

01083  
3  
2eje.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

División de Posgrado

Tesis para obtener el grado de

DOCTOR EN FILOSOFIA

LA ESTÉTICA DE MERLEAU-PONTY.

(Teoría del sentido estético en Merleau-Ponty).

M.F. Mario Teodoro Ramirez Cobián

Asesor

Dr. Enrique Dussel



Septiembre 1993.

1994

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Indice.

## PRIMERA PARTE: ESTETICA Y FILOSOFIA.

Capitulo 1. La estética en el pensamiento de Merleau-Ponty	1
1. La estética como destino.	2
2. Arte y Filosofía.	8
3. Los textos estéticos de Merleau-Ponty.	13
4. La estética como estilo.	18
Capitulo II. La filosofía como Estética.	27
1. La fenomenología y el Arte.	29
2. Ontología estética.	37
a) El ser sensible.	38
b) La comunidad estética.	42
c) La idea sensible.	45
d) El sentido.	55

## SEGUNDA PARTE. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA (63)

Capitulo III. Objeto estético y percepción sensible.	69
1. El objeto estético como objeto percibido.	69
2. La percepción estética.	79
Capitulo IV. El cuerpo como sujeto estético.	92
1. El cuerpo y el arte.	93
2. Acción corporal y Pensamiento corpóreo.	98
3. El placer estético.	111
Capitulo V. Mundo sensible y mundo estético.	117
1. El color y el espacio.	119
2. La cosa sensible. Arte y realidad.	127
3. Percepción e imaginación.	140

## TERCERA PARTE: ARTE Y NATURALEZA (150)

Capitulo VI. Ontología de la pintura.	153
1. Merleau-Ponty y Cézanne.	153.

	III
2. La pintura contemporánea.	167
Capítulo VII. Para una estética de la naturaleza.	179
1. Filosofía de lo visible y Cultura.	179
2. Para una Estética de la naturaleza.	195

#### CUARTA PARTE: ARTE Y CULTURA (218)

Capítulo VIII. Arte y lenguaje.	221
1. El problema arte-lenguaje.	221
2. Expresión y creación en el lenguaje.	230
Capítulo IX. La expresión creadora.	243
1. El artista y la expresión.	245
2. Filosofía del estilo.	253
3. La tarea del espectador. Expresión y comunicación.	263
Capítulo X. Arte, historia, cultura.	283
1. La historicidad del arte.	283
2. Literatura y Filosofía.	310
a) La literatura como expresión.	310
b) Literatura y metafísica.	326

#### CONCLUSIONES.

##### CONCEPTOS BÁSICOS DE UNA ESTÉTICA FILOSÓFICA (337)

1. El sentido estético: immanencia y apertura.	338
2. El arte: entre naturaleza y cultura.	351
3. El concepto de creación.	359

Bibliografía	375
1. De Merleau-Ponty	375
2. Sobre Merleau-Ponty	376
3. General	381



Abreviaturas de las obras de Maurice Merleau-Ponty citadas en el texto.

FP.	<u>Fenomenología de la percepción. Phénoménologie de la perception.</u>
S	<u>Signos. Signes</u>
SS	<u>Sentido y sinsentido. Sens et non-sens.</u>
AD	<u>Las aventuras de la dialéctica. Les adventures de la dialectique.</u>
OE	<u>El ojo y el espíritu. L'oeil et l'esprit.</u>
EC	<u>La estructura del comportamiento. La structure du comportement.</u>
VI	<u>Lo visible y lo invisible. Le visible et l'invisible.</u>
PM	<u>La prosa del mundo. La prose du monde.</u>
PF	<u>Posibilidad de la filosofía. Résumés de cours.</u>
EF, EP	<u>Elogio de la filosofía. Éloge de la philosophie.</u>

**Nota:**

Cito la versión española de las obras de Merleau-Ponty, y proporciono después de un punto y coma la indicación de las páginas de la edición francesa (p. ej.: "FP, 15; 19"). Cuando es necesario corrijo la versión española o remito a la edición francesa. La mayoría de los artículos que aparecen en Signes fueron reeditados en éloge de la philosophie, por lo que a veces remito a uno y a veces otro.

Los datos bibliográficos completos de los materiales citados se encuentran al final.

Todo los vértigos están emparentados entre sí.

Merleau-Ponty. Signos.

No sabríamos de nada que pudiera estimular más al hombre a aspirar con todas sus fuerzas a la luz, que la conciencia de la noche oscura de la que surgió elevándose desde allí a la existencia.

Schelling. Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana...

Le fond, l'effondrement. appartient à l'art: ce fond qui est tantôt absence de fondement. le pur vide sans importance. tantôt ce à partir de quoi fondement peut être donné. --mais qui est aussi toujours en même temps l'un et l'autre, l'entrelacement du Oui et du Non, le flux et le reflux de l'ambiguïté essentielle.

Maurice Blanchot. L'espace littéraire.

PRIMERA PARTE.

ESTÉTICA Y FILOSOFÍA.

## CAPITULO I

# LA ESTÉTICA EN EL PENSAMIENTO DE MERLEAU-PONTY .

### 1. La estética como destino.

La cuestión estética ocupa un lugar central en el pensamiento del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. En cierto modo, toda su filosofía posee un significado estético tanto como sus reflexiones estéticas tienen un carácter esencialmente filosófico. Esta íntima relación entre Estética y Filosofía es al menos la hipótesis general con la que queremos repensar el significado de su pensamiento así como replantear en nuestro tiempo algunos de los problemas y conceptos básicos de la teoría estética.

Ahora bien, es cierto que atendidos a criterios muy estrictos, una estética en la obra de Merleau-Ponty es más bien breve y quizás insuficiente. Tal temática no es tratada por él de forma sistemática y siempre explícita. Sus concepciones no cubren los diversos aspectos que normalmente se consideran parte de una teoría estética (el concepto de belleza, las categorías estéti-

cas, etc.<sup>1</sup>) y sus reflexiones se dirigen a algunas artes en particular: a la pintura sobre todo, aunque hay importantes referencias a la literatura y al cine, pero pocas a la música y la danza, y ninguna a las demás artes. El tratamiento que el pensador francés hace de temas estéticos se efectúa siempre dentro de un contexto filosófico. Es en relación a ciertos conceptos, problemas y perspectivas filosóficas que le ocupan de forma principal --la existencia y la libertad, la expresión y la verdad, la percepción, el cuerpo y el ser de lo Visible-- que él plantea cuestiones relacionadas con la actividad artística.

Sin embargo, creemos que esto no debe ser entendido en el sentido de que la estética y el arte posean un carácter ocasional o accesorio en su pensamiento. Por el contrario, tal procedimiento puede ser interpretado como una manera de enfatizar la dignidad teórica y la calidad filosófica de tales temas. La estética está presente en el espíritu total del pensamiento de Merleau-Ponty, en su orientación, en sus posibilidades, en su estilo. Es, para usar sus propios términos, como la sombra o el destino de su filosofía:<sup>2</sup> el polo virtual, indirecto, propiamente no dado al

---

<sup>1</sup> Para una exposición histórica de los conceptos estéticos básicos, cf. W. Tatarkiewicz, Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.

<sup>2</sup> Términos que Merleau-Ponty usa en su interpretación del pensamiento de Husserl (cf. "El filósofo y su sombra", en Signos). La idea de una "intencionalidad oscura", que se dirige a "algo" sin estar coaccionada a hacerlo, pero también sin saberlo enteramente, que produce como "sin querer" algo nuevo, es una idea clave del pensamiento de Merleau-Ponty (es la idea de una "intencionalidad operante", "prerreflexiva", que él retoma del último Husserl). Ahora bien, esta intencionalidad oscura es, precisamente, el modo de ser del "acto creador". Somos creadores.

que apuntan sus diversas tribulaciones y reflexiones --es como la posibilidad positiva de su pensamiento. Más allá de sus circunscripciones históricas concretas, de lo que él niega explícitamente, de lo que cuestiona de manera directa y de lo que le importa recalcar, la estética contiene el secreto no dicho de su búsqueda,<sup>3</sup> la verdad última de su aventura teórica. Algo así como el rendimiento de un trabajo teórico sinceramente comprometido con las exigencias del pensar, la problematicidad del Ser y la contingencia de la existencia y la praxis humanas.

Así pues, es el significado "estético" del pensamiento de Merleau-Ponty en la diversidad y esencialidad de sus perspectivas, planteamientos y desarrollos --crítica dialéctica de las ciencias humanas, reconstrucción del pensamiento fenomenológico desde una perspectiva estrictamente existencial, teoría de la praxis corporal e intersubjetiva, refundamentación del pensar ontológico--, aquello que a nosotros nos importa "destacar", "revelar". No juzgamos si otras interpretaciones de su filosofía --ontológicas, epistemológicas, éticas, etc.-- sean pertinentes

---

en la medida que "ignoramos", esto es, que somos seres finitos, temporales. Bajo esta idea de intencionalidad operante es como definimos la presencia de los temas estéticos en el pensamiento de Merleau-Ponty y como damos cuenta también del carácter "creador" de su propia filosofía. La creación sólo puede ser pensada como "advenimiento", como "emergencia", como lo inesperable que, sin embargo, siempre tiene la capacidad de "arraigarse", de mostrarnos como lo que ya "había" no estaba concluido y podía dar más de sí.

<sup>3</sup> "No es exagerado decir que con la irrupción de lo visible, más exactamente del hendiadys visible-invisible, homólogo de palabra-silencio, el arte ocupa el centro secreto de la meditación de Merleau-Ponty". Xavier Tilliète, "L'esthétique de Merleau-Ponty", Rivista di Estetica, p. 116.

tes o no, pero estamos ciertos que una interpretación estética es altamente consistente y muy productiva en cuanto a sus implicaciones teóricas concretas.

Podemos desglosar ahora nuestra hipótesis interpretativa y la "teoría estética" que deducimos del pensamiento de Merleau-Ponty en los siguientes rubros (que serán a la vez las partes o secciones de nuestro trabajo):

1) Unidad de la filosofía y la estética. Que se sigue de la idea merleau-pontiana sobre el carácter radicalmente inmanente y concreto de la actitud fenomenológica y el primado ontológico del Ser sensible. Consideramos que para el filósofo francés existe una estrecha correspondencia (un isomorfismo) entre la actitud estética y la actitud fenomenológica y que la Ontología es ante todo una "Estética" --el filósofo piensa "lo que hay" con una actitud de artista; como decía Nietzsche, ve al mundo bajo la óptica del arte.<sup>4</sup>

2) La experiencia originaria como experiencia estética. Sostenemos, interpretando el pensamiento de Merleau-Ponty, que la "experiencia estética" --en cuanto experiencia "sensible" de un "sentido"-- es la modalidad de nuestra relación primordial con el mundo y que el arte es la realización paradigmática de esa experiencia, y por lo tanto, de alguna manera, el "fundamento" general de nuestro conocimiento, de nuestra existencia y nuestra praxis.

La "experiencia originaria" --vívida, sensible, corpórea--

---

<sup>4</sup> Cf. F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p. 28.

es para Merleau-Ponty aquella experiencia previa a toda objetividad y a toda subjetividad y por la cual, incluso, ambas --una objetividad y una subjetividad-- son posibles. Ahora bien, creemos que esta experiencia originaria es previa también respecto a aquello que las categorías de "Naturaleza" y "Cultura" delimitan como el contexto desde el cual es pensado y definido el proceso de la praxis humana. La experiencia originaria sería, igualmente, la experiencia por la cual una Naturaleza y una Cultura son posibles y es posible pensar su relación.

3) El concepto del arte como síntesis de naturaleza y cultura. Así, si el arte es la expresión/realización de nuestra experiencia originaria del mundo, podemos redefinirlo entonces como el "mediador" entre la Naturaleza y la Cultura, como la expresión de la unidad originaria entre ambas, y como la perspectiva desde la cual cabe hacer un replanteamiento de estos conceptos más allá de las diversas nociones clásicas ("naturalistas", "objetivistas" de la Naturaleza y "espiritualistas", "subjetivistas" de la Cultura). Pensamos que para Merleau-Ponty el arte no es ni Naturaleza ni Cultura sino las dos cosas a la vez, lo que "conecta" un campo con otro, lo que expresa y realiza el encuentro primordial del ser natural con el ser cultural y hace de este encuentro un proceso abierto. Es lo que rompe el ensimismamiento de la Naturaleza --de nuestra receptividad-- y lo que subvierte la autosatisfacción de la Cultura --la clausura de nuestra



espontaneidad.<sup>5</sup>

4) Una redefinición del concepto de creación. Aunque sólo lo apuntamos en las conclusiones, proponemos, a partir del pensamiento del fenomenólogo francés, la formulación de un concepto de la "creación" desde una perspectiva práctico-vital, existencial e histórico-social. En otras palabras, nos ubicamos en la posibilidad de hacer pensable nuevamente el acto de la "creación", el acto a través del cual algo nuevo emerge en el mundo --no, pues, en un "más acá" del mundo: la creación como acto absolutamente espontáneo, sin condiciones ni contextos; ni tampoco en un "más allá" del mundo: la creación como apertura abstracta de posibilidades sin ninguna eficacia real y vital. A partir de la filosofía de Merleau-Ponty el acto creador --que no sólo es el del "arte" pero de la cual él es la realización por excelencia-- puede ser pensado como un proceso de la praxis corporal e intersubjetiva, como un devenir de la "experiencia" y un acontecimiento de la "carne del mundo".<sup>6</sup>

En fin, nuestra idea básica es que el pensamiento de nuestro tiempo requiere el replanteamiento estrictamente filosófico de las cuestiones estéticas --más allá de las ilusiones de una estética "científica" y "positiva"-- y que este replanteamiento tiene significativas consecuencias para una definición de las tareas actuales de la filosofía. Tenemos la convicción de que un

---

<sup>5</sup> Esta cuestión la expondremos en las Partes Tercera y Cuarta y en las conclusiones.

<sup>6</sup> La idea de "creación", el problema de cómo surge lo nuevo, es la cuestión más difícil para el pensamiento.

buen apoyo para tal propósito lo constituye la obra y el pensamiento de Merleau-Ponty. Ahora bien, aunque nuestro trabajo quiere ser un estudio de su pensamiento, estamos conscientes que las tesis fundamentales que defendemos nunca fueron planteadas por él de forma explícita. Indudablemente, nuestra explicitación va a tener unas consecuencias y a marcar ciertas líneas de pensamiento que ya corren por nuestra cuenta y riesgo. No suponemos ni nos proponemos hacer una interpretación "verdadera" en el sentido de que sea única, exclusiva y excluyente. Nos interesa simplemente que sea viable, esto es, no contradictoria con el texto de nuestro autor. Por esta razón el procedimiento que utilizaremos consistirá en una reformulación o reconstrucción de los contenidos de su filosofía de acuerdo con nuestras hipótesis. Este trabajo no quiere ser pues ni un "análisis" ni una "crítica" de las ideas estéticas de Merleau-Ponty, sino una reelaboración, basada (y a veces sólo inspirada) en la singularidad de su concepción filosófica, de ciertos conceptos básicos de un pensamiento estético.<sup>7</sup>

## 2. Arte y filosofía.

Consideramos que desde la perspectiva de Merleau-Ponty la estética no es esencialmente una "teoría", esto es, un saber específico y positivo, sino una perspectiva filosófica, una

---

<sup>7</sup> En otras palabras, quiere ser el planteamiento sistemático de lo que sería una estética merleau-pontiana.

manera de ver el mundo, el pensamiento, los otros y la acción. Sin menoscabo de sus referentes concretos y problemas particulares, la estética es filosofía. No decimos simplemente que es una disciplina más dentro del corpus filosófico sino que ella debe plantearse en el entramado fundamental de la filosofía y de sus problemáticas fundamentales (ontológicas, gnoseológicas, éticas, etc.). La estética no es una "disciplina", esto es, una ciencia cuyo objeto sería el arte o el gusto en su realidad positiva, ni es un sistema preciso de definiciones y prescripciones. Es una perspectiva filosófica: una manera de pensar y un modo de problematización, una forma de interrogar.

Así, entre Estética y Filosofía --todavía más, entre el arte y el pensamiento-- suponemos una relación recíproca, intrínseca y necesaria, no de exterioridad contingente ni de subordinación (de la estética a la filosofía o al revés). La filosofía no posee una prerrogativa especial. Para Merleau-Ponty, como dice Xavier Tilliète, "la filosofía fenomenológica no podría de ninguna manera subsumir el mundo del arte, y todavía menos fundar una ciencia estética, una teoría estética".<sup>8</sup> Esto quiere decir que la función de la reflexión filosófica no consiste en proporcionar la verdad de la esencia del arte, presuponiendo dogmáticamente que él no posee su propia verdad, su propia manera de plantearse ante el mundo.<sup>9</sup> La relación entre la filosofía y el arte es de

---

<sup>8</sup> X. Tilliète, op. cit., p. 104.

<sup>9</sup> Sobre el problema gnoseológico de la obra de arte véase Maurizio Ferraris, "Estética, hermenéutica, epistemología", en Sergio Givone, Historia de la estética. Las concepciones de M. Heidegger y H.-G. Gadamer han sido determinantes en el replantea-

alianza, de complementación --lo que no significa un encuentro sin desavenencias, siempre armónico. En la medida que son vías autónomas de dirigirnos al mundo lo que ellas tienen en común se encuentra en el propio mundo, pero éste no lo podemos "tener" sino a través de esas mismas vías. Ahora bien, la unidad y conformidad de tales vías no se encuentra ya dada y asegurada, aunque por la misma razón tampoco lo está su desunión, su inconmensurabilidad. Arte y filosofía pueden llegar a coincidir: pero sólo podrán hacerlo a partir de una confrontación horizontal --dialógica-- y de un movimiento espontáneo, sin directriz previa.

Lo anterior nos conduce a la necesidad de asumir una nueva concepción del "pensamiento" en la que ya no vale el supuesto hegeliano de la reflexión como único medio de revelación y autorrevelación de la verdad del espíritu y del mundo. Hay más pensamiento en el mundo que el que el filósofo pueda llegar a dominar. Hemos de reconocer entonces la existencia y especificidad de un pensamiento estético sin prejuzgar su subordinación a una teoría del espíritu ya resuelta y concluida. Hay pensamiento estético, el arte expresa, dice, hace algo, pero su sentido no es trascendente, no es una cierta entidad evidente de suyo o accesible por otros medios; no es parte de un todo único y ya dado; es otra cosa, remite a otro pensamiento tal que no podrá ser "supe-

---

miento de la cuestión de la verdad en arte. "El que en la obra de arte se experimenta una verdad que no se alcanza por otros caminos --dice Gadamer-- es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento". H.G. Gadamer, Verdad y método, p. 24, cf. también pp. 121-142. De M. Heidegger, Arte y poesía.

rado". Una teoría estética adecuada debe asumir de principio la especificidad del pensamiento artístico. No puede operar bajo una idea unívoca y sistemática de pensamiento ni prejuzgar sobre el pensamiento "del" arte. Esto significa que el pensamiento filosófico sólo puede llegar a comprender estrictamente al arte si empieza por modificar la comprensión de sí mismo, si se autocomprende de un modo nuevo y distinto.<sup>10</sup> Tomada en serio, la voluntad de interrogar el fenómeno artístico modifica necesariamente el status de la filosofía. Ella no es más un saber absoluto, de sobrevuelo, una mirada superior o una forma privilegiada de relación con el ser.<sup>11</sup>

Merleau-Ponty no se dirige al arte como un experto, un "teórico" o un aficionado culto. La universalidad del fenómeno artístico es tal --nos dice-- que quien quiera puede pensarlo y

---

<sup>10</sup> Si la reflexión, dice Merleau-Ponty, deviene "sobre-reflexión", esto es, retorno desde el retorno; "re-localización" del "pensamiento" en el seno del mundo. Sobre la noción de sobre-reflexión, cf. Vl, p. 59; 61.

<sup>11</sup> Para dar cuenta de esta concepción de la filosofía, permítasenos citar en extenso a nuestro autor: "Quienes van por la pasión y el deseo hasta ese ser saben todo lo que hay que saber. La filosofía no les comprende mejor de lo que ellos son comprendidos, en la experiencia de ellos es donde ella aprende el ser. No tiene el mundo tendido a sus pies, no es 'un punto de vista superior' desde el cual se abarcan todas las perspectivas locales, busca el contacto del ser bruto, y se instruye también cerca de aquellos que no le han dejado jamás. Sencillamente, mientras que la literatura, el arte, el ejercicio de la vida, haciéndose con las cosas mismas, lo sensible mismo, los seres mismos, pueden salvo en sus límites extremos, tener y dar la ilusión de permanecer en lo habitual y en la constituido, la filosofía, que pinta sin colores, en blanco y negro, como los grabados dulces, no nos deja ignorar el extraño carácter del mundo, que los hombres afrontan tan bien o mejor que ella, pero en una especie de semisilencio". (S, 31; 31).

llegar a elaborar una concepción adecuada y productiva (el autor de la Critica del Juicio no era precisamente un gran connaisseur). Nuestro filósofo se define a sí mismo en los siguientes términos: la interpretación del arte, dice, es un trabajo que

exige una larga familiaridad con la historia. Todo nos falta para ejecutarlo, la competencia y el lugar. Simplemente, puesto que la potencia o la generatividad de las obras excede toda relación positiva de causalidad y de filiación, no es ilegítimo que un profano, dejando hablar el recuerdo de algunos cuadros y de algunos libros, diga cómo la pintura interviene en sus reflexiones...<sup>12</sup>

Esto es, diga cómo el arte la da a pensar y le enseña a pensar de un modo distinto. Merleau-Ponty usa el arte antes de pensarlo, concebirlo o interpretarlo; no lo interpreta a él, interpreta, piensa, desde él y con él. Es siempre con una actitud de filósofo con la que él se dirige al fenómeno artístico, esto es, con humildad, con asombro, con perplejidad...

Para Merleau-Ponty la relación entre estética y filosofía es de convergencia e interdeterminación y no de determinación extrínseca y unilineal. La estética es filosófica sólo porque la filosofía es estética. Esta afirmación contiene dos momentos o dos sentidos y ambos convergen en una sola pero compleja tesis. En primer lugar, la estética es filosófica. Esto significa que los temas y problemas de esta disciplina deben ser tratados filosóficamente y en relación a los problemas fundamentales de la filosofía. Conceptos tales como los de experiencia estética,

---

<sup>12</sup> OF, 48; 215.

arte, obra de arte, expresión, contemplación, creación, etc., tienen un valor teórico para la dilucidación de cuestiones que importan a toda filosofía; plantean problemas e involucran perspectivas teóricas generales, no refieren a hechos y procesos simples y unívocos. En segundo lugar, la filosofía es estética. Esto significa que los problemas fundamentales de la filosofía -- el Ser, la Verdad, la Razón, la Praxis-- han de ser abordados y esclarecidos desde la perspectiva del arte y la experiencia estética. En fin, podemos decir que también para Merleau-Ponty, como para Schelling, Nietzsche o Heidegger, el arte es el organon de la filosofía.<sup>13</sup>

## 2. Los textos estéticos de Merleau-Ponty.

Los trabajos que nuestro filósofo dedica a temas que podemos considerar específicamente estéticos o de teoría del arte son sobre todo cinco artículos más o menos extensos que a continuación describimos de manera general y que serán objeto de análisis detallados a lo largo de nuestro trabajo.

-"La duda de Cézanne", de 1945, recogido en Sentido y sinsentido

---

<sup>13</sup> Los textos son sobre todo: F.W.G. Schelling, Bruno (el Arte como identidad de Belleza y Verdad); F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia (el arte como óptica de la vida); M. Heidegger, Arte y poesía (el arte como revelación originaria de la verdad del ente). Y podríamos incluir en esta lista a tres filósofos de nuestro tiempo: Herbert Marcuse (Eros y civilización), Hans-Georg Gadamer (Verdad y método; La actualidad de lo bello) y Gilles Deleuze (Proust y los signos, sus obras sobre Cine, La imagen-movimiento y La imagen-tiempo, y su libro con F. Guattari, Mil mesetas).

(1948). Se presenta como una interpretación aparentemente sólo existencialista del arte (la relación de la obra de arte con la vida en el caso "Cézanne") aunque lo que está en juego de fondo son los problemas filosófico-estéticos de la expresión y la creación.

- "La novela y la metafísica", de 1945, recogido también en Sentido y sinsentido. Se trata de una reseña de la novela de Simone de Beauvoir, L'invitée, que es a la vez una defensa frente a las críticas de inmoralidad que le fueron dirigidas. Merleau-Ponty plantea su concepción acerca de las relaciones entre filosofía y literatura y sobre el significado de la vida intersubjetiva en cuanto tema o materia fundamental de la narración literaria.

- "El cine y la nueva psicología", de 1947, incluido en Sentido y sinsentido. Como el título lo indica, este artículo está dedicado a un análisis de los aportes de la psicología contemporánea, en especial de la psicología Gestalt, teniendo como punto de referencia una interpretación de los procesos de la experiencia cinematográfica en cuanto experiencia estética y en el horizonte de una teoría de la experiencia sensible en general.

- "El lenguaje indirecto y las voces del silencio", de 1952, recogido en Signos. Este texto es el más relevante del pensamiento estético de Merleau-Ponty. No solamente porque ahí detalla sus ideas sobre la experiencia artística, la pintura y la literatura en especial, sino porque en torno a tales ideas articula, significativamente, una presentación global de su concepción filosó-



fica. Es importante además porque en él se conjugan e integran las dos problemáticas que más ocuparon a nuestro filósofo: la fenomenológica de la experiencia perceptiva y la histórico-social de la praxis humana.

-"El ojo y el espíritu", de 1961. En éste, el último texto publicado por Merleau-Ponty, el interés por la estética se amplía y profundiza y la reflexión sobre el arte (la pintura) se vuelve más sutil y compleja. El significado filosófico del arte es asumido en toda su envergadura. A partir de este texto tenemos elementos para suponer que si Merleau-Ponty hubiera vivido unos años más habría desarrollado explícitamente la centralidad de la estética en su concepción filosófica.<sup>14</sup>

En su obra póstuma aparecen también observaciones sobre teoría del arte. En los Résumés de cours, Collège de France 1952-1960 (1968)<sup>15</sup> hay un tema sobre "El mundo sensible y el mundo de la expresión. Investigaciones sobre el uso literario del lenguaje", y La prosa del mundo (1969), además de incluir otra versión con algunas variantes del artículo "El lenguaje indirecto y las voces del silencio", contiene diversos comentarios sobre pintura y literatura.

Aparte de los anteriores textos existen referencias a

---

<sup>14</sup> Según una de las notas de trabajo que aparecen en su obra póstuma La visible y lo invisible, Merleau-Ponty tenía previsto desarrollar en ella "un estudio de la música, la pintura, el lenguaje". (VI, 209; 222). Este libro es sólo el borrador de las partes iniciales de una gran obra en la que el filósofo francés iba a exponer su concepción filosófico-ontológica como tal.

<sup>15</sup> Publicados en español con el título Posibilidad de la Filosofía.

cuestiones estéticas en las tres obras más importantes de Merleau-Ponty: La estructura del comportamiento (1942), Fenomenología de la percepción (1945) y Lo visible y lo invisible (1968), aunque se encuentran dispersas en éstas obras y no constituyen un asunto directamente abordado, esas referencias poseen un valor teórico de primer orden. Es aquí donde se hace más patente el significado estético del pensamiento fundamental de Merleau-Ponty, asunto que a nosotros nos importa destacar y explicar ante todo (y que lo haremos especialmente en el capítulo II).

En el resto de la obra de Merleau-Ponty, los textos de filosofía política, Humanismo y terror (1947) y Las aventuras de la dialéctica (1955), hay breves alusiones a cuestiones estéticas, especialmente cuando nuestro filósofo cuestiona las concepciones materialistas o voluntaristas de la praxis socio-cultural.

Finalmente, existen unas notas breves sobre Paul Claudel y Claude Simon, y comentarios y referencias sobre diversos artistas en la mayoría de sus obras y artículos (Balzac, Stendhal, Proust, Gide, Valéry, Saint-Exupéry, Leonardo, El Greco, Klee, Kandinsky).

En nuestra exposición e interpretación vamos a usar las anteriores fuentes bibliográficas de acuerdo con un concepto general de la problemática estética que, si bien lo elaboramos por nuestra cuenta y teniendo en mente otros autores y perspectivas teóricas, remite a lo que creemos es la concepción esencial de Merleau-Ponty.

En cuanto al estudio de las ideas estéticas del pensador

francés, éste se ha hecho sobre todo a nivel de artículos y en referencia a textos o temas particulares. Sólo tenemos noticia de un libro sobre esta temática, aunque no está dedicado exclusivamente a nuestro autor; se trata de la obra de E.F. Kaelin, An existentialist aesthetic: the theories of Sartre and Merleau-Ponty. Este texto data de 1962 y es precursor de los estudios sobre la estética de Merleau-Ponty. Por lo mismo, la obra es muy cercana temporalmente a lo que estudia, y como el título lo indica, se encuentra determinada por ciertas nociones comunes -- el supuesto de que el existencialismo constituye efectivamente una doctrina o un sistema más o menos integrado. Creemos que Merleau-Ponty nunca asumió de forma cabal las ideas de eso que se llama existencialismo. Si bien esta corriente está en el espíritu del tiempo y es más una cierta actitud que una teoría filosófica precisa, la idea, más bien sartreana, de que la filosofía tendría que advenir una especie de antropología o de ética resulta bastante extraña para nuestro filósofo. Parece que el planteamiento existencialista responde más a exigencias del momento socio-cultural, a lo que se llama una moda intelectual, que a exigencias más precisas desde el punto de vista teórico-filosófico. Merleau-Ponty es antes un filósofo que un existencialista. Es el concepto de existencia lo que en todo caso le importa tratar, y para hacerlo se remite a todo un tramado histórico-filosófico donde ese concepto adquiere sentido y, mediado por otros, diluye su carácter superficialmente absolutista. La perspectiva existencialista es un elemento más en el intento de comprender el mundo,

y en particular el fenómeno artístico. Merleau-Ponty no realiza análisis estéticos --o sobre otros temas-- para demostrar la congruencia de la doctrina existencialista sino para profundizar en su concepción de la existencia, de la concreción de lo real, y para mostrarnos la productividad de esta forma de problematización.

De los diversos artículos sobre el pensamiento estético de nuestro filósofo nos importa destacar los siguientes. El ya citado de Xavier Tilliète, "L'esthétique de Merleau-Ponty", porque hace un planteamiento general del asunto y porque se trata de un importante estudio de la Estética. El capítulo dedicado a "L'esthétique" del libro de Alphonse de Waelhens, Maurice Merleau-Ponty: une philosophie de l'ambiguïté, por tratarse de una obra considerada clásica sobre el tema y porque su autor es una figura relevante de la tradición filosófica a la que pertenece nuestro filósofo. Y el artículo "La perception esthétique comme retour a l'originnaire" de Mikel Dufrenne, porque si bien no es un análisis sobre Merleau-Ponty sí es evidente la presencia de su concepción filosófico-estética. Y no sólo aquí: toda la obra de Dufrenne --la estética filosófica sistemática más relevante del pensamiento francés de los últimos años-- puede verse en cierta medida como una continuación del pensamiento estético de nuestro filósofo. Es por esto que a lo largo de este trabajo haremos diversas referencias a varios de sus libros.

### 3. Nota sobre el estilo de Merleau-Ponty y el uso de la metáfora.

La estética tiene una presencia difusa pero persistente en la obra de Merleau-Ponty. Antes de ser objeto de un tratamiento expreso, la encontramos operando ya en su modo de pensar y de escribir, en su estilo, en su manera de vérselas con la palabra. Sus descripciones más conceptuales o sus argumentaciones más interesadas no dejan de poseer un elemento poético que nos cautiva y hace recordar que la vivencia concreta y creadora es de alguna manera el motivo, el fundamento y el fin del pensamiento filosófico. Véase por ejemplo un fragmento que escogemos casi al azar. A propósito de la recreación plástica que hace Renoir de la sustancia acuosa, cuando, mirando al mar, pinta las "Lavanderas" (que por otra parte no están en el mar sino en un río), Merleau-Ponty dice:

cada fragmento del mundo y en particular el mar, ora acribillado de remolinos y arrugas y empenachado de plumas, ora macizo e inmóvil en sí mismo, contiene toda clase de figuras de ser, y, por su manera de responder al ataque de la mirada, evoca una serie de variantes posibles y enseña, más allá de sí, una manera general de decir el ser.<sup>16</sup>

Ahora bien, como lo vemos en este párrafo, las expresiones poéticas no aparecen como añadidos estilísticos, como simples medios para embellecer el texto. Merleau-Ponty está diciendo que la realidad, el Ser, posee una serie de posibilidades y figuras, que una cosa no se agota en una modalidad única y puede dar lugar a las imágenes más insospechadas. Con la poética descripción que hace del mar --"acribillado de remolinos y arrugas", "empenachado

---

<sup>16</sup> S. 67; 70.

de plumas"-- muestra y confirma lo que está argumentando. La expresión está aquí al servicio de una concepción también ella poética del Ser, del mundo y del hombre. El acto expresivo que el artista lleva a cabo es un sino general de todo lo que existe, y la filosofía traicionaría su cometido si no concediera ninguna función a la expresividad, a su manera de decir lo que es y lo que hay.

Merleau-Ponty es un estilista del pensamiento filosófico, un maestro de la palabra, de la sintaxis.<sup>17</sup> La idea, lo que se afirma o lo que se quiere decir, no es separable del juego de los signos, de los procedimientos de construcción lingüística. El uso recurrente de expresiones como "no es sino", "una especie de", "algo así como", "mucho más que", esto es, el uso de la negación, el ejemplo, la analogía, la elipsis, la metáfora, atestigua un pensamiento de la alusión, de la referencia indirecta, una negativa al pensamiento positivo, unívoco y concluyente.<sup>18</sup> Cualquiera lector de Merleau-Ponty no puede dejar de tener cierto sentimiento de desconcierto y desazón. Su prosa, como la de Proust, es un devenir, una cascada de descripciones, de proposiciones que apuntan a algo, amplían, regresan y avanzan y vuelven, como si que más que acercarse a una conclusión la tarea fuera

---

<sup>17</sup> Al respecto dice Gilles Deleuze: "Yo creo que los grandes filósofos son también grandes estilistas. Y aunque el vocabulario en filosofía forma parte del estilo, porque implica tanto la invocación de palabras nuevas, como la valoración insólita de palabras ordinarias, el estilo es siempre asunto de sintaxis". Gilles Deleuze, Pourparlers, p. 223.

<sup>18</sup> Cf. Neal Oxenhandler, "La literatura como percepción en la obra de Merleau-Ponty", John K. Simon, La moderna crítica literaria francesa, p. 241 y ss.

alejarse de ella, rodearla, evitarla. No hay tematización o ésta no se plantea, no se nombra, se desarrolla, se construye, se muestra...

Ahora bien, esos caminos desviados, esos trazos indirectos, esas líneas quebradas y resonantes que sigue el filósofo no son el producto de una indecisión personal o de una incapacidad de consistencia teórica: es lo más coherente con su concepción del mundo y del acto de pensar. Pues pensar no es, para él, simplificar sino complicar, no es reducir sino ampliar, no es cerrar los caminos sino abrirlos. El pensamiento filosófico no está hecho y el discurso es menos su expresión que su diligente elaboración.<sup>19</sup> Por otra parte, lo real o el mundo tampoco es un dato acabado, un orden invariable, la copia de un sistema lógico. Sólo puede ser aprehendido de modo indirecto porque él mismo existe de modo indirecto. Los fenómenos de la contingencia, la indeterminación, la ambigüedad, el inacabamiento, no son imperfecciones en nuestro conocimiento o de nuestro lenguaje, los modos de un ser menor, "son todos simplemente el producto inevitable de una descripción de la realidad"<sup>20</sup> tal cual. Merleau-Ponty no cree que cualquier cosa puede decirse porque no hay Ser.

---

<sup>19</sup> Cf. Maurice Blanchot, "Le 'discours philosophique'".

<sup>20</sup> Richard Hudson y Henri Pallard, "La question ontologique et la Phénoménologie de la perception". "Merleau-Ponty inscribe la indeterminación en el Ser mismo. Ella es una característica inalienable de los fenómenos que nos son revelados" (p. 386). Lo que para una mentalidad ordenada (y ordenadora) serían "vicios" del lenguaje (la ambigüedad, la equivocidad, la autorreferencia, etc.) serían para Merleau-Ponty sus "virtudes" --sólo ellas nos permiten expresar lo que el Ser es y no simplemente lo que quisiéramos que fuera.

Cree, y es muy distinto, que el Ser es en sí mismo equivoco y que las verdades o certezas que podamos conquistar no se encuentran más allá de la vida del lenguaje en el que las buscamos y construimos.

Así pues, si nuestro filósofo es un gran escritor, si es un pensador que no considera asunto vano la manera de decir su pensamiento, no lo es sólo por un afán de originalidad o porque sobreponga un interés literario al filosófico. No cree que se trate para la filosofía de encontrar una forma de expresión bella, rica o funcional desde el punto de vista comunicativo --no cree que el estilo sea un adorno para el pensamiento.<sup>21</sup> La atención y el valor concedido a la expresión remite a una razón filosófica. Para él el pensamiento no existe sin la palabra, la filosofía es "ella misma lenguaje". No hay pensamiento sin estilo, es más: el pensamiento es el estilo mismo. El modo de expresar un pensamiento no es un asunto posterior o secundario respecto al acto de pensar.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Sobre el estilo de Merleau-Ponty, dice René Micha: "Mi sentimiento, creo, es el mismo que han tenido y tienen todavía sus lectores: de un discurso profundamente organizado: donde los poderes de convicción y seducción no se dejan separar, donde 'la indecible verdad' encuentra en todo instante la retórica compleja, tensa, reluciente, que asegura su movimiento y eficacia, donde cada frase, como lo quería Stendhal, 'cuenta para decir mejor'". René Micha, "Les pouvoirs effectifs de la prose", en p. 88.

<sup>22</sup> Para nuestro filósofo, como destaca Michel Lefevre, "el lenguaje tiene al pensamiento y el pensamiento tiene al lenguaje; el pensamiento no es cierta cosa etérea que se revestiría del lenguaje como de un vestido prestado para las necesidades de la exposición; corresponde a su esencia estar ligado a todo una cuasi-materialidad del lenguaje, a su sonoridad, a su desarrollo temporal, a sus particularidades mismas". Michel Lefevre, Merleau-Ponty. Au delà de la phénoménologie, p. 9.



Desde esta perspectiva, resulta comprensible el uso profuso que nuestro autor hace de la metáfora. Pocos filósofos en la historia han recurrido como él al lenguaje metafórico.<sup>23</sup> Es claro que en su obra este lenguaje posee una función cognoscitiva y no sólo retórica. Tiene que ver, en principio, como señala Jerry H. Gill, con el carácter antifundacionista y vuelto hacia lo concreto de su filosofía.<sup>24</sup> Asumir que no hay referentes absolutos y unívocos implica asumir que hay una primacía filosófica del lenguaje metafórico sobre el lenguaje literal o directo.<sup>25</sup> La metáfora deja de ser un recurso secundario o sólo meto-

---

<sup>23</sup> Por ejemplo, en la Fenomenología de la percepción Merleau-Ponty usa una serie de metáforas en la descripción de la experiencia perceptiva, la vida corporal y la relación del sujeto con el mundo. "Primero, hay aquellas trazadas sobre la noción de entorno, expresadas en imágenes de la geografía (campo, horizonte, perspectiva), la geología (estratos, 'encima de', 'debajo de'), la espacialidad (atmósfera, profundidad, ejes), y la habitación ('habitar', 'vivir', intersección). Segundo, hay aquellas tomadas de la vida orgánica, donde se usan imágenes de la biología (tejidos, difusión), la fisiología (órganos, motilidad, imagen corporal), y de la generación (pregnancia, crecimiento, sistemas). Tercero, aquellas tomadas de la actividad (techné) creativa humana, especialmente imágenes del arte (pintura, música, poesía), la mecánica (herramientas, anclas, vehículos), los textiles (fábrica, hilos, patrones), y el lenguaje (habla, ecos, escritura)". Jerry H. Gill, Merleau-Ponty and Metaphor, p. 27.

<sup>24</sup> Algo que Merleau-Ponty comparte con otros pensadores del siglo XX como Wittgenstein. "Además de su mutua referencia al carácter concreto de la vida humana, y de hacer del pensamiento en el habla el foco central de la actividad filosófica, Wittgenstein y Merleau-Ponty muestran un común acuerdo sobre la imposibilidad e invalidez de fundar la búsqueda humana del conocimiento en un punto de partida absoluto". Jerry H. Gill, op. cit., p. xii.

<sup>25</sup> Según Gill, a medida que el pensamiento de Merleau-Ponty se desarrolla el uso de las metáforas se vuelve más conspicuo. En Lo visible y lo invisible la metáfora se encuentra a la orden del día con expresiones tales como "carne", "quiasmo", "reversibilidad", "niveles", "huecos", "dimensiones", "dentro", "afuera", etc.

dológico para convertirse en el medio por excelencia para la expresión de un pensamiento de la multiplicidad y relatividad de lo real. Como dice Gill, el modo metafórico "es el único capaz de servir como la intersección o el crisol donde las diferentes dimensiones de la realidad experienciada se encuentran e interactúan entre sí".<sup>26</sup> Es el medio por excelencia para expresar que la realidad y nuestro conocimiento son procesos y no estadios, que lo que importa son las relaciones,<sup>27</sup> que ellas tienen primacía respecto a aquello que se relaciona y que el mundo no puede ser expresado, representado, al modo de un sistema jerárquico y deductivo.

Para Merleau-Ponty la metáfora posee una potencia cognitiva, reveladora. Es una manera de comprender, de pensar, no es sólo un medio de expresión, una relación exterior entre significantes. Es lo que nuestro filósofo tiene en mente cuando dice que hablar de "una 'dirección' de pensamiento --No es una metáfora".<sup>28</sup> Esto quiere decir que la relación entre el pensamiento y el espacio, entre lo invisible y lo visible, no es sólo lingüística, terminológica (analógica). No son dos cosas separadas de principio. Por el contrario; lo que la "metáfora" está expresando en verdad es, por una parte, que el pensamiento posee algún tipo de "localidad", que no es ciertamente, la de la inherencia a un punto espacio-temporal, "sino localidad por vinculación elástica".

<sup>26</sup> Gill, op. cit., p. 64.

<sup>27</sup> "El motivo fundamental que corre a través y forma el eje verdadero de toda la obra de Merleau-Ponty es el concepto de relacionalidad". Op. cit., p. 127

<sup>28</sup> VI, 268; 275.

"localidad de asedio" (un no-estar "determinado"); y por otra parte, que la localidad espacial de las 'cosas' y las 'direcciones' tampoco es una simple relación en un espacio objetivo, "aparece en filigrana a su través --Por tanto, es transponible al pensamiento".<sup>29</sup> De acuerdo con Gill,<sup>30</sup> lo que Merleau-Ponty estaría cuestionando es entonces un tipo de definición de la metáfora --como puro artificio lingüístico-- y no la metáfora en sí (¿cómo podría hacerlo si para expresar su cuestionamiento sigue utilizando esas metáforas como "vinculación elástica", "asedio", "filigrana"). Él estaría de acuerdo con la perspectiva de la metáfora si se aceptara que ésta no designa sólo una forma de expresión (un mecanismo retórico) sino, ante todo, una forma del contenido y una manera de pensar,<sup>31</sup> o, en fin, si se aceptara que no hay una separación sustancial entre la expresión y el contenido, entre la realidad y el pensamiento,<sup>32</sup> y, en general, entre el Arte y la Filosofía. Pues si ubicamos la dimensión expresiva y metafórica en el campo general de la poética y la estética, todo lo anterior significa que este campo tampoco es

---

<sup>29</sup> VI, 268-269; 275.

<sup>30</sup> Gill, op. cit., pp. 67-68.

<sup>31</sup> Cf. Paul Ricoeur, La metáfora viva, especialmente pp. 332 y ss. (sobre el concepto de "verdad metafórica").

<sup>32</sup> Si se aceptara, pues, que la "metáfora" es un proceso "ontológico" y no sólo lingüístico. La metáfora es precisamente la forma de expresión que nos permite recordar el ser de la "Carne", que es, como veremos adelante (capítulo II), el ser de indistinción en el que la cosa y el pensamiento se entretrejen mutua y originariamente. Ahora bien, en cuanto este entretreimiento no es una identidad sino un campo de indeterminación y variabilidad, sólo puede ser captado por un lenguaje que sea capaz de romper a cada momento las "objetivaciones" (la literalidad), esto es, por un lenguaje metafórico.

exterior al pensamiento, a la filosofía. Puesto que la metáfora no es sólo un ornamento del pensamiento, entonces, la poesía, el Arte, tampoco es sólo el ornamento de la cultura, el adorno de la humanidad, tiene funciones más originarias y esenciales: es una forma de comprender, de pensar, una manera de vérnosla con la realidad, con los otros, con la historia y con la acción.

## CAPITULO II.

### LA FILOSOFÍA COMO ESTÉTICA.

Si entendemos el término estética en su significado etimológico, como "teoría general de la sensibilidad"<sup>1</sup>, toda la filosofía de Merleau-Ponty puede ser considerada como una Estética.<sup>2</sup> Su búsqueda entera está centrada en la tarea de interrogar y comprender la dimensión sensible del Ser, el reino estético, que es, estrictamente, el reino de la vida corporal, la percepción, lo visible, la expresión... Nadie como él se ha avocado a pensar el ser singular de la corporeidad, la originalidad ontológica de "lo

<sup>1</sup> Tomado del griego aísthetikós, 'lo que es susceptible de percibirse por los sentidos', que se deriva de aísthesis, 'facultad de percepción por los sentidos', y éste de aísthánomai 'yo percibo, comprendo'. (J. Corominas, Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Gredos, Madrid, 1973). Este es también el significado que quiso darle Baumgarten (1714-1762) cuando introdujo el término para designar la disciplina filosófica que se ocuparía del "conocimiento sensible". Cf. Raymond Bayer, Historia de la estética, pp. 183-186.

<sup>2</sup> "En la medida en que la filosofía de Merleau-Ponty es una fenomenología de la percepción, se puede decir que toda ella se remite a una estética; el autor no se contenta con denunciar los sobrevuelos del intelectualismo, de cuestionar el psicologismo y el logicismo; su pensamiento está siempre movido por la inquietud de enfocar todos los problemas desde la meditación sobre la existencia de un sentir primordial". Michel Lefeuvre, Merleau-Ponty au delà de la phénoménologie, p. 353.

sensible", la "expresión" --el logos-- en su aparición primordial. Ahora bien, este logos primordial, este logos endiathetos o logos aesthetikos es lo que, antes que nada y antes que nadie, el arte lleva a su expresión y concreción (logos proferikos).<sup>3</sup> Si lo sensible es el ser originario entonces el arte es la expresión y la verdad del ser originario<sup>4</sup> y la ontología fundamental, la filosofía primera, es Estética.<sup>5</sup>

Entre la filosofía de Merleau-Ponty y la Estética existen correspondencias fundamentales al nivel de las actitudes, los procedimientos y los contenidos. En cuanto procedimiento filosófico, la fenomenología tiene en su concepción un parentesco esencial con el arte; y, por otra parte, los temas básicos de su

---

<sup>3</sup> "Hay, en efecto, en la perspectiva de Merleau-Ponty, un primer logos, propio de su filosofía de la percepción, que es retomado, en un nivel superior, en su filosofía de la verdad. El logos, en su primera acepción, es concebido como logos natural, es decir como el sentido del mundo, de las cosas, que nos es dado en la percepción. Este logos, cuando deviene expresión, significación, entra en la esfera cultural: ésta es la segunda acepción del término. Con el ejemplo del pintor, que él trata de sorprender en el momento en que su visión se hace gesto, Merleau-Ponty busca cernir la ocasión en que el sentido percibido deviene, por boca del filósofo, significación, es decir, verdad o afirmación del Ser". Dominique Rey, "L'expérience esthétique et l'ontologie de Maurice Merleau-Ponty", p. 361.

<sup>4</sup> Tesis asumida explícitamente por Mikel Dufrenne y que queda expresada desde el título del trabajo que hemos citado ("La perception esthétique comme retour à l'originaire").

<sup>5</sup> Encontramos, se explica Merleau-Ponty, "bajo la intencionalidad de acto o tética, y como su condición de posibilidad, una intencionalidad operante, ya en acción con anterioridad a toda tesis o todo juicio, un 'Logos del mundo estético' [Husserl], un 'arte escondido en las profundidades del alma humana' [Kant], y que, como todo arte, no se conoce más que en sus resultados". *FP*, 436-437; 490-491. Aquí, como en otras partes, nuestro autor aclara que la relación entre la fenomenología de la experiencia originaria y la estética es sólo analógica; a nosotros nos importa mostrar que no es así.

perspectiva filosófica --su Ontología-- poseen un significado estético de primer orden.

De esta manera, a diferencia de otros enfoques de sus ideas estéticas que se centran en sus pocos aunque importantes textos sobre cuestiones de arte nosotros queremos resaltar ante todo el significado estético de las tesis filosóficas básicas que expone en sus obras principales (especialmente consideramos la Fenomenología de la percepción, Lo visible y lo invisible, y el artículo "El filósofos y su sombra" incluido en Signos).

### 1. La Fenomenología y el Arte.

La corriente fenomenológica fundada por el pensador alemán Edmund Husserl ha sido muy influyente en la Estética contemporánea. Ha inspirado a algunos de los grandes filósofos y teóricos del arte --Geiger, Ingarden, Hartmann, Dufrenne-- y a las más importantes corrientes estéticas de nuestro siglo (el formalismo, la semiología, el estructuralismo, etc.).<sup>6</sup> Ahora bien, a diferencia de otros teóricos de la estética fenomenológica, Merleau-Ponty no concibe a la fenomenología simplemente como un método, como una doctrina o un conjunto más o menos preciso de principios y directrices teóricas. Según él, en cuanto la fenomenología es una praxis consecuente de la reflexión, una búsqueda rigurosa e incansable, jamás puede ser asumida como un saber acabado, como una doctrina filosófica que simplemente hubiera que aplicar. A

---

<sup>6</sup> Cf. Sergio Givone, Historia de la estética, pp. 134-139.

despecho de ciertas fórmulas famosas, la fenomenología no es para él una Ciencia; su relación con el arte no puede ser entonces de aplicación, puede ser, más bien, de implicación, de explicación mutua. Esto quiere decir que entre el arte y la fenomenología la relación es interior, intrínseca; que su convergencia emerge desde el corazón de sus respectivas funciones y tareas, y que antes de intentar hacer una "fenomenología del arte" debemos buscar entender la "fenomenología" que el arte realiza en su propia operación.

En las últimas páginas del prólogo a la Fenomenología de la percepción, Merleau-Ponty afirma este vínculo esencial entre la actitud fenomenológica y la actividad artística. Como el artista, el fenomenólogo no refleja una verdad previa del mundo o del Ser sino que la produce, la crea; como el fenomenólogo, el artista a su vez no quiere sino atenerse a lo que "se da" y "poner en suspenso" (epoché) todo presupuesto acerca del Ser.<sup>7</sup> El fenomenólogo ve al mundo con mirada de artista y el artista practica sin saberlo una filosofía fenomenológica. En general, podemos señalar que ambos coinciden en que toman al Ser como "fenómeno puro", como "pura apariencia", y que no quieren otro "eidos" que aquél de lo que se "aparece".

Puesto que nada hay "detrás" o "más allá", la única tarea que tenemos es la de "describir" lo que se da tal como se da.

---

<sup>7</sup> Como lo dice Maurizio Ferraris, fenomenología y estética están emparentadas "porque ambas reducen los fenómenos a pura apariencia, es decir, realizan una epoché". Maurizio Ferraris, "Estética, hermenéutica, epistemología", en Sergio Givone, op. cit., p. 180.



Según Merleau-Ponty, es precisamente el procedimiento descriptivo y no el explicativo o el analítico lo que distingue radicalmente al pensamiento fenomenológico de la actitud científica y de la filosofía reflexiva clásica.<sup>8</sup> La primacía de la descripción -- dar cuenta de las cosas mismas, atenerse estrictamente a los fenómenos-- significa que la fenomenología se remite a una experiencia del mundo que es previa tanto en relación a los conceptos teórico-explicativos de la ciencia como a las construcciones reflexivas del idealismo (esto es, a aquello con lo que se querría explicar a la experiencia). La fenomenología "describe" nuestra experiencia del mundo. No "explica", esto es, no remite esa experiencia, como hace el pensamiento científico, a algo exterior a ella --como si eso exterior pudiera ser aprehendido con evidencia superior a través de otros procedimientos distintos a los de la propia experiencia. Pero tampoco "analiza", es decir, no rompe la continuidad de la experiencia para postular y construir una Subjetividad purificada de su referencia al mundo -- como hace la tradición filosófica de Descartes a Hegel.

Para Merleau-Ponty la tarea propia de la fenomenología consiste en definir al mundo a partir de sí mismo, sin otros amparos que los de nuestra propia experiencia.<sup>9</sup> Eso es, sin

---

<sup>8</sup> En el "prólogo" a la Fenomenología de la percepción --un verdadero "discurso del método", como dice Tillich-- nuestro filósofo define y justifica su propia concepción de la fenomenología a partir de una reflexión sobre lo que considera el sentido auténtico de todo pensamiento fenomenológico.

<sup>9</sup> Husserl lo expresa con contundencia: "no hay teoría concebible capaz de hacernos errar en el punto al principio de los principios: que toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; que todo lo que se

suponer nada: ni una trascendencia teológica, ni un orden lógico a priori, ni una metodología cognoscitiva exacta; ni siquiera un universo de pensamiento o de conciencia pura. "Sumergirse en el mundo", "captar el sentido en estado naciente", tales son las consignas que pueden servir para definir las tareas del pensamiento fenomenológico. La renuncia al trascendentismo por la que Husserl pugnaba significa al fin permanecer en la inmanencia, pero no en la de la pura conciencia sino en la del Mundo.<sup>10</sup> La fenomenología es el pensamiento radical de la inmanencia: del mundo, de la experiencia, de la verdad, de la razón. No hay más; y la interrogación filosófica no se ejerce con la intención de encontrar otros fundamentos más allá del propio mundo sino para poder comprender cómo el mundo se funda a sí mismo y deviene razón y sentido. "El único Logos preexistente es el mismísimo mundo" afirma nuestro autor.<sup>11</sup>

Sin embargo, el mundo no se disuelve en un fenomenalismo.

---

nos brinda originariamente (por decirlo así, en su realidad corpórea) en la 'intuición', hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de lo límites en que se da". Edmund Husserl, Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica, p. 58 (subrayados de Husserl).

<sup>10</sup> En Husserl mismo una vez practicada la epoié, nos explica Luis Villoro, la "reducción a la inmanencia quiere decir reducción a lo dado. 'Inmanencia' no es usado para designar una esfera de lo real; significa 'el darse a sí mismo' (Selbstgegebenheit) que se constituye en la evidencia. Podemos llamar a este segundo sentido de inmanencia, 'inmanencia trascendental'". Luis Villoro, "La Reducción a la inmanencia", en Estudios sobre Husserl, p. 86. A partir de la reducción trascendental, la oposición entre los términos "trascendencia" e "inmanencia" pierde sentido, concluye Villoro: "No hay dentro ni fuera; sólo hay el espacio abierto de la vida intencional, en que vivencia y objeto se encuentran referidos". (p. 97).

<sup>11</sup> EP. 20; EE. xv.

Hay una racionalidad, una logos o un sentido en el ser, pero esa racionalidad no es un "en sí":

hay racionalidad, eso es: las perspectivas se recortan, las percepciones se confirman, un sentido aparece. Pero no hay que ponerlo aparte, transformada en Espíritu absoluto o en mundo en sentido realista.<sup>12</sup>

Según Merleau-Ponty la racionalidad se identifica con el mundo en su devenir, y es, como él, incompleta e inacabada.<sup>13</sup> Es una racionalidad que no está dada, ni en las cosas ni en la mente del pensador; ha de hacerse y rehacerse continuamente. Así pues, no es el mundo en el que somos "salvos" sino el proceso a través del cual nuestra experiencia y el mundo se concatenan y consolidan. Desde este punto de vista, sus logros son siempre provisionales y es esta provisionalidad el signo y la prueba de su verdad y eficacia. Para nuestro filósofo la racionalidad es fenómeno, nada más que fenómeno; "aparición". Las concordancias del mundo, la articulación de las apariencias, la concentración de nuestros pensamientos errantes en una idea, en una verdad, no son todos estos casos la realización o ejemplificación de una razón que existiría en sí, de un espíritu absoluto ya conquistado: son la racionalidad misma. Por ende, las diversas explicaciones que el pensamiento clásico quería proporcionarnos del fenómeno de la racionalidad lo suponen "y nunca son más claras que este mismo

---

<sup>12</sup> FP, 19, xv.

<sup>13</sup> Para comprender la equivalencia que Merleau-Ponty establece entre Racionalidad y Mundo, cf. el desarrollo fenomenológico de la noción de "Mundo natural" en FP, apartado C, Cap. III de la Segunda parte, pp. 341-346; 366-385.

fenómeno". A la vez, si la razón es fenómeno, entonces ella aparece en cualquier nivel de la praxis donde un sentido es producido, y no espera al discurso lingüístico-teórico como única modalidad en que puede mostrarse y realizarse.

La fenomenología no es un procedimiento descriptivo provisional que en algún momento nos llevaría a la explicación de lo descrito: a dar cuenta de él, a dar su razón, a mostrar un fundamento que estaría más allá de los fenómenos. No hay más que descripción; no hay otra cosa que hacer que contar la inmotivada aparición del mundo, la irracional emergencia de lo que "es". Ahora bien, esto significa que no poseemos criterios extrínsecos para nuestras descripciones, que nunca podemos colocarnos más allá del mundo tal como se nos aparece, y, por ende, que no podemos distinguir entre unas descripciones que fueran objetivas y otras que no, esto es, que no podemos distinguir entre descripciones y creaciones, entre lo que es el mundo y lo que decimos o expresamos de él. Toda descripción es a la vez una creación, afirma Merleau-Ponty: "la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad".

<sup>14</sup> Pero, a la vez, toda creación (toda expresión artística) es una descripción, nos enseña algo del mundo y posee un valor cognoscitivo. Esto implica que no hay más superioridad del análisis conceptual sobre otras formas expresivas; que no hay una supremacía de la reflexión filosófica sobre la actividad artística.

---

<sup>14</sup> FP, 20; xv. Subrayado nuestro.

La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo, y en este sentido una historia relatada puede significar el mundo con tanta 'profundidad' como un tratado de filosofía. Nosotros tomamos nuestro destino en manos, nos convertimos en responsables de nuestra historia mediante la reflexión, pero también mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida; y en ambos casos se trata de un acto violento que se verifica ejerciéndose<sup>15</sup>

El pensamiento, como el arte, como la vida, es un "acto violento" en el sentido de que nada hay que lo asegure, nada que lo determine y que lo conduzca, ninguna respuesta previa a la pregunta de si era posible. Pero tampoco hay nada que diga que sea imposible. La verdad no existe antes pero esto no significa que no pueda construirse, alcanzarse, lograrse. A su vez el acto violento tampoco es total; no es una ruptura radical con lo que hay antes: si nada nos determina positivamente, tampoco nada nos obstaculiza de por sí.

Bajo esta idea de la verdad y la razón como una autoconquista el encuentro de la fenomenología con la praxis creadora humana, y en especial con el arte, es imperativo. Así lo explica nuestro filósofo:

la fenomenología es laboriosa como la obra de Balzac, la de Valéry o la de Cézanne: con el mismo género de atención y de asombro, con la misma exigencia de consciencia, con la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente. Bajo este punto de vista la fenomenología se confunde con el esfuerzo del pensar moderno.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> EP, 20; xvi.

<sup>16</sup> EP, 21; xvi. La correspondencia entre los principios históricos y estéticos de la novela y los de la fenomenología ha sido destacada por Milan Kundera en su poética de la narrativa. Cf. L'art du roman.

Entre el fenomenólogo y el artista hay, pues, una coincidencia esencial. Más que el científico natural, el psicólogo o el filósofo empirista (humeano), el verdadero anticipador de la fenomenología es el artista: es él el primero que asume --y todavía más: que desarrolla y realiza-- el carácter primigenio e irrebাসable del "fenómeno". El artista es el primer y definitivo "fenomenólogo", el filósofo del mundo concreto y viviente --y cada una de las artes sería una "eidética", una "ontología regional".

Ahora bien, cabe preguntarnos si una interpretación Estética de la Fenomenología, y en especial de la fenomenología de Merleau-Ponty, es una opción entre otras. Con base en lo que hemos expuesto y defendido tenemos ciertas razones para responder negativamente. La interpretación estética de la fenomenología implica una crítica de lo que sería una Fenomenología pura, o una interpretación sólo filosófica, ontológica o epistemológica. Pues el peligro de una fenomenología pura es que su insistencia en marcar una zona de indeterminación subjetiva, vivencial o eidética, conduce en algún momento a un especie de abstraccionismo. Esa zona queda siempre como lo no alcanzable, como lo exento de determinaciones objetivas o determinaciones científico-conceptuales, y, en esa medida, habiéndose querido concreto, el pensamiento fenomenológico vuelve a la abstracción, al vacío, a la indefinición. ¿Qué es, dónde está el "mundo de la vida", la "conciencia trascendental", el "ser-en-el-mundo", inclusive la "carne"? Las

objetivaciones reflexivas, científicas, técnicas o sociales siempre se encuentran, desde un punto de vista fenomenológico, desviadas, alienadas, respecto a la fuente de la que provienen: como si lo trascendental solo pudiera realizarse a costa de traicionarse. Y el fenomenólogo resulta un pensador siempre insatisfecho y la filosofía una nostalgia permanente de unos orígenes perdidos. Por el contrario, para una fenomenología estéticamente orientada el "mundo de la vida", lo "originario", la "potencia creadora", va no es una posibilidad abstracta, un reino anhelado, una verdad que un día se realizará por fin. Este estrato trascendental va está dado, elaborado, jugado en la vida y la historia a través de las diversas manifestaciones artísticas y de las múltiples experiencias estéticas. En este sentido podemos decir que la estética es la "superación y realización" de la fenomenología, que la verdad del pensamiento fenomenológico se encuentra en las artes.

## 2. Ontología estética.

Pero Fenomenología y Estética no coinciden sólo desde el punto de vista del procedimiento, de la manera como se refieren al mundo, hay también una coincidencia en el contenido, en la forma como tal mundo es concebido y comprendido. La Ontología de Merleau-Ponty es una Estética o tiene un significado estético: el Ser es "sensación" y "expresión": obra de arte en ciernes. Podemos precisar esta afirmación analizando cuatro de los temas

básicos que ocuparon la reflexión ontológica de nuestro autor, a saber: el concepto de "ser sensible", el problema del Otro o de la intersubjetividad, la cuestión de la "idea sensible" o del "espíritu bruto" y la pregunta por el "sentido".

#### a) El Ser Sensible.

En sus últimas obras Merleau-Ponty destila una filosofía general de lo Sensible,<sup>17</sup> que a la vez que se plantea como un rebasamiento de la fenomenología husserliana,<sup>18</sup> puede ser vista, según nuestra interpretación, como el fundamento de una Estética filosófica (y de una filosofía estética). Incluso, como veremos, nuestro filósofo no encontró otro medio más adecuado para dar cuenta de su "ontología del ser sensible" que tomando la perspectiva y el ejemplo de las artes.

El proyecto filosófico de Merleau-Ponty consiste, según sus propias palabras, en la "rehabilitación ontológica de lo sensible".<sup>19</sup> Frente a toda la tradición racionalista de la modernidad, él vuelve a poner en cuestión la desvalorización de las

<sup>17</sup> Cf. M. Merleau-Ponty, el "Prólogo" y el artículo "El filósofo y su sombra", en SIGNOS, y también Lo visible y lo invisible.

<sup>18</sup> Así lo expone Merleau-Ponty especialmente en el artículo "El filósofo y su sombra". En el radicalización del movimiento de la "reducción", ahora desde la "conciencia" a la "vida" de la conciencia, el propio Husserl empezó a realizar el des-cubrimiento de la originalidad ontológica de lo "sensible".

<sup>19</sup> S. 204; EP. 257; subrayado nuestro.



Apariencias y del Mundo concreto,<sup>20</sup> pues --nos dice-- la duda cartesiana, la epojé puramente racionalista, sólo había podido suponer y dar por asentado que todo lo percibido es un ser ilusorio o, en última instancia, un ser "menor" o "secundario", en nombre de una experiencia subrepticia de la verdad --en nombre, pues, de una experiencia sensible, de una percepción. De otra manera, ¿cómo podría decir jamás que algo es ilusorio? ¿cómo podría preguntarme siquiera si tal o cual percepción o creencia es falsa?

Pues si hablamos de ilusión es que ya hemos reconocido unas ilusiones. lo que no hemos podido hacer más que en nombre de alguna percepción que, en el mismo instante, se afirmase como verdadera; de este modo la duda, o el temor de equivocarnos, afirma al mismo tiempo nuestra capacidad de descubrir el error y no puede, pues, desarraigarnos de la verdad.<sup>21</sup>

La reflexión no es, pues, absoluta; el mundo de la experiencia sensible, el acto originario de la percepción, no ha podido ser superado sino a costa de falsificársele. El replanteamiento filosófico de lo sensible es legítimo, y necesario.

Para Merleau-Ponty lo sensible es un modo de Ser, tiene o es "ser". Ciertamente, no en el modo de una realidad físico-objetiva, aunque tampoco en el modo de una realidad meramente psíquica. Lo "sensible" no es materia, cosa, ni conciencia o espíritu. Es una realidad intermedia, ambigua y relativa. De ahí que sólo podamos

---

<sup>20</sup> Como lo han hecho Schiller y el romanticismo, Feuerbach, el joven Marx, Nietzsche, Bergson, Marcuse, y algunas vanguardias artísticas de nuestro siglo.

<sup>21</sup> EP, 16; xi.

aprehender su originalidad ontológica si empezamos a colocarnos más allá del naturalismo y del idealismo, del materialismo y del espiritualismo. "Incontestablemente --dice nuestro filósofo-- hay algo entre la Naturaleza trascendente, el ser en sí del naturalismo, y la inmanencia del espíritu, de sus actos y de sus noemas".<sup>22</sup> Y es en este "entre-deux", agrega,<sup>23</sup> que hay que tratar de avanzar.

Eso que hay "entre-dos" es, en principio, el ámbito de la vida corporal, el ser y el mundo de la corporalidad. Mi cuerpo, posee, en principio, una ser "ambiguo", una realidad compleja: "es pues una cosa, pero una cosa en la que yo resido".<sup>24</sup> Sin embargo, esta "residencia" del yo no convierte a la corporalidad en un objeto del espíritu, en un ente extramundano; el cuerpo sigue siendo parte del mundo: "existe desde el punto de vista del sujeto, pero tiene también algo que ver con la localidad de las cosas".<sup>25</sup> Es un sujeto-objeto o un objeto-sujeto; un vidente-visible y un visible-vidente. Posee una potencia de reflexividad --su capacidad para verse, tocarse, sentirse a sí mismo-- que lo convierte en el vehículo por el cual el yo y el mundo se relacionan, y que hace de él el fundamento por el cual hay un mundo y una vida de la subjetividad.

Así, nuestro cuerpo nos revela, dice Merleau-Ponty, el

---

<sup>22</sup> S. 202; EP, 255.

<sup>23</sup> Loc. cit. Incorrectamente, la traducción elimina el término "entre-deux", el cual es característico del pensamiento de Merleau-Ponty.

<sup>24</sup> S. 203; EP, 256.

<sup>25</sup> Loc. cit.

carácter irreductible, universal y autónomo del ser sensible:

Hay ahí un género del ser, un universo con su "sujeto" y su "objeto" sin iguales, la articulación de uno sobre otro y la definición de una vez y para siempre de una "irrelativa" de todas las "relatividades" de la experiencia sensible, que es el "fundamento de derecho" de todas las construcciones del conocimiento. Todo el conocimiento, todo el pensamiento objetivo viven por este hecho inaugural que yo he sentido, que yo he tenido, con este color o cualquiera que sea lo sensible en cuestión, una existencia singular que detenía de una sola vez mi mirada y sin embargo le prometía una serie de experiencias indefinidas, concreción de posibles desde ahora reales en los lados ocultos de la cosa, lapso de duración dado de una vez.<sup>26</sup>

Lo sensible constituye un mundo propio, original y originario, que es inconfundible con un ser material o un ser espiritual; más bien, él es el fundamento, el "principio bárbaro" de todo ser y todo pensamiento, la modalidad primigenia de toda existencia; es nuestra "arqueología", nuestra "infraestructura, secreto de los secretos".<sup>27</sup> La "capa" del Ser que no ha podido ser pensada en toda la tradición filosófica occidental; aquello que ha permanecido más oculto y oscuro, cuando, paradójicamente, es lo que está "a la vista". Cosa rara, pues es desde esta dimensión ontológica que varios problemas clásicos de la filosofía pueden ser entendidos mejor: el problema del surgimiento del espíritu, de la génesis del sentido, por ejemplo; o el problema de la vida intersubjetiva, de la existencia del Otro. Abordaremos primero este último.

---

<sup>26</sup> S. 204; EP. 260.

<sup>27</sup> S. 201; EP. 253.

b) La "comunidad estética".

De acuerdo con Merleau-Ponty el Otro es impensable desde el punto de vista de la filosofía de la Conciencia y el Espíritu, no así desde el punto de vista de una Filosofía de la vida sensible y carnal. Aquí él posee una realidad primigenia irrefutable, pues el mundo sensible, en cuanto no es "objeto" para "mi", en cuanto es una realidad que necesariamente me trasciende, es de por sí algo abierto que exige y requiere "otras" miradas, otras subjetividades. El "Otro" --lo de "otro"-- ya está presente en "mi" y en lo "mío" desde su posibilidad más arcaica.

Las cosas que percibo no serían verdaderamente el ser más que si yo supiera que son vistas por otros, que son presuntivamente visibles para todo espectador que merezca este nombre. El ser en sí no aparecerá más que después de la constitución del otro.<sup>28</sup>

La Ontología --el Ser-- no es lo primero para nuestro filósofo sino la "relación con el Otro"; pero esta relación no es Ética, no es una relación de conciencias, es Estética, es una relación de sensibilidades, de cuerpos que se sienten, que se ven y tocan entre sí.<sup>29</sup> "Lo que yo percibo en primer lugar es otra 'sensibi-

<sup>28</sup> S. 205; EP, 260.

<sup>29</sup> Este planteamiento nos permite responder al cuestionamiento que se hace a Merleau-Ponty desde la perspectiva de la filosofía de la "otredad", en el sentido de que su concepción de la intersubjetividad y del otro sigue siendo pensada como una relación de conocimiento (aunque sea sensorial) y en los marcos de la Ontología tradicional. Cf. Michael B. Smith, "Two texts on Merleau-Ponty by Emmanuel Levinas --'Intersubjectivity: Notes on Merleau-Ponty' and 'Sensibility'", en Galen A. Johnson y Michael B. Smith, Ontology and alterity in Merleau-Ponty, pp. 53-66. En este mismo libro colectivo véase la discusión entre quienes

lidad' (Empfindbarkeit), y, a partir de aquí únicamente, otro hombre y otro pensamiento",<sup>30</sup> explica Merleau-Ponty. Todavía más: no hay Otro más que en esta dimensión de lo Sensible; estrictamente, el pensamiento del otro es impensable, inaprehensible, y,

por el contrario, sé sin lugar a dudas que este otro hombre ve, que mi mundo sensible es también el suyo, porque soy testigo de su visión, porque ésta se ve en la atención que ponen sus ojos en el espectáculo, y cuando digo: veo que ve, no hay, como cuando digo: pienso que piensa, acoplamiento de dos proposiciones una dentro de la otra, visión "primordial" y visión "subordinada" se descentran la una a la otra.<sup>31</sup>

"Ver" al otro es una experiencia original y originaria; no es "constituirlo", referirlo al puro "Yo"; pero hay una relación, un encuentro, el otro no permanece inaccesible. Él es para mí como yo soy para él. Lo veo y me ve y nuestras miradas se encuentran en el mundo que compartimos: somos co-presentes al mundo y el mundo es aprehendido "intersubjetivamente".

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que la comunidad humana es ante todo una comunidad estética, esto es, una comunidad de animalia, de seres vivos y animados, sensibles uno para el otro. La intersubjetividad es de principio y para siempre intercoporeidad: pertenencia originaria y de todos a la Carne del Ser. Merleau-Ponty dice que la relación entre sujetos no es primeramente de proyección ni de introyección porque estas modalidades

---

sostienen algo semejante a Levinas y quienes argumentan a favor de la posición de Merleau-Ponty.

<sup>30</sup> S, 205-206; EP, 261.

<sup>31</sup> S, 206-207; EP, 263.

suponen una comunicacion. una "comunion" previa sin la cual quedarian solamente como mecanismos artificiales v actos violentos. Igualmente. egoismo v altruismo no son sino dos posibilidades a que da lugar nuestro encuentro carnal primitivo.

La reduccion a la 'egologia' o a la 'esfera de la pertenencia', como cualquier otra reduccion, no es más que una prueba de los ligámenes primordiales. una manera de seguirlos hasta sus últimas consecuencias.<sup>32</sup>

Y no habria que elegir entre uno u otro. ni considerarnos todos como instrumentos de un "todo" que actuaria sin nosotros. sino como miembros de un "Uno primordial que tiene su autenticidad": como elementos de "una generalidad primordial en la que estamos confundidos".<sup>33</sup> que no actúa por si misma pero a la que estamos irremisiblemente ligados. Este es. precisamente. nuestro ser carnal primigenio, es lo que el otro v yo tenemos en común de principio v para siempre; es nuestra humanidad<sup>34</sup>: yo no soy Dios. pero el Otro tampoco. Los "otros" aparecen ya ahí en el mundo v no como espíritus o entes psíquicos.

sino como los afrontamos en la cólera o en el amor. rostros. gestos, palabras a los cuales, sin pensamiento que se interponga, responden los nuestros --hasta el punto de que les devolvemos sus palabras antes de que nos hayan alcanzado. con tanta seguridad. con más seguridad que si las hubiéramos comprendido--, engendrando cada uno de ellos a otros. v confirmado por

---

<sup>32</sup> S. 213; EP. 275; "hasta sus últimas prolongaciones". dice el original.

<sup>33</sup> S. 212; EP. 273.

<sup>34</sup> La humanidad es "cuerpo". la corporalidad es el ser universal del hombre. es lo que todos tenemos en común. Por esto es que la promesa religiosa humanista por excelencia es aquella de la "resurrección de la carne".

ellos en su cuerpo.<sup>35</sup>

Ahora bien, si la comunidad humana es primordialmente una comunidad sensible, corporea (estética), si el Otro es para mí un "ser sensible", un "gesto", una "fisonomía", un ingrediente intensivo de mi mundo antes que una "Conciencia" o una "Voluntad", ¿no será el Arte, en cuanto productividad de lo sensible, el fundamento para la constitución de una comunidad propiamente humana, esto es, de una comunidad que se sabe y se quiere tal? Esta pregunta no podremos responderla sino hasta el final de este trabajo.<sup>36</sup>

c) Idea sensible e idea estética. Merleau-Ponty y Proust.

Sin embargo, cabe preguntar si no hay en el planteamiento de nuestro filósofo una tesis reduccionista, si no hay en el mundo más cosas que las sensibles. Él mismo aborda la cuestión de frente. Esta pregunta tienen cabida, nos dice, si "usamos una noción mutilada de lo sensible y de la Naturaleza".<sup>37</sup> Por el contrario, explica, en lo sensible no hay que incluir únicamente las cosas,

sino también todo lo que en ellas se dibuja, incluso en hueco, todo lo que en ellas deja su rastro, todo lo que figura en ellas incluso a título de separación como una cierta ausencia.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> S., 219; EP., 287.

<sup>36</sup> Aunque apuntamos algo en los capítulos VIII y IX.

<sup>37</sup> S., 209; EP., 267.

<sup>38</sup> S., 209; EP., 268.

En lo sensible hay que incluir pues los horizontes y las relaciones, las distancias y las diferencias entre las cosas. Las maneras como se configuran y forman "espectáculos", "paisajes", "mundos", esto es, "totalidades" concretas y variables que son los verdaderos "datos" de nuestra experiencia.

Así pues, lo sensible posee un alcance universal, es un ser completo y general en el que por lo menos se anuncia todo aquello que él no es; que posee, en cierto modo, "el secreto del mundo, de los otros y de lo verdadero".<sup>39</sup> Todo es cuestión de no entenderlo como materia, como corpúsculo, es decir, de superar toda visión sustancialista y atomista, "cosista" de lo real, de abandonar todas las definiciones clásicas --empiristas, psicologistas, racionalistas, intelectualistas-- del Ser. Para Merleau-Ponty, lo sensible es ante todo dimensionalidad, Gestalt, articulación... Es estructura, forma y relación y no "cosa", "materia" u "objeto". Los seres sensibles, los colores, las cosas visuales nada serían sin "el tejido que los envuelve, los sostiene y los alimenta, y no es cosa, sino posibilidad, latencia y carne de las cosas".<sup>40</sup>

Ahora bien, a nuestro autor le importa insistir en que este "tejido", que esta "figura" del ser, tampoco es una construcción de la mente, una mera proyección de la conciencia. Hay un sentido, una idea, una estructura, en lo sensible, pero ese sentido es autóctono, esa idea es inmanente, esa estructura es "visible". No

---

<sup>39</sup> S. 208; EP, 266.

<sup>40</sup> VI, 166; 175.



son entidades que subsistan aparte, órdenes transempíricos (trascendentales), mecanismos legaliformes abstractos o esquemas conceptuales que sólo serían "objetos" de un intelecto pensante puro. Ciertamente, el sentido de lo sensible no es un ser sensible pero él no está sino "en" el ser sensible mismo --en su movimiento, en su tensión, en su configuración. Todo es cuestión de "ver" de otro modo o, simplemente, de "ver" en verdad.

Tocamos aquí el punto más difícil para la reflexión filosófica, que es el del lazo entre la carne y la idea, el de la relación entre "lo visible y la armazón interior que descubre y oculta".<sup>41</sup> Es el lazo entre el ser sensible y el pensamiento, el problema del logos primordial. Y es "el punto más difícil" porque tiene que ver con la singularidad de tal relación y con la originalidad de la reflexión de Merleau-Ponty. Este lazo es lo que casi ninguna filosofía ha pensado porque es, precisamente, el problema de la emergencia primordial del pensamiento, e ignorar esta emergencia ha sido de alguna manera la condición para que la filosofía sienta sus reales. De ahí que Merleau-Ponty no se apoye para exponer ese lazo en Descartes, Kant, Husserl o Bergson... Que mejor se apoye, justamente, en un artista, en un escritor: Marcel Proust.

Nadie como el autor de En busca del tiempo perdido ha ido tan lejos "en la fijación de las relaciones entre lo visible y lo invisible"<sup>42</sup>; ninguno como él nos ha mostrado el entrelazo de

---

<sup>41</sup> VI, 184; 195.

<sup>42</sup> VI, 184-185; 195.

las cosas y su sentido, la realidad sensible de la "idea" y la "idealidad" propia de la obra de arte. Comentando expresiones de Proust, explica Merleau-Ponty:

La literatura, la música, las pasiones, y también la experiencia del mundo visible son, tanto como la ciencia de Lavoisier y de Ampère, exploración de una realidad invisible y, como ella, revelación de un mundo de ideas. Lo que pasa es que esta realidad invisible, estas ideas no pueden desprenderse, como las otras, de las apariencias sensibles, y erigirse en positividad de segundo grado.<sup>43</sup>

Hay "ideas sensibles" y ellas poseen rasgos originales, incomparables. Las ideas sensibles --cuyo ejemplar son las ideas estéticas, las ideas pictóricas o musicales, pero que aparecen en toda experiencia sensible del mundo-- están ahí; su originalidad radica en que son inseparables de aquello a través de lo cual se muestran, más bien, de aquello donde ellas moran --colores, líneas, volúmenes, palabras.<sup>44</sup> Dichas ideas no pueden ser aprehendidas directamente, no pueden convertirse en objetos de pensamiento. Su traducción a "ideas de la inteligencia" no sólo las desvirtúa sino que las diluye finalmente (entre más nos

---

<sup>43</sup> VI, 185; 197. El primer enunciado de esta cita hace referencia al siguiente párrafo de la novela de Marcel Proust: "Swann escuchaba los temas sueltos que iban a entrar en la composición de la frase como las premisas en la conclusión necesaria, y asistía a su génesis. ¡Qué genial audacia!, se decía, tan genial como la de un Lavoisier o un Ampère, la de Vinteuil, experimentando y descubriendo las secretas leyes de una fuerza desconocida, llevando a través de lo inexplorado, hacia la única meta posible, ese admirable carro invisible al que va fiado y que nunca verá". Proust, En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann.

<sup>44</sup> Con las reservas de una reflexión todavía trascendentista, el primer planteamiento de la "idea estética" se encuentra en Hegel (cf. Estética 2. La idea de lo bello artístico o lo ideal).

acercamos a capturar con el puro pensamiento la idea precisa y clara de una sonata o de una pintura más nos alejamos de esa idea). Para pensarlas verdaderamente se requeriría otro tipo de pensamiento, uno que operara muy estrechamente ligado a la experiencia sensible. Pues, en verdad, si careciéramos de esta experiencia, de una corporalidad, las ideas sensibles "nos serían del todo inaccesibles".<sup>45</sup> Sin embargo, tampoco podemos decir que la idea sensible exista a la manera de una cosa, más bien, explica Merleau-Ponty, es como "un surco que se va trazando mágicamente ante nuestros ojos, sin que lo trace nadie, cierto repliegue, cierta interioridad, cierta ausencia, una negatividad que es algo, puesto que está limitada"<sup>46</sup> por un ser --sonidos, luces-- que la instituye. Así pues, la "idea estética" es un movimiento, un juego figural, una tensión: no es un ser metido en la "mente", no es una "representación".

Lo que la música, el arte y toda experiencia sensible nos revelan es la aparición de un ser "invisible", de un ser "ideal" del todo original. No es un invisible de realidad ni de posibilidad, algo que está más allá de lo sensible o algo que en algún momento podríamos llegar a desentrañar como la ciencia desentraña la regularidad invisible de los fenómenos. La idea musical, por ejemplo, es un ser invisible de derecho --insuperable, insustituible-- y a la vez relativo --inseparable de la realidad concreta y la dinámica viva de los sonidos, de los movimientos del

---

<sup>45</sup> VI, 185; 196.

<sup>46</sup> VI, 186; 198.

instrumentista v hasta de las características materiales del instrumento.<sup>47</sup> La idea musical es una idea sonora, que hay que oirla para pensarla, que solo se le puede pensar con el oído (igualmente la idea pictórica o la idea literaria: hay que verlas, leerlas, etc.).

Ahora bien, agrega nuestro filósofo, "precisamente porque las ideas musicales o sensibles son negatividad o ausencia circunscrita, no las poseemos, nos poseen ellas".<sup>48</sup> No son unos objetos que estuvieran frente a nosotros, que podríamos captar y dominar mentalmente. Nos envuelven, parecen surgir de sí mismas. Vemos u oímos la idea sensible más que pensarla, somos poseídos por ella más que poseerla nosotros, más que producirla. ¿Cómo es esto posible? Obviamente, Merleau-Ponty no es, como se dice, un idealista objetivo.<sup>49</sup> No cree que las ideas posean una existencia objetiva, que sean cosas, algún tipo de entidad. Sin embargo, tampoco se conforma con decir que esas ideas estén ahí simplemente porque han sido puestas por una conciencia reflexiva, dueña al

---

<sup>47</sup> Nuevamente Merleau-Ponty comenta a Proust, en su descripción de la vivencia de Swann ante la ejecución de una sonata. Sobre la frase musical que interpreta el violín en un momento dado... narra Proust: "¿Es un pájaro, es el alma, aún incompleta, de la frase, o es una hada invisible y sollozante, cuya queja repite en seguida, cariñosamente, el piano? Sus gritos eran tan repentinos, que el violinista tenía que precipitarse sobre el arco para recogerlos. El violinista quería encantar a aquel maravilloso pájaro, amansarlo, llegar a cogerle. Ya se le había metido en el alma, va la frase evocada agitaba el cuerpo verdaderamente poseso del violinista, como el de un médium". Marcel Proust, op. cit., pp. 414-415.

<sup>48</sup> vl. 187; 199.

<sup>49</sup> Aunque Proust, a quien se remite, si haya pensado su concepción de la idea en términos platónicos.

fin y al cabo de todo lo que haya en el cielo y en la tierra (idealismo subjetivo). Para nuestro filósofo las ideas sensibles son la manifestación de nuestro ser encarnado. En verdad, no surgen por sí mismas sino en función de una subjetividad, de una conciencia, sólo que esta conciencia no se tiene a sí misma y es antes capacidad de percepción, de configuración, que capacidad de reflexión y aprehensión interior; que es, pues, antes carne, vida sensitiva, reflexividad sensorial, que pensamiento, entendimiento o saber.

La idea sensible se presenta primeramente como Gestalt, hemos dicho, esto es, como una cierta "estructura" o "armazón", como una "constelación". Lo sensible de que tengo experiencia es un ser de relaciones, distancias, intervalos, horizontes exteriores y horizontes interiores, comunicaciones. Un color --el rojo por ejemplo-- no es un átomo de la realidad, una cualidad muda y absoluta, sino una dimensión del Ser, un cierto valor, una manera de ser que hace juego con otras y resuena para ellas. Ninguno de estos rasgos --ideales o protoideales-- sería posible sin la presencia activa del sujeto corporal; pero no son sus elaboraciones, unas construcciones o interpretaciones que quitaríamos de encima de las cosas como se quita una pantalla para ver detrás. Si quitáramos esos rasgos, nada habría más allá, pues ellos son unas determinaciones que surgen casi del solo hecho de que el sujeto es un ser corporal, y en ese sentido puede decirse que vienen al Ser sensible de sí mismo.

Las ideas sensibles nos expresan, expresan nuestra vida

comprometida con el mundo desde su fondo, pero, por esto mismo, siempre expresan más de lo que podemos reconocer conscientemente en ellas y atribuir a nuestra visión. Es así que las comprendemos tanto como somos comprendidos por ellas, que las sabemos tanto como ellas nos "saben"; es por esto que el artista puede, sin metafísica,<sup>50</sup> interrogar al mundo e interpretar lo que las cosas quieren decir por sí mismas... Es así también que la "idea estética" encarnada en una obra de arte poseerá siempre un sentido suplementario, un exceso de sentido difícil de agotar.

Ahora bien, para Merleau-Ponty, todas las ideas son, de alguna manera, sensibles, estéticas. Las que llamamos propiamente "ideas", las de la inteligencia o del lenguaje, no son al fin y al cabo muy distintas de las primeras. Ellas no están exentas --o por lo menos no totalmente-- de una dimensión sensible, ellas poseen también su propia vida carnal y concreta, su propia figuralidad: ésta es, en principio, la de la palabra, la de los gestos expresivos y la de los signos. Antes que ser "objetos mentales",<sup>51</sup> las ideas del pensamiento son también, como las

---

<sup>50</sup> O quizá con otra "metafísica", incluso con otra "teología". Como escribe Merleau-Ponty: "lo irrelativo ya no es desde ahora la naturaleza en sí, ni el sistema de aprehensiones de la conciencia absoluta, ni tampoco el hombre, sino esta 'teología' de la que habla Husserl --que se escribe y se piensa entre comillas--, unión y armazón del Ser que se realiza a través del hombre". *S.*, 219; *EP*, 287.

<sup>51</sup> En verdad, nunca llegan a serlo. La "objetivación" de la idea es siempre el producto de una hipóstasis, o, en todo caso, de acuerdo con Merleau-Ponty, se trata de una "ilusión natural" de nuestro lenguaje. Su modo de operar es tal que nos hace "creer" que la significación persiste independientemente del movimiento de la palabra y de la estructura de los signos.

ideas sensibles, cierta estructura o articulación de signos: ellas son primero un cierto movimiento del discurso, una "intención" que está empotrada en las palabras, que no se identifica con ellas tomadas partes extra partes, pero que tampoco subsiste más allá o sin ellas.<sup>52</sup> Y lo mismo puede decirse para la "idea" o el sentido de un comportamiento social, una acción económica o un acontecimiento histórico.<sup>53</sup> Merleau-Ponty no quiere decir con esto que todo el mundo de la cultura, que el orden general de las significaciones se reduzca al de la vida corporal, que no sea más que su prolongación en un sentido restrictivo. Tan importante como la rehabilitación del ser sensible ha sido para nuestro filósofo la crítica profunda de toda concepción naturalista, materialista y mecanicista. Lo que él sostiene es que un elemento corpóreo-sensible nunca deja de estar presente, de alguna manera (cuasi o virtualmente presente, podemos decir), aún en las formas más abstractas de la praxis humana.

En fin, la concepción de nuestro filósofo es ininteligible mientras permanezcamos en el esquema ontológico del pensamiento clásico-moderno donde no hay lugar para otra cosa que no sea "realidad objetiva" o "realidad subjetiva". Debemos entender que lo espiritual posee un lado sensible porque lo sensible posee un lado espiritual. Pero estos "lados" no se identifican, la filosofía de Merleau-Ponty no es un pensamiento del "absoluto". Él

---

<sup>52</sup> Cf. Merleau-Ponty, "Sobre la fenomenología del lenguaje", en S, pp. 99-116.

<sup>53</sup> A propósito de la inmanencia entre "acción económico-material" y significación "socio-cultural", Cf. "Marxismo y filosofía", en SS, pp. 193-208.

dice: el espíritu posee una dimensión sensible. "mi pensamiento no es sino el reverso de mi tiempo, de mi ser pasivo y sensible".<sup>54</sup> Esto no significa que el espíritu domine a lo sensible, que el pensamiento posea la verdad del ser. El aspecto sensible del espíritu es un punto ciego para él, sólo se "ve" desde fuera, en un contexto intersubjetivo determinado y en un cierto horizonte histórico. El sentido de lo sensible no lo podemos poseer, domar, porque es inseparable del ser en que aparece. En general, lo sensible, y en esto se distingue de la "materia", del "objeto físico", es algo que somos y sentimos --precisamente, cuando lo pensamos ya no es sensibilidad sino pensamiento.

Así pues, el Ser es para Merleau-Ponty, sensibilidad, Carne, no materia, no espíritu, sino mezcla primordial; "materia bruta" y "espíritu salvaje", realidad "previa" y "general" que no sabe todavía de separaciones y distinciones; sensación intensiva que ya no se identifica con un hecho físico pero que todavía no se cierra en una realidad mental. La carne es, precisamente, el elemento estético: el objeto, el fundamento y la realidad del arte; la "obra de arte" primordial de la que toda obra particular es concreción y determinación, forma superior.

La ontología de Merleau-Ponty es una Estética. Se encuentra inspirada, fundada y confirmada en la vida del arte, en la manera como los artistas describen y enseñan el Ser de lo Sensible y el mundo de la experiencia. A la vez, ella nos permite volver al Arte, repensarlo y comprenderlo y comprender a partir del arte lo

---

<sup>54</sup> S, 23; 22.



demás. No es por causalidad que nuestro filósofo recurre al arte para dar cuenta de su concepción del ser sensible, para explicar su filosofía de la Carne. Es que la obra de arte no es sólo un medio a través del cual podemos comprender mejor el ser sensible, en realidad es el medio privilegiado y paradigmático en que lo sensible se realiza y alcanza sus máximas posibilidades. El arte es la productividad de la vida sensible y Proust no es sólo alguien que describe mejor que nadie la unión de lo invisible y lo visible en el mundo de la experiencia, es, sobre todo, alguien que crea un "objeto" --una obra literaria-- donde aquella unión es desplegada, explicada y expresada en todos sus alcances y posibilidades. La obra de arte es cuerpo vivo que expresa la corporalidad viviente del mundo; carne sublime en la que se recoge e intensifica la carne del Ser.

#### d) Contingencia y creación del sentido.

Para Merleau-Ponty hay sentido en lo sensible --un logos o una idea en el mundo-- porque hay un sujeto, una intencionalidad subjetiva. Ahora bien, ese sentido es inmanente al mundo y no es un objeto ideal o un ente de la imaginación, un ser de la conciencia, porque el sujeto que lo "revela" es a su vez parte del mundo, porque, en cuanto existencia corporal e intencionalidad operante, él pertenece al Ser. Ciertamente, el sujeto corporal, el vidente, no es una cosa entre otras, un visible igual que cualquiera, pero tampoco es una cosa aparte, como una mente o un

ser puramente invisible. Lo invisible se inscribe en lo visible, dice Merleau-Ponty; la revelación del sentido es una autorrevelación y nunca está salvado de la contingencia.

En general, para nuestro filósofo todo sentido en el mundo es inmanente, carnal, viviente; no es una "cosa" aparte. El sentido de la historia, de la vida intersubjetiva o de la acción cultural del hombre no está predeterminado, no es una razón trascendente, supranatural; no preexiste al vaivén aleatorio de la vida concreta. Así, a diferencia de las apresuradas posiciones escépticas, el inmanentismo radical de Merleau-Ponty no se contenta con negar el sentido (el logos): lo que hace es ubicarlo en el proceso contingente y aleatorio del mundo y eliminar su aura metafísica. Esto es, renuncia a creer que el sentido es una especie de ente que "existe" de alguna manera, sobrevolando las cosas o metido en las mentes de los sujetos. Para una posición inmanentista radical como la suya el sentido no es; adviene, se conquista, se crea --y se crea en el mundo y no más allá o detrás de él. Esto significa que hay creación, que no existe un determinismo total, pero también que el acto creador ya no puede ser pensado a la manera psicologista y espiritualista tradicional, como un acto subjetivo y mental, como la operación de una voluntad espiritual pura. La creación ha de ser pensada ahora como un proceso mundanal, contingente y aleatorio, y como una acción colectiva, abierta a una tarea histórica e intersubjetiva. El sentido se crea en el proceso de la existencia --corporal, personal, social--; no está meramente dado ni es simplemente una

construcción subjetiva; por ende nunca es un dato unívoco y definitivo, un "hecho". Es por esto que nunca lo podemos saber -- domar, definir--, pues siempre hace jugar una dimensión de latencia, una zona de indeterminación, un margen de sinsentido.

La filosofía de Merleau-Ponty es una especie de "metafísica de la contingencia", un proyecto que quiere comprender la contingencia y comprender a partir de ella. No es una renuncia derrotista al sentido y la verdad, a la manera, por ejemplo, del neopragmatismo de Richard Rorty,<sup>55</sup> pero tampoco es un intento de domar la contingencia: ya sea, a la manera de Sartre,<sup>56</sup> desde la afirmación absolutista de la conciencia antropológica, o, a la manera de Apel y Habermas, desde la postulación teleológica de la racionalidad.<sup>57</sup> La alternativa que Merleau-Ponty nos presenta es bastante original: no dice que no haya sentido en el mundo; tampoco que sólo sea una proyección, heroica o metodológico-reconstructiva, de la conciencia. Dice que el sentido es contingente, que la racionalidad está atravesada por la facticidad y la finitud, y que nos sería incomprensible sin estos caracteres. En otras palabras, no es a pesar de sino gracias a que somos finitos y fácticos que hay sentido, que hay logos. Para un ser infinito, para un kosmotheoros, no hay punto de vista, no hay perspectiva; ninguna secuencia es posible, ninguna orientación es privilegiada: todo es a la vez y en todo lugar. Al igual que en la herme-

<sup>55</sup> Cf. Richard Rorty, Contingencia, ironía y solidaridad.

<sup>56</sup> Cf. Merleau-Ponty, Las aventuras de la dialéctica. Cap. sobre "Sartre y el ultra-bolchevismo".

<sup>57</sup> Cf. Karl-Otto Apel, Estudios éticos; Jürgen Habermas, Pensamiento postmetafísico.

néutica de Gadamer,<sup>58</sup> para Merleau-Ponty la finitud ontológica del existente humano es condición de posibilidad y de realidad del sentido, pero a diferencia de ella, nuestro filósofo no piensa la finitud sólo en términos histórico-antropológicos, ni concibe al sentido sólo a partir del lenguaje; piensa la finitud desde la esfera de nuestra experiencia sensible del mundo y al sentido en el mostrarse mudo y originario de las cosas ante nuestra mirada. Hay en Merleau-Ponty también, como en Gadamer o Ricoeur,<sup>59</sup> un reconocimiento de la trascendencia del sentido respecto a la inmanencia de la conciencia, pero esa trascendencia --como todas las trascendencias: el ser percibido, los otros, la historia, la política, incluso la Divinidad-- nos es ajena sólo a la manera en que nos es ajena la amplitud y el alcance de nuestra vida corporal, las operaciones espontáneas, inconscientes y primitivas de nuestro ser carnal y sensible. Merleau-Ponty no dice "La Trascendencia" sino "las trascendencias". El plural significa que lo trascendente no es absoluto, que se encuentra trabajado por el hombre desde su interior. En fin, para nuestro filósofo el sentido no remite sólo al lenguaje ni sólo al tiempo --al "pasado" como norma esencial de toda interpretación, tal y como en Gadamer: remite en principio a nuestra carnalidad y al "presente". Todavía más, desde su perspectiva hemos de insistir

---

<sup>58</sup> Cf. Georg-Hans Gadamer, Verdad y método. Especialmente el capítulo 9, "La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico", pp. 331 y ss.

<sup>59</sup> H.G. Gadamer, op. cit., Paul Ricoeur, Freud: una interpretación de la cultura. Especialmente el capítulo III del libro I, donde se plantea la crítica de la hermenéutica a la filosofía reflexiva.

en que la "Naturaleza" y la "Ciencia de la naturaleza" y su método siguen siendo parte de nuestra institución y de nuestra verdad.

Lo que Merleau-Ponty quiere captar es el emerger contingente del sentido. A contracorriente del antinaturalismo y el antiempirismo del pensamiento contemporáneo, que gusta insistir en la manera cómo nuestra relación con el mundo está mediada por una precomprensión lingüística,<sup>60</sup> por nuestros saberes y significados, nuestro filósofo vuelve a la posición contraria: la manera, eterna e insuperable como nuestros saberes, significados y actos de comprensión están mediados por nuestra experiencia, por nuestra relación vivida con el mundo y las cosas. El que se plantee de esta manera, esto es, poseyendo un carácter crítico, implica una diferencia con el naturalismo y el empirismo tradicionales, y, por ende, conduce a la necesidad de una reformulación filosófico-actual de todo naturalismo... Ahora bien, esta reformulación permanece indeterminada y hasta oscura mientras no la pensamos en el horizonte de la experiencia estética. Pues sólo el arte, en cuanto vida sensible activa, nos permite hablar --sin ingenuidad empirista-- de una experiencia inmediata del mundo, y reafirmar --más allá de un naturalismo ramplón-- la dimensión natural de la conciencia.

En fin, más que una teoría del lenguaje, una antropología o una moral, consideramos que lo que se deriva del pensamiento de

---

<sup>60</sup> Tesis que han sostenido las concepciones sociologistas, psicologistas, estructuralistas y hermenéuticas de nuestro tiempo.

Merleau-Ponty es una Estética. Si la experiencia del sentido puede y ha de ser interpretada estéticamente quiere decir, primero: que el problema último del sentido es él de su creación, que el sentido es lo creado y que la creación es creación de sentido; segundo: que, en tanto artística, la creación de sentido es necesariamente un proceso de la vida sensible y la praxis corporal; que el hombre es creador, y sólo puede serlo, no más allá de la dimensión concreta de su existencia sino entregándose a ella, viviéndola en serio y en profundidad. Y no sólo puede ser creador; tiene que serlo. Pues sólo "creando" puede tener un ser para sí y puede comprender el "Ser", ya que, como escribe nuestro autor, "el Ser es lo que exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de él".<sup>61</sup>

La filosofía de Merleau-Ponty es en su generalidad y esencialidad una filosofía de lo "estético": del ser sensible, de la expresión y de la creación. Es una filosofía del "arte", una ontología "artística": el Ser es fenómeno, Gestalt, "estilo", y el pensamiento (y toda praxis humana) es un proceso de creación y recreación continua. Precisamente, una filosofía estética es aquella que sabe pensar a lo sensible (a la experiencia, a lo "dado") desde el punto de vista de la creación y a la actividad creadora (lo "no dado", lo nuevo) desde el punto de vista de la experiencia. Es una filosofía que piensa más allá de la positividad pura y más acá de la pura negatividad; más allá del ser y

---

<sup>61</sup> VI, 242; 251.

del no-ser, en la dimensión concreta y carnal, relativa y dinámica del Ser.

## SEGUNDA PARTE.

### LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Si tuviera que elegir entre el destino de ser un hombre que sabe cómo y porqué una cosa es eso que llamamos "bella", y el de saber lo que es sentir, creo que elegiría la última, con la reserva mental de que este conocimiento, si fuera posible (y me temo que no sea ni tan siquiera concebible), me revelaría enseguida todos los secretos del arte.

Paul Valéry  
(Teoría poética y estética).



La tesis implícita en el pensamiento de Merleau-Ponty es que entre la experiencia sensible y la experiencia estética hay igualdad o correspondencia, mutua elucidación, que no hay separación o ruptura entre una y otra ni tampoco mera identidad o reduccionismo. Esta tesis contiene dos afirmaciones de sentido distinto. La primera --"la experiencia sensible es experiencia estética"-- está significando que el arte es la realización paradigmática de nuestra experiencia básica del mundo, y, por tanto, que él nos proporciona como la esencia última de esa experiencia. La segunda, que la experiencia estética --la creación y la contemplación artísticas-- es, antes que otra cosa (imaginación, reflexión, sentimiento), actividad de nuestros sentidos, acción corporal y acto perceptivo. De esta manera, podemos afirmar bien que la descripción de la experiencia sensible nos conduce a la experiencia estética como su realización privilegiada o bien que la comprensión del fenómeno artístico nos retrae al campo del mundo sensible como su condición universal. Esto significa en otras palabras que entre una Fenomenología de la experiencia perceptiva (en general, una ontología del ser sensible) y una Teoría estética (en particular, una teoría del arte) hay también interdeterminación y mutuo esclarecimiento.

Lo anterior implica que a partir de la filosofía de Merleau-Ponty podemos superar esa dicotomía que ha atravesado la historia moderna del término estética desde Kant, y que lo hace significar tanto teoría de la experiencia sensible como teoría del arte.

¿Hay o no alguna relación relevante entre ambos significados? Kant usa el término Estética (trascendental) para significar "la ciencia de todos los principios a priori de la sensibilidad",<sup>1</sup> desde el punto de vista de la teoría epistemológica, uso que nada tiene que ver con el que hace él mismo para designar el "juicio reflexivo-subjetivo" o "juicio del gusto". En una nota a pie de la "Estética trascendental" dice que el uso de la palabra Estética para designar la "teoría del arte" (la "Crítica del gusto" en sus términos) es un anacronismo de los alemanes que proviene de la pretensión de Baumgarten de construir una "ciencia del conocimiento sensible", pretensión, según él, a todas luces errónea, ya que la experiencia sensible no puede proveer ningún tipo de principio a priori y, por lo tanto, ningún conocimiento que pueda guiar nuestro juicio del gusto: "más bien es el juicio el que sirve como piedra de toque para la rectificación de los principios".<sup>2</sup> Kant considera que la Estética nada tiene que ver con el estudio del Arte, puesto que su cometido es el estudio de las estructuras a priori del conocimiento, siendo el Gusto aquello que por definición excluye cualquier a priori y cualquier actitud cognitiva.

Sin embargo, estas restricciones son aceptables sólo mientras concedamos los supuestos generales de la epistemología kantiana, en especial, su concepción del conocimiento como una construcción intelectual y su noción de la subietividad como una

---

<sup>1</sup> E. Kant, Crítica de la razón pura, t. I, pp. 173-174.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 173, nota a pie de página.

estructura formal trascendental. Bajo una concepción fenomenológica de la subjetividad, y del entrelazo subjetividad-mundo, es posible entender, por una parte, que la experiencia estética no es solamente una experiencia "subjetiva", una forma de juzgar las cosas, que posee una referencia al mundo y cierto fundamento en la realidad de las cosas, y, por otra parte, que la experiencia sensible no es a su vez una pura experiencia "objetiva", que toda sensación se encuentra cualificada afectiva, existencialmente.<sup>3</sup> Desde este punto de vista, una teoría de la sensibilidad no es inatingente para una teoría del arte, y, por su parte, ésta tampoco lo es para una teoría del conocimiento y para una concepción filosófica general.

Es así que podemos entender la Fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty como una "Estética": 1) porque en cuanto

<sup>3</sup> Sin embargo, como lo explica Merleau-Ponty, "el mismo Kant evidencia en la Critica del juicio que hay una unidad de la imaginación y del entendimiento y una unidad de los sujeto antes del objeto, y que, por ejemplo en la experiencia de lo bello, hago la vivencia de un acuerdo de lo sensible con el concepto, de mí y del otro, acuerdo carente de concepto. Aquí el sujeto no es ya el pensador universal de un sistema de objetos rigurosamente vinculados, el poder instituyente (posant) que somete lo múltiple a la ley del entendimiento, si tiene que poder formar un mundo. Él se descubre y se gusta como una naturaleza que espontáneamente se conforma a la ley del entendimiento. Pero ~~se~~ hay una naturaleza del sujeto, el arte oculto de la imaginación ha de condicionar la actividad categorial; no es ya solamente el juicio estético, sino también el conocimiento que el mismo se apoya; él es quien funda la unidad de la consciencia y las consciencias". EP, 17: xii. Modificamos un poco la traducción. Cf. Diane Coole, "The aesthetic realm and the lifeworld: Kant and Merleau-Ponty", History of political thought, pp. 503-526. Para un planteamiento sistemático sobre la relación de la estética fenomenológica con la filosofía kantiana, cf. Mikel Dufrenne, "L'apport de l'Esthétique à la philosophie", Esthétique et philosophie 1, pp. 9 y ss.

teoría filosófica de la experiencia sensible nos permite definir las condiciones generales de la experiencia estética y la actividad artística en particular: y 2) porque en tanto fenomenología radical, implica, a la manera del arte, el compromiso de comprender lo experiencia sensible como tal, sin adelantar ni imponer ninguna concepción previa. Proponemos entonces la reconstrucción de la Fenomenología de la percepción --al menos de sus tesis centrales-- en términos de una Teoría de la Experiencia Estética. Merleau-Ponty desarrolla en esta obra una reflexión sobre la experiencia perceptiva y su significado filosófico mediante una serie de referencias a la filosofía clásica y contemporánea y a las ciencias del comportamiento --neurofisiología, psicología, Gestalttheorie. Son significativas además las referencias que a lo largo de las más de cuatrocientos cincuenta páginas de esta obra se hace a cuestiones estéticas, fenómenos artísticos o concepciones de artistas. Podemos caracterizarlas de dos maneras: a) las que consisten en ilustrar, con ejemplos tomados de las diferentes artes, concepciones y temas de la reflexión teórica; y b) las que implican que la experiencia estética es la realización ejemplar de ciertas estructuras básicas de la experiencia fenomenológica (la unidad del cuerpo, las cualidades perceptivas, etc.). En fin, si las cuestiones del arte no son tratadas en un capítulo específico y se encuentran dispersas en la Fenomenología de la percepción --y en toda la obra de Merleau-Ponty-- no es porque sean irrelevantes, sino, al contrario, porque, como hemos dicho, tienen que ver con todos los

temas de su filosofía, porque secreta o discretamente esta filosofía se quiere estética.

La Fenomenología es Estética y la Estética es Fenomenología. Por una parte, el Arte es tanto la expresión como el medio fundamental de comprensión de la experiencia fenomenológica, de nuestra experiencia primordial del mundo. La actividad artística se apoya en esa experiencia; es posible a partir de nuestra vivencia prerreflexiva y preteórica, inmediata y total del mundo. Pero además el arte nos revela, nos da la verdad de esa experiencia; nos permite retomarla, re-pensarla y traerla a nuestra situación actual de pensamiento y de cultura. Si no fuera por el arte nuestra experiencia originaria del mundo quedaría en el olvido o bien persistiría sólo como una idea filosófica, como una abstracción, una utopía o una buena intención. Por otra parte, la experiencia estética en su totalidad --los actos estéticos, el sujeto estético, el contenido del arte-- pertenece primaria y enteramente al reino del fenómeno, al campo de la Sensibilidad. Es desde la perspectiva de una fenomenología de la percepción y del ser sensible que hemos de definir el concepto esencial de la "experiencia estética". Para hacerlo, vamos a tratar cada uno de los elementos que componen esta experiencia y a probar en cada caso nuestra hipótesis general de la equivalencia entre experiencia sensible y experiencia estética. Esos elementos son: 1) el objeto estético en cuanto objeto percibido; 2) la percepción como acto estético fundamental; 3) el cuerpo como sujeto estético; 4) el mundo sensible (la realidad percibida) como mundo o contenido

estético. Según nuestra hipótesis, cada uno de los anteriores enunciados ha de leerse también en sentido inverso. Lo que sostenemos es siempre una doble equivalencia, un doble movimiento. Por ejemplo, decimos que el objeto estético (la obra de arte) es, en última instancia, un "objeto percibido", pero también decimos (y sólo por esto decimos lo primero) que el objeto percibido es, virtualmente, un "objeto estético", es decir, que funciona a la manera de una obra de arte y puede ser comprendido a partir de ésta más que de cualquier otra construcción humana. Hay anticipación y retorno: el ser sensible anticipa a la obra de arte y ésta es el retorno del ser sensible originario; igualmente para cada uno de los otros componentes mencionados.

## CAPITULO III

### OBJETO ESTÉTICO Y PERCEPCIÓN SENSIBLE .

#### 1. El objeto estético como objeto percibido.

La obra de arte puede ser muchas cosas pero es ante todo, y desde una perspectiva fenomenológica radical como la de Merleau-Ponty, un ser sensible, un conjunto de cualidades sensibles que se presentan a nuestra aprehensión perceptiva<sup>4</sup> --colores, líneas, volúmenes, sonidos, figuras, palabras, etc. El objeto artístico es primaria y necesariamente un ser sensible.<sup>5</sup> Esto significa que ahí se encuentra su realidad esencial y que cualquier otra cosa que él pueda llegar a ser lo ha de alcanzar en, o a través de esa su realidad. No significa pues que la obra de arte sea sólo un ser sensible, significa que el sentido, el contenido de la obra sólo se da en su ser sensible mismo. Como lo

---

<sup>4</sup> Siguiendo a Dufrenne, tomamos aquí el punto de vista del "espectador" para iniciar el análisis del objeto artístico. Cf. Mikel Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, I, Cap. 1.

<sup>5</sup> "Una estructura de cualidades transmitidas sensorialmente es algo más que una simple condición previa: es el fundamento del concepto de arte". Stefan Morawski, Fundamentos de estética, p. 118.

explica un artista:

Una obra de arte debe llevar en sí su significación completa e imponérsela al espectador antes incluso que tome contacto con el tema. Cuando veo los frescos de Giotto, en Padua, no me preocupo por tratar de saber qué escena de la vida de Cristo tengo ante mis ojos, pero en seguida siento y capto el sentimiento que se desprende, porque está en las líneas, en la composición, en el color y el título no hará sino confirmar mi impresión.<sup>6</sup>

No se trata entonces de negar la existencia de un sentido en el objeto artístico sino de mostrar que él no existe antes ni por fuera de la realidad concreta de ese objeto. El arte no es la aplicación de un sentido previo a una materia ya dada sino la revelación, confirmación y creación de un sentido inmanente al Ser Sensible mismo.<sup>7</sup>

Pero ¿qué cosa es el sentido estético? ¿Cómo lo concibe Merleau-Ponty? En principio, como lo que da unidad a una obra de arte y nos permite delimitarla y convertirla en objeto de una experiencia, de una atención especial. Ahora bien, tal unidad es de un tipo muy especial. No es una unidad formal a priori que subsiste a sus componentes, ni tampoco una unidad material a posteriori en cuanto simple suma de los componentes que la integran. Es una unidad material a priori: una unidad en la multiplicidad. La obra de arte es una totalidad a priori donde

<sup>6</sup> Henri Matisse. Reflexiones sobre el arte, p. 59.

<sup>7</sup> Como lo describe Merleau-Ponty: "Cuando miro el verde brillante de un vaso de Cézanne, no me hace pensar en la cerámica, me la presenta, está ahí, con su corteza delgada y su interior poroso, en la manera particular como el verde se modula". (EP, 343; 380).



sus partes sólo tienen valor por la singular manera como se relacionan entre sí. Por esta razón, su unidad no es una estructura formal que pueda ser separada de la diversidad de sus componentes; ella está en la diversidad, es lo que une los distintos componentes. No se explica a partir de éstos en cuanto entidades separadas, porque simplemente ellos no "existen" en ese modo (¿cómo saber, por ejemplo, dónde empieza o termina un color o un sonido?), pero, por la misma razón, tampoco puede ser separable de ellos: la unidad sólo se explica por la manera precisa como los componentes se comunican entre sí, se integran y amoldan mutuamente, y esta manera --el estilo-- siempre es algo singular e irrepetible.

El sentido de una obra de arte es el estilo, la configuración, la forma de su apariencia. La idea estética es primero forma, Gestalt, modo de expresión. En la obra de arte, nos dice Merleau-Ponty,

en un cuadro o en un fragmento de música, la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de los colores y los sonidos. El análisis de la obra de Cézanne, si no he visto sus cuadros me deja la opción entre varios Cézanne posibles, y es la percepción de los cuadros la que me da el único Cézanne existente, es en ella que los análisis toman su sentido pleno.<sup>8</sup>

Así, lo que una obra de arte expresa es inaprehensible fuera de la realidad concreta de sus elementos sensibles, y esto vale igual para la pintura o la música como para la literatura. El lenguaje es poético en la medida en que su significación no es

---

<sup>8</sup> FP, 167; 176.

separable de las características concretas de la palabra. El poema.

se perdería irremediablemente si su texto no se conservara exactamente; su significación no es libre ni reside en el cielo de las ideas: está encerrada entre los vocablos en un papel frágil cualquiera.<sup>9</sup>

La obra de arte es una cosa y no una verdad eterna, es un individuo y no un sistema de definiciones, es una realidad y no una irrealdidad.

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en lo que no 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.<sup>10</sup>

Si el sentido del objeto artístico se encuentra plenamente encarnado en su realidad sensible quiere decir que el propio artista no lo descubrió, no lo produjo, más que trabajando íntimamente esa realidad. Artista no es, pues, aquél que sólo se preocupa por concebir en la mente el sentido, ni tampoco aquél que crea que el único problema consiste en buscar la mejor manera --la técnica más precisa y adecuada-- para realizarlo y comunicarlo. Lo es, en cambio, aquél que sólo posee una voluntad de todo (y de nada), un impulso de expresión, que se entrega a la exploración de lo sensible para revelar su sentido propio, para hacer surgir ahí un sentido que es nuevo, incluso, y en primer

<sup>9</sup> FP, 168; 176.

<sup>10</sup> FP, 168; 177. Corregimos la traducción, agregando un "no", según el original.

lugar, para él mismo.

Ahora bien, la unidad del sentido y lo sensible que la obra de arte nos ofrece es una exaltación de una forma de ser que se encuentra presente en toda experiencia sensible. Como ya lo señalamos, para Merleau-Ponty un objeto sensible no es simplemente un conjunto amorfo de datos, posee una cierta configuración, una cierta estructura o un sentido. Un árbol, un rostro, un paisaje, una ciudad incluso, no son para nosotros una serie de datos sensoriales insignificantes cuyo sentido sólo podríamos definir a posteriori y a través de un acto mental. Un rostro es una totalidad expresiva, es primero un gesto --un ser alegre, amoroso o amenazante--, una cierta cualidad afectiva y hasta la expresión de un mundo posible, antes que un compuesto de ojos, boca, mentón, etc., con tales y cuales rasgos físico-objetivos (colores, tamaños, etc.). Y un árbol es un impulso sereno, una forma de apuntar al cielo o una cierta manera de dejarse ondear por el viento... No habría que decir que todas estas significaciones son atribuciones externas, interpretaciones subjetivas, emocionales. Pues estos rasgos están empotrados en el objeto, emanan de él como el brillo emana de una piedra preciosa. Es por esto que la acción del artista ya está preparada en nuestra experiencia sensible y que él, en principio, no tenga otra tarea que entregarse a la vida sensible de las cosas, a la figura sensible del mundo y el Ser. Y es por esto, también, que para expresar todo lo que desee, el artista sólo tenga que construir, de la mejor manera, un nuevo objeto sensible. Porque lo sensible

nunca es una cosidad física, un puro ser extenso, liso y soso, la obra de arte es indefectible e irremisiblemente ser sensible, cosa sensible (viva y vibrante).

La concepción merleauPontiana del objeto estético resulta original e importante sobre todo en razón de su radicalidad, de la manera como nos permite asumir hasta sus últimas consecuencias algo que es una evidencia: el carácter sensible de la obra de arte. De ahí que, a fin de precisar mejor su posición, nos interese confrontarla con otras concepciones.

El ser del objeto estético es su ser percibido mismo. Pero podría inquirirse: ¿nada más?, ¿no todo objeto es percibido?, ¿Cuál es pues su especificidad? Ninguna, si se está preguntando por algún componente suplementario, por una cualidad adicional.<sup>11</sup> Mientras cualquier objeto puede existir bajo diversas modalidades (percibido, recordado, imaginado, representado), el objeto estético es aquél que sólo existe en tanto que percibido y de ninguna otra manera: una obra de arte es algo que hay que ver u oír, no es algo que nos puedan contar. Así pues, en arte vamos ineludiblemente de una experiencia a su sentido, del acontecimiento a la idea; nunca al revés --incluso esta posibilidad resulta necesariamente inexacta:<sup>12</sup> el pensamiento reflexivo es

<sup>11</sup> Nos basamos aquí en la interpretación y valoración que hace Mikel Dufrenne de la concepción de Merleau-Ponty acerca del "objeto estético". Cf. op. cit., t. I, pp. 281 y ss.

<sup>12</sup> Como dice Dufrenne: la aprehensión reflexiva de la pura idea está "siempre en desproporción" (op. cit., t. I, p. 44) respecto a la obra de arte en su ser integral y "no es desde luego ya la idea de la obra" (Ibid., 45).

incapaz de competir con la potencia estética de nuestra percepción inmediata. En fin, lo que hace estético a un objeto --el objeto artístico-- es algo que se encuentra en él mismo pero que no necesariamente captamos si no adoptamos la actitud adecuada, esto es, si en lugar de entregarnos a una experiencia puramente perceptiva nos desviamos hacia otro tipo de actitudes y actos (imaginar, reflexionar, analizar, etc.).

El sentido de la obra de arte no es, pues, una entidad aparte, un objeto ideal o intencional, que sólo existiría en la representación que una conciencia se hace de él. Desde este punto de vista, resulta cuestionable una teoría como la de Sartre<sup>13</sup> en la que se identifica al objeto estético con un ser imaginario,<sup>14</sup> esto es, una explicación del acto estético en términos de un proceso que una conciencia imaginante opera sobre la cosa, como una "irrealización" --una "negación"-- de lo percibido. Para Sartre la imagen estética es el objeto puro de un acto de conciencia que hace aparecer "mágicamente" algo que no está --el sentido, el significado-- en una forma sensible: y ésta (es decir, el objeto artístico), es solamente un analogon<sup>15</sup> de aquella imagen; no hay, pues, una relación esencial, interior, entre ambos.

---

<sup>13</sup> Para la crítica a Sartre e Ingarden que exponemos a continuación cf. Mikel Dufrenne, op. cit., t. I, pp. 244-254. Sobre la relación de Merleau-Ponty con Sartre respecto al problema de la literatura, cf. aquí Cap. X, apartado 2, a).

<sup>14</sup> Y en general toda teoría estética que defina al objeto estético como un "objeto imaginario" (como hacen, entre otros, Collingood, Bachelard y la estética freudiana o derivada del psicoanálisis).

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre, Lo imaginario, p. 286.

Desde la perspectiva de Merleau-Ponty, podemos decir que Sartre comete los siguientes equívocos: prejuzga sobre una oposición entre la percepción y la imaginación, identifica apresuradamente lo irreal con lo imaginario (no hay otros modos de lo irreal) y no explica la necesidad del objeto estético. Puesto que la obra de arte es sólo un punto de partida, o un pretexto para el acto imaginante de la conciencia, no hay manera de explicar por qué no es válida cualquier imagen que la conciencia forme. "¿De dónde viene el que la cosa percibida pueda evocar precisamente esta imagen concreta que ha perseguido el artista, y no otra?".<sup>16</sup> Es evidente que la imagen debe tener algún apoyo en el objeto percibido, pues si no, ¿qué caso tendría el trabajo del artista?. Por lo tanto, el problema de la experiencia estética, y en especial del sentido, debe ser pensado desde el nivel de la percepción. Esto significa que no puede presuponerse sin más una oposición entre lo real y lo irreal, que hay un modo de lo "irreal" --el sentido del objeto estético, por ejemplo-- cuyo ser no es exactamente igual al ser imaginario o al ser representado (al ser mental). El sentido estético, y el sentido de todo ser percibido, se encuentra a tal grado encarnado en un objeto sensible que no podemos aprehenderlo sino a través de un acto de percepción sensible. Aquí, la conciencia no constituye el sentido, antes bien lo busca, lo sigue, se entrega a él...

Lo dicho respecto a Sartre se puede mantener y ampliar respecto a Roman Ingarden. Bajo un uso muy intelectualista de la

---

<sup>16</sup> Pregunta Dufrenne, op. cit., t. II, p. 246.

fenomenología. este autor identifica al objeto estético con un "objeto intencional" a la vez que reduce el acto intencional a una actividad de representación mental. La teoría estética de Roman Ingarden, más cercana a la fenomenología husserliana, otorga un peso fundamental a la función del espectador en la comprensión del fenómeno estético, aunque no la explica en razón de los rasgos de su experiencia personal, sino de las características estructurales de la obra de arte. Ingarden está convencido que es necesario liberar al análisis estético de cualquier prejuicio realista, empirista o psicologista, e insiste en distinguir con precisión el estrato físico-sensible y el estrato espiritual o ideal de la obra de arte (el propiamente estético). Partiendo de la teoría husserliana de la constitución,<sup>17</sup> es decir, de la tesis de la plena correlación entre los actos de la conciencia y sus objetos, Ingarden concibe a la obra de arte como objeto intencional, como un ser que posee una realidad virtual, abierta o indeterminada y que sólo alcanza su determinación o concreción plena a través de la acción consciente de un agente exterior, de un espectador. Según él, toda obra de arte es un objeto intrínsecamente "incompleto", es una "creación esquemática",<sup>18</sup> y gran parte de sus componentes son sólo potenciales. La naturaleza esquemática de los contenidos expresados en una obra de arte --de los estratos semánticos y las objetividades repre-

---

<sup>17</sup> Cf. Roman Ingarden, "El problema de la constitución y el sentido de la reflexión constitutiva en Husserl", en Cahiers de Royumont, Husserl, pp. 215-234.

<sup>18</sup> Roman Ingarden, "Valor artístico y valor estético", en Harold Osborne, Estética, p. 72.

sentadas-- hace que en ella aparezcan lagunas y "lugares de indeterminación".<sup>19</sup> Estos lugares han de ser llenados por el espectador; él ha de realizar una determinación complementaria.<sup>20</sup> Así, el objeto estético es esencialmente, según Ingarden, el constructo mental que el espectador realiza a partir de los datos físico-sensibles que encuentra en el objeto artístico; es, a fin de cuentas, una entidad mental, un "contenido de conciencia".

En general, el error de las estéticas intelectualistas de Sartre e Ingarden remite a la ausencia de una distinción precisa entre los conceptos de "sentido" y "contenido representado", y que tiene que ver con la atención que ellos conceden a formas artísticas tales como la pintura clásica y la literatura. De ninguna manera debemos identificar al primero con el segundo. Lo "representado" en una obra de arte --el asunto, el tema, los conceptos-- es un elemento más del fenómeno estético; y lo que lo puede hacer especialmente relevante es la manera como es expresado, el modo singular en que es producido a través de la totalidad del fenómeno estético.<sup>21</sup> El sentido remite a la expresión y es ella la que explica a la representación y no al revés. El sentido

---

<sup>19</sup> Roman Ingarden, "Concreción y reconstrucción", en Rainer Warning (ed.), Estética de la recepción, p. 37.

<sup>20</sup> Cf. la valoración de la estética de Ingarden por Wolfgang Iser, "El proceso de lectura", en Rainer Warning, op. cit., pp. 149-164. Véase aquí Capítulo IX, 3, donde discutimos algunos aspectos de la estética hermenéutica, una de cuyas fuentes es la teoría de Ingarden.

<sup>21</sup> Lo "expresado", nos dice Dufrenne, "transfigura lo representado y le confiere un sentido gracias al cual se convierte en algo inagotable, muy diferente a la realidad". Dufrenne, op. cit., p. 229.



ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

79

estético no es lo representado sino lo expresado, no es una significación intelectual sino una significación encarnada, que emana del objeto, que hay que ver. En fin, el error de Sartre e Ingarden remite en última instancia a que ellos dan por supuesta una definición empirista de la percepción. Si ésta consistiera efectivamente en la recepción de un conjunto de datos externos, no habría manera de comprender la experiencia estética como una experiencia perceptiva y habría que definirla haciendo participar otras "facultades".

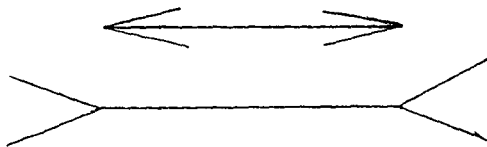
El objeto estético, el sentido de una obra de arte, no es, pues, un objeto imaginario, concebido, puramente irreal: es un objeto percibido. Aporético, sin duda, y esto explica un poco el desatino de las teorías estéticas cuando se la ven con él, pues es una cosa que no se reduce a su ser cosa, posee un sentido gracias al cual es aprehendido como lo que es, pero a la vez, este sentido no es separable de su ser cosa: el sentido percibido está y no está en la cosa. Sólo con la ayuda de la teoría del acto perceptivo de Merleau-Ponty podremos comprender esta paradoja.

## 2. La percepción estética

El objeto estético es un objeto percibido y la percepción es el acto por excelencia a través del cual nos dirigimos a una obra de arte. El sentido estético es algo que hay que percibir: no algo que haya que "imaginar", "representar" o "reflexionar". No

es algo que requiera otra función de la mente más que la de una atenta y extasiada entrega al acto de percibir.

¿Pero qué es percibir? ¿Qué es ver? ¿Cómo es que la visión puede llegar a ser por sí misma un acto estético? En tanto acontecimiento primigenio, la percepción --y lo percibido mismo-- no es, de acuerdo con Merleau-Ponty, un hecho sólo objetivo ni sólo subjetivo, no es un proceso físico-corporal ni un acto mental-espiritual, habría que definirlo, más bien, como un fenómeno ambiguo.<sup>22</sup> El estudio de ciertos casos ejemplares (y famosos) de ambigüedad perceptual --las llamadas ilusiones ópticas-- nos permiten precisar lo que queremos decir. Merleau-Ponty reflexiona sobre los dos segmentos de la ilusión de Müller-Lyer:



¿son del mismo tamaño o no? Esta pregunta, dice nuestro filósofo, sólo tiene sentido en el campo del ser objetivo y analítico, no en el del ser visual, en el mundo fenoménico: acá los fenómenos --los tamaños, las distancias, las cualidades en general-- no son separables de un contexto, de un campo de relaciones y tensiones, de una estructura. Es a ella a la que hay que remitir-

<sup>22</sup> Alphonse de Waelhens llegó a caracterizar con la noción de "ambigüedad" todo la filosofía de Merleau-Ponty. Cf. Merleau-Ponty: une philosophie de l'ambigüité, op. cit.

se para comprender la ambigüedad y no a la apresurada tesis del ilusionismo (ya implícita desde el modo como se denomina estos fenómenos). Cuando se dice: los dos segmentos en realidad no son desiguales sino sólo lo parecen se está implicando que se trata de una imagen que se forma en nuestra conciencia, que es un hecho meramente psicológico, un defecto de la representación mental. Ahora bien, ¿qué es lo que hace alguien para demostrarnos esto?: toma una regla y mide los segmentos. Este procedimiento trivial significa, sin embargo, una modificación sustancial de nuestra experiencia del mundo. La regla introduce precisamente el criterio analítico. Lo que hace el acto de la medición es eliminar los elementos contextuales --los vectores-- que son la razón de la ambigüedad y que en nuestra percepción inmediata resulta imposible sustraer.

En términos generales, el intento de explicar a la percepción a través de la noción de unos "elementos sensoriales", objetivamente dados resulta bastante discutible.<sup>23</sup> La percepción --se supone en ese intento-- sería la resultante de una serie de impresiones sensibles (de sensaciones) a través de las cuales los objetos nos afectan e informan de su existencia. Ya sea que este proceso se conciba en términos mecanicistas, donde las impresiones desencadenan directamente el acto perceptual, o ya sea que se afirme que dichas impresiones son sólo el material que la mente

---

<sup>23</sup> Una crítica de la teoría neopositivista de la percepción y el sentido desde la perspectiva de Merleau-Ponty se encuentra en Juan Vázquez, Lenguaje, verdad y mundo. Modelo fenomenológico de análisis semántico.

organiza según sus propias reglas, en ambos casos se supone que en el punto de partida de la percepción hay ciertos datos, elementales y objetivos. Según Merleau-Ponty, la idea de sensación como un contenido de la conciencia psicológica es mitológica: nada hay en nuestra experiencia que permita suponer tal cosa. En primer lugar, toda sensación se nos presenta como una calidad sensible, como un elemento del mundo; y en segundo lugar, nunca se dan (o muy raras veces) impresiones puras y aisladas, numéricamente distinguibles. Toda sensación se da siempre en un contexto, bajo cierta configuración, y, por la misma razón, como algo que está en el mundo, no en una conciencia (en el mundo interior no hay "paisajes").

Ahora bien, Merleau-Ponty no cuestiona la posición empirista y materialista sobre la percepción para afirmar simplemente una posición espiritualista. Si en el origen de nuestra experiencia no hay unos datos sensoriales tampoco hay un pensamiento ya activo, una facultad de "imaginación" que organizaría esos datos y nos permitiría "percibir" la realidad, tal como sostiene por ejemplo el filósofo británico R.G. Collingood. Al igual que Merleau-Ponty, y específicamente con la intención de elaborar una teoría estética, Collingood cuestiona el prejuicio empirista de los "datos sensoriales" (sense data), pero su alternativa nos lleva por el camino de una filosofía espiritualista y de una teoría estética que corta los estrechos lazos del arte con la

vida sensible y con el mundo concreto.<sup>24</sup>

¿Pero cómo es que para Merleau-Ponty la sensación no es lo primero en la experiencia sensible y sin embargo tampoco lo es la conciencia? Para la comprensión de la experiencia perceptiva, nuestro filósofo retoma la importante distinción entre figura y fondo que introdujo la psicología Gestalt:

esta mancha roja que veo en la alfombra --ejemplifica-- solamente es roja si tenemos en cuenta una sombra que la atraviesa, su cualidad solamente aparece en relación con los juegos de luz, y, por ende, como elemento de una configuración espacial.<sup>25</sup>

Percibir es producir la diferencia, la estructura fondo-figura.<sup>26</sup> Esta estructura es, según nuestro filósofo, originaria; no puede ser "explicada", como si fuera un hecho objetivo. Podría decirse que hay impresiones de objetos, ¿pero tendría sentido

---

<sup>24</sup> Cf. R.G. Collingood, Los principios del arte, especialmente el libro segundo "La teoría de la imaginación".

<sup>25</sup> EE, 26; 10.

<sup>26</sup> La aprehensión de esta relación no ha sido sólo obra de los psicólogos contemporáneos. Gyorgy Kepes nos dice que "en todo concepto claro de la naturaleza de la visión y en todo enfoque saludable del mundo espacial esta unidad dinámica de figura y fondo ha sido captada claramente. Lao Tse evidenciaba conocerlo cuando decía: 'Una vasija sólo es útil debido a que es hueca. El espacio abierto en un muro es lo que sirve de ventana. Así, lo no existente en las cosas es lo que las hace útiles'". Gyorgy Kepes, El lenguaje de la visión, p. 52. En el arte y en el pensamiento contemporáneo hay, señala este teórico y artista, una reivindicación general del "fondo", del interespacio, ya no hay más, en la pintura, en la arquitectura, y hasta en la ciencia, "horror al vacío". Como lo dice un famoso físico contemporáneo citado por Kepes: "No queremos más accesorios ornamentales. Del mismo modo que ya no nos inspiran temor las superficies desnudas en nuestro mobiliario y en nuestras viviendas, en nuestra representación científica del mundo exterior no tratamos de colmar los espacios vacíos". Erwin Schrodinger, Physical Science and the Temper of the Age, en op. cit., p. 54.

decir que hay impresiones de estructuras, de horizontes, de contornos, de vacíos incluso? Sin embargo, también sería un error creer que a todo este campo estructural de lo percibido, en la medida que no puede ser adjudicado al ser físico-objetivo, se le debe considerar como una proyección o una construcción de la conciencia, como un orden de realidad meramente subjetivo, mental, imaginario. Si así fuera, no podríamos explicar por qué es muy improbable, por ejemplo, que la siguiente serie de puntos no sea vista como una secuencia de pares.<sup>27</sup>

.. ..

Si la única responsable de las configuraciones perceptuales fuera la conciencia cualquier otra agrupación sería igualmente probable. Pero sabemos que no es así, salvo en casos patológicos o caprichosamente anormales. Espontáneamente cualquier sujeto ve agrupaciones de dos. ¿Se trata entonces de una estructura objetiva? En este caso, igualmente tendríamos que preguntar si la configuración que vemos tendría sentido si no existiera un sujeto perceptor. ¿Cuál es pues la solución al problema? No hay estructuras perceptuales sin un sujeto, pero el sujeto de la percepción no es una conciencia, una mente, sino un cuerpo: un sujeto encarnado, que está en el mundo y se dirige a él (il est au monde), que forma parte de, tanto como forma al mundo. El cuerpo es el

---

<sup>27</sup> Ejemplo de Merleau-Ponty en el capítulo sobre "El cogito", de FP. pp. 379 y ss.

sujeto del acto perceptivo y es por esto que la percepción es un acontecimiento carnal, mundanal, y no representacional, mental.

Lo que a Merleau-Ponty le importa remarcar es que lo percibido posee sentido; que percibir no es acceder a un conjunto abstracto e indiferente de datos, de sensaciones amorfas, sino acceder directamente a un mundo, a un campo de realidad que nos dice algo, que posee una fisonomía, ciertas regularidades e incluso ciertas cualidades afectivas -- "'alegre' o 'triste', 'vivaracho' o 'apagado', 'elegante' o 'grosero'",<sup>28</sup> y es este mundo vivo, concreto, animado, que es el objeto real de mi experiencia, lo que el atomismo empirista o el formalismo intelectualista son incapaces de comprender. Al querer explicar a la percepción a partir de unos datos sensoriales puros y abstractos, el empirismo

excluye de la percepción aquella ira o aquel dolor que, sin embargo, yo puedo leer en un rostro, aquella religión cuya esencia no dejo de captar en la vacilación o la reticencia, aquella ciudad cuya estructura, no obstante, conozco en la actitud de sus habitantes o en el estilo de un monumento.<sup>29</sup>

Como vemos, el "retorno a la percepción" que propugna Merleau-Ponty no consiste en un regreso a una experiencia puramente natural, a una realidad meramente biológica o fisiológica. Es, más bien, retorno al mundo concreto humano en su totalidad, complejidad y diversidad. Lo que nuestro filósofo quiere captar es ese mundo desde el punto de vista de la percepción, de la

<sup>28</sup> FP. 46; 32.

<sup>29</sup> FP. 46; 32.

vivencia, en su ser de carne y hueso: ya sea el otro sujeto, los objetos culturales (instrumentos, obras de arte, ciudades), las palabras, los documentos y hasta las ideas e ideales (la manera en que, por lo menos, quedan expresadas en una escritura o en cierto estilo de conducta y de acción). Incluso nuestra vivencia del mundo natural es desfigurada por las tesis empiristas cuando se define a la Naturaleza como "una suma de estímulos y cualidades". "De una naturaleza tal es absurdo pretender que sea, siquiera en intención, el objeto primero de nuestra percepción".<sup>30</sup> Por el contrario, la Naturaleza percibida se encuentra animada, cualificada. Antes que tener forma de "objeto" o de "dato" tiene forma de "paisaje", de "colorido", de "escenario". Es crecimiento, florecimiento; selva o desierto, aurora o noche: belleza que nos complace o potencia que nos intimida.<sup>31</sup>

La percepción es, pues, remata Merleau-Ponty, la "constitución, sin modelo ideal, de un conjunto significativo".<sup>32</sup> Cualquier suplemento psicológico resulta innecesario, o bien artificial. Nada hay que añadir: ni mecanismos de asociación o de proyección de recuerdos --como propone el empirismo-- ni actos judicativos, funciones sintéticas de la conciencia pura --como propone el intelectualismo y la filosofía reflexiva. Ambas posiciones cometen el mismo error: no ven que aquello que agregan

---

<sup>30</sup> EP, 46-47; 33.

<sup>31</sup> El tema de la "Naturaleza" en el pensamiento de Merleau-Ponty lo desarrollamos en el segundo apartado del capítulo VII.

<sup>32</sup> EP, 47; 33.



a la percepción para explicarla ya estaba dado en ella misma. En el acto perceptivo el todo se anticipa a sus partes, la conclusión se antedata a sus premisas y "los datos del problema no son anteriores a su solución".

La percepción es precisamente ese acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula --no solamente descubre el sentido que estos tienen sino que hace, además, que tengan sentido.<sup>33</sup>

Así, la noción de inmediatez se ha transformado, concluye Merleau-Ponty, lo que pasaba por inmediato --las impresiones, el objeto-- es ahora mediato, y al revés, lo que pasaba como secundario es ahora inmediato: "el sentido, la estructura, la ordenación espontánea de las partes".<sup>34</sup> Lo que primero vemos es un ser animado, un mundo diversamente cualificado, pleno de sentidos.

La percepción es una experiencia completa, integral y, en esta medida, autónoma y autosuficiente. La diferencia entre nuestra facultad de Percepción y nuestras facultades de Imaginar o de Entender es una diferencia de naturaleza y no sólo de grado.<sup>35</sup> La percepción se basta a sí misma, no requiere la ayuda

<sup>33</sup> FP, 58; 46.

<sup>34</sup> FP, 79; 70.

<sup>35</sup> Como ya señalaba Kant. Pero en contra de Kant, Merleau-Ponty sostiene que la diferencia es objetiva y no sólo subjetiva. Es decir, no se trata sólo de una diferencia entre distintas disposiciones del espíritu humano --siendo sólo una de ellas, el Entendimiento, la que es capaz de darnos un mundo real--, sino de una diferencia en el objeto y en la manera de referirse a él. No sólo esto; incluso Merleau-Ponty sostiene exactamente lo opuesto de Kant: que el mundo percibido es el verdaderamente real y que el intelectual es sólo su imagen o representación, pues por más

o participación de ninguna otra facultad: la imaginación, el entendimiento o la razón; es plenamente autónoma. Esto significa que ella es capaz de alcanzar una forma superior por sí misma. Aunque todas las formas de nuestra relación con el mundo, la praxis, la vida intersubjetiva, la ciencia, etc., presuponen a la percepción, todas ellas sin embargo, y especialmente la última, rompen con ella --o, por lo menos, mantienen una relación problemática con sus evidencias--, pues la apertura a un mundo de existencias en que consiste el acto perceptivo, la revelación primigenia y fundamental del Ser que nos proporciona, no puede ser separada, como requiere el pensamiento objetivo de la ciencia, de las condiciones de una vida subjetiva y corporal ni de la serie de elementos ambiguos, inconstantes y problemáticos que conlleva. Las certezas de la percepción son certezas vitales, no cognoscitivas. Si queremos transformarlas en certezas teóricas, en representaciones verdaderas, se nos diluyen o se tornan contradictorias. La "ciencia" del mundo que la percepción nos enseña no puede colocarse aparte, ni establecerse en un sistema ordenado de proposiciones y conclusiones. Esto significa que sólo tenemos una manera de ser fieles al mundo que la percepción nos revela: percibiéndolo de nueva cuenta. La ciencia, que quiere darnos un saber del mundo antes que el ser del mundo, no puede sino romper con la experiencia perceptiva y buscar colocarse en

---

exacto y coherente que sea éste jamás supera la solidez y consistencia de la realidad que vemos.

otro plano.<sup>36</sup> Pero no sólo el pensamiento científico guarda sus distancias respecto al mundo percibido como tal (o bien lo reconstruye según sus exigencias metódicas y sus propósitos parciales), todo el orden de la cultura --la moral, la filosofía, la técnica, etc.-- tiende a separarse de la experiencia originaria del mundo y a cerrarse sobre un orden preciso de representaciones y definiciones conceptuales. En fin, como ya lo hemos apuntado, sólo hay un modo de la praxis humana que guarda de forma cabal la naturaleza de nuestra experiencia perceptiva concreta: es el arte y la experiencia estética en la diversidad de sus tipos y modalidades.<sup>37</sup> El arte es precisamente esa "ciencia del mundo", esa experiencia al ras de las cosas mismas que no le incomoda la problematización, la contingencia y equivocidad de lo real. Por el Arte la Percepción y el Mundo percibido --el mundo tal cual-- nos envían un mensaje que llega hasta el corazón de nuestra vida actual más cotidiana.

La obra de arte explicita plena y productivamente el carácter contextual de lo percibido y su relatividad a la subjetividad. En la obra de arte sólo el todo posee sentido, la dependencia entre la figura y el fondo es expresa y completa, la referencia al sujeto carnal es total. El sentido de una novela o de un film no está en tales o cuales caracteres tomados parte por parte

---

<sup>36</sup> Ciertamente, esta ruptura no podría ser definitiva, pues de otra manera las afirmaciones científicas perderían sentido y posibilidad de validez.

<sup>37</sup> "Reconocemos, en la clase de visión exaltada que conduce a la creación de arte superior, un desarrollo de la actividad más humilde y común de los ojos en la vida cotidiana", Rudolf Arnheim, Arte y percepción visual, p. 18.

sino en el movimiento total por el cual una diversidad de elementos --personajes, situaciones, acciones-- se entretajan interiormente. Y ese sentido no lo podemos aprehender aparte de tal movimiento: hay que seguirlo para comprenderlo. En Arte lo que cuenta siempre son las relaciones, la forma de los componentes: las convergencias o divergencias entre tales o cuales sonidos o colores, sus contrastes, sus conveniencias, las composiciones a que dan lugar, el campo sensible que singularizan.

Así pues, entre la percepción no estética y la estética la diferencia no es de naturaleza o simplemente de grado, sino de intensidad.<sup>38</sup> El arte intensifica expresamente ciertas estructuras del mundo percibido ordinario. Por ejemplo, mientras que para la percepción común el "fondo" permanece siempre como lo secundario, lo que está en segundo plano y sólo se atiende de modo lateral, en arte el fondo se convierte en el objeto de una atención directa, y es trabajado y ampliado en cuanto a sus posibilidades expresivas. El artista asume y desarrolla la productividad del fondo, la función creadora del contexto, la potencia del horizonte. Si en la percepción ordinaria el fondo es lo que determina el sentido del objeto percibido, en Arte se trata, más que de una determinación, de una producción: el fondo produce al objeto; la dependencia se vuelve más estrecha y la unidad de ambos más singular; y, por ende, la posibilidad expre-

---

<sup>38</sup> "Lo válido de la percepción en general se ajusta en medida mucho mayor a la percepción estética. Aquí lo co-visto y co-sentido se convierte en lo verdaderamente esencial". Nicolai Hartmann, Estética, p. 61.

siva es mayor. La fuerza, el valor o la significación de un elemento-figura no se debe a ciertos rasgos intrínsecos de este elemento --el personaje principal de un drama o una narración, el objeto central de un cuadro, el tema melódico de una composición musical-- sino a la manera como el artista trabajando el entorno, la escenografía, la armonía o el horizonte general vuelve significativas ciertas relaciones, acentúa ciertos perfiles, resalta ciertos caracteres... Como vemos, no hay que decir que la percepción estética rompe con nuestra percepción natural, ordinaria; al contrario, lo que hace es afinarla, desarrollarla; recuperar y desplegar todas sus posibilidades expresivas, cognitivas y creadoras. Ella atiende a lo implícito, trabaja las latencias, despliega lo replegado...

En fin, nuestra percepción sensible del mundo ya es o anticipa a la "percepción estética" y ésta es, en su especificidad, "percepción sensible". Esto significa también, lo que desarrollaremos posteriormente (cuarta parte), que el trabajo del artista comienza desde su experiencia perceptiva del mundo y que es el "mundo percibido" aquello que él expresa primordialmente.

## CAPITULO IV.

### EL CUERPO COMO SUJETO ESTÉTICO.

Si la percepción es el acto estético por excelencia y el objeto estético un objeto percibido, el sujeto de la experiencia estética, esto es, el sujeto del acto perceptivo, no puede ser sino el cuerpo, nuestra corporalidad viviente. Es un cuerpo, vidente, tangente, oyente, quien percibe el objeto artístico, quien aprehende el sentido estético; todavía más, es una subjetividad corporal la que crea el objeto artístico y es otra la que lo capta. En fin, lo que el Arte expresa es la corporalidad o la carnalidad del Ser. Nuestro cuerpo es la sustancia de la vida estética: su fundamento, su materia, su destino...

Expondremos en este apartado el concepto de "subjetividad estética". precisando en principio lo vínculos que existen entre el ser de la corporalidad y el de la obra de arte, posteriormente procederemos a una ampliación del concepto de "sujeto corporal" haciendo hincapié en las características propias de la "acción" y el "pensamiento" de este sujeto. Finalmente haremos algunas

acotaciones sobre el tema del "placer estético".

### 1. El cuerpo y el arte.

Entre la vida corporal y la experiencia estética existe una íntima correspondencia. Como dice Merleau-Ponty, "no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien con la obra de arte".<sup>1</sup> El cuerpo es como una obra de arte (¿o es una obra de arte?). esto es, como una totalidad fenoménica que sólo en cuanto totalidad posee un sentido. La experiencia que tenemos de él es del todo original. No lo aprehendemos a partir del conjunto de partes --de órganos o funciones-- que lo integran. Por el contrario: poseemos una aprehensión global de nuestra corporalidad sin necesidad de que medie un proceso explícito de integración. Nuestro cuerpo se nos da inmediatamente como una totalidad a priori, como una "Gestalt" (el llamado "esquema corporal"). Sin embargo, al igual que la aprehensión de la unidad de una obra de arte, la aprehensión de la unidad de nuestro cuerpo no consiste en la captación de una fórmula general, un concepto o una ley de construcción. La aprehensión no es un acto consciente, explícito y directo sino latente, indirecto o "inconsciente". La unidad de nuestra corporalidad es "vívida" antes que "sabida" (incluso, sólo de modo aproximado puede el

---

<sup>1</sup> EP., 167; 176.

"saber" entender lo que es una "unidad vivida"<sup>2</sup>). De acuerdo con Merleau-Ponty, la unidad del cuerpo es de estilo<sup>3</sup>, su totalidad es expresiva. El cuerpo es una "manera" de ser, de ver, de moverse, de actuar. Cierta "gesto" general que se hace presente en cada una de sus funciones y en cada uno de sus actos. Esto quiere decir que sus "partes" no están separadas extensivamente, analíticamente, y que sólo se distinguen en el proceso inmanente a través del cual se comunican e integran simultáneamente. Es así que cada parte simboliza a todas las demás y que este proceso es directo e inmediato. Mi cuerpo es una unidad en la multiplicidad: no es una Unidad formal, exterior a sus componentes, ni una multiplicidad cuantitativa que sólo se unificaría a posteriori. Salvo la obra de arte no hay otra cosa con la cual pudiéramos comparar esa unidad.

Ahora bien, de acuerdo con Merleau-Ponty lo que los diversos componentes y aspectos de la corporalidad tienen en común, lo que relaciona un aspecto con otro de la experiencia corporal --por ejemplo, la tactilidad con la visualidad-- es una cierta manera del sujeto corporal de dirigirse al mundo, una capacidad de estar abierto a las cosas y que lo constituye inmanentemente. Encontramos aquí la originalidad de su concepción acerca de la corporalidad. El misterio de la "unidad" de nuestro cuerpo radica en que

---

<sup>2</sup> De ahí el carácter insustituible de nuestra "experiencia vivida". La asunción de la irreductibilidad de lo "vivido" a lo "sabido" es la condición del "arte": él se propone, precisamente, expresar lo vivido en sí, por sí y a partir de sí mismo.

<sup>3</sup> Cf. más adelante, nuestra exposición del concepto de "estilo" en el pensamiento de Merleau-Ponty.



ésta no se hace "dentro" de el (según una integración mecánica o intelectual) sino "fuera". en el proceso a través del cual el cuerpo "vivo" se dirige --con sus sentidos. con su motricidad-- a un mundo. se abre a las cosas y, simultáneamente, se prolonga en ellas y hace de ellas prolongación de sí mismo. La unidad del cuerpo opera según una relación dinámica y expresiva, en un plano que no es objetivo. Es la unidad de un sentido, de un comportamiento, de un funcionamiento. De ahí que no sea comprensible sin el mundo al que apunta y en el que la acción corporal se despliega y actualiza. La unidad de la corporalidad es inseparable de la unidad del mundo y al revés. Así pues, el cuerpo sólo es inteligible si lo concebimos como un ser intencional, como una subjetividad, pero también, sólo y cuando a la vez pensamos su intencionalidad como un proceso inmanente, como una intencionalidad "motriz" o "práctica" que no convierte en "idea" aquello a lo que se refiere, que no dobla al mundo en un orden transempírico ni estatuye un universo de conciencia. Es así que hay un sentido en la existencia, en el mundo, en las cosas, y que este sentido es inmanente, "interior al Ser".

Entre el ser del cuerpo y el ser de la obra de arte hay esclarecimiento recíproco y, todavía más, similitud o analogía ontológica. No creemos contradecir el espíritu del pensamiento merleau-pontiano si completamos su tesis de interpretar al cuerpo como obra de arte, con la versión recíproca: interpretar a la obra de arte de acuerdo con el modelo de la corporalidad viviente: el cuerpo es estético tanto como la obra de arte es corpórea.

La obra de arte es como una extensión ejemplar de nuestro ser corporal, como un ser carnal prototípico. El modelo de un "sentido inmanente" --aquello que la obra de arte se propone hacer-- no lo encontramos en otra parte sino en el modo de la vida corporal. Toda la especificidad del fenómeno artístico se nos escapará mientras queramos seguir pensándola en los marcos explícitos o supuestos de una filosofía de la "conciencia" y sus derivados (conocimiento, imaginación, razón, etc.). Por el contrario, pensado como "carne" --como indistinción de materia y espíritu-- podemos empezar a comprender sus virtudes más singulares, a desentrañar sus enigmas más persistentes, su proyecto más íntimo. La obra de arte no es materia, sensación, cosa; tampoco imagen, idea o significado: es "carne": materia viva, idea sensible, sentido operante.

Aún más, aunque Merleau-Ponty no expone esta consecuencia, podemos decir que la relación entre el cuerpo y la obra de arte no es sólo de correspondencia formal. Nuestro cuerpo es el sujeto de la experiencia estética, tanto desde el punto de vista del espectador como desde el punto de vista del creador. Es incluso el principio y el fin (el objetivo) de la actividad artística. El que hace la obra de arte es un cuerpo, y también un cuerpo quien la aprehende, la vive y la despliega en sí. Apoyado en el pensamiento de Merleau-Ponty Dufrenne define esto con claridad:

en principio --nos dice-- es por el cuerpo que el objeto estético es retomado y asumido para que, en cierto modo, pase de la potencia al acto. Es por el

cuerpo igualmente que hay unidad del objeto estético.<sup>4</sup>

A su vez, el acto creador es un acto corporal y del cuerpo. Todo lo que los artistas "saben". "ha pasado en el cuerpo, el cuerpo se ha hecho música o pintura, y ahora él toma la delantera, él inventa".<sup>5</sup> Creación o contemplación son acciones corporales y acciones del cuerpo. Queremos decir con esto no sólo que son acciones que se realizan "a través" del cuerpo, sino que es él el sujeto de esa acción, que él es quien se expresa, quien decide y obra. Y cierto, sólo puede hacerlo porque no es más un objeto físico, una realidad biológica, porque es un cuerpo sublimado por la intención que lo atraviesa, por el ser hacia el que se mueve: porque es un cuerpo-pensamiento, un cuerpo-espíritu, un cuerpo-Arte. En fin, a través de la experiencia estética nuestro cuerpo deviene él mismo objeto estético, obra de arte, esto es, un ser más expresivo, más libre, más abierto. Gracias a la experiencia estética nuestro cuerpo deviene un nuevo cuerpo, se convierte a sí mismo en el objeto de un acto creador, dirige la creación hacia sí mismo, arriba a un proceso de autocreación.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Dufrenne, Phénoménologie... op. cit., t. II, p. 426

<sup>5</sup> Y agrega Dufrenne: "no lo dudemos; es de él que procede la inspiración, si entendemos por esta la espontaneidad del impulso [l'élan], este aire de sinceridad, de frescura y de alegría que poseen siempre las grandes obras, incluso cuando tienen una expresión grave o desesperada, a las que, por lo demás, la felicidad del hacer les comunica muchas veces, secretamente, algún átomo de alegría o un acento de inocencia". Dufrenne, op. cit., t. II, pp. 427-428.

<sup>6</sup> Cabe aclarar que Merleau-Ponty no llegó a hablar en estos términos, pues como buen fenomenólogo sólo quiso atenerse a los fenómenos, y evitó hacer de sus descripciones el fundamento para planteamientos programáticos. Sin embargo, en cuanto nuestro punto de vista ya es en todo estético, no podemos circunscribir-

## 2. Acción corporal y pensamiento corporeo.

¿Pero qué es, cómo opera el cuerpo? Para Merleau-Ponty, el cuerpo, en tanto cuerpo vivido, es el sujeto de la percepción. En lo que vimos antes sobre su concepción de la percepción ha estado implícita una referencia al sujeto de ese acto: sólo podemos comprender cabalmente la naturaleza de la experiencia perceptiva si la pensamos en función de una subjetividad corporal. Es por nuestra corporalidad que lo percibido posee un sentido y que este sentido es autóctono --no es un añadido exterior y posterior. Es a través de la perspectiva corporal que un campo fenoménico se define, con sus figuras, fondos y horizontes. Ahora bien, estas estructuras se dicen del mundo, no son entidades puramente psicológicas, porque el cuerpo que las determina es un ser-del-mundo y no un ente (o "no-ente") extra-mundano.

Ciertamente, el cuerpo en tanto cuerpo mío, en tanto cuerpo subjetivado, no es un ente más entre otros, no es una cosa física e inerte. Se encuentra atravesado por una intencionalidad, por una significación o un sentido: tiene un "alma", pero en el sentido en que se dice que las cosas o las obras de arte tienen alma: a la manera de un sentido viviente, de una configuración expresiva; no como una cierta entidad especial, interna, transem-

---

nos a los límites --ciertamente legítimos-- de una perspectiva estrictamente fenomenológica. Creemos que la reflexión estética, por su propia naturaleza, no puede obviar la dimensión programática del pensamiento ni el problema práctico concreto de la existencia al que siempre ha estado ligada la actividad artística.

pirica o metafísica. Entre el cuerpo y el alma no hay separación. Pero su unidad no se convierte en una identidad, en un ser indiferenciado. Se trata de un proceso de reversibilidad y entretejimiento mutuo: el alma está encarnada y el cuerpo está animado.

Que el sujeto es totalmente su cuerpo implica que su cuerpo es totalmente existencial, subietivo, que ha llegado a identificarse con su vida, sus afanes, sus tareas...<sup>7</sup> Es por esto que no debo decir, a lo que nos induce el pensamiento objetivo o reflexivo, "tengo un cuerpo" sino "soy mi cuerpo".<sup>8</sup> Mi conciencia y mi ser corporal se confunden y se interdeterminan de modo total. La subjetividad humana no es una conciencia agregada a un cuerpo sino una corporalidad que sabe recogerse en sí misma, una conciencia encarnada que está abierta al mundo, entremezclada con las cosas y realizada en cada uno de sus actos y gestos.

La unidad del sujeto y su cuerpo se prolonga en la unidad del sujeto y el objeto, esto es, en la unidad de la conciencia perceptiva y el mundo percibido. A través de la corporalidad se

---

<sup>7</sup> Respecto a la realidad corporal de la existencia humana, Merleau-Ponty cita pasajes de Pilote de guerre de A. de Saint-Exupéry. Este escritor --muy famoso por otra novelita-- describe ciertas situaciones límite en la que el sujeto capta su cuerpo y no es, en ese momento, más que ese cuerpo. "Envuelto en fuego --comenta Merleau-Ponty--, ya no siento como distinto de sí mismo este cuerpo que hace un instante se escurria: 'Es como si se me diera mi vida a cada segundo, dice Exupéry, como si mi vida se volviera a cada segundo más sensible. Vivo. Estov vivo. Aún estov vivo. Sigo estando vivo. No soy más que una fuente de vida'". FP, 103; Nota 21. Pilote de guerre, p. 174.

<sup>8</sup> Distinción que Merleau-Ponty debe a Gabriel Marcel. Cf. Merleau-Ponty, "La philosophie de l'existence".

disuelve la oposición sujeto-realidad con la que había operado todo el pensamiento moderno (y en general toda la "metafísica"): ser un cuerpo es ser-del-mundo, es poseer un medio de comunicación directo e inmanente con las cosas. Sujeto y objeto se interdeterminan y constituyen mutuamente. El sujeto, explica Merleau-Ponty, "penetra el objeto por la percepción, asimila su estructura y el objeto regula directamente sus movimiento a través de su cuerpo".<sup>9</sup> Entre uno y otro hay envoltura recíproca y mutua expresión; el receptor y lo percibido intercambian sus papeles y se simbolizan uno a otro; no hay más oposición, ni exterioridad ni jerarquía.

Ahora bien, nada como la actividad artística para mostrarnos esta íntima interacción entre el sujeto y el mundo. El pintor, ciertamente, nunca pinta solamente lo que ve, pero, a la vez, él puede sentir que nada agrega a lo que ve: simplemente no podría distinguir lo que está en las cosas de lo que él pone. En general, no podemos distinguir lo que es nuestro y lo que pertenece al mundo (y al revés): Al igual que la percepción que mira hacia los dos lados (el objeto y el sujeto), el arte, que se apoya en ella, también mira hacia ambos lados; y no es a fin de cuentas sino la expresión de la relación de nuestra cuerpo con el mundo, de la realidad del sujeto, de la subjetividad de lo Real. Desde esta perspectiva queda diluido el dilema clásico entre el objeti-

---

<sup>9</sup> FP., 149; 154.

vismo y el subjetivismo estéticos,<sup>10</sup> entre el mundo real y el sujeto personal. No es al mundo objetivo sino al mundo percibido, sensible, al mundo carnal, al que se ha referido siempre el arte, y no es a una conciencia personal y puramente espiritual a la que se remite, sino a una subjetividad encarnada, entremezclada con el mundo. Es de la Carne del Ser de lo que el Arte ha dado siempre testimonio.

Si la subjetividad es corporal es, pues, porque ya nuestro cuerpo es un ser capaz de acción, de intención y reflexión, de "pensamiento" incluso. Solamente importa aclarar que la acción corporal posee rasgos bien singulares y el pensamiento corpóreo es totalmente distinto del pensamiento sin más (del pensamiento en cuanto acto mental y consciente).

En la dimensión de la vida corporal no existe exterioridad entre el sujeto de la acción y su objeto sino una íntima correspondencia, un acoplamiento. En la relación que el sujeto corporal mantiene con los instrumentos en el plano de la "acción práctico-material" se disuelve la oposición entre la subjetividad y la objetividad.<sup>11</sup> El instrumento se convierte en una prolongación carnal de una subjetividad actuante, deja de ser un objeto inerte

---

<sup>10</sup> En otras palabras, la "belleza" no es una estructura objetiva, una categoría ontológica como pensaban los antiguos, pero tampoco es, como quieren los modernos, una cualidad subjetiva, un hecho psicológico. Cf. Tatarkiewicz, Historia de seis ideas..., capítulo VI.

<sup>11</sup> En La estructura del comportamiento Merleau-Ponty señala, frente a las teorías positivistas, fisicistas, de la percepción, que el mundo y el contexto por excelencia de la experiencia humana no son objetos físicos y hechos naturales sino un mundo propiamente humano --el mundo de los productos del trabajo y de las relaciones interpersonales--. Cf. EC, pp. 226-230; 176-183.

y se encuentra ya animado por una voluntad, por una espiritualidad. En el mismo momento en que, a través del instrumento, la materia se espiritualiza, el espíritu se materializa, ya no es algo separado, un ser puramente inmaterial. La acción corporal supera toda oposición o extrañamiento entre el sujeto y el objeto. El sujeto integra a su propio "esquema corporal" el funcionamiento del instrumento (o de los aparatos), al mismo tiempo que se integra a la estructura del instrumento. Por eso puede usarlo sin tener que calcular sus propias acciones, y por eso puede también entender el funcionamiento de otros instrumentos sin que tenga que operarlos directamente. Sin embargo, esta relación viva del sujeto con los instrumentos y aparatos tiende a convertirse, a través de la rutina de un código, en algo estático y limitado o en una relación parcial y de subordinación (enajenación de las posibilidades inventivas del sujeto o enajenación de las posibilidades funcionales del instrumento). Es por esto que resulta muy significativa la relación entre el artista y sus instrumentos. Acá no se pierde la convivencia íntima, el éxtasis mutuo entre ambos; por el contrario, se da una relación permanentemente renovable.

Inspirado en la descripciones de Marcel Proust, Merleau-Ponty menciona a los instrumentistas (en música) como caso ejemplar de la acción corporal. El organista, explica,

se sienta en el banco, acciona los pedales, saca los juegos, mide el instrumento con su cuerpo, incorpora así direcciones y dimensiones, se instala en el órgano



como uno se instala en una casa.<sup>12</sup>

Todo se transfigura. El sujeto se mueve en un espacio puramente fenoménico y afectivo, que no se define más por las partes y los lugares objetivos que lo componen; el instrumento tampoco es una estructura material, un conjunto de partes objetivas, ya es Carne, materia sublimada. Los pedales y los teclados le son dados al organista, explica Merleau-Ponty, como "potencias de un valor emocional o musical y su posición como los lugares por los que este valor aparece en el mundo".<sup>13</sup> En fin, la experiencia estética guarda y desarrolla las posibilidades de nuestra experiencia carnal de los objetos e instrumentos. El instrumento artístico no es simplemente "utilizado", esto es, operado según funciones y fines predeterminados extrínsecamente. El instrumento, y en general todos los medios técnicos y los materiales usados en arte --pinceles, pigmentos, superficies, piedra, metales, etc.-- se ponen al servicio de una intención de expresión autónoma con la cual quedan íntimamente comprometidos.<sup>14</sup> Por eso Proust puede decir que es del violín de donde emerge la frase musical y que el violinista tiene que correr tras ella.

---

<sup>12</sup> EP, 162; 170.

<sup>13</sup> EP, 162; 170.

<sup>14</sup> Inspirado en la estética heideggeriana, Luis Juan Guerrero explica esto con claridad: "Es aquí donde encontramos una revelación sorprendente de la obra de arte: ésta no consume su 'material', sino que lo exalta. No lo deja desaparecer, sino que lo hace surgir con sus cualidades más peculiares". Revelación y acogimiento de la obra de arte, p. 211. Sin embargo, a diferencia de la perspectiva ontológica heideggeriana, en la perspectiva de Merleau-Ponty la condición de la exaltación estética del ente remite a su ser carnal primigenio, al hecho de que él "corresponde" con la corporalidad viviente que somos.

La síntesis de la materia y el espíritu es la característica de los hábitos motrices y de toda praxis corporal, y, en primer lugar, de la praxis artística. Según Merleau-Ponty, el proceso a través del cual un sujeto aprende a realizar ciertas conductas corporales no puede ser explicado ni en términos analítico-mecanicistas ni en términos intelectualistas. El proceso es directo y global. No se aprende a bailar conjugando modos previamente conocidos de la motricidad corporal --andar, saltar, correr--, por el contrario, tales modos pueden ser refuncionalizados una vez que se aprehende la fórmula global del baile. A la vez, esta fórmula no es una consigna intelectual, un concepto: "la adquisición de la habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz".<sup>15</sup> El proceso es intuitivo --aunque nuestro filósofo no usa esta palabra--, es la aprehensión global y vital de un sentido, una fisonomía o un logos encarnado.

En general, se da, según Merleau-Ponty, una especie de inteligencia motriz, un pensamiento corpóreo, que no funciona aparte, y nos permite una comprensión total e inmediata del mundo en el que nos desenvolvemos y actuar productiva y eficazmente en él. Es una comprensión o un pensamiento que no se conoce a sí mismo más allá de la acción, pero esto no significa que se trate de un automatismo físico. "Se trata --explica nuestro filósofo-- de un saber que está en las manos, que solamente se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación

---

<sup>15</sup> FP, 160; 167.

objetiva".<sup>16</sup> Es un saber inmanente e inmediato, en la mano y "a la mano"; un saber que es la expresión de nuestro ser-en-el-mundo, de nuestra corporalidad viviente.

La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento: nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto, una "practognosia" que debe reconocerse como original y, quizás, como originaria. Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas "representaciones", sin subordinarse a una "función simbólica" u "objetivante".<sup>17</sup>

Es porque "somos" un cuerpo (y no una conciencia), por lo que nuestras acciones son capaces de recogerse sobre si mismas, integrarse y constituirse en una adquisición que podrá desarrollarse sin necesidad de que medie un cálculo y una pre-poseción de los fines.

Existe todo un pensamiento encarnado, una inteligencia operante o un saber del cuerpo, que constituye el modo real de nuestra experiencia concreta del mundo, y del que las diversas formas de la praxis artística dan la prueba de excelencia.<sup>18</sup> Esta primacía del "hacer", del "yo puedo" sobre el "yo pienso", esta espontaneidad de la intención y de la acción que caracteriza a nuestra vida corporal inmediata, es lo que la actividad artística explota al máximo. El artista no piensa, no concibe antes de actuar.<sup>19</sup> o, en todo caso, si hay pensamiento en el arte se

<sup>16</sup> FP, 161; 168.

<sup>17</sup> FP, 157-158; 164.

<sup>18</sup> Cf. Dufrenne, "La 'sensibilité génératrice'", *Esthétique et philosophie*, pp. 62 y ss.

<sup>19</sup> De esta manera, Luigi Pareyson ha podido estructurar toda una concepción estética alrededor del principio de la formatividad, entendido como la unidad en arte de la concepción y la

trata de un pensamiento "inconsciente", que no propone directa y explícitamente sus contenidos, que sólo existe en la medida que se muestra; y que, como decía Wittgenstein, no está en la cabeza<sup>20</sup> --se encuentra esparcido en la corporalidad entera del sujeto: él "piensa" con sus manos, sus ojos, sus oídos o garganta, y piensa también con colores, volúmenes, líneas, sonidos, imágenes...

Lo que estamos diciendo acerca de la existencia de un sentido o de un pensamiento corpóreo, vale, en la perspectiva de Merleau-Ponty, para todo sentido, incluido el sentido lingüístico, el pensamiento propiamente llamado así. En el capítulo sobre el lenguaje de la Fenomenología de la percepción<sup>21</sup> nuestro filósofo sostiene la continuidad entre la vida corporal y la experiencia lingüística. No hay oposición o exterioridad entre ambas, nos dice: si el cuerpo es expresivo es también porque la realidad lingüística, las significaciones propiamente humanas, no son del

---

ejecución, del "hacer" y el "crear". La preexistencia de la obra de arte es imposible, nos dice el teórico italiano, "puesto que en el arte invención y realización son simultáneas, porque sólo haciéndola se descubre la obra que hay que hacer y el modo de hacerla". Luigi Pareyson, Conversaciones de estética, p. 26. "Verdaderamente --precisa-- éste es el núcleo de la 'formatividad': formar significa inventar la obra y al mismo tiempo el modo de hacerla; lo que explica por qué la actividad es a la vez libertad y necesidad, trabajo del artista y voluntad de la obra, aventura y determinación: en una palabra, tanteo y realización ordenada". (p. 31).

<sup>20</sup> Ludwig Wittgenstein, Los cuadernos azul y marrón, pp. 33-35.

<sup>21</sup> "El cuerpo como expresión y la palabra", pp. 191 y ss. Cf. aquí Capítulo VIII donde exponemos la concepción general de Merleau-Ponty sobre las relaciones "Arte-lenguaje".

todo separables de las formas expresivas concretas, de los gestos corporales y del ser de los signos. En el mundo concreto y práctico de la realización del discurso, su sentido no es muy distinto del sentido de una expresión artística o del de un ser sensible cualquiera. Comprendemos un texto, captamos el pensamiento que se expresa en él, no sobreponiéndonos esforzadamente a su dimensión expresiva, para identificarnos al fin con su contenido puro, sino, al contrario, sabiendo vivir en esta dimensión, entregándonos a la modalidad específica en que las palabras se articulan y el lenguaje se pone en operación y singulariza. El sentido es inmanente a la expresión. Hay un pensamiento en obra, encarnado, que no requiere ser "pensado" para ser captado. "El orador --dice Merleau-Ponty-- no piensa antes de hablar, ni siquiera mientras habla; su discurso es su pensamiento".<sup>22</sup> Las palabras, los vocablos, no existen en la mente del sujeto hablante, no permanecen a la manera de representaciones, imágenes o recuerdos. El guarda solamente el estilo articular y sonoro de las palabras; ellas no son más que ciertas posibilidades prácticas, que ciertas modulaciones o usos posibles de la corporalidad. El sujeto hablante no dispone de otro medio para representarse los vocablos que pronunciándolos. "como el artista sólo tiene un medio de representarse la obra en la que trabaja: es necesario que la haga".<sup>23</sup>

En general, la operación expresiva bien lograda consiste,

---

<sup>22</sup> FP, 197; 209.

<sup>23</sup> FP, 197; 210.

según Merleau-Ponty, en dar una significación a una cosa sino en hacer existir la significación como una cosa, en ponerla en el corazón del texto, en hacerla vivir en un organismo de vocablos, en un conjunto colorístico, sonoro o gráfico. Por ejemplo, señala nuestro filósofo comentando a Proust, "la significación musical de la sonata es inseparable de los sonidos que la vehiculan".<sup>24</sup> La representación conceptual que podamos hacernos de esa significación siempre se queda corta respecto a su forma sonora efectiva. "Durante la ejecución, los sonidos no sólo son los 'signos' de la sonata, sino que ésta está ahí a través de ellos, desciende en ellos".<sup>25</sup> Igual en la ejecución teatral. El actor --la Berma de Proust-- se irrealiza para no ser más que el personaje interpretado --Fedra--, hasta el punto de que su éxtasis "nos parece el colmo de la naturalidad y la facilidad".<sup>26</sup> En general, afirma Merleau-Ponty, "la expresión estética confiere a lo que expresa la existencia en sí, la instala en la naturaleza como una cosa percibida accesible a todos".<sup>27</sup>

La significación concreta, concluye nuestro filósofo, se instala "en el escritor o en el lector como un nuevo órgano de los sentidos, abre un campo o una nueva dimensión a nuestra experiencia".<sup>28</sup> ¿Pero qué quiere decir con esto de que la significación estética se convierte en un "órgano de los sentidos"? No otra cosa que la aprehensión de la significación pasa a formar

---

<sup>24</sup> FP, 199: 213.

<sup>25</sup> FP, 200: 213.

<sup>26</sup> FP, 200: 213.

<sup>27</sup> FP, 200: 213.

<sup>28</sup> FP, 199: 213. Subrayado nuestro.

parte de nuestra naturaleza corporal o, lo que es lo mismo, que ella eleva nuestra naturaleza a un orden superior de realidad. La carne se espiritualiza y el espíritu se encarna. La significación se percibe ahora como se percibe un paisaje visual o sonoro, como se perciben táctilmente las cosas; ella destella a nuestro alrededor reconfigurando el mundo dado, agregando a lo existente una capacidad que no poseía naturalmente pero que viene a integrarse en ello de un modo perfectamente espontáneo. "Percibimos" la significación de los objetos humanos y culturales --de los textos, los artefactos técnicos y las obras de arte-- de la misma manera como "comprendemos" en las cosas que vemos y tocamos su significación. La percepción sensible implica un acto de comprensión igual como el acto de comprensión --incluida la comprensión puramente intelectual, teórica-- conlleva un acto de percepción. Comprendemos las cosas y percibimos las ideas. Es así que el orden del espíritu, el mundo de las significaciones, se convierte en el entorno natural del hombre, y que la Naturaleza deja de ser un medio geográfico para advenir escenario general de una historia o una existencia.

Así, lo que hemos descubierto, afirma nuestro autor, "es, en definitiva, un nuevo sentido del vocablo 'sentido'".<sup>29</sup> Mientras que para el pensamiento clásico sólo podía haber significación en el mundo como el resultado de un acto de pensamiento, "como la operación de un puro Yo", para una filosofía fenomenológica radical se da un "sentido adherente a ciertos contenidos", una

---

<sup>29</sup> FP. 164; 172.

significación que las cosas portan en si mismas. Esta espontaneidad del sentido, del espíritu puede ser considerada como la tesis nuclear del pensamiento estético de Merleau-Ponty.<sup>30</sup> En general, el sentido de la obra de arte, como el sentido de una expresión lingüística o el sentido de un objeto percibido, es una realidad concreta. Durante mucho tiempo hemos sido conducidos por la idea de que el sentido debería ser un entidad abstracta, un resumen conceptual del ser de la cosa. Pero esta identificación vale sólo como una más de las perspectivas que podemos tener ante el mundo --la perspectiva cognoscitiva que, como señalara Bergson, se encuentra sobredeterminada por la perspectiva técnico-utilitaria.<sup>31</sup> Es el interés de manejar, de dominar, el mundo, el que nos requiere un sentido resumido, representado. Obviamente, un sentido así no nos da del mundo más que trozos y trazos generales, y nos equivocaríamos absolutamente si quisiéramos pensar, vivir y actuar en el mundo a partir de esos trozos. El

---

<sup>30</sup> No es la primera vez que la Sensibilidad reclama sus derechos en la historia de la filosofía. Conocemos otros momentos importantes de esta rebelión del cuerpo contra el imperio del alma y las significaciones formales. Por ejemplo, el intento de algunos postkantianos de superar el "formalismo" antivitalista del Maestro. Un caso ejemplar es el del filósofo y poeta Friedrich Schiller. Comparar con él a Merleau-Ponty puede parecer extravagante, y sin embargo creemos que guarda cierta validez. Para el poeta alemán igualmente lo esencial de la experiencia estética se puede expresar en la idea de espontaneidad, aunque él ubica este planteamiento en un plano antropológico-moral y no en uno ontológico o fenomenológico. Schiller entiende la espontaneidad como juego, término que define como "todo lo que no es ni subjetiva ni objetivamente arbitrario y que, sin embargo, no coacciona ni interior ni exteriormente". Friedrich Schiller, Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre, p. 235.

<sup>31</sup> Cf. Henri Bergson, El pensamiento y lo moviente, pp. 52-53.



modo del sentido sensible o del sentido estético que hemos estado caracterizando es aquél que dándonos la verdad del mundo no nos exige de la experiencia, de la vivencia de ese mundo. El sentido no sustituye aquello de lo que se dice. Comprenderlo no es la manera que tenemos para saltarnos la experiencia de la cosa, es la manera que tenemos para que esta experiencia sea más real, más rica e intensa. La comprensión estética del sentido del mundo no tiene otro fin que ella misma, no sirve para algo ni nos lleva a un orden distinto que el del propio mundo. No satisface nuestras necesidades ni responde a nuestros intereses, ni siquiera consuela nuestra insatisfacción moral --no nos da sino el propio mundo tal cual es. Pero poniendo en suspenso la exigencia de una "respuesta", de una "solución", nuestro espíritu podrá volverse más atento al despliegue del mundo y a la emergencia de algo que, quizás, nos tenga reservadas otras respuestas hasta ahora no imaginadas, otros caminos hasta ahora no recorridos, otros procedimientos hasta ahora no ensayados.

### 3. El placer estético.

Merleau-Ponty no hace en su obra ninguna observación sobre el tema del placer estético, pero consideramos que su posición puede ser reconstruida a partir de la concepción de la afectividad y el erotismo que expone en el capítulo sobre "El cuerpo como ser sexuado" de la Fenomenología de la percepción. El cuerpo no es sólo acción, inteligencia motriz, carne sensible, es también

carne deseante, vibrante, erotizada. La reflexión de nuestro filósofo no deja a un lado la dimensión afectiva, específicamente sexual o libidinal, de nuestra corporalidad. Pero igualmente cuestiona las definiciones meramente realistas y naturalistas de la sexualidad. Este cuestionamiento lo lleva a una crítica de toda concepción de lo sexual como un "aspecto" de la vida humana, esto es, como una realidad parcial e interior que podríamos delimitar y considerar bien algo secundario en nuestra existencia o bien una esfera que la determinaría según un orden de causalidad. Para Merleau-Ponty, la sexualidad, como cualquier otro elemento de la vida corporal, se encuentra transfigurada, recreada, por la totalidad de nuestra vida intencional.<sup>32</sup> Así, ella deviene una dimensión general de nuestro ser, un aspecto que se envuelve con todos los demás y proporciona un carácter erótico a todo lo que somos y hacemos. En realidad, erotismo no es sino el nombre para esta sexualidad extendida, para esta capacidad humana de rebasar sin anular los datos de su existencia natural. Y el modo como Merleau-Ponty concibe las relaciones del sujeto (sensible) con el objeto (sensible), del yo corpóreo con el Otro (cuerpo), en fin, del ser sensible con el sentido --en cuanto no es el de una identificación ni el de una unificación armónica que anulara la diferencia entre los relacionados, sino, en cuanto es, más bien, una dialéctica de la identidad-y-la diferencia--, puede

---

<sup>32</sup> A lo largo de su obra discute Merleau-Ponty la teoría psicoanalítica. En general, se preocupa por cuestionar cierta interpretación objetivista y determinista que le parece contradecir el espíritu esencial del psicoanálisis.

ser considerado como una relación erótica, como un encuentro amoroso.<sup>33</sup>

Cuando un cuerpo se encuentra con otro cuerpo todo comienza.

Así lo describe Merleau-Ponty en Lo visible y lo invisible:

Por primera vez deja el cuerpo de acoplarse al mundo, se abraza a otro cuerpo, aplicándose meticulosamente a él con toda su extensión, dibujando incansablemente con sus manos la extraña figura que a su vez da cuanto recibe, perdido fuera del mundo y de la finalidad, fascinado por el quehacer único de sostenerse en el Ser con otra vida y construirse el 'fuera' de su 'dentro' y el 'dentro' de su 'fuera'. Y a partir de entonces, movimiento, tacto y visión, aplicándose al otro y a sí mismos, ascienden hacia su origen y, con la acción paciente y silenciosa del deseo, se inicia la paradoja de la expresión.<sup>34</sup>

Así pues, la afectividad es un elemento originario de nuestra relación con el mundo, la esfera del sentimiento --del dolor, del placer-- no se cierra sobre sí misma, no es una función interna de la realidad física del cuerpo. El sentimiento es también intencional y el objeto del deseo no es la conciencia o el cuerpo del otro como tales sino el Otro en su ser corporal, "un cuerpo animado por una consciencia", un ser que me niega y me afirma. Esta dialéctica originaria, explica Merleau-Ponty, "no es una relación entre pensamientos contradictorios e inseparables: es la tensión de una existencia hacia otra existencia que la niega, y

---

<sup>33</sup> En tanto filosofía de la "dualidad", la filosofía de Merleau-Ponty es una filosofía erótica. "Eros incita el abrazo del pensamiento y el lenguaje como el amante y el amado: el corazón de la reflexión, del cual busca signos par sus significaciones, es la intencionalidad erótica misma". David Farrell Krell, "M. Merleau-Ponty on eros and logos", p. 49.

<sup>34</sup> VI, 179; 189.

que sin embargo, no se sostiene sin ella".<sup>35</sup> La metafísica, el surgimiento de un más allá de la naturaleza, no se localiza, pues, a nivel del conocimiento intelectual, sino en este "conocimiento" carnal, sexual, con el cual nos abrimos originariamente al "otro" sin dejar de ser nosotros mismos. Y el "placer humano" está ligado indefectiblemente a esta dialéctica, a este conflicto del deseo y la finitud. Lo que quiero, lo quiero aun cuando me rebasa y relativiza; precisamente por eso lo quiero: conquistarlo definitivamente, reducirlo a un objeto es acabar con el motivo de mi deseo, es matar este deseo. Pero, a su vez, la actitud puramente reflexiva también extingue al deseo. Si prudentemente asumo que él otro es infranqueable, que debe ser, en cuanto conciencia pura, el objeto de un respeto absoluto, un ser imposible, entonces, simplemente él se vuelve indeseable para mí. La experiencia amorosa no es una experiencia natural, biológica, pero tampoco es una relación de conciencias, una experiencia ética. La posesión total mata al amor tanto como el respeto puro lo difiere, limita o elimina. La experiencia amorosa es una experiencia entre cuerpos animados, entre conciencias encarnadas, con todo lo que ellas traen en sí, con todo lo que ellas llevan, arrastran y muestran.<sup>36</sup>

Ahora bien, como todo placer, el estético implica también una dialéctica del deseo y la finitud. La experiencia estética es

<sup>35</sup> EP, 184; 195.

<sup>36</sup> "Se da una 'comprensión' erótica que no es del orden del entendimiento, porque el entendimiento comprende advirtiendo una experiencia bajo una idea, mientras que el deseo comprende ciegamente vinculando un cuerpo a un cuerpo". EP, 173-174; 183.

experiencia corporal y el placer estético es en principio placer corporal y placer de nuestro cuerpo, esto es: goce que nos produce poder usarlo en toda su plenitud y potencia. El goce no se reduce ni a un hecho físico-corporal ni a una experiencia psicológica, espiritual. Quizás nada como el goce nos muestre esta mezcla de lo corporal y lo espiritual, esta afirmación de la carnalidad que se realiza a través del hombre. Pero por lo mismo, por esta mezcla que el goce pone en juego, no puede considerarse como algo unívoco y cerrado, como algo no problemático y seguro - el placer no es lo opuesto al dolor simplemente. El goce estético no sería entonces una experiencia puramente subjetiva, interior, que sólo afirma su propia individualidad. Como el goce de la carne, el goce estético no pasa por una representación, no es la consecuencia lógica de una idea del objeto, formada primero en la conciencia y que lo califica de cosa placentera. Pero tampoco es un mecanismo fisiológico o biológico. El goce lo es de nuestra capacidad de encontrar, de seguir un sentido en una materia sensible; de revelar, de aprehender e inventar ese sentido, como si surgiera naturalmente del movimiento de las cosas. Es, pues, el Goce de nuestro ser-en-el-mundo, de nuestra carnalidad. Por esto no es una experiencia distinta de aquellas por las cuales conocemos el mundo y nos relacionamos con los otros en el orden de la vida cultural. Toda experiencia de conocimiento y toda forma de praxis, en cuanto es prolongación de nuestro ser carnal originario, incluye ya en su fondo este goce primordial que es el placer (y el dolor) de la apertura que nos constituye. Y el arte,

por su parte, la experiencia estética en su totalidad y especificidad, consiste en la exploración creativa de nuestros afectos y placeres tanto como de nuestras percepciones y acciones corporales, en la posibilidad que tenemos de inventarnos "nuevos goces".

## CAPITULO V

### MUNDO SENSIBLE Y MUNDO ESTÉTICO.

Hemos observado la correspondencia que existe entre el objeto, la experiencia y el sujeto estéticos, y el objeto, la experiencia y el sujeto sensibles. Consideramos que esta correspondencia es generalizable a nuestra idea del mundo y la realidad. El mundo sensible es mundo estético y el mundo estético es mundo sensible. El mundo en el que la obra de arte opera y al que se refiere, es un mundo concreto, sensible y vital. A la vez, nadie mejor que los artistas para aprehender, comprender y expresar el mundo sensible en su ser propio y originario. Ahora bien, para Merleau-Ponty el mundo sensible es a fin de cuentas el mundo real en cuanto tal, el mundo en el que aparecemos y existimos, el horizonte y el tema de nuestro actos perceptivos y cognoscitivos, y el fondo y el objeto de nuestras acciones prácticas (el Lebenswelt). Y este mundo está estructurado y funciona "estéticamente". Más que física o psicológica, su verdad primordial es estética, artística. Su consistencia es como la de la obra de arte: posee un sentido por sí mismo y este sentido es una unidad global, expresiva y afectiva. Como la de nuestro

cuerpo o la de nuestra percepción, es una unidad que se anticipa a sus partes y que se da de golpe antes de cualquier análisis.

El mundo tiene su unidad sin que el espíritu haya llegado a vincular entre ellas sus facetas y a integrarlas en la concepción de un geometral. Esta unidad es comparable a la de un individuo que reconozco en una evidencia irrecusable antes de haber logrado dar la fórmula de su carácter, porque conserva el mismo estilo en todos sus ademanes y en toda su conducta, aun cuando cambie de medio o de ideas.<sup>1</sup>

Es así que podemos ampliar la estética de la corporalidad a una estética del mundo percibido. Como hemos dicho, el logos originario es logos estético; la filosofía del Ser, la Ontología, es Estética. De ahí que en la descripción que Merleau-Ponty hace del mundo percibido --del espacio, las cosas, las cualidades sensibles-- las referencias a las artes se multipliquen. Para el fenomenólogo como para el artista el mundo no es una suma de entes inertes y asepticos, de realidades puramente físicas, sino un mundo expresivo, activo, vivo y dinámico; mundo cuasi-mágico cargado de significaciones, de virtualidades y posibilidades. Es por esto que la descripción fenomenológica del mundo debe seguir la enseñanza de las artes, que el filósofo debe aprender del arte.

Merleau-Ponty trata diversas modalidades de la realidad sensible (volumen, color, peso, formas, etc.). Por su evidente significación estética destacamos aquí solamente sus observaciones sobre el color y el espacio fenoménicos. Posteriormente

---

<sup>1</sup> FP., 341; 378.



retomaremos su concepto del Ser Real como ser sinestésico y discutiremos el problema de las relaciones arte-realidad.

### 1. El color y el espacio.

El mundo que vemos es ante todo un mundo de luces y sombras, un mundo colorido, un paisaje variante y móvil. ¿Pero qué es la luz, qué es el color? ¿Qué son estas cualidades fenoménicas que por lo menos la ciencia clásica pretendía expulsar de nuestra aprehensión de la realidad? Ciertamente, no son realidades puramente objetivas. Pero ¿basta con decir que ellas son solamente subjetivas, "psíquicas"? El color que vemos no es un hecho físico, no podemos comprenderlo con las explicaciones que un estudio físico-óptico puede ofrecernos. Las cualidades sensibles, nos dice Merleau-Ponty, tienen una "fisonomía motriz", "están envueltas en una significación vital".<sup>2</sup> La percepción de un color no se hace en el vacío, pone a jugar la dimensión entera de la subjetividad y la afectividad.<sup>3</sup> En nuestra experiencia sensible, el color es siempre expresivo, es una "cualidad del Ser" y no un dato simple y amorfo. Por esta razón tiene sentido hablar, como se hace y se ha hecho en toda la historia de la cultura, de un significado o una función emocional de los colo-

<sup>2</sup> FP, 225; 243.

<sup>3</sup> Para Merleau-Ponty la sensación "es intencional, incluso en el nivel de la percepción del color", y podemos "fundar el poder sugestivo del color en la virtualidad del cuerpo y en el movimiento". Michael J. Zenzen, "The Suggestive Power of Color", p. 185.

res. Ciertamente, esta significación no es un dato unívoco, un hecho natural; pero tampoco tiene porque considerársele un hecho puramente convencional y arbitrario (el producto de una asociación o una "proyección" de las que el sujeto es enteramente responsable). La significación del color posee un cierto fundamento, se enraiza en la forma concreta y vital en que lo captamos; no es indiferente a nuestro compromiso entero con el mundo.<sup>4</sup> Para Merleau-Ponty, la significación afectiva de los colores es primero el resultado de una cierta modulación de las reacciones corporales, una manera de nuestro cuerpo de acoger los diversos colores, de vibrar ante ellos y de responderles. No es un significado mental, una noción precisa que el sujeto tendría previamente en la mente y aplicaría a la sensación. Esto nos volvería a la suposición de que nuestra percepción actúa a partir de datos sensoriales y a la tesis de la exterioridad del sentido.

No hay que preguntarse, pues --dice nuestro filósofo--, cómo y por qué el rojo significa esfuerzo y violencia, el verde descanso y paz; hay que volver a aprender a vivir estos colores como nuestro cuerpo los vive, o sea, como concreciones de paz y violencia.<sup>5</sup>

Hay acomodo mutuo, interacción y mutua constitución. La motricidad corporal y la afectividad están moduladas por la percepción del color de la misma manera que ésta lo está por ellas: no hay

---

<sup>4</sup> Antes de ser visto directamente, el color, explica Merleau-Ponty, va "se anuncia por la experiencia de una cierta actitud del cuerpo que sólo a él conviene y que lo determina con precisión" (EP, 226; 244).

<sup>5</sup> EP, 227; 245.

prioridad. La significación afectiva de un color aparece junto con la percepción de este color y esta percepción no sería posible sin aquella significación.

Por otra parte, es cierto que los pintores, los artistas en general, no se conforman con los significados establecidos de las cualidades sensibles, que ellos más bien rompen con esos significados y exploran nuevas posibilidades. Pero esta exploración no tiene el carácter de una creación artificial e infundada; por el contrario, su valor radica en que amplía y profundiza la relación originaria de las cualidades y sus significaciones. Nos prueba que tal relación es viva, dinámica; que no es un cuadro de correspondencias biunívocas ni un hecho natural. En la medida que la significación de un color es el efecto de nuestro éxtasis corporal y matriz, la manifestación de nuestro compromiso existencial con el mundo, que es siempre abierto, móvil y cambiante, esa significación puede entonces variar, desarrollarse, transformarse. Y el proceso es interactivo: las significaciones cambian porque nuestra vida cambia, y al revés: la ampliación de nuestra comprensión estética del mundo no sólo afina nuestra sensibilidad, también lo hace con nuestra motricidad, nuestra afectividad y nuestro ser espiritual entero. No poseemos otro medio más efectivo para ampliar nuestros afectos, sentidos y posibilidades espirituales que el crecimiento de nuestra potencia sensible y perceptiva. La percepción de los colores --o de los sonidos, los volúmenes, etc.-- educa a nuestro espíritu, nos hace un espíritu más fino, más matizado, más intenso...

El carácter estético del mundo percibido se hace todavía más evidente en los análisis fenomenológicos de Merleau-Ponty sobre el espacio. El espacio percibido es como un espacio estético: una totalidad intensiva, una simbólica sensible, antes que una estructura objetiva de partes o una Forma neutra, apática; no es ni una realidad empírica ni una realidad subjetiva sino una realidad estética. Las artes nos enseñan mejor a comprenderlo que la geometría, la física o la psicología. Como en el espacio estético --el espacio pictórico, dancístico, sonoro--, en el espacio que percibimos corporalmente no hay exterioridad ni jerarquía entre la Forma y el Contenido, entre el Todo y las Partes. Hay expresividad general e interacción. Cada componente es símbolo de los demás y este simbolismo generalizado es inmediato, se lee en las cosas, no es una interpretación de un sujeto pensante. El espacio en que me muevo no es una estructura homogénea y simple: está polarizado por ciertos vectores, ordenado según unas orientaciones básicas, configurado de acuerdo con ciertas distancias, ciertos puntos relevantes, ciertos trayectos posibles... Es, pues, un espacio existencialmente cualificado, porque en tanto existente corporal, estoy dentro de él y él posee un interior, no está simplemente fuera de mí ni estoy nada más frente a él. Mi vida y mi acción están comprometidas en un espacio que me rebasa, pero a su vez, él se organiza y extiende a la distancia a partir de mi posición corporal y vital en el mundo.

Desde este punto de vista, el fenómeno de la profundidad

espacial (tema por excelencia de toda la pintura) cobra una importancia fundamental. Como ninguna otra experiencia, la de la profundidad nos muestra la íntima naturaleza del espacio fenoménico. La profundidad no es un dato objetivo, en sí, no existe independientemente de la posición en el horizonte del mundo de un sujeto perceptor, pero tampoco es --en la medida que este sujeto es un cuerpo, un ser también espacial-- una construcción conceptual exterior, un estructura mental. La profundidad es la más "existencial" de todas las dimensiones, acota Merleau-Ponty, porque ella

no se marca sobre el objeto, pertenece de toda evidencia a la perspectiva y no a las cosas, de las cuales, pues, ni puede derivarse ni puede siquiera ser propuesta por la consciencia de ellas.<sup>6</sup>

Puramente relacional, la profundidad es una configuración que se antedata a sus elementos o partes; ella es primero intensiva que extensiva, cualidad antes que cantidad. Hay, pues, explica nuestro autor, antes de la profundidad geométrica y objetiva, una profundidad primitiva, general,

que todavía no tiene lugar entre los objetos, que, a mayor abundamiento, aún no evalúa la distancia de uno a otro, y que es la simple apertura a un fantasma de cosas apenas cualificado.<sup>7</sup>

Esto quiere decir que no son las cosas, ni los planos y sus relaciones entre sí, lo que produce la profundidad, que, más

---

<sup>6</sup> FP., 271: 296.

<sup>7</sup> FP., 281: 308.

bien, es ésta, en cuanto espesura de un médium sin cosa, en cuanto espacialidad pura pero concreta y esencialmente afectiva, la que hace que haya relaciones entre las cosas --e incluso, que haya cosas. Ciertamente, como decía Kant, la Forma Espacial precede a las partes que la componen y nunca podremos construirla inductivamente, pues toda percepción de un "esto" en el espacio implica la aprehensión primigenia del espacio como unidad y totalidad.<sup>8</sup> Pero el espacio no es, para Merleau-Ponty, una Forma subjetiva, un a priori abstracto, es, más bien, una forma que forma al contenido y está formada en él, está en las cosas y se dice de ellas aunque no se confunde con ellas. Se despliega a partir de nuestra posición corporal, pero esto no quiere decir que sea producto de nuestro cuerpo. La profundidad --la perspectiva, el punto de vista-- es el caso por excelencia de una realidad puramente fenoménica, intermedia: subjetiva y objetiva a la vez o indiferente a esta distinción. Es un espacio interior que está afuera o un espacio exterior que está adentro.

La profundidad espacial nos muestra que la esencia de todo espacio perceptivo es la imbricación mutua de la objetividad y la subjetividad, de la extensión y la cualidad, de lo material y lo espiritual. El espacio percibido es un espacio vivo y vibrante. En esta medida, no posee una forma única ni una estructura básica. Hay tantos espacios como contenidos concretos y modalidades de la experiencia humana. Hay el espacio mítico, el sagrado,

---

<sup>8</sup> Kant, Critica de la razón pura, op. cit., "La estética trascendental".

el nocturno, el infantil, etc., y hay, especialmente, el espacio estético, los "espacios estéticos". Podría mostrarse, escribe Merleau-Ponty, que la percepción estética abre una nueva espacialidad, por ejemplo, "que el cuadro como obra de arte no está en el espacio en que habita como cosa física y como tela coloreada".<sup>9</sup> Con más razón que respecto al espacio percibido, podemos decir que el pictórico no es un espacio objetivo, es, como afirma Susanne Langer, un espacio "virtual":<sup>10</sup> está en "otra parte", aunque, estrictamente, no pueda estar sino en el espacio real (no es un espacio mental). El espacio pictórico es un espacio intensivo, donde el artista se ha quedado solamente con ese juego de relaciones que definían la estructura esencial del espacio percibido, para desarrollar todos sus poderes constructivos y expresivos. Así pues, es cierto que el espacio pictórico es incomparable con el espacio objetivo del que hablan los científicos o del que se habla en el sentido común científicamente informado, pero no lo es con espacio fenoménico tal como nos lo muestran las descripciones de Merleau-Ponty. Así, lejos de romper con el espacio percibido, el espacio pictórico es su expresión más adecuada.

Quizás la danza nos muestra mejor lo que es un espacio

---

<sup>9</sup> FP, 302, Nota 73; 333, n. 1.

<sup>10</sup> Susanne Langer, Sentimiento y forma, pp. 72 y ss. Aunque esta autora sostiene que el carácter virtual del espacio estético no tiene antecedentes en el espacio real, pues, de acuerdo con el marco categorial de la filosofía de Cassirer en el que se inscribe, no hay distinción entre el espacio objetivo y el espacio fenoménico.

existencial. El movimiento dancístico no consiste, fenoménicamente hablando, en los movimientos de un cuerpo que se desplaza sobre un espacio físico preexistente. La danza crea espacio: el movimiento del danzante va segregando su espacio propio como una araña va segregando su telaraña, y ese espacio no es una ilusión sobrepuesta al espacio real, es éste el que se encuentra totalmente transfigurado por la acción corporal. Al observar la danza, apunta Merleau-Ponty, vemos que ella

se desarrolla en un espacio sin objetivos y sin direcciones, que es una suspensión de nuestra historia, que el sujeto y su mundo, en la danza no se oponen ya, no se separan ya, el uno del otro, que, en consecuencia, las partes del cuerpo no se acentúan ya como en la experiencia natural: el tronco no es ya el fondo del que se elevan los movimientos y en que se hunden una vez acabados; es él el que dirige la danza, y los movimientos de los miembros están a su servicio.<sup>11</sup>

Lo que nosotros "vemos" en una ejecución dancística no son los

---

<sup>11</sup> FP. 302; 333, nota 73; 1. El carácter expresivo, intensivo, casi-ideal o "abstracto", del espacio percibido no lo encontramos solamente en actividades artísticas, lo vemos también en otro tipo de experiencias culturales como el deporte. "La cancha de fútbol, señala Merleau-Ponty, no es, para el jugador en acción, un 'objeto'... Está recorrida por líneas de fuerza (las 'líneas de toque' que limitan la 'superficie de reparación'), articulada en sectores (por ejemplo los 'huecos' entre los adversarios) que provocan un cierto modo de acción, la desencadenan y la conducen como si el jugador no lo advirtiera. El terreno no le es dado, sino que está presente como el término inmanente de sus intenciones prácticas; el jugador constituye un todo con él y siente por ejemplo la dirección del 'objetivo' tan inmediatamente como la vertical y la horizontal de su propio cuerpo. No basta con decir que la conciencia habita ese medio. En ese momento, ella no es más que la dialéctica del medio y la acción. Cada maniobra emprendida por el jugador modifica el aspecto del terreno y tiende en él nuevas líneas de fuerza donde la acción, a su vez, transcurre y se realiza alterando nuevamente el campo fenoménico". EC, 237; 182-183.



movimientos de un bailarín sobre un espacio físico sino un nuevo espacio, móvil, fulgurante, que se ensancha y se recoge según velocidades y ritmos variables. Y este nuevo espacio, en cuanto no podemos negar que lo estamos percibiendo, no es una sobreposición, una ilusión, algo irreal: es el espacio mismo pero transfigurado, intensificado, exaltado... alumbrado en sus ligámenes secretos, "visualizado" en su estructura interior.

## 2. La cosa sensible. Arte y realidad.

Como la del color y el espacio, la constitución de toda "cosa natural" en el mundo es estética. Las cosas que vemos no son entes exteriores, objetos desnudos, intactos y puros, meras realidades físicas exentas de cualquier valor; son seres que poseen una fisonomía, que portan un sentido, que expresan algo. Vemos una manzana fresca o una manzana chupada, un cuchillo peligrosamente filoso, un manto brillante y suave, un delicioso manjar...

Ahora bien, sostiene Merleau-Ponty, el modo en que esta expresividad se presenta es del todo original. Lo "real" --la "cosa" en su concreción-- es aquello que es en sí mismo su sentido. Esto quiere decir que el sentido de un ser real no puede ser separado, no puede convertirse en el objeto de una aprehensión aparte, esto es, que no puede ser "pensado" y que ha de ser percibido. De ahí que sólo los artistas pueden captar ese sentido, que sólo ellos sean capaces de aprehender lo real como tal. Y

pueden hacerlo porque para lograrlo no se afanan en trabajar, en analizar lo real dado, porque optan mejor por construir algo "como" lo real, por crear un nuevo real que, al igual que el primero, convierte un sentido en cosa.

Es así que podemos plantear el siempre elusivo problema de las relaciones entre arte y realidad. Pero permitásenos citar en extenso a nuestro autor.

Descubrimos ahora el núcleo de realidad: una cosa es cosa porque, nos diga lo que nos diga, nos lo dice con la misma organización de sus aspectos sensibles. Lo 'real' es este contexto en el que cada momento no sólo es inseparable de los demás, sino, de alguna manera, sinónimo de los demás, en donde los 'aspectos' se significan uno a otro en una equivalencia absoluta; es la plenitud insuperable: imposible describir completamente el color del tapiz sin decir lo que es un tapiz, un tapiz de lana, y sin implicar en este color cierto valor táctil, un cierto peso, cierta resistencia al sonido. La cosa es este género de ser en el que la definición completa de cada atributo exige la del sujeto entero, y en la que, por consiguiente, el sentido no se distingue de la apariencia total. Cézanne decía además: 'El dibujo y el color no son ya distintos; a medida que uno pinta, dibuja, más se armoniza el color, más se precisa el dibujo... cuando el color llega a su riqueza, la forma llega a su plenitud'.<sup>12</sup>

Y un poco más tarde, después de afirmar que el sentido de la cosa real "se construye ante nuestros ojos", que es indefinible, inapresable e inagotable y que "se confunde con la exhibición de la cosa en su evidencia", nuestro filósofo reafirma la similitud, la correspondencia entre lo real y el arte, pero señala un límite o una diferencia. Dice: "como la cosa, el cuadro es para verlo y no para definirlo, pero si en definitiva, es como un pequeño

<sup>12</sup> FP, 336-337; 373.

mundo que se abre en el otro, no puede aspirar a la misma solidez".<sup>13</sup> Hay, según Merleau-Ponty, una "superioridad" de lo real que el arte no alcanza. Sólo lo real es capaz de contraer "en cada uno de sus momentos una infinidad de relaciones" y de instaurar el sentido en la existencia misma, haciéndolo emerger ahí.

Pero nos preguntamos: ¿el arte no? Ahora bien, las razones que Merleau-Ponty da para explicar la diferencia entre el arte y lo real nos plantean un problema. Esas razones son tomadas de una concepción que no es la que él mismo maneja en otras partes y que reconstruimos y asumimos por nuestra cuenta. Nuestro filósofo parece identificar aquí arte con "ficción" o "imaginación". Dice que, a diferencia de lo real, en el arte "el sentido precede a la existencia y que no se envuelve más que el mínimo de materia necesaria para comunicarse", y luego agrega que "lo real se distingue de nuestras ficciones porque, en él, el sentido inviste y penetra profundamente la materia".<sup>14</sup> Sin embargo, consideramos que no es así, que tampoco en arte hay preexistencia del sentido ni agotabilidad en su exploración --siempre podemos volver a ver una obra de arte porque su sentido se encuentra también investido en su realidad concreta. En todo caso no está ahí la diferencia entre lo real y el arte.

El artista --precisamos por nuestra cuenta-- no es aquél que

---

<sup>13</sup> FP, 337; 373-374.

<sup>14</sup> FP, 337; 374.

imita "algo" real sino el que "imita" el modo de ser de lo real. En eso consiste la ambición y la fuerza del arte. El artista no quiere representar lo real, "conocerlo", pero tampoco crear lo "irreal" (la mera ficción), quiere, en cambio, crear realidad, algo como lo real.<sup>15</sup> Esto no significa que el arte se proponga -- idealistamente-- crear "la" realidad; lo que se propone es crear una nueva realidad.<sup>16</sup> De esta manera podemos entender la diferencia existente entre lo "real" y el "arte", y reconocer a la vez la función del arte respecto a lo real. Es cierto, como afirma Merleau-Ponty, que en lo real hay una unidad total del sentido y

---

<sup>15</sup> Quizás desde el principio ese era el sentido de la mimesis: no la imitación de una cosa real sino la imitación de aquello que hace real a una cosa; la reposición del proceso de lo real, de aquello por lo cual el ente es ente (el Ser). De acuerdo con Valeriano Bozal el dictum original de la mimesis (en los griegos y especialmente en Aristóteles) no es: "esto parece aquello" sino "esto es aquello" (Valeriano Bozal, Mimesis, las imágenes y las cosas, p. 83). En la primera versión, la que llegó a ser dominante en la historia de la estética, la obra o el acto estético se subordinan a lo que imitan y en ello encuentran su esencia y su verdad. En la segunda versión, por el contrario, es en la obra donde lo representado encuentra su verdad y su ser universal y esencial; la semejanza es aquí entendida como participación o integración en el ser y no en el parecer. H.G. Gadamer ha recuperado también este sentido para la noción de "mimesis", ésta no significa, según él, "imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible" (Verdad y método, op. cit., p. 93).

<sup>16</sup> Generalizamos a toda arte algo que el filósofo francés Clément Rosset ha dicho para la música: el músico es el verdadero demiurgo, "él no propone una imagen de lo real sino que impone un real en carne y hueso, armado de su propia materia y forma. La música no es el rival de lo real sino su émulo, su 'modelo': 'imitando' efectivamente lo real, es decir, el acto de devenir real, y no lo real una vez devenido" C. Rosset, La force majeure, p. 65. Para Rosset, la música no tiene otro objeto, otro fin, que afirmarse a sí misma, afirmar su propia potencia, su capacidad de invención, su realidad. Véase también L'object singulier, 1979, especialmente 2.3 y 2.4.

la existencia. Pero es cierto que en el arte también se da esta unidad. La diferencia estriba que el arte afirma otro tipo de "existencia", una que ha sido producida, pro-puesta, creada. Es el modo de esta existencia lo que distingue a lo real y al arte. La relación es inversamente simétrica, ya que mientras en lo real la existencia misma es el sentido, en arte, el sentido mismo es la existencia. En un objeto real, el conjunto de cualidades sensibles (qualia) se integran y soldan en la densidad de una existencia que sólo afirma su irreductibilidad. Por el contrario, en un objeto artístico esas cualidades ya no remiten a un sustrato distinto de ellas mismas: lo que afirman, aquello a lo que dan existencia, es su ser propio, su figura, su articulación, su juntura. Lo que hacen es dar existencia a un sentido, a un movimiento, una onda, una línea, un gesto... El arte retoma de lo real esta armazón interna del sentido, esta unidad del sentido y la existencia concreta, pero la usa de otro modo, con otro fin, o, más bien, con un cierto fin: en principio, aumentar la intensidad, el alcance, la riqueza, del sentido. Pero operando de este modo, el arte no da la espalda a lo real; por el contrario, lo revela en su ser mismo, nos da su verdad. Esto no significa que nuestra percepción de lo real no posea en sí misma ninguna verdad, significa solamente que es a través del arte que esa verdad se explicita, que él nos permite "verla" y desarrollarla, llevarla más allá, abrirla a otros mundos y otras posibilidades.

El arte no imita, pues, algo real sino el proceso, la fragua de lo real. ¿Pero cómo lo hace? ¿En qué consiste este proceso?

¿Es posible? Hemos dicho ya que lo real se caracteriza por la unidad indistinguible de un sentido y una existencia. Sin embargo, de acuerdo con la perspectiva de Merleau-Ponty, esta unidad de lo real, el "ser en sí", no nos es totalmente ajena; nuestra corporalidad tiene que ver con su constitución. Hay una "constitución" de lo real pero no es una constitución mental, ideal, sino una constitución práctica que remite a la intencionalidad operante, inconsciente de nuestra vida carnal. La expresividad de la cosa es natural, espontánea, no es la simple manifestación de un acto de la conciencia, pero no deja de ser el correlato de nuestra corporalidad viviente, el reflejo de nuestra existencia encarnada. Es por y a través de mi cuerpo que los diversos elementos que constituyen el ser de la cosa --cualidades sensibles, iluminación, posición espacial, etc.-- se conjugan, se interrelacionan y expresan entre sí.

Las "propiedades" sensoriales de una cosa constituyen, conjuntamente, una misma cosa, tal como mi mirada, mi tacto y todos mis demás sentidos son, conjuntamente, las potencias de un mismo cuerpo integradas en una sola acción.<sup>17</sup>

Y así como la unidad de mi cuerpo se precede a sus partes, la unidad intersensorial de la cosa es más que la pura unión de cualidades sensoriales elementales. La unidad es previa, es una especie de a priori material. Una cualidad aislada, en estado puro, es inaprehensible e incomprensible, sólo existe a la manera de un fantasma de ser, de ilusión, como cuando veo algo que no

---

<sup>17</sup> FP, 331; 367.

puedo a la vez oír y tocar. Por el contrario, cada cualidad expresa y remite a las demás y sólo se capta y comprende plenamente en esta interrelación: "hay en la cosa un simbolismo que vincula cada cualidad sensible con las demás".<sup>18</sup> dice Merleau-Ponty, y ejemplifica:

en el movimiento de la rama que un pájaro acaba de abandonar, se lee su flexibilidad o su elasticidad, y es así como inmediatamente se distinguen una rama de abedul y una de manzano.<sup>19</sup>

Así pues, la sinestesia --la intersensorialidad-- es el dato original de nuestra experiencia y no una diversidad precisamente delineada de cualidades sensibles, visuales, táctiles, auditivas, etc., que sólo se reunificarían a posteriori. Ahora bien, debido a que los sentidos no están originalmente separados, la sinestesia no puede ser concebida en términos de una "síntesis", de una suma o de una conjunción que operaría según un criterio de integración extrínseca y formal. Para Merleau-Ponty, la sinestesia es la Generalidad de nuestra sensibilidad. No es una unidad abstracta ni una reunión empírica, es una unidad expresiva, concreta y abierta. Los sentidos comunican sin perder lo que cada uno tiene de irreductible, y es esta comunicación lo que produce el sentido de realidad de la cosa percibida.

Ahora bien, es en esta síntesis intersensorial del objeto percibido, en la sinestesia, donde se funda la posibilidad del

---

<sup>18</sup> FP, 333: 368.

<sup>19</sup> FP, 245: 265.

arte de crear un "nuevo real". Porque cada cualidad sensorial simboliza inmanentemente a las demás es que podemos desarrollar una, y dar, a través de ella, un mundo, un pensamiento, un "sentido"; por lo que podemos construir un mundo puramente sonoro o puramente visual. "Cézanne decía que un cuadro contiene en si mismo incluso el olor de un paisaje".<sup>20</sup> Las cualidades no se dan aisladas y al tomar una de ellas como objeto para la expresión la tomamos como paradigma de las demás y como medio para contenerlas. Las cualidades visuales, táctiles o sonoras son irreductibles entre si pero no son impenetrables.<sup>21</sup> Así, la sustitución que hace el pintor del mundo real por el mundo visual es una posibilidad que ya se encuentra presente en nuestra experiencia perceptiva efectiva, su acción no supone una ruptura con ésta. Seríamos incapaces de captar un sentido --un mundo-- a través de un ser puramente visual si nuestra experiencia previa no nos hubiera enseñado primero a hacerlo. De la misma manera podemos

---

<sup>20</sup> FP, 332; 368.

<sup>21</sup> Por ejemplo, según el pintor Vassily Kandinsky, "algunos colores parecen ásperos, erizados, otro tienen algo pulido, aterciopelado, que invita a la caricia (azul ultramarino oscuro, verde óxido de cromo, barniz de granza). Hay colores que parecen blandos (barniz de granza) y otros que parecen tan duros (verde cobalto, óxido verde-azul) que el color recién salido del tubo parece seco. La expresión 'colores fragantes' es corriente". V. Kandinsky, De lo espiritual en el arte, p. 38. Y respecto a la cualidad acústica del color, ejemplifica: "representado musicalmente, el azul correspondería a una flauta, el oscuro a un violonchelo y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne se puede comparar al órgano" (p. 83). Y el poeta dice: "discurso sin palabras, música más vista que oída, / más pensada que vista, música sobre tallos de silencio, / corona de claridades, llama húmeda". Octavio Paz, "Instantáneas".



entender también que el "contenido" de una obra de arte --su sentido-- no sea un puro ente imaginario, una "ilusión"; hay, más bien, como una cuasi-percepción de ese contenido, él está implicado en lo que vemos u oímos, como los valores táctiles lo están en los visuales o sonoros, como casi-vemos la aspereza del café o su gravedad, y casi-oímos la agudeza del amarillo.

Existe una diferencia esencial entre las cualidades sensibles --cada una de ellas posee una estructura de ser inconfundible-- que no impide, sin embargo, su comunicación. El mundo sonoro de la música es incomparable con otros mundos<sup>22</sup> --algo en que gustaba insistir Proust. Pero, puesto que es él mismo sujeto el que oye, ve y toca, alguna comunicación puede darse entre esos mundos sin que pierdan su autonomía respectiva. Es como si cada sentido fuera llevado a su límite: ver los sonidos, oír los colores, tocar las voces; parece imposible y sin embargo algo así se da en nuestra experiencia. Lo visible no es un cero de tangibilidad, dice Merleau-Ponty en Lo visible y lo invisible, puesto que es la misma cosa la que puede ser vista y tocada. Podemos decir que cada sentido es para el otro como lo sublime es para la imaginación en Kant: lo que no puede ser imaginado pero que no podría sino ser imaginado --en otras palabras, lo que sólo puede

---

<sup>22</sup> "La música no está en el espacio visible, pero lo mina, lo inviste, lo desplaza, y bien pronto estos oyentes demasiado ataviados, que toman el aire de jueces e intercambian algunas palabras o sonrisas, sin percatarse de que el suelo se agita debajo de ellos, son como un equipaje zarandeado sobre la superficie de una tempestad". EP, 241; 260.

"imaginarse" negativamente: como un rebasamiento, como un exceso.<sup>23</sup> Igual en cada sentido: hay un ser sublime para la visión -lo tangible, lo audible--, que no es sin embargo su puro límite, que más bien la fuerza a elevarse a una dimensión superior, la transforma en visión sublime --e igual al oído o al tacto. En general, esta convergencia-divergencia de los sentidos abre el camino para una sensibilidad sublime, una potencia de sensibilidad que ya es espíritu, arte. De ahí que las clasificaciones que se hacen de las artes estableciendo una correspondencia biunívoca entre formas artísticas y cualidades sensibles (artes visuales, artes sonoras, etc.) resulten superficiales y puedan conducir a una idea equivocada. El artista no asume cierta cualidad sensible como un aspecto parcial del mundo en el cual va a especializarse sino como una manera íntegra de ser del mundo, como un ser denso que arrastra todo aquello con lo que se conecta y que resuena para todo lo que no es él, que es capaz de dar expresión a las cosas más dispares e insospechadas.<sup>24</sup>

Observaciones de Merleau-Ponty sobre el cine. Como ninguna otra forma artística el cine aprovecha y desarrolla las potencias

---

<sup>23</sup> "...siendo el espíritu no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo". Kant, Critica del juicio, p. 146.

<sup>24</sup> Una interpretación de las correlaciones que pueden verse entre las diversas artes a partir de las correlaciones de los diversos sentidos la expone Etienne Souriau. Cf. La correspondencia de las artes.

intercomunicantes de nuestra experiencia sensible inmediata. Tal es la tesis que nuestro filósofo presenta en su conferencia sobre "El cine y la nueva psicología" (publicada en Sentido y sinsentido). Ciertamente, el cine no reproduce simplemente el modo de nuestra experiencia perceptiva, pero la transformación que efectúa implica, más que una ruptura o una destrucción, una revelación y una potencialización. El cine lleva nuestra percepción a su nivel superior, a su posibilidad límite; especialmente (cabe la aclaración) el buen cine explota como ninguna otro arte el carácter estructural (Gestalt) de la percepción, la realidad intersensorial de lo percibido, la eficacia de lo no percibido en lo percibido y la naturaleza vital de las significaciones aprehendidas. Él nos confirma masivamente que la percepción es una experiencia autónoma, que no se confunde con un acto de pensamiento, y que el sujeto perceptor, su cuerpo y su mundo forman una unidad inseparable.

En principio, "el film no es una suma de imágenes sino una forma temporal", afirma Merleau-Ponty, y explica:

el sentido de una imagen depende pues de aquellas que la preceden en el film, y su sucesión crea una nueva unidad que no es la simple suma de los elementos empleados.<sup>25</sup>

El cine es la unidad de una forma visual y también la unidad de una forma sonora --el sonido no es una suma de palabras, ruidos y música, posee un ritmo, un sentido. El film lleva la intersen-

---

<sup>25</sup> SS, 98; 97.

socialidad de lo real a su realización más insospechada: "un ritmo acústico hace fusionar las imágenes cinematográficas y da lugar a una percepción del movimiento",<sup>26</sup> y la música no es un mero "acompañamiento" de las imágenes; las modifica, las profundiza, las vuelve vibrantes, vacilantes, lentas o rápidas, "modifica su tenor".<sup>27</sup> contribuye a definir su presencia y su sentido. En fin, la obra cinematográfica es la integración de una forma visual y una forma sonora, pero que, al igual que lo percibido, no están ahí para significar una realidad o una idea previa, ya definida. La imagen cinematográfica porta también su sentido inmanentemente:

un film no significa más de lo que pueda significar una cosa: uno y otra no hablan a un entendimiento separado, sino que se dirigen a nuestro poder de descifrar tácitamente el mundo o los hombres y a nuestro poder de coexistir con ellos.<sup>28</sup>

La imagen muestra la unidad del sujeto, su cuerpo, su praxis, su pensamiento y su mundo; nos da a ver la interrelación significativa entre el hombre y las cosas, el carácter intensivo y simbólico del espacio vivido, la realidad espiritual del tiempo. "Sólo a través de la percepción, concluye nuestro autor, podemos comprender la significación del cine: un film no se piensa, se percibe".<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> FP. 243; 263.

<sup>27</sup> FP. 249; 271.

<sup>28</sup> SS. 103; 103.

<sup>29</sup> SS. 103; 104.

Aunque laconica, la reflexión sobre el cine siguió presente en el pensamiento de Merleau-Ponty. Así lo vemos en sus cursos de El Collège de France del año 1952-1953 que versaron sobre la temática de "El mundo sensible y el mundo de la expresión". A propósito del problema del "movimiento" nuestro filósofo no desconoce la modificación que el cine produce, pero considera que en cuanto esta modificación tiene sentido y es perceptible (y no sólo inferible) entonces ya se encuentra preparada en toda experiencia perceptiva. En ésta, el movimiento tampoco se reduce al mero desplazamiento físico y actual; se da ya un movimiento virtual, expresivo, que remite al hecho de que nuestra corporalidad es posibilidad de motricidad, movimiento interior (cinestesia), capacidad de "anticipación" (Vorhaben) que acompaña todo movimiento actual y efectivo. De acuerdo con Merleau-Ponty, el cuerpo no es sólo un ser que "se mueve" sino que "puede moverse", esto es, que es capaz de anticipar movimientos posibles y de registrarlos en el paisaje visual.<sup>30</sup> Es este movimiento carnal aquello en lo que el cine se apoya y del que está revelando todas sus posibilidades simbólicas. Inventado como medio de fotografiar los objetos en movimiento, como una "representación del movimiento", el cine, explica Merleau-Ponty, ha descubierto "mucho más que el cambio de lugar: una nueva manera de simbolizar los pensamientos, un movimiento de la representación".

El cine pone en acción, no ya como en sus comienzos, movimientos objetivos, sino cambios de perspectiva que

---

<sup>30</sup> Cf. EP, 126-129.

definen el paso de un personaje a otro o el deslizamiento de un personaje hacia el acontecimiento.<sup>31</sup>

Así pues, el film ya no es una "copia" sino una "creación" del movimiento. A través del montaje, de los cambios de punto de vista, de los movimientos de la cámara, él hace visible aquella capacidad de movimiento virtual, espiritual ya presente en nuestra vida encarnada pero que el dominio de criterios objetivos sobre nuestra experiencia no nos permite aprehender.<sup>32</sup> Es la unidad primigenia, en el ser sensible, del cuerpo y el espíritu, aquello en que el cine se apoya para ofrecérselo en la forma de un "espectáculo", de una "visualización" superior.

### 3. Percepción e Imaginación.

En general, la obra de arte no es posible porque se desprenda del mundo percibido y porque lo sustituya enteramente por un otro mundo --irreal y construido--. Al contrario: es posible porque profundiza en la estructura originaria de aquel mundo, porque eleva y desarrolla sus poderes naturales. Así, el carácter virtual del espacio estético no significa, como quiere Susann Langer,<sup>33</sup> irrealidad, ser ilusorio; significa otro tipo de rea-

<sup>31</sup> PF, 116; 20.

<sup>32</sup> En este sentido no creemos que Merleau-Ponty reduzca la percepción cinematográfica a "la percepción natural" (como señala Gilles Deleuze en La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I, pp. 88-89). Más bien, el cine esclarece, despliega y desarrolla nuestra estructura perceptiva básica.

<sup>33</sup> Op. cit. loc. cit.

lidad, otro tipo de percepción: imminente, simbólica, viviente. El ser de lo "virtual" no espera al arte para manifestarse, ya aparece en la percepción natural; es solamente su realización productiva, su funcionalidad espiritual lo que necesita del trabajo artístico. En general, la relación entre la percepción y el arte, entre lo real y lo imaginario, entre lo dado y lo posible, no es una disyuntiva o una oposición sino una inclusión, una mutua introyección.

Para Merleau-Ponty, la imaginación se funda en la percepción y no al revés. No es necesario un acto especial de nuestra facultad de imaginar para "completar" los datos de la percepción o para efectuar su "síntesis", porque, como ya hemos dicho, ni hay tales datos ni la percepción es incompleta; nada hay que agregar o imaginar.<sup>34</sup> En lo que vemos, se muestra lo que "no vemos", pues el aspecto visible de una cosa no es una forma abstracta, neutra, una superficie plana, posee cierto perfil, cierta inclinación, ya dice o expresa lo que no se ve, sus lados ocultos, la continuación de sus líneas, el horizonte que se extiende tras ella --incluso el horizonte temporal, pues no

---

<sup>34</sup> Dufrenne llega a decir que la imaginación "no tiene un rol preponderante en la percepción estética" (Phénoménologie... II, 449, nota 1.) y tiende a ser reprimida más que suscitada. Es que el objeto estético es aquél que no requiere ningún complemento ni ningún comentario, que "ofrece" aquello que en la percepción ordinaria tendríamos que imaginar: "el espectáculo donado por el objeto estético se basta a sí mismo y no tiene necesidad de ser reforzado" (II, 448). En todo caso, dice, la imaginación ha de estar totalmente subordinada a la percepción y todo aquello de que ella sea capaz debe atenerse a las directrices marcadas por el objeto percibido: "imaginar aquí es atender al objeto como tal" (II, 450).

podría ver una cosa sin ver a la vez su "permanencia", la manera como recoge sus diversos momentos y se anticipa a su futuro: "la casa que se encuentra en el horizonte luce con solemnidad como una cosa pasada o una cosa esperada", escribe Merleau-Ponty.<sup>35</sup> Percibir no es imaginar.<sup>36</sup>

No obstante, hay como una preparación o anticipación de las estructuras de lo imaginario en las de lo percibido. En la medida que hay una reflexividad entre el sujeto de la percepción y el mundo percibido, una mutua constitución, las estructuras del interior y las estructuras del exterior se entremezclan, se confunden, podemos entonces manejarlas por separado, referirnos a un "mundo objetivo" o abrirnos a un "mundo subjetivo".<sup>37</sup> Pero por más lejos que vayan cada uno de estos nunca podrán abandonar su referencia al "otro", pues esta referencia es su misma condición de posibilidad. Hay, entonces, una relativización y no una distinción absoluta entre lo percibido y lo imaginado, entre lo real y lo irreal: "no hay cosa plenamente observable" y "lo

---

<sup>35</sup> "Y mi pasado inversamente --agrega nuestro filósofo--, tiene su espacio, sus caminos, sus lugares concretos, sus monumentos". S. 22-23; 22.

<sup>36</sup> Y es totalmente cierto cuando se reconoce que tenemos aquí: "una teoría de la percepción que no deja espacio a la imaginación, porque la percepción en su sentido más inmediato ya contiene los elementos de 'ir más allá', de generalizar y objetivar que, a sus distintas maneras, Hume y Kant asignaban a la imaginación, porque no pudieron incorporarlas en el simple hecho de tener impresiones". Mary Warnock, La imaginación, p. 157.

<sup>37</sup> Aunque el tema de la imaginación no se encuentra expresamente desarrollado en FP si lo está el de la "alucinación" y el de la "ilusión perceptiva", que de algún modo constituyen modalidades esenciales de lo imaginario. Cf. FP, Segunda parte, Cap. III, inciso D.



imaginario no es un inobservable absoluto".<sup>38</sup> remarca nuestro autor. Ambos --lo observable y lo inobservable-- son como dos posibilidades que se siguen del carácter encarnado de la conciencia. Así como lo "percibido" no es un ser en la conciencia sino un ser del mundo, lo "imaginario" es también, primeramente, un modo de ser del mundo --lo vacío, lo invisible, el esquema o la figura de lo dado--. La imaginación es una operación del ser, una estructura ontológica, y no una función de la conciencia. En todo caso, la imaginación psíquica, interior, se apoya en, y recoge, aquella estructura imaginaria de lo real. Es así que la imaginación es posible y que no es pues absolutamente indiferente a la verdad.

Igual ocurre con la imaginación estética. Al respecto, escribe Merleau-Ponty en El ojo y el espíritu,

La palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada.<sup>39</sup>

Pero no hay tal cosa; la imagen no es una cosa metida en la mente, no es un "en sí". Igualmente, las obras de arte no son "imágenes", cosas mentales o representaciones: son objetos percibidos. Las imágenes estéticas emergen de nuestra corporalidad, son como la réplica o el equivalente corpóreo que las cosas dejan en nosotros, el "diagrama de su vida", "su pulpa o su revés

---

<sup>38</sup> VI, 103-104; 108.

<sup>39</sup> OE, 19; 199.

carnal". Ellas dan cuenta de esta imbricación de lo exterior y lo interior.

son el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario.<sup>40</sup>

Esta es, creemos, la única manera en que podemos y debemos guardar el concepto de imaginación en teoría estética. Pues esto nos permite evitar absolutizarla, desprenderla totalmente de la experiencia perceptiva y, en esta medida, atajar la prevalencia de la dicotomía subjetividad-objetividad, sensibilidad-pensamiento, y en fin, arte-realidad. No es mediante la idea de una imaginación libre de todo sustento real como se comprenden y valoran mejor las potencias del arte, por el contrario, esa es sólo la manera para restringir, para canalizar esas potencias, dándoles un lugar aceptable que no interfiera con nuestras concepciones de la realidad, de la vida, del conocimiento, etc. Al reencarnar la imaginación, al volver a situar su génesis en el campo de nuestra experiencia vital del mundo, ganamos en verdad para el arte lo que podemos perder en certidumbre para nuestros conocimientos o en estabilidad para nuestras normas y distinciones. Reintegramos el carácter total de la experiencia humana.

\* \*

---

<sup>40</sup> OE, 20; 199.

La consistencia básica de nuestra "experiencia sensible" (nuestra experiencia "estética") es la superación de toda relación dicotómica, de toda exterioridad u oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y el alma. La experiencia sensible es la experiencia originaria, la primigenia integración de los diversos aspectos del Ser. Ahora bien, el arte es, precisamente, el proceso a través del cual esa integración se produce en el plano de la vida práctica. Es, como dijimos desde el inicio de este trabajo, la expresión/realización de nuestra experiencia originaria, vital y total del mundo, el medio por el cual se efectúa de forma concreta y viviente la unificación de lo subjetivo y lo objetivo, de la percepción y la imaginación, de la sensación y el sentido.

En el arte lo interior y lo exterior, lo no humano y lo humano, la materia y el espíritu diluyen su exterioridad, se integran y constituyen mutuamente. Los aspectos o momentos separados del mundo se componen en una dinámica viva que no anula la singularidad y especificidad de cada elemento, que no elimina las diferencias y las divergencias, que no suprime la contingencia y el azar de la existencia. Pero el arte sólo es capaz de superar estas dicotomías y separaciones porque él se remite a una "experiencia originaria", a una "experiencia fundamental" que es previa a toda distinción, e incluso, que es condición de toda distinción y de toda determinación en el seno del Ser. La unificación que produce el arte no es como la que puede producir el "conocimiento" o cualquier otra práctica positiva ordinaria, a

posteriori y siempre problemática. Es una unificación a priori, pues se basa directa y expresamente en esa zona de lo que Merleau-Ponty llama el "ser sin distinción", "ser sin restricción" que no es el ser "amorfo" del pensamiento abstracto sino el "ser polimorfo" de la percepción y de la chair, el ser de la pluralidad y la diversidad.

Sin embargo, este "ser" no debe ser entendido como una instancia "trascendental" en el sentido de una esfera pura, transempírica y transmundana; por el contrario, es el ser más "impuro" --ser de promiscuidad, de entretrejimientos y confusión--, el más empírico, el más mundano: aquél con el cual tenemos un contacto "privilegiado" en todo momento y en todo lugar. Es el ser de nuestra cotidianidad existencial, carnal y afectiva; el ser vivido desde dentro y en el que todo horizonte de comprensión jamás deja de ser eso: un "horizonte" --una posibilidad abierta y nunca encapsulable en una definición única, completa y acabada. Es este Ser lo que la obra de arte expresa y lleva a su "simbolización", a la dimensión "semiótica".

Así pues, la experiencia originaria no es desde la perspectiva de Merleau-Ponty una cierta clase de experiencia, una forma especial o sui generis de vivencia. Es, por el contrario, la forma "universal" del Ser y la "realidad" fundamental del Mundo. Esto "fundamental", explica nuestro autor, no debe tomarse en un sentido metafisicamente positivo, sino en un sentido "crítico" y "problemático":

fundamental porque no es acarreado por nada. Pero no

fundamental como si, con él, se tocara un fondo en el que fuera preciso establecerse y permanecer. Es, por principio, sin fondo, y, si se quiere, abismo; ello quiere decir que no está nunca consigo mismo, que lo encontramos junto o a partir de las cosas pensadas, que es abertura, la otra extremidad invisible del eje que nos fija a las cosas y las ideas.<sup>41</sup>

La experiencia originaria es, así, aquello que nunca deja de estar presente; todavía más, es lo presente mismo, la "presencia" pero en tanto complejidad de lo que a la vez es "ausencia", lejanía o alejamiento. No-plenitud, no-absoluto, lo originario es lo que sólo puede ser "expresado", "realizado" o "actualizado" en un cierto proceso, siempre concreto y siempre abierto, siempre inacabado. Lo originario no es lo que está "más allá" sino lo que está "más acá", la primigenia explosión del Ser que se efectúa en la carne de nuestra existencia. En este sentido se encuentra siempre "atrás" de cualquier determinación. No es una experiencia radicalmente "subjetiva" --una vivencia interior-- ni radicalmente "objetiva" --absoluta--. Tampoco es, como aclara Mikel Dufrenne, una experiencia "anterior", temporalmente ubicable: el "origen". Por el contrario, precisa Dufrenne, lo originario es intemporal, o, más bien, es "lo que funda el tiempo":<sup>42</sup> tiempo inaugural, tiempo del comienzo, lo originario es hipostasiado metafísicamente en la medida que pretendamos captarlo a través de la teología, el mito o el saber científico: en cualquier caso se le definirá en términos de sucesión temporal y se le ubicará en

---

<sup>41</sup> S., 29-30; 29.

<sup>42</sup> Mikel Dufrenne, "La perception esthétique comme retour à l'originnaire", p. 238.

un pasado perdido, vacío o inaccesible. En verdad lo originario es lo más "actual", lo más "reciente": el ser en su concreción viviente, el mundo en cuanto vivido, sentido, percibido, tocado, visto en fin...

Es por esto, finalmente, que la experiencia originaria tampoco puede ser identificada ni con una experiencia "natural", físico-biológica o empírica, ni con una experiencia puramente "humana", "culturalmente" determinada. Como toda distinción, la de Naturaleza-Cultura también es "relativa" y se apoya igualmente en un proceso previo, vivo, en el cual la polaridad es mediada y la propia distinción se hace posible. Nuestra experiencia perceptivo-corporal del mundo y el propio "ser sensible" no pertenecen exclusivamente a un ámbito o a otro, o bien pertenecen a ambos. La vida sensible es un proceso natural-cultural o cultural-natural; es un campo de intermediación, de interacciones, intercambios y transustanciaciones. La "experiencia originaria" es el devenir-natural del espíritu, de la cultura y sus significaciones, y el devenir-cultural de la naturaleza, de la materia, la sensación y de la fuerza.

Ahora bien, en cuanto hemos definido al arte como expresión/realización de la experiencia originaria, y hemos definido a ésta como experiencia de la unidad Naturaleza-Cultura, podemos agregar ahora que el Arte es, precisamente, la expresión/realización de la unidad de la Naturaleza y la Cultura, simultáneamente simbolización y producción, aprehensión y creación de esa unidad. Como la percepción, como la corporalidad o la carne del mundo a

la que se remite, el arte posee también una doble dimensión, una doble faz: subjetiva-objetiva, sensible-espiritual, natural-cultural; es la síntesis, el intercesor, el punto de comunicación e interacción entre la naturaleza y la cultura. Todavía más, es por el Arte que la Naturaleza adviene a su concreción existencial y que la Cultura arriba a su determinación eficaz. Es por el arte que una Naturaleza y una Cultura son posibles. Esto es lo que nos proponemos precisar y ampliar en los siguientes capítulos: el pensamiento de Merleau-Ponty sobre la filosofía de la Naturaleza y su significado estético y el concepto de la expresión artística en cuanto forma fundamental de la praxis Cultural. Sólo después podremos plantear con precisión el concepto del Arte que desprendemos por nuestra cuenta del pensamiento de Merleau-Ponty: el arte definido como mediador entre la Naturaleza y la Cultura. Más allá de las diversas definiciones clásicas y modernas del arte, las cuales se recargan hacia uno u otro de los dos polos --negando bien la creatividad y espiritualidad del fenómeno artístico o bien su naturalidad y carnalidad--, queremos plantear un concepto integral y dinámico del fenómeno artístico: como límite o frontera, como movimiento permanente de transgresión, por tanto, como "apertura y creación".

## TERCERA PARTE

### ARTE Y NATURALEZA

El arte tiene el poder de "comenzar" porque él es un comienzo: es "inicial", aún más, es --por decirlo de algún modo-- "iniciático", no sólo porque es "original", sino, más aún, porque es "originario".

Luigi Pareyson.



El Arte es expresión, cumplimiento, del Ser de lo Sensible, y como tal, expresión de la Naturaleza, manifestación y realización de la dimensión natural de nuestro ser. La experiencia estética prolonga y realiza la vida natural de la conciencia, muestra la pertenencia del sujeto al mundo de la Sensibilidad, confirma el carácter carnal y vital de la existencia primordial. Así pues, lejos de romper con nuestra vida natural, la actividad artística la expresa y la acrecienta.

Ahora bien, dada la diversidad de posiciones, teóricas y estéticas que han existido sobre el vínculo del arte con la naturaleza,<sup>1</sup> es necesario que precisemos la concepción que se hace presente en el pensamiento de nuestro filósofo. Para él, la actividad artística es asunción, despliegue y desarrollo del ser de lo natural, es "expresión" y no "representación" de la Naturaleza. Esto implica que el acto representativo del realismo naturalista en general es una más de las modalidades en que el arte expresa a la naturaleza, y no necesariamente la mejor. Es en la forma misma, en los procedimientos y las actitudes del arte antes que en los contenidos o los asuntos donde debemos ubicar el valor y la concepción artística del ser natural.

Todavía más: la interpretación de la relación arte-naturale-

---

<sup>1</sup> En estética, desde el "realismo clásico" renacentista hasta el "antinaturalismo" del arte abstracto contemporáneo, pasando por la exaltación "romántica", el "naturalismo social" (Millet, Zola) y el "impresionismo".

za en terminos de representación y en los marcos restringidos de la estilística naturalista ha obnubilado en gran medida la posibilidad de establecer una noción estética adecuada de la Naturaleza, y además, ha dado lugar a concepciones estéticas intelectualistas y espiritualistas que conducen a algo insostenible: la negación del carácter natural (material y sensible) del arte. Desde este punto de vista, la posición de Merleau-Ponty es bastante interesante. Nuestro filósofo se propone elaborar a la vez una concepción no naturalista (objetivista, mecanicista, determinista) de la Naturaleza, y una teoría no representativa de la actividad artística. Él rechaza el naturalismo como filosofía y como teoría estética, pero lo hace a fin de pensar mejor la Naturaleza y la dimensión natural del arte. El naturalismo es falso por la solución que presenta pero no por el problema al que refiere. De esta manera, su deconstrucción crítica (y no su simple negación) es la condición general para reponer un pensamiento del carácter natural del arte y para recuperar una concepción estética, no objetivista ni instrumentalista de la Naturaleza. Esto es lo que vamos a exponer a continuación.

## CAPITULO VI

## ONTOLOGIA DE LA PINTURA

1. Merleau-Ponty y Paul Cézanne.

La pintura de Paul Cézanne resulta bastante ilustrativa para elaborar una filosofía de la actividad artística en polémica con cualquier concepción instrumentalista de lo Sensible y con toda definición representacionista o subjetivista del Arte. El pintor de Aix-en-Provence es para Merleau-Ponty el artista par excellence, aquél que más llamó su atención y con el cual se sintió más identificado. Pues él es, sobre todo, el artista de la mediación: entre la impresión y la construcción, entre la sensación y la mente, entre la materia y el espíritu. Cézanne no quiere pintar ni la Naturaleza "objetiva", al modo de los clásicos, ni las puras impresiones "subjetivas", al modo de los impresionistas. Quiere pintar la Naturaleza tal cual la vivimos y percibimos, el "mundo sensible-natural" en su ser original y originario: él expresa a la Naturaleza, no la representa. Frente a la alternativa entre el naturalismo objetivista y el subjetivismo humanista, Cézanne nos permite retornar a nuestra experiencia fundamental del mundo natural, a la Naturaleza primordial. Él asume la

ruptura impresionista con la pintura clásica pero no se contenta con una opción meramente irrealista, quiere retener el ser de las cosas naturales. más allá de las puras impresiones, de la pura subjetividad, pero en lugar de reconstruir los datos sensibles de acuerdo con un modelo conceptual de la realidad, como hacia la pintura clásica, construye un espacio de sensaciones para hacer emerger un mundo, un paisaje, una naturaleza.<sup>2</sup> De ahí que su aporte pictórico fundamental se centre en la concepción del espacio. Cézanne lleva a su fin la destrucción del espacio geométrico renacentista --homogéneo, lineal, orgánico-- que los impresionistas apenas iniciaron y, mediante la deformación de la perspectiva central y la conjunción de varios puntos de vista sobre el objeto, esto es, mediante un procedimiento constructivo autónomo, pone las bases del nuevo espacio de la pintura contemporánea.<sup>3</sup>

Ahora bien, Merleau-Ponty se niega a interpretar la innovación cézanniana, y en general la pintura contemporánea, en los términos simples de una ruptura con el realismo (y el naturalismo) que sólo dejaría lugar a una promoción de la fantasía creadora del artista individual o a un constructivismo intelectualista. Esta alternativa es falsa, piensa Merleau-Ponty, porque concede

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, explica Merleau-Ponty, el uso de contornos suaves y la prioridad del color sobre el dibujo tienen para Cézanne un sentido distinto del que tenían en el impresionismo: "el objeto ya no está cubierto de reflejos, se presenta como sordamente iluminado desde el interior, la luz emana de él, y el resultado es una impresión de solidez y materialidad" (SS, 37; 21).

<sup>3</sup> Cf. Pierre Francastel, Sociología del arte, pp. 178-182.

como válidos una serie de supuestos no aclarados. La pintura nunca ha sido "representación de la realidad" o, en todo caso, no existe un modo paradigmático de esta operación, pues, como hemos visto antes, la "realidad percibida" no existe en sí, no es independiente de la vida y la acción del sujeto perceptor. Por esta misma razón, porque la subjetividad siempre está presente -- aunque sea oblicuamente--, no hay pintura que no sea expresiva, que no remita a la vida de una subjetividad, a sus afectos, a sus ideas. A la vez, si el sujeto, en especial el pintor, está indisoluble e íntegramente comprometido con la realidad y el mundo, la obra de arte más subjetiva todavía nos dice algo más que la pura individualidad.<sup>4</sup> De esta manera, en lugar de quedarnos con una definición sólo negativa del espacio cezanniano, como destrucción o deformación del espacio realista, Merleau-Ponty nos propone interpretarlo en el horizonte de nuestra experiencia perceptiva y corporal del mundo. El arte de Cézanne se opone sólo a determinada forma pictórica de interpretar y captar la realidad. Incluso, si vemos las cosas desde la perspectiva del mundo vivido, de la realidad vivida, puede ser que, como piensa Merleau-Ponty, Cézanne resulte más realista que los mismos pintores llamados realistas.

En principio, a nuestro filósofo le importa recordar que "la

---

<sup>4</sup> "Ya la percepción de los clásicos dependía de su cultura, y nuestra cultura puede también informar nuestra percepción de lo visible, no es preciso abandonar el mundo visible a las recetas clásicas, ni encerrar la pintura moderna en el reducto del individuo, no hay que elegir entre el mundo y el arte, entre 'nuestros sentidos' y la pintura absoluta: se penetran mutuamente" (S., 59; 61).

perspectiva vivida, la de nuestra percepción, no es la perspectiva geométrica o fotográfica".<sup>5</sup> Hemos sido llevados por esa creencia en función de su peso en la tradición histórico-cultural a la que pertenecemos y porque es la más congruente con la concepción racionalista y objetivista --técnico-científica-- que es el paradigma dominante en la modernidad y el criterio oficial de lo que es realidad. Pero con poco que veamos las cosas más detenidamente nos damos cuenta que la perspectiva geométrica es un artilugio cultural y no el calco fiel de lo que vemos; "la perspectiva del Renacimiento no es una 'truco' infalible: sólo es un caso particular, una fecha, un momento en una información poética del mundo que continúa después de ella".<sup>6</sup>

A mayor abundamiento, Merleau-Ponty confronta algunos de sus supuestos con una atenta descripción fenomenológica del mundo y el espacio percibidos. Esta confrontación se centra en los temas del "tamaño aparente" y del "punto de vista". En nuestra experiencia perceptiva concreta, nos dice, "los objetos escalonados en profundidad no tienen tamaño 'aparente' definido alguno";<sup>7</sup> el tamaño fenoménico no es cuantitativamente mensurable. No podemos decir que un objeto a la distancia --la luna, por ejemplo-- es o parece más grande o más chico que otro --una moneda--. En la percepción libre no vemos la luna como un "objeto grande" o como un "objeto pequeño" sino como un "objeto-grande-visto-de-lejos";

---

<sup>5</sup> *SS.*, 39; 23-24.

<sup>6</sup> *OE.*, 39; 210. Romero Brest traduce "solución" en lugar de "truco".

<sup>7</sup> *S.*, 59; 61.

el "tamaño-a-distancia". escribe Merleau-Ponty, es "una especie de cualidad que se adhiere a la luna como el frío y el calor a otros objetos".<sup>8</sup> Para poder hacer conmensurables dos objetos a distinta distancia necesitamos efectuar como una conversión del espacio tridimensional de la profundidad en un espacio plano, bidimensional, donde los distintos objetos adquieren un valor homogéneo. La representación geométrica viene a resolver y suprimir la refractaria diversidad de las cosas, su espontánea e irreductible convivencia, el movimiento incontorneable que las atraviesa; sólo entonces las diferencias de posición y distancia se vuelven conmensurables.

Por otra parte, para poder acallar el barullo de las cosas percibidas la perspectiva geométrica introduce un elemento artificial, forzado: el punto de vista fijo e inmóvil.<sup>9</sup> Así, el cuadro expresa un mundo ordenado, intemporal y sosegado: es el mundo que creemos o quisiéramos ver, que imaginamos ver, y no el que realmente vemos.<sup>10</sup> La perspectiva clásica no es pues una técnica maravillosa que lograría imitar por fin la realidad tal cual la vemos, un mecanismo neutral y exacto que el pintor utilizaría como se utiliza cualquier instrumento o aparato. Ella no es indiferente al orden cultural y al mundo humano del que

<sup>8</sup> S., 60; 61. Cf. una formulación semejante en PM, p. 34; 16.

<sup>9</sup> Que no es, ciertamente, aclara Merleau-Ponty, el que tendría Dios --pues él no tiene "punto de vista"-- pero tampoco es el que tiene el ser humano concreto: es el que tiene Dios, "cuando considera la idea que tiene de mí" (S., 61; 62).

<sup>10</sup> El cuadro clásico está todo él "en el modo de lo concluido o de la eternidad; todo adopta un aire de decencia y de discreción; las cosas no me interpelean ya y yo ya no soy comprometido por ellas" (S., 61; 63).

surge y no nos proporciona del mundo visible sino una reconstrucción y una interpretación.<sup>11</sup> Ahora bien, aclara Merleau-Ponty, si la pintura clásica es todavía arte --y si que lo es--, se debe a que el pintor, "cediendo a su bienaventurado demonio", es capaz de sobreponerse a una fórmula técnica y su ideología para introducir elementos contingentes, suplementarios e imprevisibles; a que puede todavía hacer vibrar en el orden de la representación algo de la incontorneabilidad del mundo vivido, algo o mucho de la enigmática fluidez de lo visible.

La revolución cézanniana no consiste entonces en romper con la intención representativa sino con su carácter objetivista y artificial y hasta con su "moralidad" --su ascetismo, su decencia, sus calculadas distancias. Cézanne se propone aprehender la realidad al ras de nuestra experiencia sensible, expresando lo que un sujeto ve cuando está sumido en el mundo --expresando, pues, lo que sería el mundo en cuanto visto, en cuanto ser visible, en cuanto ser sensible. El mundo ya no tiene la forma de un espectáculo, de una realidad que se despliega ordenadamente frente a un sujeto inmóvil y sólido, sino la de un espacio circundante, envolvente y vibrante, tan vivo como la subjetividad corporal que lo aprehende. El espacio de Cézanne, como el de la percepción natural, no está frente al sujeto; es el espacio de

---

<sup>11</sup> Otros autores han desarrollado y abundado en este planteamiento. Cf. Erwin Panofsky, La perspectiva como forma simbólica; Pierre Francastel, La figura y el lugar. (El orden visual del quattrocento); E. H. Gombrich, Arte e ilusión; Donald M. Lowe, Historia de la percepción burguesa, especialmente pp. 156 y ss.



una subjetividad que, literalmente, esta lanzada al mundo y no lo sobrevuela. El sujeto se encuentra apresado en las cosas y comunica con ellas: las ve de cerca o de lejos, por delante y por detrás; y no sólo las ve: las siente, oye, huele y toca...

Al querer expresar esta intimidad del sujeto y el mundo, Cézanne se percata de que si dirigimos nuestra mirada hacia algo en lo visible, el fondo en el que ella se destaca, el campo periférico, no posee la misma nitidez que la figura atendida ni permanece constante: se deforma, se desfigura.<sup>12</sup> Los pintores clásicos reconstruían nuestra mirada conforme a un modelo ideal y constante. El cuadro no representaba realmente el punto de vista visual del sujeto perceptor, se trataba de un punto de vista construido, ideal, que resume diversos momentos, deslizamientos sucesivos que quedan integrados en una toma instantánea. En cambio, al contemplar la profundidad real mi mirada se dirige a lo que está más cerca y luego va hacia atrás y hace el recorrido hasta el fondo. Cada cambio implica una cierta pérdida y una cosa en primer plano queda en estado de indecisión o de vaguedad cuando mi mirada pasa sobre ella para concentrarse en otra que está en un segundo plano --y a la inversa. El pintor clásico elimina esa vaguedad y "decide" por las cosas: las ordena a todas dándoles la misma definición, claridad y relevancia. --Aun en la perspectiva atmosférica, donde los objetos a la distancia pierden su tono constante, siguen guardando, no obstante, la forma

---

<sup>12</sup> Cf. Anton Ehrenzweig, Psicoanálisis de la percepción artística, pp. 231-254.

precisa que el orden geométrico les impone. Por el contrario, Cézanne desfigura la perspectiva, asume el desfase de los planos, la primitiva explosión del mundo visual: "todo cae a plomo".<sup>13</sup> dice. Si concentro la mirada en un punto de mi campo visual, los objetos circundantes se desdibujan y parecen vibrar y reflejarse entre sí. Cuando una línea pasa por debajo de una superficie ancha, los dos trozos visibles aparecen dislocados.<sup>14</sup> En general, los objetos de Cézanne no guardan la linealidad.

No obstante, como aclara Merleau-Ponty, no se trataría de trasladar directamente sobre la tela estas deformaciones, porque entonces "las congelo, detengo el movimiento espontáneo por el cual se apiñan unas con otras en la percepción y tienden hacia la perspectiva geométrica".<sup>15</sup> La solución del genio artístico de Cézanne consiste en presentar discretamente esas dislocaciones, trabajando la composición general del cuadro a fin de que "contribuyan solamente, como ocurre en la visión natural, a dar la impresión de un orden naciente, de un objeto que está apareciendo, que se está aglomerando ante nuestros ojos".<sup>16</sup> En fin, como vemos, hay que decir de estas "deformaciones" primero, que no son

---

<sup>13</sup> "Todo caía a plomo", dice Cézanne. J. Gasquet, Cézanne, pp. 81-93. Citado en EP, 149. Nota 72; 154, 2.

<sup>14</sup> En el cuadro de Naturaleza muerta con fruta, 1879/80 el borde posterior de la mesa en que están colocadas una botella, un grupo de frutas y un tazón, está cubierto desde su lado izquierdo hasta el centro por un paño arrugado, y la parte derecha del borde, la visible, está más arriba de donde se supone viene la izquierda. El tazón que se encuentra ahí parece flotar y, a diferencia del resto de los objetos que se ven de frente, está visto casi desde arriba (ver reproducción).

<sup>15</sup> SS, 40; 24.

<sup>16</sup> SS, 41; 25.

aportes arbitrarios y personales del pintor. "su" estilo (lo que se deben a un defecto de sus ojos, como alguien llegó a decir y hasta el propio Cézanne a creerlo!): esas deformaciones, que nadie había captado con tanta precisión, ya se encuentran en nuestra percepción de las cosas cuando no las pensamos bajo el molde espacial geométrico: "no hay nada menos arbitrario que estas célebres deformaciones", afirma Merleau-Ponty. --Respecto a una norma ideal todos vemos un poco "mal".

A la emergencia del mundo natural en el cuadro contribuye además la manera como Cézanne resuelve los problemas del contorno y del color. Respecto al contorno de los objetos, no hace lo que la pintura clásica ni lo que el impresionismo: ni los marca de modo preciso, sacrificando la profundidad del objeto, ni los elimina, lo que privaría a las cosas de su identidad: lo que hace es modular con colores el volumen del objeto y marcar con trazos azules "varios contornos".<sup>17</sup> Así, interpreta Merleau-Ponty, "la mirada, yendo y viniendo de un contorno a otro, alcanza a ver un contorno naciente de todos ellos tal como ocurre en la percepción".<sup>18</sup> Igual con el color, no se trata de mantener esos colores macizos y precisos de los cuadros clásicos ni de integrarlos confusamente como hace el impresionismo, sino de organizarlos de forma tal que se produzca entre todos una integración, un intercambio, una resonancia. El color adquiere así un valor construc-

---

<sup>17</sup> SS, 41; 25. Procedimiento que Cézanne utiliza en sus bodegones, por ejemplo en Naturaleza muerta con cortina, 1898/99, pero que está presente en la serie de los "Bañistas", en sus paisajes y en sus retratos. Ver reproducción.

<sup>18</sup> SS, 41; 25.

tivo y expresivo por si mismo; no es una función del volumen o de la atmosfera. Todo viene del color, todo va al color; el dibujo, el volumen, el espacio proceden del color. Cézanne no renuncia, como los impresionistas, a modelar el objeto, pero lo hace con color, nada más que con color. Como dice Rilke, antes de Cézanne nadie sabia "hasta que punto la pintura acontece en los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se expliquen recíprocamente".<sup>19</sup>

Según Cézanne, espacio, línea, color, modelado, todo hace al cuadro. Es que, colocados en el campo de nuestra experiencia perceptiva natural, ya no van las distinciones que el entendimiento establece entre los diversos componentes del ser sensible --cualidades visuales, táctiles, sonoras, etc.--. "Vemos la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos; Cézanne decía incluso: su olor".<sup>20</sup> Y la pintura es un arte --y no un artificio, un adorno--, porque el pintor quiere expresar el Ser entero a través del color, pues éste ya no es para él un hecho físico o un medio de representación sino una dimensión simbólica, una manifestación del mundo, una realización del Ser. Dice Cézanne:

me imagino a veces los colores como grandes entidades noumenales, como ideas vivientes, antes de la razón pura con los que podemos entrar en contacto. La naturaleza no está en la superficie, está en la profundidad. Los colores son la expresión de esta profundidad en esta superficie. Emanan de las raíces del mundo. Son la

---

<sup>19</sup> Rainer Maria Rilke, Cartas sobre Cézanne, p. 56.

<sup>20</sup> SS, 42: 26.

vida, la vida de las ideas.<sup>21</sup>

El color lo es todo o, más bien, para alguien que es pintor hasta lo último, el Absoluto es colorido. "Los colores son la carne resplandeciente de las ideas y de Dios. la transparencia del misterio, la irisación de las leyes".<sup>22</sup> Y sin más, dice Cézanne: "el prisma de colores, ése es nuestro primer acercamiento a Dios, nuestras siete bienaventuranzas, la geografía celeste del gran blanco eterno, las zonas adiamantadas de Dios..."<sup>23</sup> ¿Qué más podríamos agregar a esta mística resplandeciente, a esta exaltada religión del color? ¡Nunca la Metafísica había sido tan luminosa!

Así pues, no va más, para Cézanne, la separación entre el alma y el cuerpo, entre el espíritu y la materia, entre el sentido y la expresión. El espíritu, la fisonomía o el carácter se muestra en el tipo y el juego de los colores, en su disposición, en la cuidadosa distribución de los matices:

si pinto cada pequeño azul y cada pequeño marrón -- explica-- , le hago mirar tal como él mira... al diablo si no creen que, juntando un verde matizado con un rojo, puede entristecerse una boca o hacer sonreír una mejilla<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Citado por Hajo Düchting, Paul Cézanne, p. 214.

<sup>22</sup> Citador por Düchting, op. cit., 214.

<sup>23</sup> Ibid., 209.

<sup>24</sup> Citado por Merleau-Ponty, SS, 42; 27. En otra parte dice nuestro filósofo: "en su juventud, Cézanne primero buscaba pintar la expresión, y por ello no lo lograba. Poco a poco aprendió que la expresión es el lenguaje de la cosa misma y que nace de su configuración. Su pintura es un intento por llegar a la fisonomía de las cosas y los rostros mediante la restitución integral de su configuración sensible. Es lo que sin esfuerzo y a cada instante hace la naturaleza. Y es por eso que los paisajes de Cézanne son

La expresividad es immanente, está en todas las cosas; incluso a Cézanne le interesa más captar el "sentimiento" de los seres naturales que el de las personas. Confiesa que esto último le resulta más difícil, quizás también le importe menos, dados los excesos alcanzados por la pintura clásica, especialmente por el manierismo y el barroco, en la representación de los gestos humanos y en la antropomorfización de la naturaleza.<sup>25</sup> Como lo explica Cézanne frente a sus naturalezas muertas:

Me he atenido escrupulosamente al objeto... He copiado... Está aquí, vea usted... Aquí encima hay meses de trabajo. De lágrimas, de risas, de rechinar los dientes. Hablábamos de retratos. Se piensa que una azucarina no tiene fisonomía, un alma. Pero esto cambia también todos los días. Sólo hay que saber tomarlos, acariciarlos a esos señores ahí... Esas copas. Esos platos hablan unos con otros... intercambian confianzas interminables.<sup>26</sup>

Llegar a pintar esta "amistad entre todas las cosas al aire libre",<sup>27</sup> esta sagrada convivencia de los objetos, la "melancolía de una manzana vieja",<sup>28</sup> el drama que las frutas nos cuen-

---

'los de un pre-mundo en el que aún no había hombres'" (EP, 336; 372).

<sup>25</sup> En el retrato clásico, observa Merleau-Ponty, los rostros están "siempre al servicio de un carácter, de una pasión o de un humor --siempre significativos--, suponen la misma relación del hombre con el mundo que se lee en el paisaje clásico; la relación del adulto seguro de sí mismo con un mundo al que domina" (PM, 92; 75). Es por esto que la pintura clásica es casi incapaz de pintar la expresión infantil, la "infancia tal como es para sí y tal como ella se vive a sí misma" (ibid., 92; 75-76). Los niños son captados generalmente en gestos que reflejan los del adulto, son vistos --y también los animales-- como "hombrecitos".

<sup>26</sup> Citado por Duchting, op. cit., 179.

<sup>27</sup> Ibid., 146.

<sup>28</sup> Ibid., 184.

tan, le parece a Cézanne "una obra de genios", el portento más anhelado para un pintor. Y eso es lo que él quiere, y lo que hace...

La materia se vuelve expresiva como el espíritu se vuelve material; no hay preponderancia y por esto el mundo de Cézanne parece un mundo prehumano. Sucede, explica Merleau-Ponty, que vivimos sumergidos en un mundo demasiado humanizado donde los diversos acontecimientos y objetos parecen perder su misterio, su realidad interior; donde todo parece responder a una cierta significación, encuadrarse en un código, ajustarse a las medias sociales, y creemos que todo este universo cultural, ideológico, es inmovible. Pero los artistas nos enseñan que no es así -- y los pintores nos enseñan que lo visible no está acabado; "Cézanne pone en suspenso estos hábitos y revela el fondo de naturaleza inhumana en el que el hombre se instala".<sup>29</sup> Sus paisajes son fríos, duros, impactantes; sus bodegones elementales, graves y altivos, y hasta sus rostros son distantes, circunspectos, como sumidos en sí mismos (véase la serie de "Los jugadores de cartas"). "Se trata de un mundo sin familiaridad, incómodo, que paraliza toda efusión humana",<sup>30</sup> dice Merleau-Ponty. Mundo primordial, ser salvaje, espíritu bruto, que nada sabe todavía de distinciones, definiciones, juicios... mundo captado en el momento trascendental de su emergencia, cuando las cosas apenas balbucean, los paisajes parecen remitirnos a épocas prehistóricas

---

<sup>29</sup> SS, 43; 28.

<sup>30</sup> SS, 43; 28.

y vemos la realidad como los animales las verían... si pudieran. Pues, no obstante, todo esto sigue siendo la aprehensión de un hombre, de un pintor, ya que, escribe Merleau-Ponty, sólo un hombre "puede ser capaz de esta visión que va hasta las raíces, más allá de la humanidad constituida".<sup>31</sup> Solo el hombre, el artista, es capaz de volver a comenzar...

Ciertamente, es ingenuo y dogmático suponer que podemos tener un visión directa y absoluta de la realidad inmediata, como si nuestra subjetividad corporal no fuera a la vez una subjetividad existencial, llena de intenciones, de significaciones y propósitos. La pintura de Cézanne "no niega ni la ciencia ni la tradición".<sup>32</sup> aclara Merleau-Ponty. El pintor tiene un gran afecto a visitar el Louvre donde pasa horas enteras estudiando a los clásicos, se interesa por la geología de los paisajes, los problemas de la perspectiva, etc., pero nunca intenta subordinar la visión a un saber, complacerse en expresar lo que ya se sabe, lo que se quiere o lo que se espera. También dogmático --ahora por exceso de premeditación-- sería suponer que toda visión está encapsulada, que nuestra vida perceptiva se encuentra fatalmente encerrada, totalmente determinada por la costumbre y el jaleo cultural. En Cézanne, el saber y la tradición son medios para alcanzar en su plenitud la tarea expresiva, no la sustituyen ni la dirigen. En todo caso, se trata, como escribe Merleau-Ponty, de "volver a poner en contacto la inteligencia, las ideas, las

---

<sup>31</sup> SS, 43: 28.

<sup>32</sup> SS, 43: 28.



ciencias, la perspectiva, la tradición, con este mundo natural que ellas están destinadas a comprender".<sup>33</sup> En palabras de Cézanne, se trata de confrontar con la naturaleza las ciencias "que de ella han salido".<sup>34</sup> Pues más allá de todo saber, de toda técnica aprendida, de cualquier presupuesto, hay que captar "la constitución del paisaje como organismo naciente", de "germinar" con él, de surgir --o volver a surgir-- juntos. No se trata, pues, de copiar la realidad y de engañar virtuosamente a la vista (el trompe-l'oeil), sino de expresar esta mutua constitución del Hombre y la Naturaleza: "el paisaje, decía Cézanne, se piensa en mi y yo soy su conciencia".<sup>35</sup> No hay separación y lo que se expresa es siempre una visión del mundo, nuestra visión del mundo: el hecho de que el mundo no existe sin nuestra perspectiva y que nosotros nada somos sin los diversos modos como nos referimos a él. Naturaleza visual y naturaleza sentida, ambas, dice Cézanne, "se han de amalgamar para perdurar, para vivir una vida mitad humana y mitad divina, la vida del arte... la vida de Dios".<sup>36</sup>

## 2. La pintura contemporánea.

En cuanto el arte expresa y no representa a la Naturaleza, lo que él nos ofrece es ante todo una "concepción" del ser

---

<sup>33</sup> SS, 39; 23.

<sup>34</sup> SS, 39; 23. Sin referencias la expresión de Cézanne.

<sup>35</sup> Referido por Merleau-Ponty, SS, 44; 30.

<sup>36</sup> Referido por Duchting, op. cit., 203.

natural. una especie de "filosofía" o una "ontología" --que en lugar de operar con conceptos opera con "figuras", "colores", "composiciones". En El ojo y el espíritu Merleau-Ponty desarrolla una reflexión general sobre la pintura y, particularmente, nos presenta una interpretación y valoración de la pintura contemporánea. Este breve texto es un portento de reflexión y creatividad, un juego maravilloso de especulación y un modelo de imaginación filosófica. A partir de él vamos a exponer aquí las ideas de su autor sobre la Pintura, lo Visible y las relaciones Arte-Naturaleza.

El interés de Merleau-Ponty por la pintura no se debe a una cuestión de gusto nada más. Ninguna otra forma artística nos coloca como la pintura ante el sentido bruto del mundo, ninguna como ella, dice, se abre a la Naturaleza y al Ser sin ninguna apreciación, con total inocencia. Del filósofo y el escritor se esperan opiniones, tomas de posición, juicios ante el mundo: y la música "está en demasía de este lado del mundo y de lo designable para figurar otra cosa que las depuraciones del Ser".<sup>37</sup> Solo al pintor se le concede el derecho de entregarse a lo que ve sin más, solo a él se le permite desapego o irresponsabilidad ante las exigencias del conocimiento o de la acción. "¿Cuál es pues esta ciencia secreta que él tiene o que busca? ¿Esta dimensión según la cual Van Gogh quiere ir 'más lejos'? ¿Esto fundamental de la pintura y quizás de toda la cultura?"<sup>38</sup>

<sup>37</sup> OE, 12: 195.

<sup>38</sup> OE, 13: 195-196.

Nuestro filósofo quiere penetrar hasta la realidad más recóndita del acto de pintar. No se conforma con definiciones previas, psicológicas, culturales, históricas o antropológicas. Cualquiera de estas opciones implicaría suponer todavía que la verdad de la pintura no está en ella y, por tanto, que es un producto secundario del espíritu, una técnica o una forma de diversión. De ahí que sólo podemos develar esa verdad desde una perspectiva estrictamente ontológica. La verdad de la pintura, su necesidad y valor, sólo podemos encontrarla si desciframos la "filosofía" que nos propone, la concepción del Ser que pone en juego.<sup>39</sup> Una interpretación filosófico-ontológica de la pintura no consiste, pues, menos que ninguna otra, en ajustar lo que ella es a un concepto ya formulado y decidido del Ser. De esta manera, el valor reconocido a la pintura dependería del valor de la teoría que la interpreta y no de la pintura misma: nuestro acercamiento a los cuadros y a los pintores dejaría intactos nuestros conceptos y nada nuevo y esencial nos enseñaría. Por el contrario, Merleau-Ponty efectúa una interrogación inmanente: él quiere descifrar la "ontología" que los pintores realizan en su acción misma y según las modalidades singulares en que la realizan. El quiere "pensar" sumido en los cuadros, extasiado en las formas, los colores, los pigmentos incluso. El quiere enfocar la

---

<sup>39</sup> "Toda la historia moderna de la pintura, su esfuerzo para desprenderse del ilusionismo y adquirir sus propias dimensiones, tiene una dimensión metafísica". OE, p. 47; 214. Cf. Alphonse de Waelhens, "Merleau-Ponty, philosophe de la peinture".

pintura del mismo modo, "directo y frontal"<sup>40</sup> como el pintor enfoca la naturaleza:

El mundo está hecho para ser pintado y "la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad".<sup>41</sup> Sin embargo, celebrar lo visible no quiere decir reproducirlo, copiarlo, es, más bien, competir con él, desarrollarlo, elevarlo a una segunda potencia. Como dice Paul Klee, y que es casi la consigna de todo artista contemporáneo: "el arte no reproduce lo visible; hace visible".<sup>42</sup> Se trata de construir un objeto --un cuadro-- donde la visibilidad originaria se ahonda y muestra vehementemente sus secretos, sus nudos ignotos, sus ramas invisibles... Así, lo que la pintura expresa no es la cosa real en cuanto tal, sino su ser visible, la potencia, el alcance de la visibilidad. La pintura no trabaja lo visual en cuanto reducto o aspecto del mundo sino en cuanto ser entero, en cuanto mundo completo e íntegro. No es que el pintor coja a lo visual como "símbolo" de otras cosas. La pintura no evoca nada, ni cualidades táctiles o de otro tipo,<sup>43</sup> ni mucho menos mundos irreales, entidades puramente invisibles, todo lo contrario: "da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible".<sup>44</sup> No nos envía de lo visible hacia lo invisible: nos hace ver lo invisible en lo visible --la textura,

---

<sup>40</sup> "El modo directo y frontal como Cézanne enfocaba la naturaleza". Kenneth Clark, El arte del paisaje, p. 173

<sup>41</sup> OE, 21; 200.

<sup>42</sup> Paul Klee, "Credo del creador", en Teoría del arte moderno, p. 47.

<sup>43</sup> Cuestionamiento de Merleau-Ponty a la estética de Berenson. Ver R. Berenson, Estética e historia en las artes visuales, especialmente pp. 63 y ss.

<sup>44</sup> OE, 22; 200.

lo rugoso, la distancia, el movimiento, el espíritu incluso. No "representa" lo visible ni "traduce" lo invisible (no es analoga): crea una nueva visibilidad, y en ese momento, delimita y expresa una nueva invisibilidad.

Ahora bien, el pintor puede capturar las esencias visualmente porque lo visible no es un "objeto" exterior y ajeno, porque lo que la pintura expresa es la intimidad del sujeto y el mundo, del vidente y lo visible; su comunión y entrega mutua. Es porque el pintor es un cuerpo<sup>45</sup>, esto es, un ser vidente que es también visible, por lo que es capaz de aprehender lo visible desde su esencia y transfigurarlos en pintura: "entre él y lo visible los papeles se invierten inevitablemente".<sup>46</sup> La visión es un diálogo, no es un proceso unilíneal en el que un vidente se dirige a un mundo y lo hace aparecer de pronto, permaneciendo extraños uno para el otro. Hay envoltura mutua; vidente y visible forman un círculo y se revelan mutuamente. Klee dice que se siente visto por el paisaje, y cuando los pintores se representan a sí mismos en el acto de pintar ("Las meninas" de Velázquez, por ejemplo), es, explica Merleau-Ponty, como si quisieran atestiguar "que hay una visión total o absoluta, fuera de la cual nada permanece, y que se encierra en ellos mismos".<sup>47</sup> En fin, el vidente pertenece a lo visible y la "visión" no es un acontecimiento humano sino ontológico, es del Ser mismo de quien se dice, y la pintura es

---

<sup>45</sup> "En efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar" (OE, 15; 196), escribe Merleau-Ponty citando una expresión de Valéry.

<sup>46</sup> OE, 25; 202.

<sup>47</sup> OE, 27; 203.

uno de los modos privilegiados en que el Ser se comprende.

Esta especie de prefiguración del amor, del conocimiento y la cultura que aparece desde el primer acto de ver es la razón de la imprescindible e insustituible función de los pintores. Lo que ellos muestran es el doble nacimiento, a través de la visión, del hombre y el mundo. La pintura es expresión del mundo visible --y la pintura abstracta no lo es menos, por el contrario: lo que ella expresa es como la interioridad de lo visible, su pulpa, su corazón.

De esta manera, para interpretar la pintura contemporánea y para entender el modo en que ella se refiere a la realidad y a la naturaleza ya no necesitamos introducir algún tipo de explicación mística, de suponer algún tipo de visión "interior", eidética, que el pintor poseería privilegiadamente y que le permitiría "ir más allá" de las apariencias y las cosas naturales<sup>48</sup> (como si lo que él pinta no siguiera siendo "apariciencia", como si fuera efectivamente algo equivalente a un "concepto"). Esos recursos explicativos sólo tienen sentido cuando primero se aceptó acriticamente la creencia en la existencia de una pintura "objetiva", "realista", basada supuestamente en una observación rigurosa. Como hemos dicho, no hay tal cosa: toda pintura es expresiva, creadora; todo pintor piensa antes que todo en la Visibilidad que va a producir, en el nuevo ser visible que va a mostrar a los demás. Ciertamente, para saber lo que es una visibilidad tiene

---

<sup>48</sup> Lo que Rubert de Ventós llama "la experiencia de los mejores" y "la experiencia de lo profundo". Cf. Teoría de la sensibilidad, pp. 173 y ss.

que retornar al don natural de la visión, sumergirse en ella, seguirla, interrogarla, develar sus claves y misterios. Vaya hasta donde quiera, es de su visión inmediata de donde el pintor ha aprendido y seguirá aprendiendo por toda la eternidad qué es ver, qué es hacer visible, qué es pintar.

Merleau-Ponty puede interpretar así a la pintura contemporánea no como una ruptura con lo Visible sino como su más acabada consagración. Pues a diferencia del pintor clásico, el pintor del siglo XX trabaja los elementos visuales puros --la profundidad, el color, la línea, la composición-- liberándolos de toda función preestablecida y desarrollando sus potencias expresivas inmanentes. El tratamiento de la profundidad, por ejemplo, no es eliminado en la pintura contemporánea. Al recusar la perspectiva geométrica, los pintores vuelven sobre los enigmas del espacio vivido, retornan a la profundidad vivida, que ya no sería más la "tercera" dimensión sino la "primera": planos y distancias no podrían determinarse sin suponerla. Pero entonces, amplia Merleau-Ponty, la profundidad no es más una "dimensión", una relación de medida,

es más bien la experiencia de la reversibilidad de las dimensiones, de una "localidad" global en la que todo es a la vez, donde altura, ancho y distancia son abstractos de una voluminosidad que expresamos cuando decimos simplemente que una cosa está ahí.<sup>49</sup>

Esto significa que la profundidad y las relaciones espaciales en

---

<sup>49</sup> OE, 50; 216. Modificamos brevemente la traducción de Romero Brest.

general no son concebidas por el pintor moderno como un serie de formas y fórmulas externas a los objetos, que no hay más exterioridad entre el continente y el contenido, entre la materia y el espacio.<sup>50</sup> Todos los elementos plásticos devienen entre sí, se intercambian y modulan mutuamente: "cuando Cézanne busca la profundidad, busca esta deflagración del Ser, y ella se halla en todos los modos del espacio, también en la forma".<sup>51</sup> El asunto último de la pintura contemporánea es una nueva concepción del Ser: como "ser indiviso" o "ser sin restricción", como ser sin fronteras.

Para el pintor contemporáneo todo es elemento de la profundidad, todo contribuye a hacerla: el color, la línea, el movimiento, el ritmo. Se abandona el color-envoltura, subordinado al dibujo y al modelado, y se explora un color dimensional, simbólico en sí mismo, que ya no vale por lo que representa. Igual con la línea. Se recusa su concepción prosaica "como atributo positivo y propiedad del objeto en sí".<sup>52</sup> la línea-contorno, reducida a la demarcación de espacios y a la definición de las cosas. Los pintores modernos han hecho este sorprendente descubrimiento, "que no hay líneas visibles en sí", que ellas

están siempre más acá o más allá del punto en que se los mira, siempre entre o detrás de lo que fijan.

---

<sup>50</sup> "A propósito de perspectiva: mis dibujos definitivos de una línea tienen siempre su espacio luminoso y los objetos que los constituyen están en diferentes planos; en perspectiva pues, 'pero en perspectiva de sentimiento', en perspectiva sugerida". Henri Matisse, op. cit., p. 214.

<sup>51</sup> OE, 50; 216. Modificamos un poco la traducción.

<sup>52</sup> OE, 54; 218.



indicadas, implicadas y aun muy imperiosamente exigidas por las cosas, pero no siendo cosas ellas mismas.<sup>53</sup>

Ahora bien, la recusación de la línea prosaica, explica nuestro filósofo, no significa que todo uso de la línea haya sido eliminado en la pintura actual, más bien, lo que hacen pintores vivamente coloristas como Klee y Matisse es revivir su "poder constituyente", sus posibilidades creadoras, su vida intensiva. Hay ahora un tratamiento de la línea que no se reduce a utilizarla, a manipularla, que sigue su movimiento immanente y solicita una visión que no es "física-óptica"<sup>54</sup> sino contacto, amorosa entrega, ensueño. "La línea no es más imitación de las cosas ni cosa ella misma";<sup>55</sup> es un elemento del Ser, un LOGOS carnal: "ya no es, como en la geometría clásica, la aparición de un ser en el vacío del fondo; es restricción, segregación, modulación de una espacialidad previa, como en las geometrías modernas".<sup>56</sup> Es

---

<sup>53</sup> OE, 55; 219. Como ya lo decía Leonardo, "la línea no conoce en sí misma materia o sustancia alguna, y así, más deberíamos tenerla por cosa espiritual que por sustancia, pues, en atención a su naturaleza, no ocupa lugar". Leonardo de Vinci, Tratado de la pintura, p. 113.

<sup>54</sup> Palabras de Klee, citadas en Merleau-Ponty, OE, 52; 217.

<sup>55</sup> OE, 57; 220.

<sup>56</sup> OE, 57; 220. Diversos estudiosos han señalado la convergencia entre la concepción del espacio de la pintura moderna y las nociones de la topología. Obviamente, no se trataría de dar a esta convergencia entre el pensamiento pictórico y el pensamiento matemático el carácter de una fundamentación o demostración de la verdad de la pintura --como se intentó hacer con el arte renacentista, cuya validez dependía supuestamente de su apoyo en la geometría. Lo que sí es una evidencia es que pintura y ciencia son diversas modalidades del encuentro del hombre con el mundo y, por tanto, en cuanto este encuentro pueda ser abierto y auténtico, no está proscrita de ninguna manera la posibilidad de la convergencia --aunque nadie, el pintor, el científico o el filósofo, se lo hay propuesto en ningún momento.

creación de ser y no construcción de objetos.

Todavía más que en la profundidad y en la creación de la espacialidad, la pintura muestra su potencia expresiva excepcional en la expresión del movimiento, dado que no tiene el recurso de fabricar móviles y el pintor ha de atenerse a un espacio físico inerte. Pero es posible captar el movimiento, ofrecerlo. Una manera simple pero ineficaz de hacerlo consistiría en representarlo en un instante, remarcando la inestabilidad, el suspenso en que en un momento se encuentra un objeto. Pero así, queriendo captar el movimiento se ha hecho lo contrario: se le ha inmovilizado. Un escultor como Rodin, explica Merleau-Ponty, nos enseña la mejor solución al problema. Lo que él propone es una síntesis discordante, ilógica, de posiciones que un cuerpo va teniendo en distintos momentos; él nos presenta al cuerpo en una postura irreal, que nunca ha tenido y, así, nos da la transición y la duración.<sup>57</sup> Y en pintura hay que hacer lo mismo: por ejemplo, en el Derby d'Epson de Gericault los caballos "corren por la tela en una postura que ningún caballo al galope adopta jamás"<sup>58</sup> , pero que nos hacen aprehender el movimiento como ninguna vista ordinaria, real o fotográfica, nos lo dará nunca --pues ellas destruyen, al fijarla, "la usurpación, la metamorfosis del tiempo que la pintura vuelve visibles".<sup>59</sup> Toda la pintura contemporánea

---

<sup>57</sup> "La pintura no copia el movimiento en lo instantáneo ni nos da signos de éste. Inventa emblemas que lo vuelve presente en sustancia; no da como una 'metamorfosis' (Rodin) de una actitud en otra, como la implicación de un futuro en un presente". Merleau-Ponty, PF, 116; 19.

<sup>58</sup> OE, 60; 222.

<sup>59</sup> OE, 60; 222.

desarrolla este movimiento puro, vibrante, discordante e ilógico: movimiento que es señal del centelleo temporal del Ser visible, la prueba de que nunca hay absoluta fijeza. La pintura contemporánea deja de "representar" el movimiento para "crearlo", para hacerlo surgir en la estructura misma de los componentes plásticos, en la densidad interior de lo visible.

En general, para el pintor contemporáneo, explica nuestro filósofo, el mundo ya no está frente a él por representación y las cosas no nacen de él, más bien es él

quien nace en las cosas como por concentración, venido a sí mismo de lo visible, y el cuadro finalmente no se vincula a lo de fuera entre las cosas empíricas sino a condición de ser ante todo 'autofigurativo'.<sup>60</sup>

Es posible ahora la pintura pura, absoluta, "abstracta", y ella no es --o no fue, si es que ya es cosa del pasado-- decoración, juego formal o rito individualista. Pero en cuanto es todavía, y más, celebración de lo visible, y en cuanto el término absoluto sólo hace referencia a su carácter de anti-representativa, lo que estamos diciendo no tiene porque implicar la afirmación dogmática de que la pintura abstracta es la única válida o que es la forma suprema del arte pictórico. En el círculo que todo pintor hace con lo visible, en este doble reflejo de lo que está allá y de lo que está acá, "ninguna ruptura, imposible decir que acá termina la naturaleza y comienza el hombre o la expresión".<sup>61</sup> No tenemos que elegir entre la pintura figurativa o la abstracta.

---

<sup>60</sup> OE, 52; 217.

<sup>61</sup> OE, 64; 225.

El dilema de la figuración y la no figuración está mal planteado: es a la vez cierto y sin contradicción que ninguna uva jamás ha sido lo que es en la pintura más figurativa, y que ninguna pintura, aun abstracta, no puede eludir el Ser, que la uva de Carvaggio es la uva misma.<sup>62</sup>

Toda pintura es expresiva, toda nos enseña a ver la naturaleza; y, a la vez, no hay pintura que sea puramente representativa, que no re-invente nuestra relación con el mundo, que no re-cree, para nosotros, el ser natural. Precisamente, lo que el pintor nos explica es que la naturaleza "percibida" es aquello que no podemos "copiar", que tenemos que "desarrollar", interpretar y re-hacer, porque ella misma se hace y re-hace continuamente ante nuestros ojos.

## CAPÍTULO VII.

### PARA UNA ESTÉTICA DE LA NATURALEZA

#### 1. Filosofía de lo visible y Cultura.

El misterio de la "visión" y de lo "visible" (más grande y más profundo que todos los misterios de lo invisible), conlleva el misterio de la carne y del espíritu y el de su encuentro primigenio. Es pensando la visión que podemos acercarnos a una nueva concepción de la Naturaleza y a otra idea de los lazos del ser natural y el ser cultural del hombre. Es lo que empezaremos a delinear en este capítulo.

La visión, escribe Merleau-Ponty, es ese medio "que me es dado para estar ausente de mí mismo, asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término de lo cual solamente me cierro en mí".<sup>1</sup> Ella es, pues, apertura, contemplación, éxtasis --y no hablamos de otra "visión" más que de aquella que cualquiera es capaz con sólo abrir los ojos. Como decía Leonardo da Vinci, por

---

<sup>1</sup> OE., 61; 222.

gracia de la mirada el alma sale de su "humana cárcel" y "se representa todas las dispares cosas de la naturaleza".<sup>2</sup> En fin, jamás acabaremos de celebrar esta maravilla de la visión: que por ella vamos al mundo, nos acercamos, sin movernos, a las cosas más lejanas, juntamos lo más disimil, contemplamos el universo entero, y hasta tocamos, a través del ardor de su mirada, el alma inquieta de otro yo... "La visión es el reencuentro, como en una encrucijada, de todos los aspectos del Ser", dice Merleau-Ponty.<sup>3</sup>

No ha sido solamente Leonardo quien ha hablado de esta función privilegiada de la visión; en toda la historia de la cultura y de la filosofía --desde los griegos-- así se ha hecho. Se ha señalado ya que la metafísica concibe siempre al pensamiento, a la theoria, bajo el paradigma de la visión, de la contemplación.<sup>4</sup> Sin embargo, a Merleau-Ponty le importa más señalar lo contrario: que a su vez la visión ha sido concebida bajo el modelo del pensamiento, de la reflexión (de algo así como una visión interior). Así, desde su punto de vista, metafísica no sólo es esa forma de filosofía que reduce el pensar a un ver, sino también esa que reduce el ver a un pensar, que efectúa una doble negación: niega la productividad del pensamiento y niega la trascendencia de la visión.

---

<sup>2</sup> Leonardo da Vinci. op. cit., p. 45

<sup>3</sup> OE., 64; 224.

<sup>4</sup> Theorein es "mirar el aspecto bajo el cual aparece la cosa presente y, por tal vista, permanecer, vidente, cerca de ella". Heidegger, "Science et méditation", en Essais et conférences, p. 58.

"Ver no es pensar", sostiene nuestro filósofo. Es cierto que cuando vemos pensamos, y que quizás no podríamos ver sin pensar: pero esto no implica que ambos actos se identifiquen, que su diferencia radical se diluya. Por más determinado y dominado que se encuentre por procesos y funciones del pensamiento --prejuicios, esquemas, conceptos, códigos--, el acto de la visión sigue siendo, en cuanto tal, un acto irreductible, un proceso incomparable e insuperable. Nunca se convierte en un puro mecanismo, nunca se vuelve completamente "acto de pensar" (cogitare); siempre guarda algo más, algo nuevo, algo distinto, siempre da más y para más. Sólo de forma aproximada o figurada puede el pensamiento (o la memoria, la imaginación, etc.) entender qué es una visibilidad: un horizonte, una lejanía, una cercanía, un paisaje, un juego de luces y sombras, etc. He aquí, pues, la imprescindible tarea de los pintores: sólo ellos han guardado y desarrollado esta potencia irreductible de la visión, sólo ellos han comprendido y asumido la originalidad e insuperabilidad de la mirada.

La irreductibilidad entre el acto de ver y el de pensar, que es también la irreductibilidad entre el acto de pintar y el de conocer, es la tesis de Merleau-Ponty que nos permite cuestionar tanto las concepciones intelectualistas clásicas como las concepciones relativistas contemporáneas --historicistas, sociologistas o psicologistas-- acerca de la visión y la actividad artística. Lo que escapa a ambos puntos de vista es la capacidad de trascendencia de la visión y la potencia de proyección de la expre-

sión artística; su común fuerza para ir más allá. Con su acción, con lo que desencadena y produce en los demás, el pintor refuta a cada instante el racionalismo filosófico que de un modo u otro ha negado siempre realidad y eficiencia a lo que vemos. La desvalorización de la pintura se funda en una teoría intelectualista de la visión en la que todos sus poderes naturales y el ser mismo de lo visible es desvirtuado o masivamente negado. Podemos ubicar dos grandes momentos de esta negación. A la manera del racionalismo clásico, que concibe a la visión como un hecho natural, físico-objetivo, y niega sus caracteres subjetivos, humanos, o a la manera del pensamiento contemporáneo, que, al contrario del anterior, concibe a la visión como un proceso subjetivo, intelectual, cultural incluso, pero niega su realidad natural última.

Descartes y todo el racionalismo clásico --explica Merleau-Ponty-- creen que es necesario suplir el mundo visible, su contingencia, su inestabilidad, su hibridez, por un mundo objetivo, consistente, sólido y preciso --en todo caso creen que debemos subordinar el primero al segundo. El mundo verdadero, objeto de conocimiento y de un interés superior y permanente del pensamiento, es aquél que puede ser sometido a los principios lógicos y a las estructuras matemáticas de la mente, que es, pues, cuantificable, mensurable, ordenable, no es, pues, el mundo que vemos. Esta posición es lo que a nuestro filósofo le parece imprescindible cuestionar, pues tal cuestionamiento es condición para sostener rigurosamente la idea del carácter y el valor ontológico de la pintura (y del arte en general).



En el tercer apartado de El ojo y el espíritu Merleau-Ponty reflexiona sobre algunas observaciones de Descartes acerca de la pintura y sobre el espíritu esencial de su filosofía --que lo es a la vez de todo el pensamiento moderno. "Como sería todo más límpido en nuestra filosofía", se pregunta, si pudiéramos exorcizar todos esos espectros de la visión, y se pudiera "hacer con ellos ilusiones o percepciones sin objeto, al margen de un mundo inequívoco. La Dióptrica de Descartes es esta tentativa".<sup>5</sup> Según Merleau-Ponty, lo que Descartes pretende en este texto no es pensar la visión como tal sino reconstruirla conforme a un modelo aportado por el propio pensamiento. Todo el misterio de la visión es eliminado al concebir el acto de ver como un proceso objetivo, como una acción causal que viene de las cosas a los ojos y requiere a la mente para completar su obra. La luz no es algo que vemos sino algo que toca nuestros ojos: "el modelo cartesiano de la visión es el tacto".<sup>6</sup> La semejanza, esta comunidad formal entre la cosa y su reflejo que para el sujeto perceptor es una evidencia, no existe para un cartesiano: es un "juicio" del pensamiento. "Un cartesiano no se ve en el espejo, ve un maniquí",<sup>7</sup> esto es, un objeto del que está seguro que es él mismo, pero esta certeza la proporciona la mente y no la visión.

En general, desde una perspectiva cartesiana, "no hay más potencia de los iconos".<sup>8</sup> Que un cuadro o una talla dulce --las

<sup>5</sup> OE., 29; 204.

<sup>6</sup> OE., 30; 204. Esto es, dice más adelante Merleau-Ponty, "concebida como puede serlo por quienes no la ven".

<sup>7</sup> OE., 30; 205.

<sup>8</sup> OE., 31; 205.

que analiza Descartes-- nos den vividamente las cosas es sólo una ilusión; no existe ninguna relación eficaz, las imágenes son como los signos del lenguaje y es el pensamiento el que deduce a partir de los datos ofrecidos y "concibe" al objeto representado. La visión es para Descartes "un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados al cuerpo",<sup>9</sup> y la pintura no cuenta como un modo original de acceso al Ser, es sólo un modo o una variante del pensamiento intelectual y autoevidente. Hay en Descartes un desconocimiento general de las particularidades del mundo sensible, del ser visible: de la profundidad carnal, que no es una dimensión más como las otras (anchura y altura) porque las precede y les da su ser; del color, que no es ornamento, iluminación sobre los trazos que el dibujo ha señalado, que tiene su modo propio de ser; en fin, de nuestra alma encarnada que "piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma".<sup>10</sup> Y Descartes no puede, finalmente, eliminar el misterio de la visión y tiene que remitirlo al campo insondable, confuso e intrascendente de los hechos. Pero esta visión de hecho y el objeto al que nos remite, observa Merleau-Ponty, no trastornan su filosofía; ningún problema le plantean y él se recoge sin más en el regazo del cogitare: es tan vano pensar el espacio del alma y la profundidad de lo visible como querer sondear el abismo que para nosotros es el ser de Dios. No hay punto de comunicación: el mundo externo es un mundo extenso, indiferente, preciso y sólido; el mundo interno es

---

<sup>9</sup> OE. 32; 206.

<sup>10</sup> OE. 40; 211.

un mundo claro, lógicamente ordenado, o bien privado e inaccesible para nadie. Y nada hay más aparte de estos dos mundos. Así, junto con las fantasmas, los ángeles y todas las criaturas errantes del medievo, junto con los talismanes, los amuletos y toda la magia renacentista, Descartes echó también del pensamiento --al menos de su interés-- todo el mundo de las imágenes, las figuras, las formas; todo el sentido y la fuerza de nuestra vida y experiencia del mundo: todo el campo de lo Visible, todo el Ser de lo Sensible.<sup>11</sup>

Sin embargo, en contra de Descartes y el pensamiento clásico no bastaría con que quisiéramos demostrar que la visión "piensa" ya o que con el acto de ver comienza la construcción intelectual, humana, del mundo, tal como sostienen algunos teóricos contemporáneos. Quiriendo refutar en el mismo plano los supuestos del realismo y el naturalismo, que consideraban la visión como una mecánica fisico-natural, el pensamiento contemporáneo ha exagerado los defectos de lo que refuta para abultar las virtudes de lo que propone. Y como se dice, tira al niño con todo el agua: la visión no es reflejo de la Naturaleza, continuación de la Naturaleza en nosotros, acceso a una Naturaleza que está más allá de nosotros; la visión es una actividad humana y el hombre no ve si no lo que previamente ha puesto en las cosas --no ve con sus ojos

---

<sup>11</sup> Este "achataamiento" cartesiano (y galileano) del "mundo de la vida" (Lebenswelt) fue descrito ya por Husserl en la Crisis de las ciencias europeas, especialmente en el cap. II. "El esclarecimiento del origen de la oposición moderna entre objetivismo fisicalista y subjetivismo trascendental", pp. 25 y ss.

sino con esas gafas conceptuales que la mente, la sociedad o la cultura ponen delante de él. La espontaneidad y el enigma de la visión es denegada una vez más.

Esto es lo que sucede especialmente con los psicólogos y los sociólogos de la percepción estética, quienes no hacen al arte todo el favor que ellos creen, pues el prejuicio racionalista persiste aunque de modo velado y quizás a pesar de ellos mismos.<sup>12</sup> No obstante lo diferente de sus enfoques, psicólogos y sociólogos coinciden en la tesis general de que la percepción no es "natural", que es un acto humanamente "condicionado" --ya se ubiquen estas condiciones en las estructuras de la mente o en categorías y códigos socioculturales. Por el contrario, en cuanto experiencia primordial del mundo, la percepción es, para Merleau-Ponty, "la condición incondicionada" de las estructuras mentales o culturales y hasta las del mundo que vemos. Desde este punto de vista, toda asunción de la percepción como un cierto hecho del mundo, esto es, todo intento de tratarla científicamente, comete un equivoco ontológico: convierte en un hecho lo que es en verdad condición de todo hecho. Esto no significa que para Merleau-Ponty la percepción sea impensable, ni siquiera que los intentos de explicarla científicamente sean meramente falsos. Las explicaciones son en todo caso parciales, y falsas sólo cuando pretenden

---

<sup>12</sup> Algunos de los psicólogos y sociólogos del arte más relevantes y cuyos planteamientos han tenido gran acogida son: Rudolf Arnheim, El pensamiento visual; Arte y percepción visual; Hacia una psicología del arte. E.H. Gombrich, Arte e ilusión. Pierre Francastel Sociología del arte; Peinture et société y La réalité figurative. Pierre Bordieu, "Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística", en V.V., Sociología del arte.

pasar por caracterizaciones absolutas y definitivas, esto es, cuando quisieran sustituir o eliminar a la reflexión filosófica.<sup>13</sup> Pues, dice Merleau-Ponty, sólo la filosofía es capaz de pensar el movimiento total que va de la percepción a la explicación teórica y de ésta a aquella, sólo ella puede, en tanto pensamiento acausal, aprehender la experiencia perceptiva en su apertura originaria, a la visión como encuentro primigenio con el mundo y como acontecimiento irrebalsable.

Curiosamente, las tesis relativistas de las ciencias sociales y humanas acerca del arte no están exentas ellas mismas de ciertos condicionamientos históricos. La reducción de la actividad artística a un fenómeno "humano" --psíquico, sociológico, cultural, etc.-- implica dar por válida una concepción estética que hace del arte bien sólo una forma de expresión sin fundamentos ni valores objetivos y cognoscitivos, o bien sólo un proceso de construcción que se lleva a cabo de acuerdo con parámetros y esquemas normativos bien definidos y que no nos lleva más allá de una determinada tradición histórico-cultural. Ahora bien, estas concepciones han sido comunes en la interpretación y valoración de los estilos artísticos de las vanguardias del siglo XX, sobre todo cuando se ha querido marcar su distanciamiento respecto de los supuestos criterios de objetividad del arte clásico. Existe, pues, una correspondencia secreta entre las estilísticas anti-naturalistas del arte siglo XX y las metodologías relativistas.

---

<sup>13</sup> Que Merleau-Ponty sostiene a propósito del conflicto entre las explicaciones "psicológicas" y las "sociológicas", en "El filósofo y la sociología", Signos.

también anti-naturalistas, de las teorías positivas contemporáneas del arte. Sin embargo, lo que puede ser válido como un planteamiento de la praxis creadora en su devenir y contingencia --el antirrealismo y el antinaturalismo en arte-- sólo es un prejuicio cuando se traspone dogmáticamente al ámbito de la teoría. Dar por válida la autointerpretación antinaturalista del arte contemporáneo supone creer que el naturalismo del arte clásico es incuestionable. Por otra parte, si se quisiera generalizar el antinaturalismo como una característica de todo arte se estaría prejuzgando que sólo las formas cognoscitivamente ordenadas de la praxis (las ciencias) pueden darnos lo que la naturaleza es, lo que implicaría suponer que la Naturaleza sólo es un "objeto teórico". Finalmente, llegar a sostener que todas nuestras relaciones con la realidad y la naturaleza se encuentran predeterminadas estructural y funcionalmente es condenarse a reproducir un universo espiritual monolítico e inmutable, es cerrar las puertas por dentro.

Desde el punto de vista de Merleau-Ponty vemos lo que falta a todo pensamiento psicológico o sociológico objetivo --aun el crítico--<sup>14</sup>: una reflexión sobre la naturaleza concreta del sujeto de la percepción. Al definir a éste no como una conciencia sino como una corporalidad, esto es, como un sujeto totalmente inmerso en el mundo, podemos comprender la contradicción que el

---

<sup>14</sup> Por ejemplo Arnau Puig (Sociología de las formas) a pesar de remitirse en principio al pensamiento de Merleau-Ponty, pronto se aleja del nivel estrictamente fenomenológico para hacer "explicaciones" socio-culturales.

pensamiento positivo es incapaz de dilucidar. Esta contradicción no es más que la expresión del hecho de que el sujeto es un ser ambiguo o doble, una corporalidad que se abre al mundo tanto como el mundo se abre en ella. Es el ser paradójico de lo visible lo que deberíamos saber mantener, nos pide Merleau-Ponty: que por la visión captamos algo que es a la vez e indefectiblemente "en sí" y "para nosotros": "el mundo que es conforme a mi perspectiva para ser independiente de mí, que es para mí a fin de ser sin mí, de ser mundo".<sup>15</sup> Todo el misterio de la visión y las dificultades del pensamiento positivo remiten a este acontecimiento originario en el que el sujeto corporal y el mundo sensible se abren uno a otro sin solución de precedencia causal o a través de una doble y simultánea precedencia. En términos de nuestro autor: la visión es "esta precesión de lo que es sobre lo que se ve y hace ver, de lo que se ve y hace ver sobre lo que es".<sup>16</sup> Así pues, colocados en un nivel estrictamente fenomenológico no tiene sentido preguntar si es primero el ser o es primero lo visible, aunque tampoco valga borrar su diferencia. Es porque vemos que hay ser, es porque hay ser que vemos. El ser no se reduce a "lo que vemos", pero "lo que vemos" no se reduce a nosotros --al sujeto, al hombre. Lo visible es revelación, realización del Ser en nosotros.<sup>17</sup>

La objetividad es ciertamente correlato de la subjetividad,

---

<sup>15</sup> OE, 63; 224.

<sup>16</sup> OE, 65; 225.

<sup>17</sup> "Hay que describir lo visible que se realiza a través del hombre, sin que sea en modo alguno antropología". VI, 329; 328.

pero no de una subjetividad intelectual o solipsista que posee las claves conceptuales o filosóficas de sí misma --y que proyectaría sobre el mundo--, sino de una subjetividad carnal, existencial, que sólo se capta a sí misma lateralmente, en su acción y su referencia al mundo. Las determinaciones que esta subjetividad concreta pueda hacer del mundo no podrán tener el rango de definitivas y completas y no podrán predicarse únicamente de ella, pertenecen también al Ser, son modos en que él se auto-determina. Esto significa que la pluralidad de maneras de acercarnos al mundo, la multiplicidad de modos de expresarlo, no son la prueba de que el hombre no tiene contacto con el Ser, y de que es siempre y sólo él lo que se expresa;<sup>18</sup> al contrario: son la prueba de que el Ser no es unívoco y puro "en sí", que la variedad le es constitutiva y que "lo expresado" --el hombre, las diversidad de estructuras de expresión y sus contenidos socio-culturales-- tampoco están salvados de la equivocidad, de la indeterminación. La perspectiva de los clásicos nos enseña a ver el mundo tanto como la de los contemporáneos, y aquella no es "parcial" porque sea "totalmente" cultural. La parcialidad es intrínseca a toda forma de expresión, porque no hay contacto con el Ser que no se haga desde un cierto lugar --a la vez, porque

---

<sup>18</sup> Por ejemplo, tal como lo dice un importante sociólogo del arte: "A través de una obra de arte, nunca descubrimos un recorte estable del universo, no nos encontramos al mismo nivel de la Naturaleza sino del Espíritu del hombre. Nunca reconstruimos aspectos concretos del universo sino etapas de la historia humana". Pierre Francastel, La figura y el lugar, p. 297; véase también, P. Francastel, "Arte, forma, estructura", en Varios, Estructuralismo y estética, pp. 67 y ss.



este "lugar" sigue estando de alguna manera en el mundo, tiene una inscripción, dice Merleau-Ponty en varias ocasiones, esa "parcialidad" ya nos informa algo del Ser y conlleva, por tanto, una verdad. La parcialidad es un dato ontológico, remite a las características de la realidad como tal y no sólo a la existencia de una cultura que determinaría nuestro punto de vista sobre lo que hay.

Todo es una cuestión de reflexionar con precisión. Pues en verdad el error consiste en separar los conceptos "punto de vista" y "cultura" y en colocar después al último como causa o razón del primero. Estrictamente debemos decir que son lo mismo: "cultura" es el otro nombre del "punto de vista". No hemos de decir que nuestro punto de vista sobre la realidad está "condicionado" por una cultura sino que él es ya cultura. ¿Qué implica este cambio en el modo de decir las cosas? Si es cierto lo que hemos dicho acerca de que el punto de vista posee un registro ontológico, entonces estamos afirmando que la "cultura" --en su diversidad de manifestaciones espacio-temporales-- posee también un registro ontológico y que el pensamiento que opone lo cultural a un ser previo, a una Naturaleza, si no es falso por lo menos es incompleto (dado que es obvio que hay una diferencia, tampoco podría sostenerse sin más la identidad de ambos términos). La cultura está entroncada en el mundo sensible; las significaciones que nuestra acción promocionará están ya anticipadas en el flujo articulado de lo visible. La Naturaleza no es una ni única, ni está hecha.

De esta manera, podemos aceptar los hechos que la psicología y la sociología de la percepción y el arte consignan, las descripciones que nos muestran cómo la percepción de la realidad se encuentra informada psicosocialmente, pero no necesariamente aceptamos las interpretaciones, ya filosóficas, que los psicólogos y los sociólogos dan de esos hechos. Toda teoría de la determinación por el lado subjetivo-humano de la percepción sigue varada de alguna manera en el prejuicio kantiano de la "cosa en si", esto es, en el "objetivismo" idealista. Y lo que finalmente cuestionamos de esa teoría es precisamente que no sea lo suficientemente radical: que no lleve su indagación hasta la disolución de toda ontología del "ser-en-si", que siga manteniendo contumazmente oposiciones y demarcaciones que no resisten el análisis y que responden a razones que no son del todo teóricas. Lo que cuestionamos no es el relativismo a que conducen las teorías socio-culturales del arte sino el que no se asuma la relatividad como un atributo ontológico, que se siga dejando siempre un kantiano margen de ser en si que justifique la esperanza de un ciencia objetiva absoluta y permita seguir concibiendo al hombre como un ser "separado".

Si es cierto que todo el espíritu --el pensamiento, la verdad, las significaciones culturales-- están ya integradas en el acto perceptivo más elemental, entonces, puesto que, como hemos insistido, la percepción es una dialéctica inextricable entre el sujeto y el objeto, lo están también en "lo percibido", en "lo real", y nuestra acción espiritual entera, todo nuestro

devenir cultural y social, no es un artificio montado sobre una Naturaleza muda e inerte sino prolongación de una Naturaleza viva, resonancia, respuesta a lo visible. Ahora bien, la pluralidad, diversidad, concreción y contingencia que caracteriza intrinsecamente a la "cultura" humana --el hecho de que no haya cultura universal-- no es un dato que debe ser tomado como contra-argumento de lo que hemos afirmado ni tampoco algo que, por nuestra parte, tuviéramos simplemente que negar o minimizar. Por el contrario: lo que hemos de negar es la idea de una Naturaleza uniforme, unívoca y en sí. Si la cultura es una realización concreta y contingente quiere decir que la Naturaleza de la que es expresión es también concreta y contingente, que ella no posee un único y verdadero medio de expresarse y que, más bien, ama la profusión, la exhuberancia, el desbordamiento... Los que se oponen no son entonces los conceptos de "naturaleza" y "cultura" sino el concepto cerrado de naturaleza --ella como "ser en sí"-- y el concepto cerrado de cultura --ella como pura significación espiritual.

Por lo demás, explica Merleau-Ponty, la distinción de los dos planos (cultural y natural) es abstracta: todo es cultural en nosotros (nuestro Lebenswelt es 'subjetivo') (nuestra percepción es cultural-histórica) y todo es natural (hasta lo cultural se apoya en el polimorfismo del Ser salvaje).<sup>19</sup>

Y es todo el tema de las relaciones entre Naturaleza y Cultura lo que debemos replantear.

---

<sup>19</sup> VI, 304; 306-307.

La Visibilidad no es un hecho natural ni un hecho cultural; es la dimensión originaria, el punto de intersección, de confusión, entre la Naturaleza y la Cultura: es el ser de la fenomenalidad. Natural, en cuanto la Visibilidad se apoya obviamente en el funcionamiento de nuestros ojos y en la realidad sólida de las cosas; Cultural, en cuanto es ya una configuración, un espacio relacional, una prefiguración de la expresión, el pensamiento y el espíritu. De esta manera, resulta harto difícil definir en lo Visible lo que pertenece al Ser y lo que agrega el Hombre y no podemos hacer otra cosa que redefinir "lo que hay", el Ser, como esta mezcla objetividad y subjetividad, de cosa y sentido: es lo que Merleau-Ponty llama la Carne o el ser de lo Sensible: la sustancia, el mundo y el objeto de la creación artística.

La Relatividad es, así, absoluta. No juzgamos una determinada forma de percibir el mundo y de expresarlo de "relativa" porque pudiéramos poseer un criterio supremo que nos dijera cual sería la forma verdadera y única. Juzgamos que una forma de percepción y un estilo artístico son relativos porque sabemos que hay otros en otras partes y que ha habido y está habiendo otros más. En cuanto todas las formas de expresión se apoyan en un mundo polimorfo e indeterminado, en una Naturaleza Abierta, todas poseen un fundamento de validez y ninguna puede entronarse como la más adecuada y perfecta. La "idea" verdadera de lo que es el mundo no podemos obtenerla más que a través de un proceso de confrontación horizontal de todas las formas de percepción y expresión. Y si este proceso es prácticamente infinito e inacaba-

ble es que así es el mundo y la Naturaleza a que aquellas formas se refieren.

## 2. Para una Estética de la Naturaleza.

Una estética fenomenológica conlleva, pues, una revaloración del concepto de Naturaleza, una recuperación de nuestro ser natural, de nuestra relación con la Natura. Esta revaloración posee, en primer lugar, una sazón polémica: implica una crítica de las nociones modernas de la Naturaleza, especialmente de la noción implícita en el pensamiento científico y en las filosofías de corte reflexivo-idealista. Aun en el pensamiento de Husserl se sostiene en algunos momentos una negación radical del ser natural y su consideración como un mero "objeto" de una Conciencia constituyente.<sup>20</sup> Ciertamente, si nada más tuviéramos que ajustarnos a estas nociones, cualquier planteamiento estético de la naturaleza resultaría inadecuado o imposible. Aquí aparece la originalidad de una perspectiva como la de Merleau-Ponty. Nuestro filósofo sostiene una concepción estrictamente fenomenológica; él se remite a la Naturaleza "vivida", "percibida", "sentida" antes que a la Naturaleza "en sí", "pensada", "analizada" o "reflexionada". En este sentido, si bien se distancia críticamente tanto del pensamiento científico como del idealista, tampoco propone un mero regreso a una Metafísica de la Naturaleza, esto es, a un

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, a partir de la crítica al "naturalismo" positivista en La filosofía como ciencia estricta.

pensamiento que partiendo de lo que es nuestra "vivencia" de la naturaleza pudiera hacer afirmaciones acerca de lo que es ella en si misma.<sup>21</sup>

El tema de la Natura aparece desde la primer obra importante de Merleau-Ponty, La estructura del comportamiento, texto con el que se propone, según indica en la introducción, "comprender las relaciones entre la conciencia y la naturaleza".<sup>22</sup> El asunto sigue presente en la Fenomenología de la percepción, y se va convirtiendo en central en sus últimas obras. En una de las "notas de trabajo" de su obra póstuma Lo visible y lo invisible señala que el esquema de su libro deberá ser: "I. Lo visible; II. La Naturaleza, III. El logos".<sup>23</sup> Por otra parte, el filósofo dedicó sus cursos de El Collège de France de 1956-1957, 1957-1958 y de 1959-1960 a reflexiones sobre la idea de Naturaleza en la historia de la filosofía moderna y en la ciencia contemporánea.<sup>24</sup>

Ahora bien, dado el carácter fenomenológico-existencial de su filosofía, Merleau-Ponty se encuentra lejos de una concepción meramente naturalista o de una absolutización del ser natural: el problema de la Naturaleza no puede plantearse independientemente, y menos como algo opuesto o exterior a una reflexión filosófica integral. No se trata de volver a una concepción en la que

---

<sup>21</sup> Mikel Dufrenne sin embargo cree que esto es posible y que una Metafísica de la Naturaleza sería la consecuencia última de una estética filosófica. Cf. Dufrenne, La poétique, pp. 139 y ss.

<sup>22</sup> EC, 19; 1.

<sup>23</sup> VI, 329; 328.

<sup>24</sup> Publicados en español con el título Posibilidad de la filosofía.

haríamos del ser natural la causa última de toda realidad y, en particular, de la realidad humana. Pero tampoco se trataría de permanecer en una posición espiritualista en la que toda referencia a la Naturaleza se pierde en el batiburrillo de las nociones y representaciones de la conciencia. Hemos de hacer pensable otra vez a la Naturaleza --pide Merleau-Ponty-- más allá de las diversas alternativas materialistas e idealistas del pensamiento clásico. "Buscamos --precisa-- una solución que no sea inmateralista", ya que, agrega, "una filosofía que margina la Naturaleza se encierra en lo incorporeal y da, por esta razón, una imagen fantástica del hombre, del espíritu y de la historia".<sup>25</sup> Debemos empezar entonces por reconocer la dignidad y necesidad de un pensamiento filosófico sobre la Naturaleza, la imposibilidad que tenemos de olvidarla o de reducirla a una mera "cosa", a un simple "objeto" frente al hombre:

pues Naturaleza no es sólo el objeto, el compañero de la conciencia en el mano a mano del conocimiento. Es un objeto del que hemos surgido, en el que nuestros preliminares han sido paulatinamente asentados hasta el instante de anudarse en una existencia, y que continúa sosteniéndola y suministrándole sus materiales.<sup>26</sup>

Es a esta Naturaleza-substrato, Naturaleza-Mundo o Naturaleza-entorno de nuestras vidas y nuestros cuerpos a la que debemos referirnos primero; esa Naturaleza con la que comunicamos por dentro y que es parte de nuestro ser antes que "objeto" de nuestro conocimiento o de nuestras manipulaciones técnicas;

<sup>25</sup> PF, 170; 91.

<sup>26</sup> PF, 172; 94.

Naturaleza "vívida", "percibida", "fenoménica" que es previa a toda objetivación y a toda categorización, a todo ser "en si", "objetivo", "analizado" o "reflexionado".

Ahora bien, a esta Naturaleza primigenia, naturaleza "salvaje" siempre ya presente, es a lo que el pensamiento moderno renunció en pos de una visión "objetiva", axiomática e irrefutable. Tal renuncia empezó con Descartes y el racionalismo clásico. Según Merleau-Ponty la concepción objetiva de la Naturaleza en Descartes es antes el resultado de una concepción metafísico-teológica que de una reflexión epistemológica o de una estricta visión científica. La Naturaleza es "objeto", es decir, es lo que es o no es, porque es "fáctica", porque es el "producto" (un ser naturado) de una decisión de Dios. El ser natural es lo que pudo o no pudo haber sido, explica nuestro filósofo, "pero desde el momento mismo en que ha surgido, tiene necesidad de ser tal como lo vemos; es lo que es sin vacilación, sin enmienda, sin debilidad, su realidad no comporta fallas ni fisuras".<sup>27</sup> Poder ser de otro modo del que es implicaría que el acto infinito de la voluntad divina tuviera que cambiar, lo cual es absurdo: por lo tanto, la Naturaleza sólo puede ser lo que es. De este modo queda "metafísicamente" justificada y fundada toda la idea moderna, mecanicista, analítica y positivista de Naturaleza que pasará por un buen tiempo como la idea científica por excelencia (incluso, y paradójicamente, como la idea no metafísica por excelencia).

Sin embargo, observa Merleau-Ponty, en el propio Descartes

---

<sup>27</sup> PF, 175; 97.



aparece ya el tormento de la nueva filosofía. Junto a la noción de la Naturaleza como "luz natural" y "objeto" del Entendimiento puro, Descartes asume otra noción de la Naturaleza, como "inclinación natural", como aquello con la que tenemos una relación viva a través de nuestro propio ser corporal. De esto se van a derivar dos ontologías, ontología del objeto y ontología del existente, que permanecerán --quizás para siempre-- como dos perspectivas filosóficas contradictorias, irreductibles entre sí e irrenunciables ambas. Para Descartes esta contradicción remite finalmente al misterio del Ser de Dios --a la relación entre la Voluntad y el Entendimiento divinos-- y sólo se resuelve en el "acto simple" que es él.

En el kantismo encontramos la exacerbación de esta contradicción. Por una parte, Kant ajusta plenamente la concepción objetiva de la Naturaleza, al dejar de concebirla como derivación del Ser Infinito y al definirla como "el conjunto de los objetos de los sentidos" que caen bajo las Leyes constructivas del Entendimiento puro.<sup>28</sup> Pero, por otra parte, Kant mismo da validez a una concepción teleológica, comprensiva y no causal-analítica y mecanicista de la Naturaleza en la segunda parte de la Critica del Juicio<sup>29</sup>, aunque limita esa validez a la esfera subjetiva: la visión totalizante y teleológica de la Naturaleza, la aprehensión de un sentido en el ser natural, es una "visión humana", antropomórfica y tiene sólo un significado moral: la

---

<sup>28</sup> Cf. E. Kant, Prolegomenos, pp. 102-103.

<sup>29</sup> Cf. E. Kant, Critica del juicio.

autoconsideración del hombre como el fin último de toda finalidad en el ser. A partir de estas tesis, corrientes posteriores --las escuelas neokantianas-- desarrollarán una filosofía antropológica en la que el problema de la Naturaleza quedará en segundo término o bien totalmente eliminado.

En general, toda reflexión filosófica sobre la naturaleza quedará excluida del pensamiento contemporáneo y juzgada un mero desecho "metafísico". Ya porque se sostenga --en las corrientes criticistas neokantianas y en el neopositivismo-- que el único pensamiento válido sobre la naturaleza es el de la "ciencia", o bien porque se suponga que el único objeto digno del interés filosófico es la realidad humana: la conciencia, la existencia personal, la praxis socio-cultural o la historia --en la fenomenología, el existencialismo, el marxismo, el estructuralismo, e incluso, en la hermenéutica actual. Ahora bien, observa Merleau-Ponty, si la epistemología contemporánea ha tenido que limitar las pretensiones absolutistas del apriorismo al resituar en ciertos contextos metodológicos, lingüísticos o lógicos (y hasta histórico-sociales) las estructuras cognoscitivas,<sup>30</sup> la cuestión de la radical originalidad del ser natural tiene que volver a plantearse.

Si hay, como lo habían entrevisto los estoicos, una unidad bruta mediante la cual el universo se 'sostiene' y de la cual la unidad del entendimiento humano es la expresión aun antes que la condición interior, entonces

---

<sup>30</sup> Esto es, la llamada Escuela de Marburgo: Cohen, Natorp, Cassirer. Merleau-Ponty tiene en mente especialmente a L. Brunschvicg.

el ser de la Naturaleza no es decididamente su ser-objeto, y vuelve a aparecer el problema de la filosofía de la Naturaleza.<sup>31</sup>

En verdad, esta reaparición comenzó inmediatamente que Kant concluyó su sistema filosófico, especialmente en la filosofía de F.W.J. Schelling, el filósofo clásico de la Naturaleza por excelencia. Precisamente Schelling convierte en Principio fundamental aquello que para Kant quedaba como un resto inaccesible y como un abismo insondable: la Naturaleza en su espontaneidad pura. "Schelling --explica Merleau-Ponty-- considera como una realidad absoluta el 'abismo' mismo, y define lo absoluto como lo que existe sin razón (grundlos), como el 'super-ser' que sostiene el 'gran hecho del mundo'".<sup>32</sup> Para Schelling la Naturaleza no es más ser, natura naturada sino natura naturans,<sup>33</sup> actividad, dinamismo, "voluntad" incluso, y ya no puede ser considerada "como segunda respecto a Dios mismo".<sup>34</sup> Así, el enigma de la

<sup>31</sup> FF, 180-181; 105-106.

<sup>32</sup> FF, 181; 106.

<sup>33</sup> Mikel Dufrenne considera las filosofías de Spinoza y Schelling como el antecedente más importante para una reformulación de la "filosofía de la naturaleza". Para estos filósofos, nos dice Dufrenne, la Naturaleza es la fuerza de la existencia, la persistencia del existir, su primacía respecto a lo posible, su precedencia sobre la esencia; ella es el verdadero comienzo, el conatus de Spinoza o el Grund de Schelling: "fuerza ciega e inculficable del existir que reside en el fondo de toda cosa y de Dios mismo". M. Dufrenne, La poétique, p. 150. Para una posible relación de la filosofía de la naturaleza (como chair) de Merleau-Ponty con la filosofía de Spinoza, cf. Henry Pietersma, "Merleau-Ponty and Spinoza", pp. 89-93.

<sup>34</sup> La Naturaleza es el fundamento de Dios mismo, dice Schelling. "Ese fundamento de su existencia que Dios tiene en sí mismo... es la naturaleza en Dios, un ser inseparable de él, pero sin embargo distinto de él". F.W.J. Schelling, Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados, p. 163 (358)

producción natural no puede ser explicado a partir de las facultades humanas, pero podemos, a través de la "intuición intelectual", vivirlo y experimentarlo. Esta "intuición" es un "saber" de la Naturaleza, y sólo lo es también del hombre en cuanto él es un ser natural, aunque, ciertamente, sólo él puede liberar ese saber: "el hombre es el devenir consciente de la productividad natural", explica Merleau-Ponty.<sup>35</sup>

En fin, si hay un pensador clásico con el cual Merleau-Ponty pueda coincidir ese es Schelling. Encontramos en el pensador alemán no sólo esa famosa concepción de la Naturaleza como totalidad orgánica y viviente, como proceso y devenir creador, sino también la idea --cara a la fenomenología de Merleau-Ponty-- de su constitución prerreflexiva y vital.<sup>36</sup> esto es, la idea de una relación esencial, originaria y reciproca entre el hombre y la Naturaleza y la noción de algo así como una aparición del "espíritu" en el movimiento inmanente del ser natural. Schelling y nadie más es el antecedente y el fundamento para toda filosofía de la naturaleza que, en cuanto se refiera a una naturaleza concreta y viviente, no tendrá que implicar la negación o el desconocimiento del proceso histórico-antropológico: por el

---

<sup>35</sup> PF, 182; 107.

<sup>36</sup> "El mundo no puede ser producto de un Yo consciente (porque el nacimiento de la conciencia se vincula al hecho de que un mundo se objetiva, se 'independiza', se contrapone, y que por tanto ya estaba construido), sino de una actividad que se esfuerza por llegar a la conciencia, o sea, previa al Yo individual. La naturaleza es un producto inconsciente del Yo absoluto, nuestra prehistoria, la 'memoria trascendental' de la razón". Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, "Introducción" a F.W.J. Schelling, Sistema del idealismo trascendental, p. 26.

contrario, habrá de implicar una concepción también concreta, creadora y dinámica de ese proceso.

Sin embargo, la recuperación de la "filosofía de la naturaleza" --cuyo modelo es siempre la concepción de Schelling-- sólo puede realizarse hoy a través de un pensamiento estrictamente fenomenológico, ya no metafísico-especulativo y anticientífico. En nuestro tiempo, la filosofía de la naturaleza no puede hacerse a espaldas de los desarrollos de las ciencias de la naturaleza, y lo que se requiere es, más bien, preguntarse si estos desarrollos no ha puesto en crisis aquella concepción objetivista (mecanicista, causalista y absolutista) del ser natural que negaba a priori cualquier posibilidad de reflexión filosófica. Este ajuste de cuentas con el "objetivismo" es lo que Edmund Husserl, el fundador de la fenomenología, inició. En él se apoya Merleau-Ponty para delinear su propia concepción.

En principio, hay en Husserl una asunción de la consideración científica de la Naturaleza en cuanto mero "objeto" de un conocimiento y en cuanto mera realidad "objetiva" (extensiva), aunque el mismo rigor de su exigente reflexión lo llevará más allá. En su último pensamiento,<sup>37</sup> Husserl afirma que aceptar como válida la pretensión objetivista de la ciencia, creer que el "ser objeto" (las bloesse sachen) es el ser que existe, es un "idealismo extremo", ya que está planteando que el mundo teórico al que pertenecen las objetividades teóricas es primero

---

<sup>37</sup> Cf. por ejemplo, E. Husserl, Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental.

respecto al mundo real y sus objetividades reales. El objetivismo naturalista se niega a comprender este mundo teórico en sí mismo, a verlo siquiera, esto es, dice Merleau-Ponty interpretando el pensamiento de Husserl, "a descifrar las referencias intencionales que remiten del universo de las blosse Sachen, o de las cosas extensas, al de las 'cosas preteóricas', a una vida de la conciencia anterior a la ciencia".<sup>38</sup> Así, el último Husserl reencuentra la Naturaleza en cuanto Ser previo a la conciencia --especialmente a la conciencia teórico-científica. Se trata de una naturaleza "experienciada", "vivida", que el pensamiento científico-objetivo es incapaz de comprender y superar, y que nos muestra a la vez que la "actitud natural" posee un valor y porta un sentido que no puede ser olvidado: el de nuestra relación primigenia, preteórica y vital con el mundo (la Welthesis). En fin, concluye Merleau-Ponty, debemos reconocer que "en la fuente y en la profundidad de la Naturaleza cartesiana hay otra Naturaleza, dominio de la 'presencia originaria' (Urpräsenz)".<sup>39</sup> Más allá de Husserl, la filosofía europea se encuentra de nueva cuenta "ante la Naturaleza como productividad orientada y ciega";<sup>40</sup> y la alternativa teleológica (teológica en última instancia), que compartía, en cuanto idea intelectualista y artificialista, iguales supuestos que los de la alternativa mecanicista cae junto con ésta.

"Aún falta por comprender de otra manera la producción

---

<sup>38</sup> PF. 185; 113.

<sup>39</sup> PF. 188; 116.

<sup>40</sup> PF. 188; 117.

natural", apunta Merleau-Ponty. Para hacerlo, él considera útil volver la mirada hacia los desarrollos de la ciencia contemporánea. Pues más allá de las "filosofías" (o de las ideologías) con las que el pensamiento científico quiera comprenderse, es cierto que él sigue siendo una experiencia privilegiada del Ser y que del análisis de sus modos de operar y de las innovaciones concretas que produce puede destilarse otro pensamiento, otra concepción de la Naturaleza. No se trata, pues, para Merleau-Ponty, de negar a la Ciencia bajo el pretexto de sus equívocos filosóficos. Pero tampoco se trata de subordinarse a sus resultados, como si estos fueran definitivos e incuestionables y como si la filosofía no tuviera nada que decir por sí misma. Entre ambos extremos el filósofo debe encontrar la actitud justa. "Consistiría esta -- pondera Merleau-Ponty--, en preguntar a la ciencia, no qué es el ser (la ciencia calcula en el ser, su procedimiento constante es suponer conocido lo desconocido), sino lo que a buen seguro no es; en entrar en la crítica científica de las nociones comunes, más acá de la cual la filosofía, sea cual fuera la hipótesis, no podría establecerse. La ciencia haría, como se dice de los físicos, 'descubrimientos filosóficos negativos'".<sup>41</sup>

Merleau-Ponty destaca algunas de las características del pensamiento científico que, según su interpretación, están implicando una nueva concepción de la naturaleza. Básicamente se refiere al abandono del determinismo absoluto (del mecanicismo y el objetivismo) en la física y la biología contemporáneas.

---

<sup>41</sup> PF, 190; 118-119.

Considera que la manera para evitar que este abandono conduzca al restablecimiento de una metafísica precrítica y de cauces a ideologías irracionalistas, consiste en replantear el problema de la naturaleza y del conocimiento natural desde una perspectiva estrictamente fenomenológica. La autocrítica científica del determinismo exige una nueva concepción filosófica que, según nuestro filósofo, puede encontrarse en las descripciones fenomenológicas del mundo percibido, tal y como él mismo las ha elaborado, pues, nos dice, "el mundo percibido es un mundo en el que existe lo discontinuo, lo probable y lo general, en el que cada ser no se halla constreñido en un lugar único y actual, a una absoluta densidad de ser".<sup>42</sup> [Igualmente, desde la perspectiva de la experiencia perceptiva y de la vida corporal puede pensarse la unidad de la naturaleza y el hombre sin tener que volver a suposiciones teleológicas y sustancialistas. Pues el mundo percibido, el mundo "fenoménico" no es, de acuerdo con el pensamiento y las descripciones de Merleau-Ponty, un mundo "objetivo" (un ser físico natural) ni tampoco un mundo "subjetivo" (un ser mental o nocional). Su realidad es "ambigua"; no puede decirse que exista independientemente del sujeto (¿cómo podría haber una "visibilidad" sin un "vidente"?), pero tampoco que su existencia sea en todo dependiente del sujeto (de sus esquemas, conceptos o categorías). Según Merleau-Ponty, nuestra percepción es un "punto de vista" sobre el mundo. Esto quiere decir que a la vez tenemos un acceso indiscutible al ser de las cosas y que este acceso no

---

<sup>42</sup> PF, 190-191; 120.



es absoluto y sin lagunas.

Encontramos aquí la posición de nuestro filósofo respecto al problema de la Naturaleza. Es en una fenomenología del ser natural "percibido" donde pueden sentarse las bases para una filosofía a la vez no objetivista y no metafísica (anti-científica) de la Naturaleza. Por ejemplo, la concepción fenomenológica del espacio y el tiempo percibidos --"espacio y tiempo polimorfos, de los que el sentido común y la ciencia no captan más que unos pocos rasgos"<sup>43</sup>-- es no contradictoria con las críticas científicas a las nociones clásicas de un espacio y tiempo absolutos. No obstante, el relativismo fenomenológico como el físico no niegan sino modifican nuestra noción de objetividad:

En lugar de la objetividad dogmática de Laplace, se entreve una objetividad garantizada por la pertenencia de todos los sujetos a un mismo núcleo de ser todavía amorfo, cuya presencia experimentan en la situación que les es propia.<sup>44</sup>

En otras palabras, la "objetividad" ya no puede definirse como lo "independiente" del sujeto, precisamente porque el sujeto tampoco se define ya como un ser "interior" y "aislado" (solipsismo) sino como un ser carnal y colectivo, concreto y viviente, esto es.

---

<sup>43</sup> PF, 191; 120.

<sup>44</sup> PF, 191; 121. Para Merleau-Ponty, pues, la objetividad está garantizada, estrictamente hablando, por una experiencia intersubjetiva de la naturaleza (y con más razón del mundo social) y no, simplemente, como parecen sostener, de un modo u otro, Habermas o Rorty, por un estructura intersubjetiva y convencional de conceptos, métodos y procedimientos técnicos. Cf. Habermas, Teoría de la acción comunicativa, Complementos y estudios previos, especialmente "Teorías de la verdad"; R. Rorty, La filosofía y el espejo de la naturaleza.

como ser "natural", como "ser-del-mundo".

Todavía más, las ciencias de la vida actuales han tenido que desembarazarse de toda visión analítica y objetivista de los procesos biológicos. Según Merleau-Ponty, la concepción actual del organismo ya no puede basarse en el esquema de la "causalidad-impulsada" y debe reconocerse cierta directividad (directiveness) del comportamiento que, sin embargo, en cuanto está circunscrita no implica una reposición del finalismo.<sup>45</sup> De esta manera, nos dice, los comportamientos inferiores nos ponen "en presencia de una cohesión de partes del organismo entre sí, del organismo y del medio circundante, del organismo y del organismo en la especie, que es una especie de presignificación".<sup>46</sup> Aún más, los diversos desarrollos de la etología (Lorenz y otros) están produciendo un cambio general de nuestra noción de organismo y otras nociones de la biología clásica, inclusive la de "instinto".<sup>47</sup> La "apariciencia exterior" de los animales y hasta la idea de una "interanimalidad" forman ya parte de nuestra visión de la Naturaleza.<sup>48</sup> Por otra parte, de acuerdo con Mer-

---

<sup>45</sup> "Un inédit de Merleau-Ponty", Revue de Métaphysique et de morale, 4, 1962, p. 402.

<sup>46</sup> EE, 200: 133.

<sup>47</sup> Hoy "no nos asombramos de que el instinto sea capaz de sustituciones, de desplazamientos, de 'acciones en vacío', de 'ritualizaciones', que no sólo se superponen a los actos biológicos fundamentales, como por ejemplo la copulación, sino que los desplazan, los transfiguran, los someten a condiciones de display, y revelan la aparición de un ser que ve y se muestra, y de un simbolismo cuya 'filología comparada' (Lorenz) tiene que hacerse". EE, p. 201; 135.

<sup>48</sup> Merleau-Ponty comenta la teoría del biólogo Jakob von Uexküll, cuya concepción "ecológica" es un hito fundamental de la biología contemporánea y tiene coincidencias fundamentales con una visión fenomenológica de la naturaleza. Cf. Von Uexküll,

leau-Ponty, el concepto de la vida puede alcanzarse también a través de una reflexión sobre los problemas que plantea el método de conocimiento de los seres vivos. La atribución de caracteres humanos a los animales (el llamado "antropomorfismo") es un procedimiento casi insuperable en el conocimiento biológico, y más que renunciar a él deberíamos ubicar sus condiciones de validez y comprender su necesidad: nos ha parecido, explica Merleau-Ponty, que ese conocimiento "supone por nuestra parte una Einfühlung metódica del comportamiento animal, con participación del animal en nuestra vida perceptiva y con participación de nuestra vida perceptiva en la animalidad".<sup>49</sup> Puesto que, en general, ya no hay manera de negar esta comunidad de ser que tenemos con la Vida, la Naturaleza no puede concebirse más como un orden jerárquico, unívoco y determinado (sometido a la ley del todo o nada). Hay en ella, dice Merleau-Ponty, fluctuaciones, equilibrios dinámicos, diferencias de calidad, "todo tipo de anticipaciones y de reminiscencias".<sup>50</sup>

En fin, los análisis de la ciencia actual nos conducen a reformular nuestra noción general de las relaciones entre lo actual y lo posible, entre el ser y el devenir, entre la Naturaleza y el Hombre. "Lo posible concebido ya no como otro eventual actual, sino como un ingrediente del mundo actual mismo, como realidad general";<sup>51</sup> la Naturaleza entendida ya no como objeto

---

Ideas para una concepción biológica del mundo.

<sup>49</sup> PE. 201; 136.

<sup>50</sup> PE. 202; 137.

<sup>51</sup> PE. 202; 137.

fijo y exterior al hombre sino como una dimensión donde el drama humano comienza a sentar sus bases; nuestra experiencia del mundo ya no como un "pseudo-saber" que habría que desechar lo más pronto posible sino como el modo básico de nuestra relación con el Ser --que ciertamente, no elimina la necesidad del tratamiento metódico de los fenómenos por la ciencia, pero si nos capacita para llegar a captar, pensar y comprender todo aquello que la ciencia puede llegar a decirnos.

La idea de que nuestra experiencia perceptiva del ser natural es el fundamento de nuestras ciencias de la naturaleza, que la vida y el ser natural del hombre es la condición, corregible pero irrenunciable, de nuestro conocimiento de lo natural, es la tesis que Merleau-Ponty desarrolla desde La estructura del comportamiento. Al proponerse cuestionar al determinismo naturalista desde un punto de vista semejante al del criticismo (kantiano y neokantiano), Merleau-Ponty encuentra, sin embargo, una verdad del naturalismo.<sup>52</sup> Es cierto que la experiencia y el ser antropológico --la conciencia y la vida del espíritu-- no pueden reducirse a estratos ontológicos inferiores --a la realidad fisico-biológica-- y que, en cuanto nace de la praxis humana, las determinaciones de la ciencia no pueden cerrarse sobre si mismas y encerrar el mundo humano en el universo fisico-objetivo. Pero, por otra parte, insiste Merleau-Ponty, es cierto también que el hombre no es primeramente y ante todo una "conciencia cognoscen-

---

<sup>52</sup> Verdad que, sin embargo, Kant al menos vislumbraba (en la Critica del juicio), aunque, paradójicamente, los kantianos hagan todo por ignorarla.

te", que es primero una conciencia perceptiva y una vida encarnada a la cual se ofrece primigeniamente toda naturaleza. El determinismo naturalista tampoco vale para ella, pero, a diferencia del criticismo, de esto no se sigue ya que la conciencia "constituye" a la Naturaleza. El sujeto perceptor y corporal pertenece al mundo natural y no deja de ser una subjetividad, una libertad. Sólo que su conciencia de la naturaleza no lo es más en el modo tético sino en el modo existencial: es una conciencia en y desde la naturaleza, es la "autoconciencia" de la Naturaleza en el hombre. Así pues, como ya lo proponía Schelling, no es nada más la Conciencia y el Espíritu lo que hay que salvar del determinismo y el mecanicismo sino todo el Ser, la Naturaleza entera. Sólo esta perspectiva hace posible hoy un retorno a la "filosofía de la naturaleza", una reintegración de la naturalidad del hombre, que no pague, sin embargo, de miopía frente a las realidades del espíritu y la cultura; al contrario: que nos permita ensanchar y enriquecer, dinamizar, concretar y abrir nuestra idea de la humanidad, de la historia y de la praxis.

Según Merleau-Ponty, la Naturaleza percibida es ante todo "Forma", "forma de formas": una cierta modulación de lo existente, cierto modo de figuración y configuración, cierto movimiento fenoménico que no nos es ajeno. En La estructura del comportamiento, después de refutar las teorías clásicas --causalistas, analíticas-- sobre la realidad natural, Merleau-Ponty ofrece una interpretación de los supuestos de la Gestalttheorie y una valoración de sus aportes. Si la naturaleza --física, biológica o

humana-- debe ser interpretado "estructuralmente", falta saber en qué sentido se puede sostener que las "estructuras" existan. La teoría Gestalt mantenía el pensamiento causal y consideraba que las estructuras eran un cierto tipo de realidad objetiva que podían reducirse de alguna manera a la estructura física como su base. Pero, afirma nuestro filósofo, "en una filosofía que renunciara verdaderamente a la noción de substancia, sólo podría haber un universo, que sería el universo de las formas".<sup>53</sup> La distinción entre las estructuras física, orgánica y psíquica es una "distinción estructural": cada una representa un cierto nivel de organización y complejidad, un tipo de forma, no hay entre ellas una distinción "sustancial". Esto quiere decir que no constituyen órdenes separados y autosuficientes y que tampoco pueden reducirse a uno sólo (monismo fisicista). Por otra parte, las diversas estructuras no pueden considerarse simplemente como formas objetivas, como rasgos del ser en sí, puesto que el pensamiento científico que las determina ha aprendido a captarlas en la experiencia perceptiva. Las "estructuras físicas" son primero "estructuras perceptivas", y, por su parte, como ya lo hemos señalado, las "estructuras vitales" --que son más que un conjunto de partes, pues aquí la "unidad" es algo-- nos serían incomprensibles si no fuéramos también un organismo viviente (sólo un ser vivo capta a otro ser vivo, dice Merleau-Ponty). Igualmente, y con más razón, las estructuras psíquicas --y todas las estructuras mentales y socio-culturales-- son construidas a partir de una

---

<sup>53</sup> EC. 191; 144.

experiencia perceptiva y vital de las significaciones y los valores sin la cual no podrian tener ningún sentido.<sup>54</sup> El "orden espiritual" es un nuevo tipo de estructura respecto a las anteriores, no puede reducirse a ellas, pero por lo mismo, tampoco puede separarse y pretender subsistir por si mismo.<sup>55</sup> El espiritu no abandona su situación, su propia carnalidad. El hombre es un ser natural, pero esto no significa que no haya más que naturaleza: significa que el espiritu nace ya en la naturaleza, que ella posee algo así como un impulso o una significación espiritual; una dimensión de indeterminación, cierta apertura o virtualidad, cierta libertad.

Ahora bien, el arte ha sido desde siempre ese reino de la praxis capaz de efectuar esta relación dialéctica con la Naturaleza que el pensamiento de nuestro tiempo ha comenzado a intuir y descubrir. En cuanto objeto sensible, posee desde ya una dimensión natural: como la escultura respecto a la piedra, el Arte está arrancado de la Naturaleza y no podrá destruir nunca lo que lo liga a ella. Igualmente, si el ser natural es ante todo Forma, Figura, "aparición", los artistas han sido sus primeros investigadores y exploradores; ellos nos han ayudado a vivirla y comprenderla, a celebrarla. En fin, si Naturaleza es el fundamento infundado de todo lo que existe, la fuerza bruta y primigenia que sostiene a lo que es, o, por lo menos (para hablar sin metafisi-

---

<sup>54</sup> Cf. "El filósofo y la sociología": "De Mauss a Lévi-Strauss", en S.

<sup>55</sup> Cf. EC, 254; 196.

ca) la potencia creadora del horizonte, del contexto, los artistas han sido aquellos que han asimilado esa potencia para convertirla en un "objeto", en una potencia humana, histórico-cultural.

Así, el reconocimiento del compromiso natural y sensible del arte no implica el desconocimiento de su carácter humano, cultural; implica más bien, decimos, otro concepto, otro punto de vista sobre eso que llamamos "cultura". Podemos designarlo como un punto de vista natural siempre que entendamos por "naturaleza" no un "ser en sí", un orden de realidad perfectamente regulado y codificado sino precisamente lo contrario: lo originario, lo abierto, lo indeterminado... la Physis o la espontaneidad del Ser: el surgir, el emerger.<sup>56</sup> Retornar a un punto de vista natural sobre la cultura no es más que retornar al momento originario, creador, del acto cultural, y este momento es el arte.

Es artista aquél que como Cézanne busca algo que no está todavía y, en este sentido, se encuentra como en los límites de la cultura: en su origen esencial --en las antipodas de lo que

---

<sup>56</sup> "La physis, entendida como salir o brotar puede experimentarse en todas partes, por ejemplo, en los procesos celestes (salida del sol), en las olas del mar, en el crecimiento de las plantas, en el nacimiento de los animales y hombres a partir del vientre materno. Pero physis, la fuerza imperante que brota, no significa lo mismo que esos procesos que todavía hoy consideramos como pertenecientes a la 'naturaleza'. Tal salir y sostenerse fuera de sí y en sí mismo no se debe considerar como un proceso que, entre otros, observamos en el ente. La physis es el ser mismo, en virtud de lo cual el ente llega a ser y sigue siendo observable". M. Heidegger, Introducción a la metafísica, pp. 52-53. "Aquel modo de ser que se forma a partir de su propia substancia y produciendo se produce, la fuente de todas las cosas espontáneas, el vivo engendrar cuya fecundidad emerge de sí mismo, esto se indica al mentar la physis". Antonio Eschotado, De Physis a Polis, p. 25.



generalmente se entiende por cultura: la novedosa mezcla de ideas ya establecidas, la fabricación de objetos agradables y reconfortantes. El artista, dice Merleau-Ponty,

no se conforma con ser un animal cultivado; asume la cultura desde su principio y la fundamenta de nuevo, habla como habló el primer hombre y pinta como si jamás se hubiera pintado.<sup>57</sup>

Es artista, pues, aquél que sabe colocarse en "el grado cero" de la cultura y quiere volver a comenzar, reiniciar el camino. Para él, apunta Merleau-Ponty, "una sola emoción es posible: la sensación de extrañeza; un sólo lirismo: el de la existencia siempre recomenzada".<sup>58</sup>

No podemos entonces, desde la perspectiva de nuestro filósofo, llegar a comprender la acción de la pintura, y de todo arte, si no sabemos guardar una concepción de la vida sensible de la conciencia, de la vida natural del hombre. El arte no rompe con la naturaleza, no se sobrepone a ella; todo lo contrario: es el medio --a veces el único-- que tenemos para establecer ese diálogo con "lo que hay", que no es lo "suprahumano" sino, simplemente, lo no-humano, lo que está "más allá", "lo que trasciende". Por esto Klee dice en sus Diarios: "Yo soy inapresable en la inmanencia": estas palabras nos dan, dice Merleau-Ponty, "la fórmula ontológica de la pintura",<sup>59</sup> y, podríamos agregar, de todo arte. La divisa de cualquier acto artístico es

---

<sup>57</sup> SS, 46; 32.

<sup>58</sup> SS, 45; 30.

<sup>59</sup> OE, 65; 225.

posesionarse del sentido del acto perceptivo más elemental: salir, ir al mundo, romper "la cárcel del alma" y sus representaciones conformadas y univocas, su universo de significaciones completo y cerrado. Pensada bajo una idea actual y filosófica de Naturaleza, la "naturalidad" del arte no quiere decir, pues, de ninguna manera, negación de la praxis creadora, reducción del arte a una función unívoca, fija y simple; todo lo contrario: es reconexión del arte con la fuerza, el dinamismo y el azar de lo que existe, con una Naturaleza que es Vida y Creación.

El arte es expresión de la Naturaleza, y esto es más que una fórmula. Como dice Dufrenne, el arte sólo expresa a la Naturaleza porque ella no es sino lo que "quiere expresarse". El ser de la naturaleza es primordialmente "estético" --expresividad, aparición, manifestación-- y a la inversa, el ser estético es originariamente ser natural, la categoría estética básica es la de "naturalidad": la espontaneidad de lo que "es", la "potencia" de lo que aparece.<sup>60</sup> Cuando se ha dicho que el arte --que el hombre-- crea una "segunda naturaleza", se ha subrayado normalmente el término "segunda" (queriendo destacar la originalidad de la acción humana), pero habría que subrayar ahora el segundo término y decir: el arte "crea" (recrea la) naturaleza, la lleva a su expresión, la afirma en su "ser-para-el-hombre", afirmando a la

---

<sup>60</sup> "La poesía es poética para decir el ser poético de la Naturaleza. Pues es la Naturaleza la que es primordialmente y fundamentales poética: poesía que inspira toda poesía". Mikel Dufrenne, La poétique, p. 171.

vez el eterno ser natural del hombre.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> "Todo arte imita entonces a la Naturaleza. No ciertamente porque reproduzca artificialmente objetos naturales, sino, ante todo, porque crea objetos que tienen la consistencia, el rigor y el estallido de unas imágenes por donde la Naturaleza se revela, y sobre todo porque estos objetos expresan un mundo, una Naturaleza naturada que es una cara de la Naturaleza naturante". Dufrenne, op. cit., p. 180.

**CUARTA PARTE**

**ARTE Y CULTURA.**

Sin embargo, para Merleau-Ponty el arte no es solamente actividad sensible, expresión de la naturaleza, es también y aún más, actividad creadora, praxis cultural. Ciertamente, el artista en cuanto sujeto concreto parte (y es parte) de un mundo natural "previo", pero no lo reproduce o representa, lo expresa, y para hacerlo, tiene que crear. Pues en cuanto ese "mundo" viene definido por las coordenadas variables de la vida encarnada de la subjetividad, no tiene la forma de un "objeto" perfectamente delimitado y delimitable que pudiera ser llevado con toda exactitud a su expresión: el artista no puede expresarlo sin comprometer un acto de recreación que es también un acto de creación. El arte es, pues, expresión creadora. Expresa creando y crea para expresar mejor.

Tal es el concepto con el que Merleau-Ponty define<sup>1</sup> lo esencial de la operación artística y de su funcionamiento humano, histórico-social y cultural. Nos ocuparemos ahora de su exposición y desarrollo. Para hacerlo nos basaremos fundamentalmente en "El lenguaje indirecto y las voces del silencio", texto denso y sugerente como ninguno<sup>2</sup> donde se tratan una serie de cuestiones --pintura, literatura, historia, cultura-- que, consideramos,

<sup>1</sup> Retomando una expresión de André Malraux.

<sup>2</sup> "En ninguna parte su reflexión [de Merleau-Ponty] me parece más aguda que en el artículo reproducido en Signos, intitulado "El lenguaje indirecto y las voces del silencio", Mikel Dufrenne, "Maurice Merleau-Ponty", p. 86. Y otro autor afirma: "Se puede considerar tal estudio como uno de los pocos escritos lúcidos de estética, una contribución de primerísimo orden a la problemática estética contemporánea", Franco Fanizza, "Motivi estetici nella fenomenologia di Merleau-Ponty", p. 517.

remiten todas al problema de la "expresión creadora" y al concepto del arte como realidad histórico-cultural. Analizaremos e interpretaremos los temas centrales de este texto en una serie de capítulos centrados en los conceptos estéticos ahí presentes y tomando en cuenta el resto de la obra de nuestro filósofo.

## CAPÍTULO VIII

### ARTE Y LENGUAJE

#### 1. El problema arte-lenguaje.

Aunque entre los teóricos de la estética haya acuerdo respecto a concebir al arte como "expresión", las diferencias comienzan cuando se trata de definir lo que se entiende por ese término. Cabe señalar que de forma natural el fenómeno de la expresión se le vincula con el del lenguaje. De ahí que al definir el concepto de "expresión artística" se ponga en juego alguna idea acerca de la relación arte-lenguaje.

De esta relación conocemos en la estética contemporánea dos planteamientos típicos y contrapuestos: el de las teorías espiritualistas de las primeras décadas del siglo que reducen el lenguaje al arte, y el de las teorías lingüísticas, dominantes desde la mitad del siglo, que, al contrario de las primeras, reducen el arte al lenguaje.<sup>3</sup> Como veremos adelante, Merleau-Ponty plantea también el problema de la expresión en el marco de una discusión sobre las relaciones arte-lenguaje, respecto a lo

---

<sup>3</sup> Cf. Jacobo Kogan, El lenguaje del arte, capítulo I.

cual sostiene una concepción sumamente original que renueva las consecuencias extremas de las posiciones mencionadas.<sup>4</sup> Para entender mejor su concepción, expondremos brevemente las características de esas posiciones.

De las teorías espiritualistas de la expresión existen dos versiones famosas y ya clásicas de la estética del siglo XX: la de Benedetto Croce y la de R.G. Collingood.<sup>5</sup> Con ciertas variantes, para ambos la definición del arte como expresión tiene en la mira la crítica de toda concepción empirista, sensualista y tecnicista de la experiencia estética, esto es, la crítica de toda forma de negar el valor del arte en cuanto manifestación del espíritu o la conciencia. Esta insistencia tiene por consecuencia que estos pensadores se recargan hacia una estética más o menos idealista, la que resulta discutible al menos desde el punto de vista de una observación más cuidadosa del fenómeno artístico concreto.

Para Croce el arte es una modalidad propia y esencial de la vida espiritual. A la vez, es inconfundible con otras formas de la praxis y sus funciones abarcan todos los aspectos de la vida espiritual. El filósofo italiano define al arte como síntesis de intuición y expresión. No hay intuición sin expresión ni expre-

---

<sup>4</sup> Y no sólo, aunque es un dato importante, porque, históricamente, él realice su reflexión en un momento de transición entre una teoría y otra.

<sup>5</sup> Autores que Merleau-Ponty no refiere pero cuyas concepciones se encuentran en el espíritu del tiempo que a él le tocó vivir de joven.



sión sin intuición, nos dice. Lo que se expresa es una intuición, esto es, un conocimiento sensible, sentimental y vital del mundo. Pero si este conocimiento no alcanza la expresión se encuentra reducido a la vaguedad, nada es. Parafraseando a Kant, debemos afirmar, dice Croce, "que el sentimiento sin imagen es ciego y que la imagen sin sentimiento está vacía".<sup>6</sup> Ahora bien, si la expresión es una modalidad general y fundamental de la vida espiritual, entonces arte y lenguaje son en esencia equivalentes, y la estética debe ser definida como la ciencia general de la expresión, como lingüística general.<sup>7</sup> Bajo esta perspectiva, toda expresión es artística y todo lenguaje es expresión. Todo es, al fin, manifestación del espíritu, y no podemos, o es ilegítimo desde el punto de vista de una filosofía intuicionista radical, preguntar por el funcionamiento concreto de la expresión o intentar determinar las características propias de la expresión artística.

Con una concepción semejante a la de Croce, pero con argumentos más precisos, el filósofo británico R.G. Collingood sostiene también la identidad entre arte y lenguaje. Él rechaza igualmente toda definición instrumentalista, hedonista y sensualista de la actividad artística, al grado de llegar a definirla como un proceso puramente mental, donde los aspectos materiales y sociales de la obra de arte se aparecen como ingredientes secun-

---

<sup>6</sup> B. Croce, Breviario de estética, p. 40.

<sup>7</sup> Tal como reza el título de la obra más importante de B. Croce, Estética como teoría de la expresión y como lingüística general.

darios y puramente "incidentales". En Los principios del arte Collingood declara:

debemos olvidarnos de la idea de que la tarea de un artista consiste en producir una clase especial de artefactos, los llamados 'obras de arte' u objets d'art, que son cosas corpóreas y perceptibles (telas pintadas, piedras esculpidas, etcétera).<sup>8</sup>

Aunque es evidente, por el contexto, que Collingood exagera con el objeto de remarcar la especificidad de su perspectiva, ésta no deja de tener un carácter parcial y equivoco. Según él, el arte es esencialmente una "actividad de la conciencia",<sup>9</sup> más exactamente, consiste en "la expresión imaginativa de una emoción". Esto significa, y a Collingood le importa insistir en ello, que el acto de expresar una emoción se distingue de los actos de "suscitarla", "exhibirla" o "describirla". En cualquiera de estos casos se supone no solamente una relación indirecta entre la emoción y su expresión sino, todavía más, que la emoción pre-existe al acto en que se le expresa. Por el contrario --sostiene--, sólo la expresión nos permite hacernos conscientes de nuestras emociones, y de esta manera, podemos decir que ella recrea la emoción que expresa, que, propiamente, le da realidad. Así pues, la emoción no existe antes de ser expresada, la expresión es un modo de descubrirla, de revelarla, y no sólo de "decirla" o indicarla. Ahora bien, la facultad encargada de efectuar esa recreación es, según Collingood, la "imaginación".

---

<sup>8</sup> Collingood, Los principios del arte, p. 42.

<sup>9</sup> Op. cit.. p. 255.

El acto creador es un proceso esencialmente mental y la obra de arte es un "objeto imaginario", una "cosa mental", que de ninguna manera puede encontrarse en los sonidos, los colores o las palabras. Así, nos dice, "si 'obra de arte' quiere decir obra de arte propiamente dicha una pieza de música no es algo audible, sino algo que puede existir únicamente en la cabeza del músico".<sup>10</sup> En general, para el filósofo británico todo lenguaje es primordialmente una forma imaginativa de expresar las emociones, y lo que llamamos normalmente lenguaje --el lenguaje como un simbolismo para designar la realidad o para expresar el pensamiento-- es solamente una forma posterior y derivada, o bien una imagen falsa resultante de teorías incorrectas o parciales.

Collingood tanto como Croce consideran entonces que la única manera de elaborar una teoría estética adecuada consiste en definir a la actividad artística como un acto expresivo, en concebir a la expresión como un proceso mental, y en tratar al lenguaje como una forma general de la expresión. En una recensión de la obra de Collingood, Samuel Ramos señalaba con claridad el equivoco de esta teoría estética, señalamiento que apunta a un tipo de pensamiento como el de Merleau-Ponty. Nos dice Ramos que el error de la teoría de Collingood, como el de Hume a cuya doctrina se remite, estriba en que ambos

consideran los procesos psíquicos como immanentes, es decir, prescinden de su referencia a objetos del mundo exterior. No se puede tener una comprensión cabal de la percepción o la imaginación si no se toma en cuenta la

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 145.

correspondiente intencionalidad de la conciencia.<sup>11</sup>

Si bien es válida la concepción de Collingood, acota Ramos, de que la obra de arte es un objeto irreal, imaginario, que no puede identificarse con su estrato cósmico-sensorial, tampoco puede ser absolutizada al grado de desconocer la función de esta realidad en la conformación del fenómeno estético. "Eso irreal o imaginario --aclara Ramos-- existe virtual o potencialmente en un cuerpo material a disposición de cualquier espectador que sea capaz de hacerlo vivir".<sup>12</sup> La insistencia de Collingood peca de exceso y responde más al afán de cuestionar ciertas posiciones y situaciones culturales --el dominio del positivismo y la instrumentalización ideológica de la experiencia sensible-- que al interés de efectuar una comprensión a fondo del fenómeno estético. Consideramos sin embargo que desde la perspectiva de Merleau-Ponty es rescatable la idea de Collingood de que la expresión "transforma" y no sólo "trasmite", así como su afirmación de que la dimensión expresiva del lenguaje posee un carácter primordial. El punto álgido va a estar en la manera como se entiende lo que se expresa. Para Collingood como para Croce es clara la respuesta: se expresa el espíritu, la conciencia, el individuo. Para Merleau-Ponty lo que estos términos designan ya no resulta tan evidente, las entidades a las que aluden ya no son tan transparentes. Y si ahora es difícil saber qué se expresa, si el sujeto o el conteni-

---

<sup>11</sup> Samuel Ramos. Estudios de estética y filosofía de la vida artística, p. 101.

<sup>12</sup> Ramos, op. cit., loc. cit.

do de la expresión no posee ya esa prestancia que Croce y Collingood suponían, el acto expresivo pierde también su claridad y solidez. Ciertamente, existe la expresión, pero ¿qué es?, ¿en qué consiste?

Por otra parte, las estéticas lingüísticas, inspiradas generalmente en modelos estructuralistas donde se privilegia el estudio de las estructuras objetivas del lenguaje y los procesos de comunicación, se proponen revertir las teorías expresionistas y dar cuenta de la actividad artística en términos formales y procedimentales, identificando al arte con un hecho lingüístico, o, al menos, sosteniendo que él es plenamente inteligible desde tal perspectiva teórica. Los problemas y las insuficiencias de las estéticas filosóficas son resueltos o eliminados bajo una concepción que reduce el arte al lenguaje y que concibe a este en términos objetivos. A partir de Saussure, la lingüística explica el proceso de la significación mediante el funcionamiento intrínseco de las estructuras de la lengua, y la comunicación es considerada como la dimensión esencial del lenguaje. El "acto expresivo" (el habla, en términos de Saussure<sup>13</sup>) queda ubicado ahora como un "hecho" meramente subjetivo, privado y contingente, inteligible sólo a partir de un orden estructural y objetivo previo. De esta manera, las estéticas lingüísticas se plantean definir al fenómeno artístico de acuerdo con el modelo del

---

<sup>13</sup> Cf. F. de Saussure, Curso de lingüística general, p. 63 y ss.

lenguaje verbal,<sup>14</sup> concibiendo la realidad sensible de la obra de arte como un "significante" cuyo "significado" es el conjunto de ideas o representaciones que el artista expresa y que el receptor ha de ser capaz de decodificar.<sup>15</sup> Queda planteada así la posibilidad de determinar los "lenguajes" de las distintas artes en el sentido de definir un conjunto de reglas y estructuras básicas que a manera de un "código" expliquen los procesos de producción e interpretación de las obras de arte.

Sin embargo, las expectativas de la estética lingüística no fueron cumplidas finalmente. La llamada "semiología del arte", encontró su atolladero esencial en la dificultad para identificar los "lenguajes" del arte --los códigos--, y se hizo evidente que había un defecto o un equivoco en el planteamiento de base. Este es, Mikel Dufrenne lo ha expresado con claridad,<sup>16</sup> el hecho de que sólo de manera imprecisa puede hablarse en arte de código. Pues a diferencia de un código lingüístico, en arte las "unidades elementales" --los signos-- no constituyen entidades fijas y sistemáticamente integradas y, por ende, la "significación" de un fenómeno artístico no puede obtenerse más allá o antes de la

---

<sup>14</sup> El llamado formalismo ruso fue precursor del enfoque lingüístico en estética. Cf. T. Todorov, Teoría de la literatura de los formalistas rusos. También de Roman Jakobson, "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general.

<sup>15</sup> Cf. J. Mukarovsky, Escritos de estética y semiología del arte, sección I.

<sup>16</sup> Desde una perspectiva fenomenológica, Mikel Dufrenne ha presentado los argumentos más claros en contra de las teorías semiológicas del arte, especialmente cuando éstas operan sin discusión bajo el supuesto imperialista del modelo lingüístico. Cf. la sección "II. Art et sémiologie" de Esthétique et philosophie.

experiencia y realidad concreta de tal fenómeno.<sup>17</sup> El arte es irreductible al lenguaje.

No obstante, consideramos que el error de las estéticas semiológicas no se debe solamente a una falacia de falsa generalización, a la pretensión de reducir el arte al lenguaje y a la negativa a reconocer la especificidad no lingüística de los fenómenos artísticos. Si bien esto es cierto, no se agote ahí todo el problema. No bastaría con volver a sostener una oposición radical entre arte y lenguaje, en insistir en la diferencia irreductible entre ambos, tal como propone el propio Dufrenne.<sup>18</sup> De cualquier manera, ya en la tesis de la identificación o ya en la de la oposición, se sigue sosteniendo un pensamiento positivo y analítico, donde se cree que lo que se une u opone posee una realidad de suyo clara y no problemática, esto es, un modo de ser no filosófico. Por el contrario, desde la perspectiva de Merleau-Ponty, la definición del lenguaje es tan discutible como la del arte, y la lingüística, especialmente cuando trata de evaluar sus alcances y relaciones, no elimina ni agota la reflexión filosófica. Nuestro filósofo no plantea una perspectiva lingüística del

---

<sup>17</sup> En todo caso, una teoría del "signo artístico" debe marcar claramente sus diferencias con el "signo lingüístico". Una forma de hacerlo puede ser a través de la recuperación de la irreductibilidad y especificidad del "iconismo" (continuidad del signo con lo expresado) en los términos de la semiótica peirciana. Cf. Francisca Pérez Carreño, Los placeres del parecido. Icono y representación. Esta autora muestra que los signos icónicos no funcionan como meras "representaciones" o "reproducciones" ("copias") y que no se encuentran exentos de todo un proceso semiótico-hermenéutico. Si el icono es un proceso semiótico, entonces "el parecido" es construido, elaborado, y no meramente constatado.

<sup>18</sup> Como hace Dufrenne, cf. op. cit.

arte sino porque plantea una perspectiva filosófica, estética, sobre el lenguaje. La idea de que la pintura es lenguaje o puede ser considerada como lenguaje, esto es, de que es un proceso de significación y comunicación, es inadecuada si no agregamos la idea correlativa: que a su vez el lenguaje puede ser pensado como pintura, como arte, es decir, como experiencia sensible, como expresión y acto creador.

## 2. Expresión y creación en el lenguaje.

En el artículo que hemos mencionado, Merleau-Ponty parte de una crítica a toda concepción que suponga una relación excluyente entre el fenómeno lingüístico y el artístico. Según él, sólo cuando vemos las cosas de forma parcial y abstracta arte y lenguaje se nos aparecen como procesos indiferentes y contradictorios. Por el contrario, desde la perspectiva de su funcionamiento concreto, todo arte posee un carácter lingüístico y todo lenguaje tiene un carácter creador.

Así pues, para nuestro filósofo la relación entre arte y lenguaje no es de exclusión, reducción o determinación jerárquica, sino de interacción, de mutua elucidación. Esta interdeterminación se encuentra ya señalada en el título del artículo en cuestión: "El lenguaje indirecto y las voces del silencio". Esto quiere decir que hay un elemento expresivo en el lenguaje tanto como uno significativo en la pintura, que la pintura dice tanto como el lenguaje calla, que ninguno es absoluto y que distinguir



la modalidad de sus procesos expresivos no implica suponer que ellos se encuentren aislados o que pueden reducirse a una modalidad única. Merleau-Ponty no cree, pues, que haya que reducir el lenguaje al arte o el arte al lenguaje, pero tampoco considera que haya que eliminar toda problematización acerca de sus relaciones. No aceptaría que el lenguaje se reduce a la expresión de las emociones o del pensamiento, pero tampoco que su realidad se agote en procesos objetivos y generales de significación. Llamar "dialéctica" a su perspectiva puede resultar todavía insuficiente, porque no se trataría simplemente de conjuntar y complementar dos cosas supuestamente separadas. Su enfoque modifica las cosas que relaciona: ni la expresión es pensada por él como un proceso "subjetivo", puramente espontáneo y directo, ni acepta que la concepción de la significación que la lingüística nos ofrece, como un proceso plenamente codificado, regulado y estructurado, sea indiscutiblemente verdadera. Hay una exterioridad en el acto expresivo como hay una interioridad en el proceso significativo. Hay un elemento lingüístico en la pintura como hay un elemento pictórico en el lenguaje, y hay, en fin, el enigma de la expresión originaria, primordial, que es aquella que expresa "algo" que todavía no sabe lo que es; que es, pues, creadora y que se manifiesta tanto en la pintura, el lenguaje, como en la música, el pensamiento y hasta en la acción social y política.

Ahora bien, según Merleau-Ponty el lenguaje se nos aparece como lo más lejano al arte mientras lo enfocamos sólo desde la

perspectiva de la palabra "hablada", hecha y consuetudinaria; por el contrario, desde la perspectiva de la palabra "hablante", del funcionamiento concreto y viviente del acto lingüístico, todo lenguaje posee una dimensión expresiva y una posibilidad creadora. El "sentido" no es separable de las formas en que se le expresa y, por ende, nunca puede asumirse como una entidad ya determinada. Para Merleau-Ponty, la palabra no se reduce a transmitir un sentido previamente definido, lo "realiza" y, de alguna manera, lo "crea".

Sin embargo, el olvido de la "palabra hablante", de la dimensión expresiva del lenguaje, no es sólo resultado de una concepción equivocada o de una visión intencionadamente parcial. Igual que nuestra experiencia perceptiva se "enajena" en el Ser a que nos abre, el proceso expresivo se "enajena" en el significado al que nos conduce y del que nos permite posesionarnos y tenerlo por seguro y dado. Pero la tesis de que hay un Ser puro como la de que hay un Significado puro --una idea, una entidad mental unívoca y precisa-- no es más que la "ilusión natural" de la acción perceptiva o expresiva. La creencia de que el significado está más allá de los actos expresivos a través de los cuales lo aprehendemos y referimos es una creencia que induce en nosotros el mismo funcionamiento de la expresión. Ella se encuentra atravesada de principio por un elemento que la polariza hacia lo que se "quiere decir", por una intencionalidad sin la cual no sería lo que es; sin embargo esto a que ella apunta no existe en realidad o sólo "existe" como un ser virtual --precisamente, como

un sentido, es decir, como una cierta orientación que liga y da unidad a los diversos elementos expresivos, a los signos, y no existe sino en ellos o entre ellos pero no, en verdad, más allá de ellos.<sup>19</sup>

La expresión no es para Merleau-Ponty algo exterior a las estructuras del lenguaje y, en particular, de la lengua en cuanto sistema lingüístico concreto. No hay expresión sin medios expresivos, sin un proceso a través del cual la voluntad de expresar se exterioriza y objetiva. La expresión no es el acto espontáneo, inmotivado, y en última instancia indeterminable, de un ser "espiritual", de una conciencia plena y pura. Pero tampoco se explica a partir sólo de los medios y las estructuras consideradas como entidades fijas y abstractas. Estas sólo son la condición del acto expresivo porque él empieza por modificarlas. La expresión no solamente realiza las estructuras de la lengua, las lleva, las transforma, las aviva. Pero no podría hacerlo si estas estructuras fueran un orden de realidad compacto y completo; si efectivamente la lengua se comportara como ese sistema lógico y preciso que el gramático quiere capturar, si la lengua pudiera reducirse en verdad a un código donde estarían estableci-

---

<sup>19</sup> Y la creencia de que el "sentido" es "algo" que existe, que está antes o más allá del lenguaje y la expresión, se produce precisamente porque, en términos bergsonianos, se quiere pensar al "sentido" que es "ser temporal" desde el punto de vista del "espacio". Al expresar, "vamos" hacia lo que decimos. Si nos representamos este proceso en términos espaciales, queremos decir que aquello "hacia" lo que vamos está ya ahí (como cuando "vamos" a un cierto lugar, él ya está ahí cuando empezamos a andar). Igualmente creemos que el "objeto" al cual nos dirigimos en un proceso temporal ya está cuando empezamos ese proceso; creemos que los que "vamos a decir" ya está dicho.

das y previstas --aun de modo general-- las posibilidades de todo acto expresivo. De esta manera la expresión sería imposible o irrelevante: nunca podríamos decir lo que queremos y lo que somos porque irremediabilmente estaríamos condenados a decir lo que ya se ha dicho y lo que ya se ha pensado, vivido y sido. A su vez, la lengua terminaría por anquilosarse en un juego de redundancia y generalidad, en un orden cerrado de definiciones y reglas tan coherente como inútil. Así pues, sólo puede haber expresión si hay un medio expresivo, una lengua, pero sólo si esta posee, debajo de su realidad estructurada, terminada, estática y cerrada, una dimensión dinámica, estructurante y abierta, que se conecta como por su base con el devenir del mundo y abre dentro de sí espacios a la contingencia y a la novedad.

Así, de acuerdo con Merleau-Ponty, sólo la aprehensión del funcionamiento concreto y vivo de la lengua puede permitirnos comprender la verdad y la naturaleza íntima del acto expresivo. Desde ese punto de vista, sostiene nuestro filósofo interpretando el pensamiento de Saussure, la lengua es una totalidad viva y compleja, una "totalidad de coexistencia", no es un sistema de correspondencias simple y transparente, una totalidad analítica, lógica y precisa. En la lengua viva las partes --los signos-- sólo tienen valor por la manera en se relacionan con lo demás y esta manera, el estilo de expresión, es lo que ante todo captamos cuando aprendemos una lengua. Al igual que los componentes de nuestro cuerpo o los de un campo perceptivo, los de un lenguaje sólo tienen realidad en función de la totalidad, y a la vez esta

totalidad no es más que el movimiento por el cual esos elementos se remiten entre sí, se determinan y constituyen mutuamente. El sentido no es, en principio, más que esa relación dinámica de los signos, ese modo singular en que ellos se articulan. Como lo explica Merleau-Ponty: "porque de entrada el signo es diacrítico, porque se compone y se organiza consigo mismo, es por lo que tiene un interior y por lo que termina reclamando un sentido".<sup>20</sup>

Así pues, para nuestro filósofo el sentido no existe fuera del acto de la expresión ni fuera del ser total, concreto y móvil de la lengua; en realidad, el sentido no "existe": subsiste o persiste en los signos, con una presencia de asedio, como un ser inminente, como una posibilidad o una virtualidad. El sentido no aparece "sino en la intersección y como en el intervalo de las palabras",<sup>21</sup> en su movimiento, en su vida, en su "elocuente gesticulación". No hay sentido, pensamiento, antes o más allá del lenguaje. Su aprehensión y comprensión no consiste en una técnica de desciframiento que localizaría unos significados atrás de las expresiones. El que habla tanto como el que escucha debe saber dar existencia a los significados "instalándose en el cruce de los gestos lingüísticos como lo que éstos muestran de común acuerdo",<sup>22</sup> debe entregarse, acoplarse, al movimiento interior de la palabra. El pensamiento está todo él en el lenguaje y no preexiste al acto de la expresión; no es una especie de texto

---

<sup>20</sup> S, 51; 51.

<sup>21</sup> S, 52; 53.

<sup>22</sup> S, 53; 53-54.

ideal, original, que las palabras tendrían que traducir. El escritor, explica Merleau-Ponty,

no tiene ningún texto que poder confrontar con su escrito, ningún lenguaje antes del lenguaje. Si su palabra le satisface, es por un equilibrio cuyas condiciones define ella misma, por una perfección sin modelo".<sup>23</sup>

El "pensamiento" no es más que lenguaje adecuado, palabra cumplida, expresión lograda. Todo él se juega en el movimiento de los signos y, por esto, afirma Merleau-Ponty, "la idea de una expresión completa no tiene sentido", "todo lenguaje es indirecto o alusivo, es, si se quiere, silencio".<sup>24</sup> El sentido está indicado en el movimiento de los signos, no está dado y no hay correspondencia biunívoca de cada palabra con un significado: siempre queda algo "no dicho" o "por decir": el sentido en cuanto tal está y no está; se muestra y se esconde. Ahora bien, sostiene Merleau-Ponty, sólo esta expresión indirecta, incompleta, alusiva nos proporciona de modo irrecusable un mundo de sentido, un pensamiento. Por el contrario, la palabra exacta, completa y directa, que nombra sin más la cosa misma, no nos deja sino ante signos huecos y ante significados empobrecidos y huidizos. La productividad original del lenguaje se la encuentra en "lo no dicho", en el "silencio": "el lenguaje dice de manera perentoria cuando renuncia a decir la cosa misma".<sup>25</sup>

Merleau-Ponty nos propone así distinguir entre el uso

---

<sup>23</sup> S. 53; 54.

<sup>24</sup> S. 53-54; 54.

<sup>25</sup> S. 54-55; 55.

empírico del lenguaje y el uso creador. El primero es esa palabra oficial, ordinaria, gastada, que pretende decir unívoca y directamente los significados o las cosas; el segundo es la palabra auténtica, verdadera, que produce el sentido en lugar de nombrarlo, que calla lo que dice y dice lo que calla, que no tiene lo que va a decir frente a sí misma sino como un reto o una interrogante. Todavía más, según nuestro filósofo, el uso empírico no es otra cosa que un resultado del uso creador, una consecuencia o una realización convencionalizada. En verdad, el lenguaje auténtico, el verdadero lenguaje, esto es, aquel que expresa "algo" y que apunta a un "contenido", que no es pues mera ritualidad cotidiana, mecanismo de clasificación o de control social, es siempre creador, inventivo. Sólo así él muestra su necesidad, su insustituible función.

Ahora bien, desde la perspectiva de este uso creador, la operación lingüística no se distingue demasiado del arte, de la operación pictórica en particular. Ciertamente, mientras mantenemos una visión del lenguaje como una estructura dada, como una especie de código que simplemente debemos aplicar, la pintura se nos aparecerá como lo más lejano al lenguaje, como una expresión que trabaja un mundo mudo de líneas y colores y a la que no le podemos asignar un significado sino a posteriori o sólo por analogía. Pero si es cierto lo que hemos apuntado sobre la dimensión activa y originaria del habla, si hay, oculto en el lenguaje empírico, un lenguaje vivo y productivo, entonces hay un momento en que los signos lingüísticos también "llevan la vida

vaga de los colores" y en que "los significados no se liberan por completo del comercio con los signos".<sup>26</sup> Al igual que el pintor, cuyo acto de expresión no está dirigido sino "por la intención de hacer aquel cuadro que todavía no existía", que no tiene su obra tras de sí sino ante sí, el escritor también "tantea en torno a una intención de significar" que no se guía por un texto, que precisamente está escribiéndolo".<sup>27</sup> A la vez, porque el "mundo natural", el mundo percibido, no es un ser fijo y definitivo sino móvil y abierto, no indiferente a nuestra posición en él, la pintura lo "significa" y no sólo lo refleja. Podemos, así, interrogar su lenguaje tácito para comprender mejor el acto de la expresión lingüística e incluso el acto general de la expresión, gracias al cual incluso hay historia, cultura y pensamiento.

Para Merleau-Ponty toda expresión auténtica es creadora. Ahora bien, podemos agregar que a la vez todo acto creador auténtico es expresivo. Si el sentido es inmanente al acto expresivo, si no es una "entidad", ni está "antes" ni "fuera", entonces él es creado y lo es, necesariamente, en el plano de la vida sensible de los signos y los gestos expresivos. La relación entre expresión y creación es necesaria e ineludible. "Expresión creadora" no es más que expresión auténtica, verdadera expresión; la expresión no creadora no es en verdad expresión, en verdad no expresa nada (repite lo ya dicho). A su vez, la verdadera crea-

---

<sup>26</sup> S. 55; 57.

<sup>27</sup> S. 57; 58.



ción es expresiva: el acto creador sólo acontece en la dimensión sensible, vital y concreta de la existencia; lo "nuevo" es en principio un modo de expresar, una "forma" --visible, sensible-- de hacer y de decir. La creación no lo es obviamente de un objeto físico, pero tampoco de un puro significado; es creación de una nueva forma de significar. No consiste ni en la construcción de unas expresiones para un sentido ya adquirido ni en la definición de un significado para unas expresiones ya establecidas. Es creación de una expresión y de su sentido. No estriba en posesionarse mentalmente de una idea nueva --en crearla en el pensamiento-- para después buscar la mejor manera de decirla a través de ciertos medios dados. Estriba en usar estos medios de un modo que permitan hacer aparecer en ellos algo nuevo, encarnar ahí algo que no había sido visto ni pensado. Es así que lo "nuevo" se dirá de esos "medios" tanto como del "sujeto" y su intención. Al quedar objetivado en un medio expresivo común --las formas visuales, las palabras del lenguaje, etc.-- lo nuevo estará entonces a disposición de todo aquél que quiera adoptar esa determinada "forma de expresión" que le ha sido propuesta. En fin, no tenemos otro modo de expresar lo nuevo --de crear-- que hundiéndonos en la realidad más concreta de los elementos expresivos; que reconfigurándolos, rehaciéndolos, que dándoles una nueva vida y una nueva forma.

Para Merleau-Ponty la "expresión" no hace referencia a una realidad subjetivo-espiritual. No es el acto a través del cual un "sujeto" se "manifiesta" sino el proceso a través del cual una subjetividad se constituye y realiza en un mundo. El sujeto no pre-existe a la expresión y lo que se expresa es siempre su encuentro con el mundo (o con la lengua), la apertura mutua entre ambos. La expresión no es una especie de acto lingüístico o espiritual. La "expresividad" es una forma originaria y propia de experiencia y de ser, funciona con una lógica distinta a la lógica de la significación o la de la representación, y, más bien, son el lenguaje y el pensamiento los que pueden ser repensados desde el punto de vista de la expresión.

La característica primordial del ser expresivo es que no hay distinción dura, fija y precisa entre lo "expresado" y la "expresión", entre el contenido y la forma de la expresión. Hay continuidad o inmanencia. Las "expresiones" no constituyen un orden aparte de realidad, unas "entidades" puramente artificiales que podrían valer por sí mismas; no están más allá de aquello que se expresa. Devenir expresivo es una cierta manera en que un conjunto real se organiza, se configura, se mueve y orienta... Es un cierto modo de integración que afecta a una serie de "partes" o "unidades" y las vuelve enteramente hacia "algo" que sin embargo no está dado como una noción o una representación. "Lo" que totaliza a la totalidad es inmanente a ella misma; lo que ella expresa es su "ser" propio y nada más.

Ahora bien, como ya hemos señalado, para Merleau-Ponty hay

expresividad, un campo perceptivo se organiza y "dice" algo, porque hay una subjetividad actuante en el mundo o en la lengua (o cualquier forma cultural) desde sus raíces primigenias. La expresión no es una simple función natural aunque tampoco es un mero artificio, una "interpretación". Es porque tenemos y somos una corporalidad que las cosas poseen una capacidad expresiva; es porque ellas quedan envueltas por nuestra percepción y motricidad que adquieren, que producen, un sentido; y es también porque estamos de principio envueltos y remitidos a algo exterior que podemos expresar(nos). No hay exterioridad ni jerarquía. La expresividad no es un "dato", algo que nos sería ajeno; estamos comprometidos con el sentido de lo que vemos desde su propia posibilidad. Es por esto que no cabe considerarlo como un hecho objetivo, absoluto y universal, respecto al cual podríamos delimitar con toda precisión un orden de significación lingüística o cultural que sería particular, variable y convencional, propiamente "humana". --Algo así como un "instrumento" fabricado para dar cuenta de unos pensamientos o contenidos mentales ya formados o para designar una realidad objetiva ya existente. Si la expresividad no es un mecanismo objetivo, si tiene que ver con nuestra intencionalidad subjetivo-corpórea, entonces no se ve porque no podríamos concebir al lenguaje como un gesto, como una prolongación de esa expresividad y de la vida carnal en general. El acto lingüístico poseería así su verdad en su propia capacidad expresiva (no sería un "instrumento" sino una forma de construir el pensamiento y una manera de "comprender" la realidad). Por su

parte, la pintura (el arte en general) podrá ser considerado como una manera de significar, de pensar y comprender el mundo y no, meramente, como una construcción de formas sensibles que se agotarían en una experiencia silenciosa y vana.

## CAPITULO IX

### LA EXPRESIÓN CREADORA.

Aceptamos que el arte expresa, que es una especie de lenguaje. ¿pero qué es lo que se expresa? Aquí tocamos el punto más polémico de una teoría de la expresión artística. En principio, Merleau-Ponty rechaza la respuesta más obvia y persistente en la estética tradicional y en la mentalidad común de que el arte expresa representando la realidad. Que la pintura, por ejemplo, es análoga al lenguaje en el sentido de que ella es un signo (o un texto) cuyo significado es el conjunto de objetos y temas que el artista quiso representar. Esta respuesta es cuestionable en primer lugar por parcial: no explica la mayor parte de la pintura contemporánea y el arte abstracto de todas las épocas; y en segundo lugar por equivoca: da por supuesto que la "realidad" es algo evidente de suyo y con antelación a su tratamiento estético y humano en general.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Como lo expresa Eugenio Trias: la realidad a la que volvemos desde el arte ha sido abierta y definida por el propio obrar artístico. Así, la obra de arte se constituye en una especie de norma, "en una determinada pauta universal desde la cual puede a posteriori, determinarse un conjunto de situaciones concretas que desde ella adquieren significación". Eugenio Trias, Filosofía del futuro, pp. 135-136.

Como hemos dicho,<sup>2</sup> jamás la pintura ha sido "representativa", y no podemos formular una teoría acerca de otras posibilidades del acto pictórico (arte no representativo, por ejemplo) a partir de un "supuesto" no analizado. En verdad, toda expresión pictórica transfigura la realidad, reconfigura la naturaleza; el pintor más realista sigue siendo pintor en cuanto jamás se contenta con "reproducir" y tiene que "recrear" aun a pesar de sí mismo. De esta manera, aclara Merleau-Ponty,

si la pintura "objetiva" es una creación, ya no hay razones para comprender la pintura moderna, porque pretende ser creación, como un paso a lo subjetivo, una ceremonia a la gloria del individuo.<sup>3</sup>

Nuestro autor rechaza pues la teoría, exactamente contraria a la tesis realista, de que el arte es la expresión pura del individuo creador, de sus emociones más íntimas o de sus fantasías más inveteradas. Para esta concepción la obra de arte nada tiene que ver con la realidad --ya no hay punto en común con el espectador y éste no tiene otra tarea que la de admirar a distancia el acto escandaloso de la "creación individual". A nuestro filósofo le parece que una interpretación subjetivista e individualista del arte disimula más que revela una verdad. Para él, el acto creador no consiste, como creen André Malraux y muchos otros autores contemporáneos, en una pura expresión individual, en el retorno "a una vida secreta fuera del mundo".<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Véase Capítulo VI. Apartado sobre "Merleau-Ponty y Cézanne".

<sup>3</sup> S., 61; 63.

<sup>4</sup> S., 58; 59.

### 1. El artista y la expresión.

No obstante, Merleau-Ponty acepta que la obra de arte es creación de un artista, expresión de un individuo concreto y singular. En todo caso, se trata, según él, de re-pensar el acto del artista más allá tanto de la mistificación romántico-subjetivista como de las concepciones deterministas y objetivistas --las cuales conducen, finalmente, a negar toda posibilidad creadora a la praxis humana en general. En unos pasajes del artículo "La duda de Cézanne", texto que ya comentamos anteriormente, nuestro filósofo desarrolla sus ideas acerca de esta problemática. Ahí nos dice que debemos evitar prejuzgar sobre la relación de la vida y personalidad del artista con su obra, como si ésta fuera simplemente el informe de esa vida, como si las características y vicisitudes de esa personalidad nos dieran los secretos últimos de la obra (la llamada "falacia intencional" en estética).<sup>5</sup>

Ciertamente, reconoce Merleau-Ponty, el artista se coloca en el punto cero, originario de la cultura, pero esto no significa que se coloque en un vacío, que nada haya antes de él. Más bien el artista se coloca en el punto infinito de nuestra relación con la Naturaleza y el mundo. El arte no es un cero absoluto, el artista no es un Dios creador, ni siquiera un Demiurgo --alguien que conoce con exactitud las reglas de lo que fabrica. Todo lo

---

<sup>5</sup> Un análisis de la crítica merleau-pontiana a la "falacia intencional", se encuentra en: Thomas F. Slaughter, "Some remarks on Merleau-Ponty's essay, 'Cézanne's doubt'", p. 61.

contrario: es un existente, un paradigmático existente; un ser finito, fáctico, labil (Cézanne se sentía "impotente") que no es dueño más que de una ansia innumerable de ser, de un impulso ciego de trascendencia. No es una libertad pura, abstracta; no es una conciencia plena. Su acto expresivo no es el resultado mecánico de ciertas condiciones dadas, pero no surge en el vacío, fuera de toda vida y toda experiencia. "Es cierto --dice Merleau-Ponty--, que la vida no explica la obra, pero también es cierto que vida y obra comunican. La verdad es que esta obra a realizar exigía esta vida".<sup>6</sup> La vida personal del artista no determina el valor y el significado de su obra; pero esto no quiere decir que la creación artística sea un acto insituado, puramente mental, o un proceso impersonal y abstracto. Es de otra manera que tenemos que entender la relación entre la vida del artista y la obra que él produce. No como un proceso causal-objetivo ni como un proceso espiritual, significacional, sino, exactamente, como un proceso expresivo.

Una vez que adviene la tarea expresiva ya no hay separación ni relación de causalidad lineal, unívoca: la vida explica a la obra y la obra explica a la vida; el "determinismo" se vuelve inocuo. La vida de Cézanne se recoge y auna; no es ni puede explicarse, en esencia, sino en función del "proyecto" de su obra. Sus defectos, sus limitaciones personales, su personalidad conflictiva, sólo cobran un sentido especial y hasta se acentúan en razón de la obra con la que sueña alcanzar. Esta, una vez

---

<sup>6</sup> SS., 48; 34-35.



alcanzada, encontrará fácilmente sus "signos premonitorios", sus "fundamentos", en la vida del artista. ¿Cómo podríamos hablar aquí de causas? La vida y la obra "se unen en la simultaneidad de un Cézanne eterno",<sup>7</sup> dice Merleau-Ponty. El acto expresivo abole la linealidad del tiempo, libera a la vida del fatalismo y la repetición y la eleva a un sentido, a una capacidad superior.

Así pues, para nuestro filósofo la vida singular del artista no explica su obra, pero lo que la obra expresa no es sino la singularidad de la vida, la irreductibilidad de la existencia, la capacidad de una subjetividad de trascenderse y devenir libre. Nuestra potencia de obrar y nuestra libertad se nutren de la contingencia de nuestro ser. Nuestra libertad no se alcanza a costa de nuestro ser concreto; por el contrario, los imponderables, los vicios o las fallas de una vida, son como sus desencadenadores. El espíritu más puro y libre, el artista más genial, no es el más indeterminado, el más desligado o el más feliz. Es solamente aquél que es capaz de extraer del azar de la vida fuerzas y elementos para una creación: lo que en otros sería fatalidad al infortunio es en él determinación a obrar.<sup>8</sup>

Nuestra libertad, desarrolla nuestro filósofo en la Fenomenología de la percepción<sup>9</sup>, es inseparable de nuestra situación,

<sup>7</sup> SS., 49; 35.

<sup>8</sup> "Si Leonardo no es sólo una de las innumerables víctimas de una infancia desgraciada, no es porque tenga un pie en el más allá, es porque, de todo lo que había vivido, consiguió hacer un medio de interpretar el mundo; no es porque no tuviera una cuerpo o vida, es porque su situación corporal o vital fue constituida por él en lenguaje". S., 76; 80.

<sup>9</sup> Cf. capítulo III de la tercera parte.

de nuestro ser entero, nunca la tenemos cara a cara, pero, a la vez, ningún hecho de nuestra vida le es impenetrable. "Solo en el mundo, una vez más, sobre una tela, con los colores", el pintor "debe realizar su libertad. Y la prueba de su valor debe esperar-la de los demás, de su asentimiento".<sup>10</sup> Ha elegido ser pintor, elige incluso los colores que utiliza, la disposición de las manchas, el movimiento del pincel... Pero nunca son elecciones absolutas: hay siempre cierta motivación, el antecedente de una vida con todos sus escollos. Y, paradójicamente, si la obra fracasa, porque el pintor quiso ser demasiado consciente de sus actos, nadie encontrará en ella ningún significado, a nadie le importará recordar la infancia del artista, sus conflictos, su personalidad. Nadie se preocupará por discutir e interpretar su vida; esa vida quedó indeterminada, vacía, sin razón.

El acto expresivo, la acción creadora, no es, pues, el "efecto" de una libertad que está posesionada y cierta "de sí misma: es su realización; la libertad no es más que ese acto, que esta posibilidad de expresar. Así, ser libre no es negar la acción del pasado sobre el presente, es concretar y hacer recíproca esa acción: determinar también al pasado desde el presente y a ambos desde esa otra dimensión que todavía cuenta más: el futuro, el porvenir que determina y abre al presente, lo hace capaz de mirar hacia atrás y de encontrar ahí otra cosa que las razones de la mezquindad: los resortes para una acción vigorosa, para una búsqueda creadora.

---

<sup>10</sup> SS, 56; 44.

A fin de precisar esta dialéctica expresiva entre el artista y su obra, Merleau-Ponty retoma el caso de Leonardo de Vinci y reflexiona sobre las interpretaciones opuestas de su personalidad que presentan Valéry y Freud.<sup>11</sup> Para el primero, nos dice, Leonardo es un "monstruo de libertad pura, sin queridas, sin acreedor, sin anécdotas, sin aventura",<sup>12</sup> un espíritu puro que nada lo coacciona y nada lo detiene; para el segundo, su obra está marcada toda por sus conflictos personales y sexuales. Ambos puntos de vista pecan por exceso, dice Merleau-Ponty. No obstante, a él le importa más destacar el valor de la intuición psicoanalítica, aunque le parezca muy cuestionable como teoría si se la toma literalmente. Eliminando los residuos de causalismo y redefiniéndolo en términos hermenéuticos, el psicoanálisis porta una gran verdad: la de la existencia concreta. No podemos dejar de ver los hechos referidos en la interpretación de Freud: el buitre que se asoma en Santa Ana, la virgen y el Niño y sus simbolismo,<sup>13</sup> el recuerdo de infancia de Leonardo, la falta del padre, la homosexualidad, etc., y, sobre todo, las extravagancias del genio, sus manías, sus preocupaciones, su desinterés por el mundo.

Incluso --pondera Merleau-Ponty--, este puro poder de examen, esta soledad, esta curiosidad que definen el

---

<sup>11</sup> Los textos son: Paul Valéry, Introduction a la méthode de Leonardo da Vinci. Sigmund Freud, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", en Psicología del arte.

<sup>12</sup> SS, 50; 37.

<sup>13</sup> Teresa del Conde señala, sin embargo, un "error" en la interpretación de Freud que remite a una traducción incorrecta al alemán del término italiano. Las ideas estéticas de Freud.

espíritu no se han establecido en Leonardo de Vinci más que en relación con su historia.<sup>14</sup>

Todavía más, no se alcanza, si se alcanza, la conciencia pura sin haber llegado a ella mediante un aprendizaje y haber tomado posición respecto a los demás y respecto a su nacimiento y su vida. ¿Es artista sólo por tener esa vida, por haber sido un niño sin padre? Pero es cierto que no todos los bastardos son genios.<sup>15</sup> La relación no es de necesidad causal pero tampoco es algo irrelevante. Hay, mejor, en la experiencia personal y entre ciertos hechos y la vida entera, relaciones de motivación, "que, por principio, son simplemente posibles".<sup>16</sup> No hay una determinación exacta, lineal, preestablecida.

De una manera más precisa: el nacimiento y el pasado definen para cada vida categorías y dimensiones fundamentales que no imponen ningún acto en particular, pero que se leen o se reencuentran en todos.<sup>17</sup>

Tomada de este modo, la teoría psicoanalítica no niega nuestra libertad; por el contrario: nos permite concebirla como un poder concreto. "como una creadora reanudación de nosotros mismos, siempre fiel al fin y al cabo a nosotros mismos",<sup>18</sup> como una afirmación y no como una negación de nuestra vida.

<sup>14</sup> SS, 53; 41.

<sup>15</sup> En referencia a Leonardo, le cuenta Freud a Jung en una carta: "No hace mucho me encontré con su imagen y su parecido -- sin su genio-- en la persona de un neurótico". Citado por Teresa del Conde, op. cit., p. 124.

<sup>16</sup> SS, 54; 42. Cf. el capítulo "El cuerpo como ser sexuado" de FP.

<sup>17</sup> SS, 55; 42.

<sup>18</sup> SS, 55; 43.

El acto creador es acto expresivo; la creación no es una tarea del espíritu, de la conciencia. No es la resolución directa, explícita y altiva de pro-poner algo, esto es, el despliegue de un poder que es dueño de sí mismo, "conoce" todas las posibilidades y elige la mejor. La acción creadora es el acto de una "ek-sistencia", de una subjetividad concreta, corporal, metida hasta el colmo en el mundo --natural, histórico, social--, pues sólo esta intromisión le permite al sujeto revelar relaciones que nadie ha visto hasta ahora, descubrir posibilidades inéditas y modificar lo ya hecho y formulado. Por lo mismo, el sujeto nada "sabe" y nada puede calcular. Un poco a tientas, pero con todo el tacto y todos los sentidos puestos en acción, el artista busca algo que silenciosamente lo llama y atrae, que no lo deja en paz ni le permite renunciar. No tiene otra consigna que la búsqueda, y la honestidad sólo es su norma, su moral, porque no la entiende como congruencia con una idea o un código preestablecido, porque es la congruencia con algo que apenas atisba y que ignora completamente, porque es respeto incondicional e ilimitada entrega a quien sabe que cosa... Como lo expresa un gran pintor de nuestro tiempo:

Cuando ejecuto mis dibujo Variaciones, el camino que hace mi lápiz sobre la hoja de papel tiene, en parte, algo de parecido al gesto de un hombre que busca, a tientas, su camino en la oscuridad. Quiero decir que mi camino no tiene nada de previsto. Soy conducido, no conduzco.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Henri Matisse, Reflexiones sobre el arte, p. 216.

Nada hay ya definido antes del acto por el cual el artista crea algo. Es por esto que en arte, como muchos otros lo han dicho, la concepción no precede a la ejecución, la idea no está antes de la obra: ella no traduce un pensamiento ya existente, lo crea: "no he querido decir, afirma Valéry, sino querido hacer, y fue la intención de hacer la que ha querido lo que he dicho..."<sup>20</sup> La actividad artística es un riesgo, una aventura, una "ciega búsqueda". "Antes de la expresión --dice Merleau-Ponty-- no existe otra cosa que una vaga fiebre, y sólo la obra realizada y comprendida demostrará que podía encontrarse alguna cosa en vez de nada".<sup>21</sup> Extasiado en el fondo de un ser silencioso, nunca antes dicho hasta ahora, y apoyado en una experiencia muda y solitaria, "el artista lanza su obra de la misma manera como un hombre ha lanzado su primera palabra, sin saber si esta palabra será otra cosa que un grito",<sup>22</sup> sin saber, pues, si podrá llegar a constituirse en "algo", en un sentido identificable, en un valor público. "El sentido de lo que va a decir el artista no está en ninguna parte, ni en las cosas, que todavía no tienen sentido, ni en sí misma, en su vida informulada",<sup>23</sup> pues, obviamente, si ya lo estuviera el pintor no tendría necesidad de pintar, ni el escritor de escribir o el músico de hacer música. Ese sentido está para ser alcanzado, conquistado, realizado...

<sup>20</sup> Paul Valéry, El cementerio marino, p. 23.

<sup>21</sup> SS, 46; 32. "En resumen, trabajo sin teoría. Tengo solamente conciencia de las fuerzas que empleo y avanzo, empujado por una idea que no vislumbro sino a medida que se desarrolla la marcha del cuadro". Henri Matisse, op. cit., p. 215.

<sup>22</sup> SS, 46; 32.

<sup>23</sup> SS, 47; 32.

## 2. Filosofía del Estilo.

Lo que el artista expresa, lo que el pintor pone en el cuadro, no es, pues, la realidad tal cual o sus concepciones sobre ella, pero tampoco es, explica Merleau-Ponty,

su yo inmediato, el matiz mismo del sentir, es su estilo, y tiene que conquistarlo sobre sus ensayos tanto como sobre la pintura de lo demás o sobre el mundo.<sup>24</sup>

El estilo, y no el artista, es lo que se expresa en arte. Él es lo primero y lo único, el medio y el contenido de la expresión. Debemos decir que el estilo se expresa a sí mismo. Es en una filosofía del estilo<sup>25</sup> donde podemos comenzar a desentrañar la concepción merleau-pontiana de la expresión y la creación.

En principio, estilo es una de la modalidades pre-cognoscitivas y pre-conceptuales que tenemos para conocer el mundo. No es sólo el modo singular en que un objeto manifiesta su ser propio, es, aún más, el modo esencial de este ser. De acuerdo con Merleau-Ponty, identificamos a alguien más por la forma general de su comportamiento --sus gestos, su "modo de andar", sus ademanes-- que por algún rasgo objetivo particular (color de piel, estatura, datos personales); y podemos poseer una sensación

---

<sup>24</sup> S, 63; 65.

<sup>25</sup> La noción de "estilo" es una clave fundamental del pensamiento de Merleau-Ponty. Existe un trabajo que centra en esta noción el tratamiento de toda la obra del pensador francés: Paul Chester Santilli, The notion of style in Merleau-Ponty.

del estilo preciso de un pintor o un escritor y reconocerlo de forma inmediata aunque no podamos recordar los títulos o datos exactos de sus obras. Sin embargo, nada más difícil que definir un estilo, y cuando lo hacemos aclaramos que se trata sólo de un "intento" y que no podemos más. Merleau-Ponty explica esto en un pasaje de la Fenomenología de la percepción:

Un estilo es una cierta manera de tratar las situaciones que identifico o que comprendo en un individuo o en un escritor, recogiénola por mi cuenta por una especie de mimetismo, incluso si no estoy en condiciones de definirla, y cuya definición, por correcta que pueda ser, nunca proporciona el equivalente exacto, ni tiene interés para más que para cuantos han hechos ya su experiencia. FP, 341.

Es por esto que decimos: el estilo de alguien es "algo así como"... esto es, damos una aproximación o, en definitiva, buscamos un equivalente, una analogía o una metáfora: es decir, estilizamos por nuestra cuenta. Quizás no haya otra manera de comprender rigurosamente un estilo que desarrollándolo y re-creándolo, que asumiéndolo e incorporándolo a nuestra vida y acción expresiva (que re-estilizando).

Un estilo se aprehende de forma directa e inmediata, es objeto de una "intuición", de un acto perceptivo que no pasa por representaciones ni interpretaciones conceptuales; incluso, estrictamente, sólo de forma aproximada puede el intelecto llegar a definirlo, a captarlo: desde su punto de vista el estilo es siempre algo vago e impreciso, un "aire de familia" (Wittgenstein) que poseen varios elementos y del que acaso es posible dar sólo la fórmula esquemática. De ahí que el estilo sea el "objeto"



de un acto perceptivo y que la percepción sea la "facultad" del estilo, que éste sea un ser percibido. Un estilo no se piensa, no se sabe: se vive, se aprehende, se ve... Es la productividad cognitiva de la vida encarnada; la potencia expresiva de nuestra corporalidad y el modo primordial en que el mundo percibido y sensible se pone a "significar".

La unidad de un estilo es del todo original, pues es la unidad de una forma de ver, de una forma de hacer. No es una simple estructura de partes, un "resultado", ni tampoco un concepto o una fórmula que podríamos poseer independientemente de lo que se estiliza. Una unidad estilística es enteramente intencional en el sentido de que es inseparable de los elementos que relaciona y configura. No es una unidad de representación ni de conjunción externa: cada elemento sólo tiene valor por la totalidad y ésta a su vez no es más que el singular movimiento por el cual sus componentes se integran y expresan entre sí. De ahí que el criterio o principio que rige a un estilo sea inaprehensible más allá de su presentación concreta; de ahí también la parcialidad de los intentos de "definirlo" de forma negativa: como "desviación de la norma". Pues esta desviación posee una positividad concreta para cuya aprehensión es siempre insuficiente el conocimiento de las normas establecidas, ellas no nos pueden decir lo que puede ser el estilo; él es más: un modo singular de expresar algo, y de expresar algo nuevo. En verdad, es la definición simplemente formalista del estilo lo que debemos abandonar. Pues si el estilo es una "forma", se trata de una forma cuyo

"contenido" no existe aparte o con antelación al proceso de la estilización: es un contenido que es creado en ese proceso.

Ahora bien, el estilo es inseparable de "lo que se expresa" no sólo para el espectador de una expresión artística sino también para el mismo autor de esa expresión. Es artista el que no conoce su estilo, y empieza a dejar de serlo cuando lo conoce; o, en todo caso, sólo lo "conoce" en la acción, a través de la acción, nunca lo tiene frente a frente; no es una técnica que él poseería con toda evidencia y precisión antes de ponerse a trabajar: en el momento de su actividad el artista nada sabe todavía de lo que otros llamarán "su" estilo. Él solamente se entrega con denuedo a su labor, prosigue sin darse cuenta ciertos gestos o trazos que han empezado a caracterizarlo y se dirige hacia una "manera" que no puede definir porque, precisamente, la está construyendo día a día.

Así, más que ser producido por el artista, es él quien es producido por "su" estilo. El estilo, señala Merleau-Ponty, es como un "autómata espiritual".<sup>26</sup> esto es, un proceso donde cada paso exige y hace posible otro, cada expresión lograda señala una nueva tarea, cada realización funda una institución, un proceso interminable y continuamente renovado. ¿Cómo podríamos decir que un artista es "dueño" de su estilo sino sólo cuando ha dejado de ser artista, cuando el pintor se ha convertido en un "pintor honorario"? No es artista aquél que se propone encontrar y poner

---

<sup>26</sup> S. 64; 66.

su estilo (su marca), sino aquél que lo crea sin saber como y que nunca podrá jactarse de que lo posee, de que ya lo domina (pues en ese momento se ha convertido en una fórmula vacía que no da para más).<sup>27</sup>

Al menos desde el punto de vista del artista, su estilo no se encuentra localizado en ninguna parte: ni en sus primeras obras, ni en las más relevantes, ni siquiera en su "vida interior". El estilo de Van Gogh no está en el zizagueo de su vida personal, pues entonces, dice Merleau-Ponty, él "no tendría necesidad de la pintura para encontrarse, dejaría de pintar".<sup>28</sup> Vida y estilo no pueden distinguirse, porque la vida que cuenta artísticamente es aquella que ha sido capaz de expresarse, de romper su inherencia, su autosatisfacción, esto es, que se ha convertido a sí misma "en medio universal de comprender y hacer comprender, de ver y de dar a ver".<sup>29</sup>

El estilo no está en lo más recóndito de la vida del individuo mudo sino "difuso en todo lo que él ve".<sup>30</sup> el estilo está en SU mundo, en el mundo. El artista nada sabe de las antítesis entre el hombre y la realidad, y no puede separar lo que ve en las cosas de lo que agrega, lo que crea de lo que percibe. "Yo no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la

---

<sup>27</sup> "Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios". Octavio Paz, El arco y la lira, p. 17.

<sup>28</sup> S. 64; 66.

<sup>29</sup> S. 64; 66.

<sup>30</sup> S. 64; 66. "El estilo de un pintor, es su cuerpo de pintor". Alphonse de Waelhens, "Merleau-Ponty philosophe de la peinture", op. cit., p. 446.

manera como la traduzco", dice Matisse.<sup>31</sup> Así, explica Merleau-Ponty, se puede pintar mirando al mundo,

porque el estilo que distinguirá al pintor a los ojos de los demás, a él le parece encontrarlo en las apariencias mismas y porque cree deletrear la naturaleza en el momento que la re-crea.<sup>32</sup>

Así pues, debemos dejar de entender al estilo como algo que el artista posee primero y aplica a una serie de datos inconexos para llevarlos a su representación. El estilo, indica nuestro filósofo, no puede "conocerse y quererse fuera de todo contacto con el mundo, como si fuese un fin".<sup>33</sup> Como hemos señalado, nunca nuestra experiencia del mundo es la de tales "datos". El artista ve hacia el mundo y encuentra ahí como preparado lo que él quiere expresar. Esto significa que el estilo no espera al arte para surgir, él comienza a dibujarse en el fondo de nuestra experiencia primordial ordinaria: "la percepción estiliza ya", afirma Merleau-Ponty. Y el "estilo" de un artista comienza a definirse en cuanto él empieza a percibir.

es decir, en cuanto él dispone en lo inaccesible pleno de las cosas ciertos huecos, ciertas fisuras y fondos, un arriba y un abajo, una norma y una desviación, en cuanto ciertos elementos del mundo toman valor de dimensiones a las cuales referimos desde ese momento todo lo demás, y en el lenguaje de las cuales lo expresamos.<sup>34</sup>

El "estilo" no es, pues, algo que el artista agrega al mundo que

---

<sup>31</sup> Henri Matisse, op. cit., p. 52.

<sup>32</sup> S., 67; 70.

<sup>33</sup> S., 65; 67.

<sup>34</sup> S., 66; 68.

ve, sino, primordialmente, el modo en que el ve y vive el mundo, la manera en que el mundo se le presenta.<sup>35</sup>

El estilo es en cada pintor el sistema de equivalencias que él constituye para esta obra de manifestación, el índice universal de la 'deformación coherente' por la cual concentra el sentido todavía diseminado, por su percepción y lo hace existir de manera expresa.<sup>36</sup>

La precisión y actualización que el artista hace de su estilo se apoya en una experiencia del mundo, sin la cual él nada podría determinar ni proponer. Así pues, lo que el estilo expresa es ante todo un "modo de ver el mundo", pero en cuanto los términos "modo de ver" y "mundo" son interdependientes, el estilo expresa ya un "modo de ser del mundo", una verdad que lo es también de las cosas.

Ahora bien, es cierto que el estilo no se encuentra ya definido como tal (de otra manera no sería necesario el arte), y que sólo tiene una presencia vaga y difusa, que no es más que la "deformación coherente" con la que el sujeto capta los datos del mundo para hacerlos converger hacia un mismo significado. En realidad, el estilo sólo adviene a la existencia en la medida que el artista lo actualiza en un acto expresivo, en una obra; en la medida, pues, que recrea aquello que se le ofrece y le proporció-

---

<sup>35</sup> "Por eso, para el artista, la creación comienza en la visión. Ver es ya en sí, una operación creadora, que exige un esfuerzo". Henri Matisse, op. cit., p. 422.

<sup>36</sup> S., 66; 68. El estilo no está en las cosas ni está en el hombre, explica Merleau-Ponty, puesto "que el hombre y la significación van a dibujarse sobre el fondo del mundo precisamente gracias a la operación del estilo". PM, 99; 83.

na una nueva realidad. La mirada del artista, explica nuestro filósofo,

se apropia de las correspondencias, de las preguntas y las respuestas que, en el mundo, tan sólo se hallan indicadas sordamente, ahogadas siempre por el estupor de los objetos, y las libera del asedio y les busca un cuerpo más ágil.<sup>37</sup>

El arte, apunta Merleau-Ponty al margen del manuscrito de La prosa del mundo consiste en una "metemosis" (metemose de l'art<sup>38</sup>): esto es, en un cambio de "cuerpo", en una "transmigración" corpórea, una sublimación que no deja de ser un proceso "físico" (como aquél que convierte un líquido en vapor). El artista lleva la carne del mundo a una carne más ligera, más frágil, pero, por lo mismo, más flexible, más apta para ahondar en sus poderes expresivos. El artista priva a los colores, a las líneas, a la tela misma de su "inherencia", los transfigura, los libera; desde ahora esos elementos "horadan la plenitud del mundo, se convierten como las fuentes o los bosques, en lugar de aparición de los Espíritus".<sup>39</sup> La obra de arte adquiere el carácter de una "superexistencia",<sup>40</sup> donde lo "imaginario" queda instalado en el mundo, y ella puede "llenarnos el espíritu".

Para ser verdadero, para dar las cosas mismas, el artista debe darle la vuelta a lo que se ve y lo que se dice; tiene que crear. Pues a él le importa una verdad que no es la del parecido

<sup>37</sup> PM, 83; 66.

<sup>38</sup> PM, 83; 66.

<sup>39</sup> PM, 84; 67.

<sup>40</sup> S, 69; 72.

con la realidad sino la de un principio de cohesión que afecta a cada medio expresivo, que trastorna y deforma lo dado, desata los ligámenes ordinarios del mundo y restituye "el encuentro de la mirada con las cosas que la solicitan".<sup>41</sup> El pintor no transforma lo visible sino para darlo a ver mejor, para retener nuestra mirada. Mientras que en nuestra percepción ordinaria la visión pasa de lado el paisaje de las cosas, el pintor reconfigura ese paisaje y obliga a la mirada a detenerse en él, a contemplarlo; la obliga a que asuma todos sus poderes en cuanto visión y a que atienda esas posibilidades de lo visible que de otra manera se perderían en la bruma del espacio. Sólo la pintura nos hace ver en toda su verdad y profundidad el mundo visible.

Para poder convocarnos por entero (y a través de uno sólo de nuestros sentidos) la obra de arte, dice Merleau-Ponty, "ha de tener un poder que la convierta, no en existencia entibiada, sino en existencia sublimada, más verdadera que la verdad".<sup>42</sup> Así,

la pintura moderna, como en general el pensamiento moderno, nos obliga a admitir una verdad que no se parezca a las cosas, que no tenga modelo exterior, ni instrumentos de expresión predestinados, y que sea sin embargo, verdad.<sup>43</sup>

Ahora bien, de reconocer que la expresión es creadora, y que no hay un ser dado con el cual fuéramos a hacer corresponder nuestros actos expresivos, no se sigue entonces que el problema de la "verdad" quede eliminado, que debamos conformarnos con un relati-

---

<sup>41</sup> S. 68; 71. Damos otra versión de la traducción.

<sup>42</sup> *PM*, 107; 92.

<sup>43</sup> S. 69; 72.

vismo donde todo vale igual. Ningún creador se contentaría con hacer una "versión" más del mundo, con que su obra sea juzgada en términos de una "visión" entre otras, igual a cualquier otra; con agregar "un mundo" más a los que hay, según los términos de Nelson Goodman.<sup>44</sup> Ciertamente tampoco querrian que se les volviera a evaluar de acuerdo con el criterio de "verdad objetiva". Como dice Aldo Gargani, lo que los creadores quieren que se les reconozca es otra cosa: "justamente, el peso de la necesidad que los ha llevado a actuar, a investigar, a escribir y pensar".<sup>45</sup> La verdad de aquello de lo que ellos han partido y de la que sus obras son la prueba, la demostración contundente, la realización.<sup>46</sup> La verdad de la creación es una verdad de sí misma -- verdad de la obra de arte y de cualquier acto expresivo-- y es, como tal, una verdad del mundo, la verdad de una experiencia, de una circunstancia, de un momento y lugar. Y, de alguna manera, toda verdad es de este orden: las verdades científicas, las filosóficas o las de la vida práctica. El pensamiento científico o el filosófico no deja de ser un "acto expresivo", una creación

---

<sup>44</sup> Nelson Goodman, Maneras de hacer mundos.

<sup>45</sup> Aldo Gargani, "La fricción del pensamiento", La secularización de la filosofía, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 10.

<sup>46</sup> "Esa verdad no consiste precisamente en el ajuste entre una representación y algo concreto, algo dado, sino que es un estado que se comprueba al recuperar la necesidad que estaba en el origen de una respuesta nuestra. Yo experimento un estado de verdad, no al adecuar una imagen o una representación a algo, sino en circunstancias en que descubro que eso que digo y hago, corresponde a la necesidad de decirlo y de hacerlo, al acto intrasnitivo de una enunciación. Dicho en otros términos, lo que podemos haber escrito, narrado, puesto en música, odiado y amado, está develando el destino de nuestra narración, de nuestro odio, de nuestro amor y hasta de nuestra música". Aldo Gargani, op. cit., p. 11.



en el tiempo y el espacio de la vida concreta.

### 3. La tarea del espectador. Expresión y comunicación.

La obra de arte no se hace, pues, "lejos de las cosas y en algún laboratorio íntimo cuya llave tendría el pintor y sólo él".<sup>47</sup> remarca Merleau-Ponty. El arte no expresa otra cosa que el encuentro del sujeto con el mundo, que el mundo tal como es vivido y aprehendido por el sujeto. Lo que el artista expresa es su experiencia del mundo, su "modo de ver" el mundo. Pero en cuanto este "modo de ver" no es una "forma" que él impone a un mundo que en última instancia le sería ajeno, sino una "reconfiguración" del mundo existente, lo que el artista expresa no se cierra en el universo de su vida subjetiva ni en un "mundo privado". Podemos entonces a partir de nuestra propia experiencia del mundo acceder a su punto de vista y "comprender" aquello que él nos presenta. Ahora bien, en cuanto el "mundo" no existe independientemente de las diversas perspectivas subjetivas en que es aprehendido, y en cuanto tampoco existe una perspectiva privilegiada o superior, al "comprender" lo que un artista nos presenta estamos aprendiendo a ver y comprender el propio mundo. En este sentido podemos decir que la labor expresiva no acaba donde termina el trabajo del artista y empieza el del espectador. Artista y espectador no están separados de principio. El arte no consiste en "emitir" un mensaje a un espectador, quien lo recibi-

---

<sup>47</sup> S, 66; 68.

rá e interpretará según ciertos códigos y supuestos preestablecidos. El espectador ha de reasumir la tarea expresiva por su cuenta; su función es constitutiva y no derivada.

Merleau-Ponty señala el carácter esencial del espectador desde la constitución misma del estilo de un artista. En cuanto el estilo no es algo que el artista posee de por sí, sino una manera de ser, de ver y de hacer que es inseparable del mundo expresado, posee entonces una realidad estrictamente intersubjetiva. Es por otros y para otros que un estilo se define y adquiere consistencia e identidad, que, propiamente, adviene a la existencia. Sólo otro puede "ver" eso que para un artista se aparece necesariamente como "invisible": su modo de dirigirse al mundo, su manera de vivirlo y aprehenderlo. El propio artista, a su vez, no puede "saber" lo que es su estilo sino viendo la manera como otros lo captan y comprenden, lo usan y desarrollan. Es en la percepción de los otros que un estilo adquiere sentido; por esto es que podemos decir que el arte es un fenómeno necesariamente intersubjetivo, interpersonal o comunitario.

No queremos decir que la obra de arte sea el producto de una "sociedad" o, simplemente, el reflejo de un grupo social; tampoco queremos decir que su "sentido" sólo exista en cuanto es "pensado" o "interpretado" por un sujeto que viene a operar sobre una materia artística que por sí misma sería muda y en última instancia irrelevante. Queremos decir que aquello que hace y da realidad a una obra de arte --su estilo-- sólo se constituye en el proceso a través del cual unas subjetividades se remiten unas a

otras y configuran algo común. En otras palabras, decimos que entre la Intersubjetividad y el Estilo existe una relación mutuamente constitutiva. El estilo es un hecho intersubjetivo, y la intersubjetividad, la comunidad, es ante todo un Estilo común, una manera de ver y comprender que unas subjetividades comparten y que es la condición para que cada una pueda comprender a las otras y comprenderse a sí misma. La actividad expresiva del artista no es pues separable ni de su referencia a un mundo concreto ni de su relación con otras subjetividades. El artista "ve" su estilo en la manera de ser de su mundo y aprende a "definirlo" en la manera como otros lo perciben.

Así, lo que el artista propone al espectador no es una representación de algo previamente existente (una naturaleza, una vida personal o un pensamiento) sino un modo de ver el mundo y de vivir las cosas, una expresión cuyo sentido último ha de ser buscado, creado o recreado por el propio espectador. La obra de arte no es un caso, un especimen de una manera general y ya establecido de ver el mundo (un tipo<sup>48</sup>), no es la "aplicación" de un código previamente diseñado y aceptado sino la creación de un nuevo aunque singular "código".<sup>49</sup> No es, pues --la obra de

---

<sup>48</sup> Siguiendo las definiciones que proporciona Umberto Eco de estos conceptos en el Tratado de semiótica general, pp. 312-315.

<sup>49</sup> Sólo de modo vago puede decirse que el artista instituye un código. En primer lugar, porque a diferencia de un código normal, en arte no se puede distinguir con precisión el contenido de la expresión, lo que es condición para establecer una convención ("esto" significa "aquello" --"rojo" en el semáforo significa "alto"). En segundo lugar, porque la codificación de un estilo es un hecho contradictorio con la intención y la dinámica del arte. Un estilo bien codificado se convierte en una fórmula redundante que no da para más. Si bien en arte existen ciertos

arte--, la expresión de "algo" --de una cosa que existiría previamente al acto expresivo-- sino un "algo que se expresa". Esto significa que "lo expresado" por una obra de arte sólo existe en tanto que y a partir de que se le expresa: no está "antes" sino "después". La obra no es un "resultado" sino porque es un "inicio", un comienzo. Sólo a partir de ella --y de su realidad sensible más concreta-- podemos comprender lo que "es", lo que significa, e incluso, lo que había "antes" de ella y aquello a que ella se "refiere". En este sentido la obra de arte es su propia norma y la tarea del espectador no tiene más límites que el de un compromiso sin cortapisas con la existencia singular del objeto artístico.<sup>50</sup>

Ahora bien, han sido los artistas contemporáneos quienes han asumido el carácter de "apertura" de la obra de arte en todo su alcance y consecuencias. Pues el problema que plantea el arte contemporáneo es, precisamente, escribe Merleau-Ponty,

el problema de saber cómo se puede comunicar sin la ayuda de una Naturaleza preestablecida y a la que se abrirían los sentidos de todos, cómo estamos injertos

---

formas codificadas (símbolos, estructuras de composición, etc.), lo esencial de una obra permanece como incodificable.

<sup>50</sup> Así pues, como señala otro autor, "la creatividad estética se despliega tanto en la producción como en la recepción". (...) "El momento de la génesis o producción es indisoluble del momento de la recepción, y la capacidad de perduración o transmisión inter-individual de una obra o propuesta artística estaría radicando en el encadenamiento que se establece entre sus componentes semánticos originarios y los componentes interpretativos y pragmáticos sucesivos que se van articulando sobre dicha propuesta". José Jiménez, Imágenes del hombre. Fundamentos de estética, p. 124. Consideramos que el planteamiento de Merleau-Ponty ayuda a comprender este "encadenamiento", clave última y esencial del sentido de la "obra de arte".

en lo universal por lo que tenemos de más propio.<sup>51</sup>

Esto es, el problema de una "presentación universal de un ser sin concepto"; el problema de una "comprensión" sin determinaciones previas: el problema "esencial" de todo arte (la creación).

Si en el arte clásico se podía hablar de representación de la realidad, era porque se creía en la existencia de un mundo común, universal, ya dado y definido. El arte contemporáneo, que ya no supone esto, nos propone más bien producir nuestra relación con el mundo, crear eso común, inventar la referencia; no niega que haya algo común, que todo el problema del arte se reduzca al del individuo, que ya no haya un mundo, incluso una sociedad o un pueblo, por expresar; afirma que todo esto debe ser a la vez creado; que la comunicación intersubjetiva debe realizarse no en función de un código ya establecido sino para construir un nuevo e inacabable código, que debe ser, pues, creación de algo nuevo --y recreación de los que comunican-- y no confirmación de lo ya sabido y ratificación de las identidades ya asentadas. La creación es creación de comunicación y el estilo sólo existe en verdad en la vida de la praxis comunicativa.

Desde la perspectiva de Merleau-Ponty los procesos de creación y comunicación son concomitantes. Comunicar no es un

---

<sup>51</sup> S. 63; 65. O en la forma que Alphonse de Waelhens interpreta este planteamiento: "La verdadera cuestión es comprender lo incomprendible: cómo decir, usando signos --nuevos cierto, pero también antiguos--, eso que, aunque incluido en el mundo, nunca ha aparecido hasta ahora de forma expresa, y cómo decirlo de tal manera que, no obstante, todos puedan verlo. ¿Todos? Al menos los que tienen ojos para ver". A. de Waelhens, "Merleau-Ponty philosophe de la peinture", p. 446.

mecanismo de trasmisión e intercambio de información. no es un acto cognoscitivo, esto es, un encuentro externo entre sujetos mediado por un código preestablecido. Es un proceso vital. ontológico: una comunicación de maneras de ser, de percibir y sentir, un encuentro íntimo, vital y esencial; una coincidencia o una convergencia, una "comunidad". Así pues, más que "realización" de ciertas posibilidades previstas, la comunicación es creación. El problema fundamental del arte no es que un sujeto pueda decir algo inédito, sino que esto pueda ser, sin ningún apoyo adicional, comprendido y aceptado por otros sujetos. De esta manera, entre la alternativa de "representar la realidad" o de "crear algo individual", entre remitirnos a una realidad supuestamente dada o darle la espalda a toda realidad, Merleau-Ponty nos propone concebir al arte como un modo de "crear nuestra relación con la realidad". El arte instituye, establece, propone, un modo inédito de comprensión intersubjetiva. Esta "comprensión" está referida a un "modo de ver" el mundo, a una manera de aprehenderlo, no es una relación directa entre conciencias personales y significados interiores. Lo común que el arte instaura es una tarea.

Así, más que olvidar o ignorar al espectador, porque ya no quiere responder a sus expectativas, el arte contemporáneo plantea un propósito mucho más exigente: quiere un nuevo espectador, solicita de él una actitud más comprometida: le invita a participar en la realización del proceso de la expresión. Es desde esta perspectiva que Merleau-Ponty nos propone interpretar

ese gusto de lo pintores modernos (y de otros artistas) por la obra inacabada, por presentar como obras sus esbozos. Esto no significa que ellos renuncien a la obra y que sólo busquen "lo inmediato, lo sentido, lo individual", que reduzcan la obra de arte a un gesto personal. Significa, más bien, afirma nuestro filósofo (basado en una observación de Baudelaire), que para el arte actual la obra terminada no es sinónimo de obra hecha y, a la vez, que la obra inacabada no tendrá porque ser sinónimo de obra incompleta. La obra "terminada" de los clásicos puede ser más bien una obra interrumpida arbitrariamente o detenida en sus posibilidades; la obra "inacabada" de los contemporáneos puede ser la expresión de la "apertura" intrínseca y constitutiva de lo que expresa. La obra terminada puede ser todavía "incompleta" -- no lograr expresar todo lo que tiene que expresar-- y la obra "inacabada" puede ser quizás más "precisa" y "exacta" que cualquier otra --expresar sin defecto lo que es tal cual. Es que, escribe Merleau-Ponty, la obra terminada,

la presentación objetiva y convincente para los sentidos no es ya el medio ni el signo de la obra verdaderamente hecha, porque la expresión va desde ahora del hombre al hombre a través del mundo común que ellos viven, sin pasar por el anónimo campo de los sentidos o de la Naturaleza.<sup>52</sup>

Era la suposición de una referencia segura y cómoda a un mundo previo, a una Naturaleza objetiva, lo que permitía al arte clásico marcar con exactitud los criterios con los cuales podía

---

<sup>52</sup> S., 62; 64."

decidirse si una obra de arte estaba o no concluida. Es la ausencia de ese supuesto lo que en el arte contemporáneo lleva a la práctica de la obra inacabada y a la redefinición de un rol más activo. más creador, del espectador.

La obra realizada no es pues la que existe en si como un cosa, sino la que llega hasta su espectador, le invita a reanudar el gesto que la ha creado, saltándose los intermediarios, sin más guía que un movimiento de la línea inventada, un trazado casi incorpóreo, a abordar el mundo silencioso del pintor, desde ahora proferido y accesible.<sup>53</sup>

Al no haber ya "intermediarios", códigos establecidos o garantías hermenéuticas, el espectador contemporáneo se encuentra totalmente atendido a su experiencia, no tiene más recursos que aquellas posibilidades de interrogar al mundo y expresarlo que él comparte ya --desde que es una subjetividad carnal en un mundo abierto-- con el autor de la obra. El espectador adquiere, o debemos decir reconquista, asume consciente y activamente, un rol privilegiado en el proceso artistico. Pues hay que precisar que en el arte clásico la referencia a una Naturaleza dada no era al fin más que una "suposición", una "creencia", ciertamente bien asumida y compartida. Como lo ha demostrado exhaustivamente Gombrich<sup>54</sup> en toda obra de arte representativa existen una serie de procesos y convenciones constructivas que el espectador da por aceptados. Dado que no hay un ser previo, una verdad ya hecha, cualquier acto expresivo requiere necesariamente la participación activa

---

<sup>53</sup> S. 62; 64.

<sup>54</sup> Especialmente en Arte e ilusión.



del espectador; toda expresión es o está "abierta". Así, hablando con precisión, lo que el arte contemporáneo niega no es la existencia de una Naturaleza previa, sino la suposición de que ya sabemos, antes de la acción artística, en qué consiste; lo que hace es negar nuestras "creencias" y "supuestos", nuestras normas, esquemas y códigos sobre el Ser, la experiencia y la Naturaleza.

Como vemos, las ideas de Merleau-Ponty son un claro antecedente de la poética de la obra abierta --tal como el propio Umberto Eco lo reconocía cuando, en un texto ya clásico de la estética semiológica contemporánea, ubicaba la filosofía de la percepción del pensador francés como una de las bases teóricas de esa concepción. El tipo de "apertura" como la de la obra de arte, explica Eco en referencia a Merleau-Ponty,

está en la base misma de todo acto perceptivo y caracteriza todo momento de nuestra experiencia cognoscitiva: cada fenómeno aparece así habitado por cierta potencia, 'la potencia de ser desarrollado en una serie de apariciones reales y posibles.<sup>55</sup>

Efectivamente, para Merleau-Ponty, el inacabamiento es un rasgo constitutivo de la percepción y del propio mundo percibido: las perspectivas que tenemos de las cosas son siempre incompletas en

---

<sup>55</sup> Umberto Eco, Obra abierta, p. 93. Cf. la referencia a la concepción fenomenológica del "mundo" de Merleau-Ponty, planteada como la base de una práctica artística dinámica, relativista y, sin embargo, no arbitraria, en el último párrafo de Umberto Eco, "Función progresiva de la pintura moderna", La definición del arte, pp. 221-222.

cuanto cada una nos remite a "un mundo que las engloba, las desborda, y se anuncia por medio de signos fulgurantes como una palabra o un arabesco".<sup>56</sup> Si esto es así a nivel del mundo ordinario, si él se deshace y rehace continuamente ante nuestra mirada y exige de nosotros una participación comprometida, con más razón, sostiene nuestro filósofo, lo ha de ser a nivel de la actividad artística: no hay ninguna razón para que ella se someta a un orden perceptual o conceptual bien demarcado, a reglas de codificación y decodificación precisas: "hace falta que sea poesía, es decir, que despierte y reconvoque por entero nuestro puro poder de expresar, más allá de las cosas ya dichas o ya vistas".<sup>57</sup>

El inacabamiento, la apertura creadora en que consiste la obra de arte, la interrogación que es su cifra, se encuentran "fundados", no son, simplemente, los rasgos de un ejercicio estético arbitrario o las débiles proposiciones de un artista desencantado; por el contrario, son el modo en que se revela plenamente aquello que es intrínsecamente constitutivo de todo ser: su inacabamiento, su dinamismo, su apertura. Así pues, la función de la creación artística no consiste simplemente en romper, en negar algo previo, sino, por el contrario, en asumir y continuar el proceso inacabado de todo lo que existe.

Tocamos aquí el problema --caro a la estética más reciente-- del proceso hermenéutico en arte. Es cierto, que al no tener su

---

<sup>56</sup> S. 63; 65. Cf. FP, cap. sobre "El mundo natural".

<sup>57</sup> S. 63; 65.

sentido "tras de sí" sino "ante sí", la obra de arte actual ya no tiene la forma de un objeto compacto y unívoco, cuya significación nos sería transparente e inmediata. Ella exige y requiere de un acto de interpretación que sin embargo posee de principio rasgos singulares, "críticos" incluso respecto a una teoría hermenéutica general. La interpretación estética no puede ser colocada sin más al mismo nivel que otras modalidades del acto hermenéutico, pues en arte hay que interpretar no porque el "sentido estético" no se dé, porque esté ausente del fenómeno sensible, sino, todo lo contrario, porque se encuentra totalmente encarnado, confundido en la realidad concreta de la obra. No hay que buscarlo "atrás" o "antes" de la obra sino destilarlo de ella. Interpretar en arte no es "descubrir", "descifrar" o "reconstruir" un sentido, es revelarlo, "verlo aparecer", aprehenderlo: crearlo percibiendo, percibirlo creando. Por otra parte, de que el sentido no esté dado, asegurado previamente, no se sigue que el espectador lo pueda definir a su tenor, sin ninguna restricción, que él puede "interpretar" lo que le venga en gana. Hay una función estética esencial del espectador, pero ésta no consiste ni en "interpretar" un sentido ya dado, en desocultarlo, ni en "construirlo" a su gusto. Hay incluso una función creadora del espectador pero ésta no consiste en una interpretación caprichosa, relativista, de la obra de arte. ¿En qué consiste?

¿Qué es, pues, el sentido estético? Si la obra de arte es expresión, ¿qué es "lo que" expresa, dónde está? De acuerdo con

la clasificación de los posibles lugares del "sentido" que presente Umberto Eco en una obra reciente,<sup>58</sup> consideramos que desde la perspectiva de Merleau-Ponty, el "sentido" no es lo que el artista quiso decir, no está en él, no corresponde a la intencio auctoris. Es por esto que la interpretación estética no consiste en dirigirse a un cierto "contenido", a un significado o a un estilo que estaría en el autor de la obra y que nosotros deduciríamos a partir de nuestra experiencia. Sin embargo, esto no significa ni que el sentido sea un puro producto del espectador, que él sea el único responsable (que el sentido remita, pues, a la intencio lectoris), ni tampoco que se encuentre en la mera estructura formal de la obra de arte (intencio operis), que la obra no se refiera sino a sí misma (que, finalmente, no tenga ningún sentido). ¿Dónde está entonces el sentido?

Encontramos aquí el punto polémico de una perspectiva estética como la de Merleau-Ponty con la estética hermenéutica, y en particular con la llamada "estética de la recepción".<sup>59</sup> La discusión puede ser circunscrita a lo que se entienda por el carácter "inacabado" de la obra de arte. Desde la perspectiva de Merleau-Ponty, la apertura semántica es un componente intrínseco de la obra de arte como tal. Así lo explica en El ojo y el espíritu:

---

<sup>58</sup> Umberto Eco, Los límites de la interpretación.

<sup>59</sup> Cf.: Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", "El proceso de la lectura", "La realidad de la ficción"; Hans Robert Jauss, "Continuación del diálogo entre la estética de la recepción 'burguesa' y 'materialista'", en Rainer Warning (ed.), Estética de la recepción. También de Hans Robert Jauss, Experiencia estética y hermenéutica literaria.

En cuanto a la historia de las obras, en todo caso, sin son grandes, el sentido que se les da fuera de tiempo nace de ellas. Es la obra misma la que ha abierto el campo de donde aparece con otro aspecto, es ella que se metamorfosea y deviene su continuación; las reinterpretaciones interminables de las cuales la obra es legitimamente susceptible, no la cambian sino en sí misma.<sup>60</sup>

La apertura no es, pues, un carácter que proviniera simplemente de que la obra de arte se ofrece a un espectador. No es de él, de sus posibilidades de interpretar, que depende que la obra sea abierta. Pero, inversamente, tampoco la apertura es una especie de artificio que el artista presente con plena consciencia. Es del modo como la obra de arte se relaciona con el mundo de donde proviene el rasgo de apertura; ella no es abierta por ser inacabada, al contrario: es inacabada por ser abierta. Si posee una productividad semántica, si siempre guarda un plus de significación, no es simplemente porque sea una "expresión inacabada" sino porque es la expresión de un "ser inacabado". El inacabamiento no es una mera "falta", un "defecto" del artista. El intérprete no tiene que "acabar" la obra de arte; ha de comprender positivamente ese inacabamiento, como el modo más adecuado para expresar el ser del mundo. Más que "acabar" la obra de arte, el espectador debe, a partir de ella, iniciar una nueva comprensión del mundo, asumiendo el inacabamiento, la incompletud y la apertura como sus rasgos constitutivos.

La obra de arte no es, pues, la expresión incompleta de un mundo supuestamente completo y cuya aprehensión, más allá de la

<sup>60</sup> OE, 48; 214-215.

obra como tal, nos permitiría "completarla". La obra de arte no consiste en una "selección" de unos datos del mundo,<sup>61</sup> que el espectador debería re-armar conforme a modelos extraídos quien sabe de donde. Ella presenta, más bien, un nuevo sentido, que, ciertamente, no va a adquirir consistencia si el espectador no lo asume, si no lo utiliza para comprender el mundo.

Así pues, la obra es expresión del mundo; su sentido no se agota en ella, en un formalismo inmanentista, ni en la intención del autor ni en la aptitud del espectador. Lo que se expresa, si se nos permite agregar un nuevo término, es una intentio mundis, una verdad acerca de las cosas, del Ser o de la realidad. Es el mundo lo que debemos interpretar a partir de lo que la obra nos enseña; es su relación con el mundo lo que el espectador tiene que recrear, volver a crear, volver a iniciar.

La obra de arte no es una pura "construcción", una "fabricación", una "ficción". No es un armado de datos cuyo sentido tendríamos que buscar en el pensamiento de su autor --o de su época y lugar--, o que tuviéramos simplemente que reconstruir según nuestras formas actuales de pensar. Las tesis de la hermenéutica de la recepción siguen suponiendo de alguna manera una concepción "atomista" de la expresión y una ontología "realista". Por una parte, al partir de la idea de que la obra consiste en un

---

<sup>61</sup> Tal es, en cierta medida, la concepción del reconstruccionismo hermenéutico de Wolfgang Iser. Este autor parte de la fuerte separación entre percepción y representación que hace Roman Ingarden, a quien hemos cuestionado en el Cap. II (2.2.2). Cf. "El proceso de la lectura", op. cit.

conjunto de elementos que hay que "reestructurar" --y no lo que realmente es: una estructura primigenia, una Forma que se da a nuestra experiencia--, y, por otro lado, afirmando que la obra es un ser "incompleto" que puede y debe ser "completado" se están suponiendo que tenemos los medios para hacerlo: esto es, que podemos "saber" lo que ella expresa antes y más allá de ella misma; en este caso, no nos percatamos que aquello con lo que "completamos" la obra ha sido ella quien nos ha enseñado a verlo primero. Es que la obra de arte no consiste en proporcionarnos una significado "acerca" del mundo, el que, basados en un saber de ese mundo, podríamos contrastar, reconstruir y definir. La obra es revelación del mundo, es creación --para el artista y para el espectador-- de una verdad, de un sentido del mundo. Es a partir de la propia obra de arte que el mundo empieza a ser como la obra dice que es.

\*

En su comprometido y esforzado trabajo con las "apariencias del ser" el artista nos permite regresar a las fuentes primigenias de nuestra existencia, a los orígenes del mundo y el pensamiento, y, sobre todo, encuentra un modo para que esas fuentes y estos orígenes no queden reducidos al espacio efímero y movidizo de la vida privada, para que puedan mostrarse y darnos, a todos, su verdad, su inolvidable presencia.

El pintor toma y convierte en objeto visible aquello

que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas.<sup>62</sup>

El arte no es, pues, lo que niega nuestra comunicación directa y viva con la naturaleza, con lo real; al contrario: es el establecimiento originario de esa comunicación en cuanto pueda convertirse en una tarea pública. Pues a diferencia de la ciencia, donde un nuevo conocimiento puede ser demostrado, "ya que la idea o el sentido que encierra queda ligado por medio del cálculo a ciertas medidas que son ya de dominio común para todos los hombres",<sup>63</sup> en el arte hay que crear un objeto y las condiciones de su realidad, el "mundo" que lo ha de acompañar, desentrañar y explicar. De acuerdo con nuestro filósofo, esta exigencia es generalizable a todo acontecimiento cultural innovador.<sup>64</sup>

Un pintor como Cézanne, un artista, un filósofo, tienen no sólo que crear y expresar una idea, sino también desvelar las experiencias que podrán enraizarla en las otras consciencias.<sup>65</sup>

De ahí la cualidad característica del fenómeno artístico de la autonomía, de la autosuficiencia. La obra de arte lograda es un ser pleno, nada le falta, ella "tiene el extraño poder de enseñarse ella misma".<sup>66</sup>

Y es en este poder, en esta potencia, que se funda la

---

<sup>62</sup> SS, 45; 30.

<sup>63</sup> SS, 47; 33.

<sup>64</sup> Incluso para la propia ciencia en sus momentos críticos, "revolucionarios".

<sup>65</sup> SS, 47; 33.

<sup>66</sup> SS, 47; 33.



necesidad y la posibilidad de la actividad del espectador. Puesto que la obra se enseña a sí misma el espectador no tiene otra cosa que hacer que ajustarse a su movimiento interno, a sus, en principio, enigmáticos caracteres, a su extraña configuración: poco a poco irá "encontrando" aquello que ella comunica. ¿Qué tanto es lo que el artista "quiso decir"? ¿Cómo saberlo si el propio artista lo ignoraba? Él sólo ha construido una imagen, y debe "esperar que esta imagen se anime para los demás", que adquiera vida en los otros y revele todo su ser, toda su capacidad.

Pero si la obra de arte es algo, es una potencia, una fuerza, el resultado --inacabado pero firme, abierto pero preciso-- de un esfuerzo de expresión, ella no es un no-ser que todo se lo debiera a los espectadores futuros. Estos, a su vez, no pre-existen a la obra, no son los individuos sólidos y ya dueños de sí mismos y de sus juicios que van a venir a "definir" la obra y a darle su status de verdad y validez. Tal es sólo la imagen (y la realidad) oficial del espectador en cuanto representante de la cultura establecida, en cuanto sujeto plenamente civilizado cuya función es más negar el impulso del arte que confirmarlo y realizarlo. El auténtico espectador se dirige a la obra de arte como el artista al mundo: sin saber que tiene ante sí, llevado por una intención oscura y un espíritu de aventura. El espectador, como el autor, no existe antes de la obra, y el poder superior de ésta consiste en crearse sus espectadores, en "juntar estas vidas separadas", en proporcionarles un basamento, una

tierra común. Desde ahora, dice Merleau-Ponty, la obra de arte dejará de existir en una mera vida privada,

como un sueño tenaz o un delirio persistente, o en el espacio como una tela llena de colores... habitará indivisa en varios espíritus, presuntivamente en todo espíritu posible, como una adquisición para siempre.<sup>67</sup>

Esta constitución de un mundo común, esta creación de una comunidad intersensorial, es, pues, la tarea mayor del arte: unir lo más privado y lo más público; producir una verdad, una consistencia, una potencia de lo privado, y, a la vez, dar realidad, sustento, materia a lo público. El artista da un horizonte a la experiencia privada --sensible, vital-- y proporciona un fundamento a la vida pública --a las significaciones colectivas, a las verdades intersubjetivas.

Lo que el artista crea es, pues, un sentido, una manera de orientar la sensibilidad, una "comunidad de interpretación"; no es un "objeto" ni un "concepto". Esto significa que cada acto de interpretación, cada momento en que alguien se pregunta "¿qué quiere decir tal o cual obra de arte?", crea la respuesta y contribuye a densificar el sentido de la propia obra. El sentido estético es una tarea pública, intersubjetiva. Se encuentra en la manera (o las maneras) como una comunidad ilimitada de "intérpretes" aprehende y comprende la obra de arte, aprende a comprender nuevas formas al mundo y revela nuevas maneras de comprenderse a

---

<sup>67</sup> SS, 48; 34.

si misma --de "sentirse", de "percibirse", de "afirmarse" incluso. Pero en cuanto se encuentran posibilitadas por la estructura de la propia obra, la diversidad de sus interpretaciones no afectan ni destruyen su "unidad"; por el contrario: la confirman y mantienen, la acrecientan; "no la cambian sino en si misma" decia Merleau-Ponty antes. Esto quiere decir que es la propia obra la que deviene y se transforma, la que adquiere nuevas figuras y posibilidades. Es que, como hemos insistido, ella es de suyo una expresión abierta, y el artista es alguien que de alguna manera se "anticipa" a sus intérpretes, no en el sentido de "adivinar" lo que ellos querrán interpretar sino en el sentido de ofrecerles una cosa de la cual ellos podrán interpretar algo. En cuanto no las tiene todas consigo, el acto creador es en lo más íntimo de si mismo un "acto de fe", una forma de confiar en los demás y de saber esperar del tiempo...

El arte es la productividad de nuestra espontaneidad existencial primigenia. Es porque somos un cuerpo y poseemos una carne común, esto es, un ser finito y a la vez ligado interiormente a los demás, por lo que el arte es posible. Para hacer su obra, el artista se apoya en el hecho de que la "sensibilidad" es a la vez "individual" y "colectiva", que toda percepción es una co-percepción, un mirar a los otros, un mirar a través de y con ellos. En fin, el arte se apoya en el hecho de que estamos habitados por una corporalidad general, que somos todos como miembros de un sólo y gran cuerpo que se extiende y recoge según movimientos variables y diversos. Pues a diferencia de la "con-

ciencia", mi cuerpo es por principio y de derecho "visible" para otros, como los cuerpos de ellos lo son para mí. Nos vemos uno al otro y nuestras miradas se entrecruzan en el mundo, nuestras percepciones se conjugan y se apoyan una a otra, nuestra visión deviene un acto "común". Ahora bien, el arte sólo se apoya en esta intercorporeidad, en esta sensibilidad genérica porque a la vez sólo por él ella se concreta, se configura y, propiamente, adquiere realidad. Sin el arte, ella quedaría reducida a un ser físico-objetivo, a un conjunto estadístico de entes exteriormente relacionados incapaz de formar algo "común", de arribar a un "ser-común". El arte es, pues, lo que hace y rehace nuestra "corporalidad", nuestro "ser básico" --aquello que somos siempre y para siempre jamás. Sin la obra de arte la "intersubjetividad", la "comunidad humana" nunca pasaría de ser una mera "posibilidad", un proyecto más reforzado cuanto más frustrado, cuanto más enfrentado a los "intereses" irreductibles de las "conciencias". La comunidad humana será una "comunidad de cuerpos", una sinergia intercorpórea mediada y reconstituida por esos objetos extraños y milagrosos que llamamos obras de arte, o no será.

## CAPÍTULO X

### ARTE, HISTORIA Y CULTURA.

#### 1. La historicidad del arte.

El arte no es, como seguido se dice, un "medio" de comunicación sino un creador de comunicación. No es un elemento o una función dentro de la comunidad de comunicación existente, es creador de una comunidad comunicación. Esto significa que lo que la obra de arte expresa no está detrás de la comunidad de sus receptores sino frente a ella, como su "tarea" más propia, como su "encargo" máspreciado. Es lo que sólo ella puede determinar y que sólo en esa determinación puede llegar a "comprenderse", a "realizarse" a sí misma en su sentido más auténtico. Pues a diferencia de otras tareas comunitarias, la tarea estética de la interpretación es una acción que sólo está condicionada por la exigencia de ser fiel a un proyecto --el de la obra de arte-- que es un proyecto de libertad. Ciertamente, la obra es algo, posee una consistencia propia, no es cualquier cosa que la comunidad quiera interpretar. Precisamente por eso decimos que el arte funda una comunidad, es decir, un ser común en la diversidad. De

otra manera, si no hubiera ningún fundamento de las interpretaciones, lo único que se fundaría sería una polvareda de experiencias irreductibles e incommunicantes --pero esto sería, precisamente, el fracaso del arte.

El arte es un hecho "intrínsecamente" social e histórico porque no tiene un "interior", porque está todo él fuera, o, en todo caso, porque es un "interior" en el afuera. Por esto debemos decir que, propiamente, no es un "hecho" histórico o cultural, esto es, algo que está "en" una historia o "en" una cultura, como si estas cualificaciones le vinieran de fuera, de un orden que ya estaría definido con antelación a la propia operación del arte. Más bien, hemos de decir que el arte es fundador de historia, hacedor de cultura. Hay pues, como otros lo han señalado, una relación singular de la actividad artística con la historicidad, pues la obra de arte

como tal puede estar en la historia, pero, hablando con propiedad, no tiene historia. Porque la obra de arte es precisamente el acontecer mismo de la historia: lo es en tanto da toda su fuerza a la palabra 'comienzo'.<sup>1</sup>

Sólo la obra de arte hace aparecer una "marcha histórica".<sup>2</sup> Sólo respecto a la actividad "artística" (esto es, respecto a la praxis creadora del hombre en todos sus niveles) cobra pleno sentido el adjetivo "histórico".

---

<sup>1</sup> Luis Juan Guerrero, Estética operatoria en sus tres direcciones. I. Revelación y acogimiento de la obra de arte, p. 367.

<sup>2</sup> "L'oeuvre dit ce mot, commencement, et ce qu'elle prétend donner à l'histoire, c'est l'initiative, la possibilité d'un point de départ". Maurice Blanchot, L'espace littéraire, p. 304.

Consideramos que desde la perspectiva de Merleau-Ponty es cuestionable cualquier concepción determinista que haga del fenómeno artístico el simple efecto de ciertos procesos previos, el resultado de ciertas condiciones ya dadas y definidas. Ahora bien, sólo podemos cuestionar toda visión determinista de la actividad artística --y de la praxis humana en general-- si igualmente cuestionamos lo que sería un mero "indeterminismo": cualquier concepción del arte como una experiencia aislada y pura, secundaria y, en última instancia, intrascendente respecto al mundo histórico-social en general. Para Merleau-Ponty la relación del arte con el mundo de la praxis es immanente, intrínseca y necesaria: es una relación expresiva; no es una relación contingente o de determinación extrínseca. La actividad creadora del arte no se realiza más allá de la vida concreta e intersubjetiva de los hombres, y esta vida, a su vez, sólo es plena y esencialmente tal gracias a esa actividad.

Una concepción artística de la historia nos ayuda a revertir, así, tanto las concepciones deterministas (materialistas) como las voluntaristas (espiritualistas) del proceso histórico. Pues la acción del arte nos muestra la posibilidad de una acción inventiva que sin embargo se encuentra perfectamente arraigada en la concreción del mundo y la vida intersubjetiva. Ningún artista produce su obra más allá de ciertas condiciones histórico-sociales, de cierto contexto cultural y hasta de ciertos suposiciones, prejuicios, formas de percepción y grados de desarrollo tecnológico muy precisos. Y no obstante, la obra de arte siempre da más

de sí, siempre es irreductible a sus condiciones "pasadas". La historia entera del arte está presente en el trabajo de cada artista, pero sólo es artista aquél que rebasa esa historia, instala algo inédito y se lanza al porvenir. Hay una historia del arte, una unidad de los diversos esfuerzos de expresar el mundo, pero esta unidad, este sentido, no opera deterministamente, todo lo contrario. Es una historia que se desarrolla a partir de interpretaciones, reconstrucciones, transgresiones e innovaciones constantes; que tiene, ante todo, un carácter anti-determinista, que se realiza contrariando todo logos previo, toda racionalidad a priori. La historia del arte es una historia de la creación y es, así, creación de historia, invención de la historia.

¿Cómo es esto posible? En principio, de acuerdo con Merleau-Ponty, porque el "comienzo" que el arte es sólo posee realidad y validez porque no tiene un carácter absoluto y puramente incondicionado, porque es siempre, a la vez, un "re-comienzo". La capacidad del arte para rebasar la historia pasada y crear historia le viene de un poder previo y más fundamental que es el de saber entregarse, hundirse en esa historia. No es sobrevolando el tiempo como el artista va más allá sino comprometiéndose integralmente con lo que hay y ha habido.

Al igual que la relación con las cosas o el mundo, la relación del pintor con el pasado de la pintura es también de cambio y continuación, de metamorfosis y respuesta. Es innovando como el pintor responde a las preguntas que las obras del pasado le planteaban. Ahora bien, la innovación que él realiza no es



arbitraria, infundada; pues la capacidad que se atribuye de transformar las obras del pasado no tendría porque negársela a los autores de tales obras. Merleau-Ponty cuestiona que la aptitud para interpretar, reconstruir y transfigurar el pasado sea sólo propia de los artistas "modernos"; él piensa que es una aptitud característica de todo arte y toda forma de expresión dada en la historia. Así, nos dice,

las producciones del pasado, que son los datos de nuestra época, sobrepasaban también las producciones anteriores hacia un futuro que somos nosotros y en este sentido invocaban entre otras las metamorfosis que nosotros les imponemos.<sup>3</sup>

La divesidad de actos expresivos, el hecho de que un artista o toda una época contradiga a las que le han antecedido, no niega entonces que haya una "unidad" de esos actos, que haya, por ejemplo, una unidad en la historia de la pintura, una comunidad de los pintores en el espacio y en el tiempo.<sup>4</sup> Aún la transformación más radical del pasado sigue debiendo algo a ese pasado.

Es que la obra de cualquier artista nunca es un sistema cerrado y completo, un conjunto finito de rasgos y elementos, esto es, un "objeto"; se trata más bien, dice Merleau-Ponty, "de un campo abierto o de un nuevo órgano de la cultura humana",<sup>5</sup> de

---

<sup>3</sup> S., 71; 74.

<sup>4</sup> Para Merleau-Ponty, hay una comunidad de los pintores porque ellos no se relacionan solamente según la dimensión horizontal (de sucesión lineal) sino también según la dimensión vertical (de simultaneidad): todos ellos se encuentran en el Ser que quieren expresar, en el "mundo sensible" que quieren comprender.

<sup>5</sup> S., 71; 74.

una manera de ver y expresar que, por definición, se encuentra abierta a los otros y al porvenir. Esta "apertura" de las obras del pasado "es lo que hace que nos hablen y que nosotros les respondamos con metamorfosis en las que ellas colaboran con nosotros".<sup>6</sup> Esto significa que el acto por el cual el artista actual transforma las obras del pasado debe a estas obras algo de su propio impulso, e inversamente, que esas obras no sobrevivirían sino fueran retomadas, interrogadas y recreadas desde el presente.

Retomando una expresión de Husserl, Merleau-Ponty llama a esta dinámica la institución, la Stiftung --la fundación o el establecimiento--, esto es, "la fecundidad ilimitada" de cada presente y cada acto expresivo, el hecho de que los productos de la cultura "siguen teniendo valor después de su aparición y abren un campo de búsqueda en que reviven perpetuamente".<sup>7</sup> En este sentido, el arte es la institución por excelencia; pues él consiste siempre en la instauración "material" de un proyecto, en la fundamentación "sensible" de una historia, o en la erección "monumental" de una tarea.<sup>8</sup> Y en este sentido también queda

---

<sup>6</sup> S., 72; 75.

<sup>7</sup> S., 71; 74.

<sup>8</sup> El carácter de "instauración" del arte ha sido destacado a partir de Heidegger (Arte y poesía) por diversos teóricos de la estética contemporánea. El arte es "la sabiduría instaurativa", dice Etienne Souriau (La correspondencia de las artes, p. 35). Y en un texto reciente, Deleuze y Guattari dicen: "El artista crea bloques de perceptos y afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo" (¿Qué es la filosofía?, p. 165. Precisamente porque la obra de arte es instauración real ella tiene su sentido en sí misma o, más bien, a partir de sí misma (no en el artista, en su época, ni tampoco en el intérprete, en la pura posteridad).

claro como debe entenderse el acto creador: no como una acción "constituyente" sino como una praxis "instituyente". Como la inscripción en el mundo de un "imaginario", de una apertura o un pliegue de temporalidad, y no como la construcción de un "sentido ideal", "conceptual", que estaría alcanzado de una vez y para siempre. La creación actual está abierta a un porvenir; pero, a su vez, como toda creación del pasado también lo estuvo de principio --desde el primer hombre que pintó en unas cavernas--, la acción actual se mueve en lo "abierto" por otras acciones y en esta medida ella se encuentra con el pasado y lo continúa en el momento mismo que quisiera olvidarlo. La historia del arte es, pues, una historia "interior" y no "exterior".

O, en todo caso, dice Merleau-Ponty, hay como dos historicidades. Una, que es irónica, irrisoria incluso, que está hecha de contrasentidos y negaciones apresupradas, que es fragmentaria y exterior. En ésta los artistas se alejan y niegan entre sí, buscan más lo que los distingue que lo que los une y cada uno se quiere un creador absoluto. Pero la otra historicidad, "sin la cual sería imposible la primera", los divergentes comunican sin perder su carácter propio, los esfuerzos se entrelazan y los opuestos se afirman a la vez que se niegan. Esta historicidad se encuentra "constituida y reconstituida progresivamente por el interés que nos lleva hacia lo que no es nosotros".<sup>9</sup> Desde este punto de vista, el pasado no está atrás, reducido a lo que fue, "continúa llevado en cada pintor que reanima, resume y relanza a

---

<sup>9</sup> S., 72; 75.

cada obra nueva toda la empresa de la pintura".<sup>10</sup>

Ahora bien, esa historicidad de afirmación, de acumulación y unidad no se encuentra sólo a posteriori, no es una unificación que sólo nosotros, en la perspectiva del presente, haríamos por nuestra cuenta de acuerdo con criterios extrínsecos y sólo formales. Esta es la historicidad de la conciencia moderna, la del Museo imaginario,<sup>11</sup> donde todos las artistas se encuentran reunidos y unificados desde fuera y superficialmente, aplanados en un orden que elimina sus divergencias sin comprenderlas, que respeta oficiosamente la singularidad de cada uno sin explicarla. Es una historicidad abstracta, objetiva y terminada: es una historicidad de muerte y no de vida.<sup>12</sup> En cambio, la historicidad de vida es concreta y contingente; se encuentra sumida en un devenir temporal, entretrejida con el mundo y con los otros. Es inseparable de un contexto particular y, sin embargo, está abierta al pasado y al porvenir. Es la historicidad, escribe Merleau-Ponty,

que mora en el pintor cuando trabaja, cuando liga con un solo gesto la tradición que él reaunda y la tradición que él funda, lo que vincula de una vez todo lo que se haya pintado en el mundo, sin que él tenga que dejar su sitio, su trabajo maldito o bendito, y que reconcilia las pinturas en tanto que cada una expresa la existencia entera, en tanto que son todas ellas

<sup>10</sup> S., 72; 75.

<sup>11</sup> Tal reza el título de un libro famoso de André Malraux.

<sup>12</sup> Dice Merleau-Ponty: "Mientras que el estilo vivía en cada pintor como el pulso de su corazón y le hacía precisamente capaz de reconocer cualquier otro esfuerzo que no fuera el suyo, el Museo convierte esta historicidad secreta, púdica, no deliberada, involuntaria, viva en una palabra, en historia oficial y pomposa" (S., 75; 78).

logradas, en vez de reconciliarlas en tanto que están todas acabadas y como tantos otros gestos vanos.<sup>13</sup>

En esta historicidad todo tiene que ver con todo, ningún acontecimiento se encuentra aislado. Pero esto no significa que la singularidad de los momentos se desdibuje y que cualquiera sea igual a cualquier otro. Lo que es singular e irreplicable es la manera en que un artista se relaciona con el mundo y el tiempo. Pero, por lo mismo, esa singularidad no implica clausura e inaccesibilidad; por el contrario: ella ya es en sí misma emblema universal. La obra de un gran artista es para siempre, podemos comunicar con ella y comprenderla desde lo más íntimo de nuestra vida, y, sin embargo, su estilo es a fin de cuentas irreductible a una estructura unívoca y definitiva, nunca queda "identificado" de modo irrecusable.<sup>14</sup>

La historicidad del arte es intrínseca, es una historia que se juega en el presente, que no encuentra su "verdad" sólo en el futuro, cuando los artistas ya han muerto. Es que esta "verdad" y esta "unidad histórica" han de ser pensadas no como un dato o una reunión de hechos sino como un proceso vivo, dinámico y actuante, como una unidad que se hace --se vive, se sufre, se comprende--, desde la vida actual. De acuerdo con Merleau-Ponty, suponemos que

---

<sup>13</sup> S., 75; 79.

<sup>14</sup> "El catálogo completo de la obra de un maestro no es suficiente para saber lo que es realmente suyo... porque él mismo es una cierta palabra en el discurso de la pintura, que despierta ecos hacia el pasado y hacia el futuro en la medida misma en que no lo busca, es porque él se vincula a todas las demás tentativas en la medida misma en que se ocupa resueltamente de su mundo" (S., 73-74; 77).

la verdad de una acción o el sentido de una expresión no se encuentran en su propio momento histórico, porque esperamos encontrarlas al modo de una fórmula precisa o de una definición perfectamente consciente y asumida --tal como nosotros podemos tenerla ahora. Pero en el momento en que una acción o expresión se realizan, hay una experiencia vivida de su verdad, sentido y alcance. Esta experiencia es intrinsecamente abierta y posee, aunque de forma vaga, una aprehensión de aquello que la trasciende, incluso de todas aquellas cosas que ella podría o no podría ser.

En general, ninguna expresión, ningún acto de cultura, se reduce jamás a su momento, posee en lo más íntimo de sí misma una capacidad de proyección y rebasamiento, una potencia de "ir más allá" que la conecta con el pasado y con el futuro, y le otorga, con la condición de no "saberse", una especie de "eternidad". Porque una expresión ha sido, esto es, porque ha aparecido en un cierto momento y lugar, ella es ya, de alguna manera, para siempre. Pues siempre podrá encontrar prefiguraciones de sí misma en el pasado más remoto y saber sobrevivir, a través de otras obras que la reconfiguren, en el porvenir más lejano. La unidad de la historia del arte, insiste Merleau-Ponty, no está fuera del proceso concreto a través del cual las diversas obras, artistas y épocas se remiten mutuamente y se fundan entre sí. Cada obra lleva ya a las demás.

Ahora bien, ¿en qué se funda esta "unidad"? ¿Por qué se da

una convergencia espontánea de diversas formas de expresión? ¿Por qué un objeto cultural puede llegar a tener "sentido" --a ser reinterpretado, admirado, amado-- más allá de su propio contexto histórico-cultural? Nuestro filósofo refiere casos límite y enigmáticos de este problema como lo son el descubrimiento contemporáneo, a través de la ampliación fotográfica, de que en ciertas miniaturas y monedas de una cultura antigua aparece en su imperceptible forma el mismo estilo que en las obras de gran tamaño de esa misma cultura --cuando no se puede suponer que ese estilo haya sido puesto ahí por "alguien": ¿quién lo puso entonces? ¿quién "se" expresó?--. O, también, que en épocas o culturas distantes y que no se conocieron de ninguna manera puedan existir estilos semejantes --¿que influjos enigmáticos las han conectado?--. ¿Debemos suponer que hay como un espíritu universal que se expresa en todos los lugares y momentos, como una Razón general que se manifiesta aquí y allá? Ahora bien, el enigma surge y se acentúa precisamente por suponer primero que el acto expresivo es una operación instantánea y cerrada en los límites de una subjetividad espiritual y que el objeto en que se expresa es una cosa física sin más. Desde ese momento, no queda más que acallar el enigma con una mistificación: la idea de que existe tal "Espíritu universal" o "Razón única" que milagrosamente se realizaría en el mundo y en la historia. Estos "monstruos hegelianos", afirma nuestro filósofo, son la antítesis y el complemento de la concepción individualista del arte. Y el racionalismo o el naturalismo, como el individualismo, son sólo nombres para un problema que

queda siempre pendiente: ¿qué es la expresión?

Es aquí que la teoría de la percepción y la corporalidad de Merleau-Ponty presta su servicios y nos permite establecer las bases de una teoría general de la historia y la cultura.<sup>15</sup> El misterio de la presencia de un mismo estilo en objetos de distinta escala (la miniatura y la gran obra), la presencia de un estilo en los niveles inhumanos de la estructura microscópica de los materiales, empieza a dilucidarse si repensamos la naturaleza de la acción corporal y del vida encarnada en general. Si asumimos que el sujeto del acto expresivo no es una "conciencia" sino un cuerpo, y que, a su vez, la realidad en que se concreta la expresión no es una "cosa" sino un "signo".

La mano que dibuja y que impone su estilo a los más diversos objetos no es, según Merleau-Ponty, una mano "objetiva", un conjunto de músculos y nervios que realiza ciertos movimientos predeterminados, ni tampoco una mano "subjetiva", totalmente subordinada a las decisiones de la conciencia. Es una "mano-fenómeno" cuyo estilo "está indiviso en el gesto", y que dibuja sobre un espacio también fenoménico que no le es extraño, que, de alguna manera, va produciendo con sus propios desplazamientos. El dibujo se realiza sobre un extraño espacio, del que no podría decirse que es "imaginario" porque está prendido a una cosa material, pero el que tampoco podría identificarse sin más con esta materialidad, porque los mínimos trazos marcan ahí unas

---

<sup>15</sup> Las bases de toda hermenéutica estarían en una "hermenéutica" originaria, "natural" que está dada desde nuestro ser corporal.



diferencias, una distancias, que ya no son físicas, y que hacen eco a la acción del cuerpo. La mano adviene una "potencia general de formulación motriz" que no tiene necesidad de replantear sus acciones de acuerdo con cada situación particular, porque estas "situaciones" nunca son totalmente ajenas a su intención. Es por esto que el artista puede realizar cosas que lo rebasen, marcar su estilo sin saberlo e ignorar todo el alcance de lo que hace. Esa potencia prodigiosa de expresión, que lleva al artista más allá de sí mismo, pero que, sin embargo, no lo elimina ni subordina, es, precisamente, el ser corporal, la vida encarnada (un espíritu que se ha vuelto a tal grado cuerpo, órgano, que ya no se "sabe"). Así las cosas, dice Merleau-Ponty, ya no tenemos que buscar la explicación del acto expresivo "en un Espíritu del Mundo, que operaría en nosotros sin nosotros", o, mejor, debemos decir que "el espíritu del mundo somos nosotros, desde el momento que sabemos movernos, desde el momento que sabemos mirar".<sup>16</sup>

El misterio de la historia y la cultura se llama carne animada o vida encarnada: no naturaleza, no espíritu. La acción corporal no es un mecanismo ciego ni es una acción inequívocamente consciente.

Yo nuevo mi cuerpo sin siquiera saber qué músculos, qué trayectos nerviosos deben intervenir, ni dónde habría que buscar los instrumentos de esa acción.<sup>17</sup>

"Quiero ir allá, y allí estoy". El objeto al que me dirijo no es

---

<sup>16</sup> S. 78; 82.

<sup>17</sup> S. 78; 83.

la causa de mi acción porque sin la intención de moverme no habría ningún objeto al cual dirigirme, no habría, en general, objetos en el mundo. Pero esto no quiere decir que es el espíritu el que actúa y que la intencionalidad motriz es ya un proceso mental. De ninguna manera, insiste Merleau-Ponty; más bien, explica,

son mis propias miradas, su sinergia, su exploración, su prospección, quienes enfocan el objeto inminente, y nuestras correcciones nunca serían lo bastante rápidas y precisas si debieran fundarse sobre un verdadero cálculo de los efectos.<sup>18</sup>

En general, poseo con mi cuerpo un modo de comunicación directo e inmediato con las cosas y de comprenderlas, una capacidad para interrogarlas e interpretarlas conforme a su tenor. Es que, como ya lo hemos dicho, mi cuerpo no está fuera del mundo; sus movimientos se inscriben en él, lo modifican, lo configuran, hacen que advenga al sentido y que, a la vez, este sentido no deje de seguir "adviniendo", de persistir más allá de nosotros, de trascender lo que pudiéramos saber y definir del él.

En fin, declara Merleau-Ponty, "toda percepción, toda acción que la supone, en una palabra todo uso humano del cuerpo es ya expresión primordial".<sup>19</sup> El mínimo acto corporal o el gesto más elemental inaugura un sentido, instaura en el orden mediocre de los meros hechos una potencia, una historicidad, el temblor de una vida espiritual. Cuando, a cierta distancia, señalo con mi

---

<sup>18</sup> S., 79; 83.

<sup>19</sup> S., 79-80; 84.

mano hacia un objeto, el "sentido" de este gesto ya guarda cierta desproporción, un exceso, respecto a la simple estructura del acto gestual y los objetos señalados. Pues mi acto no solamente significa el objeto indicado, significa una apropiación general por mi cuerpo del medio circundante, su reconfiguración en función de mis actos y, en fin, la aparición de un mundo en torno de mí, que no es, simplemente, un mundo "privado", puesto que el gesto de indicar sólo lo realizo en presencia de otro sujeto, quien, así, es capaz de internarse desde su propio mundo en "mi" mundo, pudiendo desde entonces ver ahí cosas que yo no he visto e introduciendo inestabilidad, equivocidad y apertura. La relatividad de todo "objeto" --indicado, percibido, producido o significado-- a un contexto situacional que mi cuerpo define pero que no domina, es lo que hace que haya de principio y para siempre un exceso del sentido sobre la expresión, una desproporción de lo que "queremos decir" sobre lo que "decimos".

Es desde esta perspectiva fenomenológico-corporal de la acción expresiva que podemos comprender el problema de las convergencias o semejanzas estilísticas entre culturas separadas y ajenas a toda influencia. En principio, sostiene Merleau-Ponty, éste no es todavía el problema de fondo; pues comparadas con las diferencias que puede haber entre culturas distintas, las semejanzas son pocas, y hasta cierto punto explicables según un criterio de probabilidad. En todo caso, "el verdadero problema está en comprender por qué culturas tan diferentes emprenden la misma búsqueda, se proponen la misma tarea", y, en fin, "por qué

lo que produce una cultura tiene un sentido para otras culturas, incluso si no es ése su sentido de origen".<sup>20</sup> Ya es, pues, un misterio saber por qué hay pintura, esto es, por qué hay este universo de la pintura en el que podemos colocar los más disimulos y distantes productos de la acción expresiva humana --incluso si a algunos les regateamos su valor estético. Según Merleau-Ponty, la posibilidad de la convergencia de diversos actos de expresión está dada desde la estructura del propio acto. Pues, explica,

si lo propio del gesto humano es significar más allá de su simple existencia de hecho, inaugurar un sentido, resulta de ellos que todo gesto es comparable a cualquier otro, que dependen todos de una misma sintaxis, que cada uno de ellos es un comienzo (y una continuación), anuncia una continuación o unas reanudaciones...<sup>21</sup>

Todo gesto, todo acto expresivo, está abierto a los demás y a los otros. En lo más secreto de sí mismo porta un destino de "alteridad", de "cambio" y "reconfiguración". Así las cosas, el misterio sería más bien que no se produjera el encuentro entre diversas formas de expresión, la metamorfosis y el desarrollo entre diversas épocas y culturas.

En general, explica Merleau-Ponty, la operación expresiva pertenece al orden del advenimiento y no al del acontecimiento. El acto cultural no es un "hecho" sino un "advenir", un "proceso". Proponemos, nos dice,

---

<sup>20</sup> S, 80; 84.

<sup>21</sup> S, 80-81; 85.

admitir el orden de la cultura o del sentido como un orden original del advenimiento, que no debe derivarse de aquel, si es que existe, de los acontecimientos puros ni tratarse como el simple efecto de encuentros extraordinarios.<sup>22</sup>

Esto es, el orden de la cultura es el orden de lo que "surge", de lo que "comienza" o "recomienza", de lo que es un inicio o una iniciación, y que, por lo tanto, indica o significa más de lo que contiene en sí mismo y se encuentra intrinsecamente "abierto". Este es el orden de lo que pertenece al tiempo, o, más bien, de lo que, en última instancia, está hecho de sustancia temporal, o que no es quizás nada más que tiempo:<sup>23</sup> trascendencia, tensión, diferencia.

Por definición, el sentido jamás se reduce a su punto de arranque, a sus condiciones concretas, a sus circunstancias espacio-temporales, pero a la vez jamás es separable de ellas, nunca llega a constituirse en un "segunda causalidad", una esfera enteramente autónoma y puramente espiritual. "La creación de cultura --afirma Merleau-Ponty-- carece de eficacia si no encuentra un vehículo en las circunstancias exteriores".<sup>24</sup> Pero, precisamente, porque es eficaz no se reduce a las circunstancias que le dan origen, y la creación está siempre dirigida hacia un "más

---

<sup>22</sup> S., 80; 85.

<sup>23</sup> Podríamos decir que el gesto, el estilo, no consiste en otra cosa que en marcar en el espacio una señal de temporalidad. ... Y que el arte no es al fin sino un espacio-tiempo, y el misterio del hombre, del espíritu, se llama, como querían Bergson y Proust, memoria.

<sup>24</sup> S., 81; 85.

allá" que ningún análisis de tales circunstancias podrá explicar jamás. Y así como la unidad de nuestro cuerpo no se sostiene más que en su esfuerzo de abrirse al mundo, la historia de la pintura, y la historia del arte en general,

que corre de una obra a otra reposa sobre sí misma y no es llevada más que por la cariátide nuestros esfuerzos que convergen por el sólo hecho de que son esfuerzos de expresión.<sup>25</sup>

La posibilidad de convergencia de un acto expresivo con otro está dada, pues, desde su misma estructura interna: y quizás la esencia de esta estructura no sea más que esa "posibilidad". Pero, por lo mismo, tal posibilidad tiene que realizarse, no vale ni subsiste en sí misma, nada es si la convergencia no se efectúa. "El orden intrínseco del sentido no es eterno", dice Merleau-Ponty; ha de cumplirse, desarrollarse, invocar "una serie de pasos sucesivos".<sup>26</sup> El sentido tiene que cambiar para poder ser él mismo, tiene que ser él mismo para cambiar; la sucesión no destruye su unidad, aunque tampoco es, simplemente, el despliegue de algo cuyo ser ya estaba definido de manera íntegra. Cada "repetición", cada actualización del sentido, lo renueva, lo diversifica y lo diferencia. Pero en cuanto el sentido ya "repetía" en su origen lo que iba a venir después de él, sus nuevas caras siguen siendo parte de su rostro primordial. El sentido del gesto expresivo es, así, por principio y para siempre "un sentido

---

<sup>25</sup> S, 82; 86.

<sup>26</sup> S, 82; 86.

en génesis".<sup>27</sup>

Esta unidad en la multiplicidad, esta continuidad en la discontinuidad, este logos en la historia, resulta incomprensible tanto para el pensamiento analítico, que sólo tiene ojos para procesos de unificación a posteriori, como para el pensamiento idealista, que sólo quiere unidades completas y compactas y que desespera de la diversidad. La unidad del fenómeno histórico únicamente puede ser comprendida entonces por una filosofía de la corporalidad, de la carne. Es desde la dimensión de la experiencia perceptiva y la vida encarnada que podemos entender cómo es posible a la vez el sentido y el movimiento, esto es, cómo es posible una cultura, una historia, una humanidad. El arte sólo puede fundar una tradición, escribe Merleau-Ponty, porque recoge otra: la de la percepción; el comienzo de la historia del arte es ya un re-comienzo y, en fin,

la cuasi-eternidad del arte se confunde con la cuasi-eternidad de la existencia encarnada, y tenemos en el ejercicio de nuestro cuerpo y de nuestros sentidos, en tanto que nos incluyen en el mundo, de qué comprender nuestra gesticulación cultural en tanto que ésta nos incluye en la historia.<sup>28</sup>

La temporalización que el acto expresivo marca en el espacio actual sólo es eficaz porque funciona a la vez como una espacialización del tiempo, como una forma en que la temporalidad adquiere base material, el devenir anclaje carnal. El espíritu nunca podrá cerrarse sobre sí mismo ni acallar el murmullo de las

---

<sup>27</sup> S. 82; 87.

<sup>28</sup> S. 83; 87.

cosas, la solidez de lo que existe; y si lo hace, no será por mucho tiempo, paulatinamente irá disolviéndose en la nada, de la misma manera como se disuelven aquellos otros "espíritus", los fantasmas, cuando nadie les teme, invoca o recuerda.

El funcionamiento del acto expresivo, la dinámica histórica del sentido estético, es para Merleau-Ponty más que una metáfora del proceso histórico: es su fundamento y contenido último.

Y volvería a encontrarse sin duda el concepto de historia en su verdadero sentido si se adoptara la costumbre de formarle, como nosotros lo hemos propuesto, basado en el ejemplo de las artes y el lenguaje.<sup>29</sup>

El proceso histórico en general permanece mal comprendido, en el vaivén de las filosofías deterministas o de las indeterministas mientras no lo pensemos desde la perspectiva de la acción expresiva del arte. La historia no está hecha y la contingencia de su desarrollo no abole el sentido. No tenemos que elegir entre estas dos tesis si no pensarlas a partir del modo como operan los gestos de nuestro cuerpo y los actos del artista.

A Merleau-Ponty le importa cuestionar toda concepción idolátrica de la historia, toda visión dogmática y teleológica del proceso histórico --es decir, toda "filosofía de la historia" entendida en un sentido fuerte, como un plan ya decidido que sólo

---

<sup>29</sup> PM, 133; 120.



tendríamos que seguir a pie juntillas. En verdad, ésta es una visión simplificada, propiamente a filosófica; pues, nos dice nuestro autor, ninguna filosofía de la historia, ni siquiera la cristiana y menos la hegeliana, "ha trasladado nunca al futuro toda su sustancia del presente ni destruido el 'yo' para dejar sitio al otro".<sup>30</sup> Aun en Hegel, interpreta Merleau-Ponty, lo que hace al sentido histórico no se encuentra más allá de las experiencias particulares sino en lo que hace que estas experiencias se ligen entre sí mismas y se abran hacia algo más. La verdad no está en lo universal ni en lo particular, en la inmanencia o en la trascendencia, en lo exterior o en lo interior; está en el encuentro y la mediación de ambos términos, en la manera como se relativizan uno a otro y se constituyen entre sí. La legitimidad de un acto no está en la intención con que fue realizado ni en sus meras consecuencias inmediatas, está en la fuerza y alcance del acto, en su fecundidad, en su capacidad para haber desencadenado otros actos en los que sobrevivirá, se desarrollará o modificará, y en cuanto cada acto nuevo seguirá abierto a otros futuros, nunca habrá una legitimidad absoluta de ninguno y toda "justificación" será siempre "provisional"...

Así, retomando palabras de Hegel, y lo que considera el espíritu último de su filosofía, Merleau-Ponty define el proceso histórico como

una marcha que crea ella misma su curso y vuelve sobre sí misma, un movimiento, por consiguiente, sin más guía

---

<sup>30</sup> S, 84; 88-89.

que su propia iniciativa y que sin embargo no escapa fuera de sí mismo, sino que se reanda y se confirma a largos intervalos.<sup>31</sup>

A la vez, los acontecimientos son imprevisibles, la historia nos enseña el futuro, no es una racionalidad ya hecha, pero una vez efectuado, no hay acontecimiento que no encuentre en el pasado antecedentes, bases o razones. Ahora bien, sostiene Merleau-Ponty, la universalidad de la praxis humana no queda negada ni tampoco afirmada en un plano sólo abstracto si la pensamos estrictamente a partir de la acción expresiva. Acá, no hay que elegir entre la vida o el sentido, el individuo o los demás: "en el momento de la expresión, el otro a quien yo me dirijo y yo que me expreso estamos ligados sin concesión".<sup>32</sup> La historicidad de la obra artística se hace desde su interior, y el artista sólo apela al "juicio de la historia" porque él contribuye a hacerla, porque es parte, desde lo más íntimo de sí mismo, de ella. La apelación del artista, desarrolla nuestro autor, "se confunde con la certeza interior de haber dicho lo que en las cosas esperaba ser dicho, y que por consiguiente no podría dejar de ser oído por X...".<sup>33</sup> "La voluntad de hablar --dice en otra parte Merleau-Ponty-- es una misma cosa con la voluntad de ser comprendido".<sup>34</sup> No hay exterioridad y por eso la unidad no tiene que hacerse desde fuera, "la historia verdadera vive en su

---

<sup>31</sup> S, 86; 91.

<sup>32</sup> S, 86; 92.

<sup>33</sup> S, 87; 92.

<sup>34</sup> EE, 44; EP, 64.

totalidad de nosotros".<sup>35</sup>

Más allá de Hegel, lo que la historia del arte nos enseña es, pues, otra concepción de la "historia": historia interior o inmanente, historia-presente, donde comunicamos con los demás no por las orillas de nuestro ser y nuestras situaciones, sino por su centro, desde su vibrante corazón. Hemos visto que el acto expresivo es un proceso originaria e intrinsecamente intersubjetivo y temporal. La expresión no es primigenia, no es un "origen" absoluto y por eso ya es histórica y social. "Lo que se expresa" no es el "yo", la "conciencia", sino una experiencia del mundo, una manera de ver y una figura de lo que se ve; de ahí que "lo que queda expresado" no pueda ser sino un sentido abierto e inacabado, como el mundo del que surge y al que se remite. De ahí también que ese "sentido" no pueda existir sin la manera como otros sujetos lo aprehenden y comprenden, de las maneras como lo retoman y desarrollan. Puesto que la expresión no puede ser nunca completa y directa, puesto que mi poder de expresar me rebasa siempre, toda expresión espera el asentimiento de otros sujetos, la confirmación de que esa búsqueda ciega en el presente no fracasó, de que hubo ahí algo y no nada. La expresión es un desafío al tiempo y a los otros, es un desafío de ellos y del tiempo a mi voluntad de expresar.

La historia no es pura dispersión. Hay una unidad pero que no existe aparte, sobrevolando los acontecimientos; es una unidad que se hace en el movimiento y en la pluralidad, que se recoge

---

<sup>35</sup> S, 88; 93.

sobre sí misma y se lanza sin tener nunca todos las condiciones ajustadas ni poseer completos los datos de lo que propone. Es una unidad que es una aventura, un riesgo, una apuesta.<sup>36</sup> Formo parte de un mundo histórico y tengo ya una "comprensión" de lo que este mundo es, pero esta comprensión es ante todo "vivida" y si bien puedo, y a veces es necesario que llegue a "saberla", este saber nunca sustituye la comprensión vital ni puede darnos su verdad entera.<sup>37</sup> Es que todo saber se hace en el mundo y compite con las demás formas de expresión en la tarea de decir lo que hay. Si somos parte de un mundo histórico-cultural no tenemos otra forma de comprender, de pertenecer, a ese mundo que a través de nuestra acción, de nuestra praxis, de nuestra acción creadora. La unidad de la historia pasa por nuestro cuerpo, encuentra en nuestra corporalidad viviente, capaz siempre de encarnar un sentido, de actuarlo o de hablarlo, su más concreto e irrebasable fundamento. El mundo histórico es, pues, carne, chair, materia animada, objetos vibrantes, ideas actuadas, significaciones dichas. Vidas que se encabalgan entre sí, que se ven y se hablan, se entregan, confunden y co-fundan; "ser de promiscuidad", como gustaba decir Merleau-Ponty no sin cierto dejo de escándalo, que es la "eternidad del ahora".

---

<sup>36</sup> Una unidad que no termina nunca y de la que ni siquiera podemos, como Hegel quería, dar su "esencia" en un orden de representaciones conceptuales.

<sup>37</sup> "Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse", dice Gadamer, Verdad y método, p. 372. Al igual que Merleau-Ponty, Gadamer ubica también en la diferencia entre lo "sabido" y lo "vivido" (lo "experimentado"), la diferencia de un pensamiento hermenéutico respecto a Hegel. Cf. op. cit., pp. 415 y ss.

La operación sensible, expresiva y creadora del arte guarda de alguna manera el secreto de todo proceso cultural. Es así que podemos plantear a partir de las tesis de Merleau-Ponty la posibilidad de una concepción "artística" de la cultura. Esta perspectiva se opondría, en principio, a las concepciones materialistas tanto como a las espiritualistas, cuestionaria ya las visiones deterministas y positivistas, ya las voluntaristas e indeterministas. Para Merleau-Ponty, el orden de la cultura no es un orden "objetivo" ni tampoco un orden de "significaciones" puras (un orden de conciencia). Ciertamente, existe una potencia creadora de la praxis humana, una capacidad de trascendencia, de "ir más allá". Pero esta capacidad no se realiza en el vacío o a partir de una esfera puramente espiritual. La acción expresiva no se reduce ni se explica por un ser ya dado, pero esto no significa que nada haya antes de su operación. El punto de partida de la expresión no es ni un "ser dado" ni un "puro no-ser": es un "ser" abierto, equivoco en sí mismo, indeterminado, fulgurante, un ser de virtualidad y potencialidad que sólo comienza a determinarse, actualizarse y definirse mediante el propio acto expresivo. La base de la expresión no es un ser material-físico ni un ser espiritual, es, precisamente, un ser de promiscuidad, el ser de la carne, que es mezcla primordial, con-fusión, de lo material y lo espiritual. Es a partir de este ser que el acto creador es posible, que, en general, una historia y una cultura son posibles.

Para Merleau-Ponty cultura es en principio sentido, signi-

ficación. No es sólo un agregado que el hombre hace a la naturaleza en función de resolver ciertos problemas y necesidades que su propio ser natural le plantea. Esta visión, naturalista y positivista, resulta siempre parcial e incompleta: nos da cuenta de uno de los elementos de la cultura pero no de su carácter esencial (pues el animal humano bien hubiera podido resolver sus necesidades ahorrándose la construcción de un nuevo orden de realidad). No nos explica, por ejemplo, el hecho de que el ser humano puede ensayar diversas formas de satisfacer una misma necesidad (desde los modos alimenticios hasta las fórmulas eróticas), o, al revés, que pueda insistir en una misma "solución" (o por lo menos en una misma fórmula) para distintos problemas (estilos y métodos de la acción predominantes y característicos de una época o una sociedad). La cultura es siempre exceso respecto a una naturaleza "ya" dada; es capacidad de trascendencia, de rebasamiento; es expresión.<sup>38</sup>

Sin embargo, una concepción espiritualista de la acción cultural resulta igualmente parcial y abstracta: también vuelve

---

<sup>38</sup> "Pues un sentido se arrastra no solamente en el lenguaje, o en las instituciones políticas o religiosas, sino también en los modos de parentesco, de la herramienta, del paisaje, de la producción, en general en todos los modos del intercambio humano. Una confrontación entre todos estos fenómenos es posible, ya que son todos simbolismos, y acaso hasta una traducción de un simbolismo en otro". EF, 45; Así, que la cultura es esencialmente significación, sentido, quiere decir que no hay elemento o estrato "determinante" (no siquiera en última instancia), que no hay un fenómeno que sería "esencial" y otros que serían "accidentales". De alguna manera, las observaciones de Merleau-Ponty preparan algunos de los replanteamientos hermenéuticos de la investigación antropológica de los últimos años (Cf. Clifford Geertz, La interpretación de las culturas y Marshal Sahlins, Cultura y razón práctica)

inatingente a la cultura. Si ésta es entendida como "manifestación" de un Espíritu que ya es dueño de sí mismo, que ya sabe lo que es, entonces, ese espíritu podría ahorrarse igualmente la obra de cultura. En cambio, desde la perspectiva de Merleau-Ponty, la cultura es, ciertamente, expresión del "espíritu", pero de un espíritu que no posee ninguna sustancialidad y ninguna verdad de sí mismo, que es sólo búsqueda y proceso y que únicamente se conoce en la acción. La producción de cultura no se reduce a las "necesidades", a las condiciones existentes, siempre va más allá, siempre introduce un elemento de inestabilidad y equivocidad en lo existente; pero, a la vez, este movimiento de "trascendencia" no se efectúa sino a partir de ciertas condiciones y situaciones que no son indiferentes en principio a la propia acción cultural. Desde que la intención de cultura empieza a emerger, el ser humano ya no tiene ante sí un ser natural unívoco y preciso, no están afuera las preguntas y adentro las respuestas (o a la inversa). El mundo exterior se encuentra transfigurado, adviene a un estadio de temblor y azar que prepara y requiere la acción cultural del hombre. Esta, por su parte, sólo podrá cerrarse sobre sí misma, y considerarse como la única y última verdad de todo lo existente, a costa de anquilosarse y de no llevar ya sino una vida oficial, indolente y rutinaria. La cultura viva, la verdadera cultura --que es búsqueda, incertidumbre, creación-- nunca podrá convertirse en una respuesta definitiva, en una reacción asimilada para siempre, en una solución inmejorable.

Nuestro "cuerpo" es la estructura general de la cultura y la historia, es la condición y el fundamento de una "humanidad" universal. "Vida encarnada" es lo que las diversas épocas y diversas culturas tienen en común, lo que permite la posibilidad de su mutua comprensión y comunicación. La "posibilidad" decimos, porque el ser del cuerpo no es una estructura "dada" y "objetiva", porque el cuerpo no es, como hemos mostrado, un ser físico-biológico sobre el cual se montarían una serie de determinaciones psicológicas, culturales o sociales, las que permanecerían como atribuciones contingentes e irreductibles en su diversidad histórica y geográfica. Lo que es "universal" no es el cuerpo humano en cuanto cosa, ni el "espíritu" en cuanto representación conceptual, es la "carne", que es cuerpo viviente y espíritu encarnado. Y es en tanto que expresión primera y realización viva de la carne del ser que el Arte es la condición universal de la cultura y la historia.

## 2. Literatura y Filosofía. Observaciones de Merleau-Ponty sobre el lenguaje literario.

### a. La literatura como expresión.

La cultura es operación expresiva, el sentido está siempre "encarnado", corporalizado, y, no obstante, jamás se agota en aquello en que se sostiene o en aquello a que se remite. No hay contradicción entre esas dos afirmaciones, porque la "carne" en



la que el espíritu aparece no es la "materia física", no es un ser extenso y limitado sino una materia "sensible" y vibrante, y porque, a su vez, el propio espíritu no es un ente idéntico, "ideal", porque es sentido, posibilidad, búsqueda continua; porque es, ante todo, "trazo" (es decir, escritura).<sup>39</sup>

Todo pensamiento, toda significación --las más altas, las más abstractas-- son inseparable de una corporalidad --unos gestos o signos-- y de un acto expresivo y comunicativo, de un movimiento o una tensión existencial y existenciaría. Esto es lo que ante todo y siempre el lenguaje literario hace evidente (la obra literaria no es otra cosa que "el misterio de la carne transferido a las palabras"<sup>40</sup>). Su privilegio estético estriba precisamente en que es el modo de realización paradigmático de un rasgo que caracteriza a toda acción de cultura y de pensamiento: la íntima imbricación del signo y el sentido, la envoltura mutua de la expresión y la significación, del presente y la historia, del cuerpo y la palabra.

Así, nos dice Merleau-Ponty, el hecho de que haya un sentido perceptivo cautivo en las pinturas y una historicidad del arte, en fin, de que la pintura sea un esfuerzo comparable al pensa-

---

<sup>39</sup> Al tema de la "escritura" dedicó Merleau-Ponty algunas breves observaciones. Cf. PF, especialmente el curso "Husserl en los límites de la fenomenología". Michel Lefeuvre (en Merleau-Ponty au delà de la phenomenologie, pp. 217-143) ha remarcado la importancia de la reflexión merleau-pontiana sobre la escritura desde una perspectiva que tiene en cuenta la innovación hecha por Jacques Derrida.

<sup>40</sup> Michel Lefeuvre, op. cit., p. 235.

miento, nos permite mostrar no sólo que ella opera como un lenguaje, sino también cuestionar la idea de que la revelación del sentido que el lenguaje realiza nada debe a sus elementos expresivos, a la vida material de las palabras. Si ya una línea, un juego de colores, expresa un sentido, no se ve por qué los signos del lenguaje no serían --y todavía más, considerando su ductilidad-- capaces de expresar un sentido en lugar de solamente "indicarlo" o "representarlo". Hemos de avocarnos entonces a la reflexión sobre la dimensión tácita del sentido lingüístico. Ciertamente, esta dimensión se borra en el uso ordinario y convencional del lenguaje, cuando la palabra cumple su cometido y nos empuja más allá de ella misma. Pero hay, como hemos dicho, un uso creador, que vuelve la palabra sobre la palabra y del que la literatura nos da contundentemente su prueba, su verdad y su posibilidad. Es sobre la concepción de Merleau-Ponty del lenguaje literario de lo que vamos a hablar ahora, que no es, según nuestro autor, una forma entre otras, una circunstancia o una especie de ejercicio lúdico que el lenguaje normal y establecido permitiría y aseguraría. En realidad, el funcionamiento de la palabra poética contiene el secreto de toda palabra, y, de alguna manera, de toda praxis expresiva y del orden general de la significación y la cultura.

"Una novela expresa tácitamente como un cuadro",<sup>41</sup> afirma Merleau-Ponty, lo esencial no se dice en ninguna parte. A propósito de Rojo y negro de Stendhal, nuestro filósofo hace una serie

---

<sup>41</sup> S, 89; 95.

de obseraciones que bien pueden extenderse a todo lenguaje narrativo. "Como el tejedor --dice antes--, el escritor trabaja por el revés, y así es como de repente se encuentra rodeado de sentido".<sup>42</sup> El escritor no explica, no informa; no habla, propiamente, "de" algo; se monta en los acontecimientos y en los personajes, se introduce en sus vidas y deja que ellos hablen, que las cosas se expresen por sí mismas y que un mundo aparezca.

Lo que cuenta, no es tanto que Julien Sorel, al enterarse de que es traicionado por Mme. de Rênal, vaya a Verrières y trate de matarla, como, tras la noticia, aquel silencio, aquel viaje de ensueño, aquella certeza sin pensamientos, aquella resolución eterna. Ahora bien, eso no se dice en ninguna parte. No hay necesidad de 'Julien pensaba', 'Julien quería'. Basta, para expresar, con que Stendhal se introduzca en Julien y lo haga aparecer ante nuestro ojos, a la velocidad del viaje, los objetos, los obstáculos, los medios, los azares.<sup>43</sup>

El acontecimiento no es designado sino aludido, asediado, construido; "no está pues en parte alguna de las palabras, está en nosotros, en los huecos de espacio, de tiempo, de significados que delimitan, de la misma manera que el movimiento en el cine está entre las imágenes inmóviles que se suceden".<sup>44</sup> Pero este lenguaje indirecto no es una simple técnica, un procedimiento formal y mecánico, un proceso de ocultamiento o uno uso cifrado de la escritura; no se trata de esconder detrás de las palabras un sentido que el lector tendría que encontrar como se encuentra la palabra precisa en un crucigrama. Se trata de hacer morar al

---

<sup>42</sup> *ib.*, 55; 56.

<sup>43</sup> *ib.*, 89-90; 95.

<sup>44</sup> *ib.*, 90; 95.

sentido en las palabras mismas, y ese sentido sólo puede encontrarlo quien no quiera mirar más allá de ellas. Es por esto que, como señala Merleau-Ponty, el escritor y el lector se unen en el "centro virtual del escrito, incluso si ni uno ni otro lo conocen".<sup>45</sup> Es, así, que el sentido es creado y no sólo dicho; es así que el acto de leer es tan creador como el de escribir.

Bajo esta perspectiva de la unidad del sentido y la palabra Merleau-Ponty se permite criticar tanto a la literatura de ideas (las novelas de tesis sólo tienen de novela el nombre, dice) como a las estéticas formalistas. Respecto al primer aspecto cuestiona, aunque no desde el principio, la concepción de la literatura de Jean Paul Sartre,<sup>46</sup> en particular su teoría del "compromiso". El artículo "El lenguaje indirecto y las voces del silencio" está dedicado a Sartre, aunque, creemos, lo está en el sentido de que es un homenaje y es una crítica. De acuerdo con lo que hemos visto, en todo el artículo se expresa un cuestionamiento a las concepciones voluntaristas del acto expresivo: éste es una función del estilo, una acción de la palabra, y no un acto de la conciencia frente a las significaciones. "Hay en toda expresión, dice Merleau-Ponty, una espontaneidad que no soporta consignas,

---

<sup>45</sup> S, 90; 96.

<sup>46</sup> Sin embargo, un artículo en que Merleau-Ponty defiende a Sartre ("Un autor escandaloso") terminaba ya con esta crítica afectuosa: "Uno puede desear que esta libertad [Sartre] se realice en imágenes literarias más sólidas, pero no puede decir nada acerca de ella, es efectivamente la sal de la tierra". SS, 88; 84.

ni siquiera aquellas que yo querría darme a mí mismo".<sup>47</sup> Es, precisamente, respecto al problema del arte y la literatura donde la diferencia filosófica entre Sartre y Merleau-Ponty empieza a marcarse antes de extenderse a otros aspectos filosóficos y políticos. Y esto no es un hecho circunstancial: "es interrogando la idea de expresión que Merleau-Ponty ha reconocido el impasse donde se encierra toda filosofía de la conciencia".<sup>48</sup>

Pero nuestro filósofo no critica la teoría de la literatura de Sartre y especialmente su teoría del compromiso (engagement) del escritor, en nombre de una visión purista, esteticista, del acto literario; no piensa que la literatura debería realizarse al margen de la existencia histórico-social y política. Por el contrario, a él le parece que el llamado sartreano al compromiso es artificial, exterior, casi honorario, y finalmente se autocontradice. Es seguir suponiendo que el sujeto en cuanto "conciencia" es dueño absoluto de sí mismo y que su ser se hace más allá del mundo concreto, que él puede, en cuanto posee con su conciencia nihilizante una potencia casi-mágica, cambiar las cosas con sólo pensarlas de manera distinta. Por el contrario, según Merleau-Ponty, no necesitamos "comprometernos" porque ya lo estamos siempre, aun sin quererlo ni proponérselo. El compromiso explícito, asumido, no puede hacerse sino respecto a "principios generales" o en torno a "aspectos" desarraigados de la multiplicidad en la que están envueltos en el mundo concreto, es decir,

---

<sup>47</sup> S. 88; 94.

<sup>48</sup> Bernard Pingaud, "Merleau-Ponty, Sartre et la littérature", p. 80.

en torno a fórmulas, ideas generales, definiciones esquemáticas. Un compromiso así no compromete finalmente a nada, y termina por negarse a sí mismo, disolviéndose en aquél ya gran camino de las "buenas intenciones". Al contrario de Sartre, para Merleau-Ponty existe toda esta dimensión ambigua de la praxis donde nada hay que no tenga ya un sentido y nada tampoco que tenga uno solo, que no dé lugar al equivoco y al desatino. Esta posición no implica una negativa a la acción, una opción escéptica y pasivista; por el contrario, implica asumir el mundo de la acción en su realidad y verdad y reconocer que lo que nos hace parte de este mundo no son las acciones bien decididas, bien intencionadas o bien meditadas, ni, tampoco, las acciones eficaces a cualquier precio, sino las acciones fecundas, esto es, aquellas que son capaces de integrarse al proceso de los hechos, que lo retoman y pueden retrazarlo, producir consecuencias más allá de todo lo esperable. La acción es, pues, en sí misma, explica Merleau-Ponty, otro compromiso, "más exigente y al mismo tiempo más frágil: obliga a cumplir siempre más de lo que se ha prometido o de lo que es debido".<sup>49</sup>

Pues bien, el campo de la literatura es un campo de acción y no un campo de conciencia. La relación del escritor con las significaciones es como la relación de mi cuerpo con las cosas percibidas o como la del político con los demás hombres: una acción que debe esperar sus consecuencias. Estoy siempre instalado, condicionado, ubicado en un mundo que no domino ni me domina:

---

<sup>49</sup> AD. 221; 286.

mis pensamientos, el sentido que doy a mi vida en el momento en que trato de ver con claridad, están tomados siempre en una red de significaciones que me instalaron ya en una cierta posición frente a los otros y a los acontecimientos.<sup>50</sup>

Pero no estoy determinado fatalmente, el mundo en el que aparezco no es estático e inmodificable con la condición de que me sumerja en él, que no quiera cambiarlo desde fuera y con un proyecto que se considera él inmodificable y definitivo. Tendrá que ser un proyecto flexible, capaz de hacer jugar la suerte, la ingenuidad incluso, capaz de hacer de la libertad una realidad concreta.

Así pues, el sentido de la vida se construye, se crea en un proceso imprevisible e incontrolable; "el sentido de mi porvenir no surge por decreto sino que es la verdad de mi experiencia", y es, por esto, en fin, que hay la literatura, pues sólo puede comunicar ese sentido "contando la historia que me hizo llegar a ser esta verdad".<sup>51</sup> Porque la vida es contingente no podemos darle sentido sino a posteriori, y aun así este sentido no podrá separarse de los acontecimientos y los azares que hicieron una vida, no podrá "decirse", tendrá que "narrarse": porque no es una verdad contra el tiempo, sino una verdad, la verdad, del tiempo.

La teoría del compromiso de Sartre se basaba en una concepción de la literatura donde distinguía y oponía de un modo abrupto los procesos de significación de los artistas --pintores, músicos, poetas incluso, etc.-- y los del escritor. En ¿Qué es la

---

<sup>50</sup> AD, 222; 288.

<sup>51</sup> AR, 223; 288.

literatura? sostiene que mientras en la pintura o en la poesía el sentido se encuentra totalmente encarnado en la obra de arte y no refiere a nada más que a su propia estructura interna, el sentido lingüístico con el que trabaja el lenguaje literario --la narrativa-- no se agota en un orden formal interior y nos remite a un orden general de significaciones. El escritor no habla por hablar, dice algo y designa algo. Él no está al servicio del lenguaje sino que el lenguaje está a su servicio. Por lo tanto, es su conciencia de las cosas y del mundo lo que determina el sentido de su labor, es su responsabilidad como sujeto social lo que da el valor a su trabajo y no al revés. Esta concepción es lo que Merleau-Ponty refuta, aunque no de modo explícito, en "El lenguaje indirecto y las voces del silencio". Como hemos dicho, no es cierto que la pintura sea en todo muda ni que el lenguaje sea siempre directo.

Ahora bien, lo anterior no significa que Merleau-Ponty suscriba sin más el formalismo estético. Sin embargo, él considera que el error del formalismo sólo está en la superficialidad de su concepción de la forma artística, en la pobre manera como la entiende, esto es, en su incapacidad para pensar la productividad y la vida de la forma --el estilo, que no es técnica, ni instrumento, ni fórmula, sino construcción de un mundo, creación de pensamiento. Igualmente, el lenguaje no es una cosa, un objeto neutral e indiferente que el escritor utilizaría sin recato. La palabra directa, que quiere reproducir las cosas, se agota en lo que significa, en los hechos que indica, y que no recoge ni sabe



guardar en sí misma. "Un lenguaje por el contrario que dé nuestras perspectivas sobre las cosas y las dote de un relieve, inaugura una discusión que no termina con él, suscita a su vez la búsqueda".<sup>52</sup> Es un lenguaje abierto que hace algo más que dirigirse a un lector, lo impele a buscar, a ver y le da "que pensar", le invita retomar por sí mismo el acto expresivo y a colaborar en la empresa de crear sentido. En fin, la obra literaria, como todo pensamiento productivo, contiene más que un conjunto de ideas, "matrices de ideas",<sup>53</sup> esto es, emblemas de un sentido inacabado, generadores de un pensamiento porvenir, máquinas que engendran sentido y no estructuras significantes, tumbas del sentido. Literatura es ese lenguaje conquistador que nos introduce a "perspectivas extrañas en lugar de confirmarnos en las nuestras",<sup>54</sup> que nos da a ver y pensar como ningún análisis podría hacerlo nunca; que nos transporta, pues, "del mundo ya dicho a otra cosa". Por la literatura accedemos a un mundo que es, a fin de cuentas, el propio mundo real en su movimiento primordial, en el modo como deviene en nosotros y como devenimos en él --y esto no tendría porque excluir a la "ficción".

El lenguaje es la carne del espíritu, y la literatura es la el modo en que la unidad del hombre y el lenguaje se hace un proceso interactivo, dinámico y productivo. La verdad de lo expresado no está en la conciencia del escritor ni en las estructuras de la lengua, ni tampoco en una relación exterior, exacta.

---

<sup>52</sup> S., 91; 96.

<sup>53</sup> S., 91; 96.

<sup>54</sup> S., 91; 97.

entre ambos. Está en el modo como el escritor vuelve a la dimensión originaria de la palabra, la reconfigura, deforma, y hace emerger algo en donde él y el lenguaje se encuentran indistintamente unidos.

El escritor tiene que habérselas siempre con un lenguaje del que no es dueño, y que, sin embargo, no puede nada sin él, que tiene sus caprichos, sus gracias, pero las merece siempre a causa del trabajo del escritor.<sup>55</sup>

La literatura es el lenguaje trabajado por "dentro", un poco a ciegas, y el escritor es un "profesional de la inseguridad". El acto creador del escritor no es la labor de una conciencia que sabe bien lo que quiere, busca en el lenguaje establecido las maneras más adecuadas para decirlo, y llega eventualmente a un lector que entenderá sin más lo que se le ha dicho. La creación es una operación en el lenguaje y del lenguaje. Opera transformando la materia lingüística, dándole una nueva forma, reorientándola hacia la expresión de algo que se "quiere decir" y que sólo ilusoriamente se cree saber con antelación qué es. Pero, paradójicamente, actuando de esa manera, la intención de significar queda instalada en la palabra y podrá ser descubierta y desarrollada por aquellos que estén dispuestos seguirla y vivirla también desde su interior.

Así, si el artista es un "genio", dice Merleau-Ponty, lo es en este sentido, es decir:

aquel cuyas palabras tienen más sentido del que él

---

<sup>55</sup> S, 292-293; 296.

mismo podía darles, aquel que, describiendo lo relieves de su universo privado, despierta en los hombres más diferentes a él una especie de recuerdo de lo que él está diciendo, de la misma manera que el trabajo de nuestro ojos desarrolla ingenuamente ante nosotros un espectáculo que es también el mundo de los demás.<sup>56</sup>

Y podemos retomar respecto al escritor lo que hemos dicho respecto al pintor: su vida no contiene las claves de su obra y él no está obligado a ser "coherente" y mucho menos a realizar determinada forma de vida, a ser un "ser especial". Cuando al conocer en persona a un escritor, a un artista, nos decepcionamos, porque no corresponde a lo que esperamos de él, no deja de haber en estas actitudes cierta mala fe, algo así como una envidia disfrazada de admiración. Y cuando, por el contrario, los escritores se vuelven pedantes e insoportables, cuando se creen los creadores geniales de sus obras, el malestar que tenemos no se debe sólo al descrédito moral de sus conductas, sino a que lo que ellos llaman su "obra" nada sería sin nosotros, sin nuestra experiencia, sin la manera como revive en nosotros y nos hace revivir algo que no estaba ni en nosotros ni en ellos, y esta experiencia, cuando ha sido auténtica, ni siquiera podemos evitarla o eliminarla.

Ahora bien, ¿cómo es que a su vez nosotros --los lectores de un texto literario-- podemos corresponder al escritor y ubicarnos de un salto en el mundo del sentido? Es que nuestra experiencia del lenguaje es como la de nuestro cuerpo: la de un ser que somos

---

<sup>56</sup> S., 385; 391.

ante de manejar o entender. No accedemos al mundo de la palabra desde fuera sino desde su interior, y por esto no necesitamos "saberlo" para usarlo y comprenderlo. Más que poseer al lenguaje, el sujeto es poseído por el lenguaje, conducido por caminos y llevado a lugares ignotos que le serían totalmente incomprensibles si él no estuviese hecho de palabra y ésta no fuera a su vez prolongación de una potencia de expresión que ha empezado con el uso más primigenio de su ser corporal.

De la misma manera que nuestro cuerpo no nos guía entre las cosas sino a condición de que cesemos de analizar para hacer uso de él, el lenguaje no es literario, es decir productivo, sino a condición de que cesemos de pedirle a cada momento justificaciones para seguirle a donde él va.<sup>57</sup>

El ser humano puede expresar y ser creador cuando es capaz de entregarse, de confundirse, con los medios de su existencia --su ser natural o su ser cultural--, cuando renuncia a dominarlos, a poseerlos, y los sigue en su movimiento inmanente colaborando en la revelación de algo que él no pone pero que le pertenece de un modo irrecusable e incomparable. No lo es cuando se retira a una vida interior o cuando sólo le importa ganar o tener razón.

En general, es esta capacidad de acumulación inconsciente, de espontaneidad, el prodigio de lo que podemos designar con la palabra humanidad. Es la posibilidad que tenemos de hacer más de lo que las condiciones, tomadas parte por parte, permitirían; de obtener conclusiones que rebasan lo que las premisas autorizaban;

---

<sup>57</sup> S. 91; 97.

es, pues, la posibilidad de dar un salto, la potencia de la praxis carnal; esto y nada más es el espíritu, la creación.

El sentido del texto literario se encuentra íntimamente comprometido con el funcionamiento de los signos y el movimiento de la palabra. Pero hay, observa Merleau-Ponty, las "formas exactas del lenguaje", como la filosofía o la ciencia, que, al menos, pretenden una posesión precisa de lo que se dice. Sin embargo, nuestro filósofo no se contenta con rehuir el problema ni con conceder excepciones a lo que él considera esencial de la operación expresiva. Esto significa que ni aun esas formas se encuentran totalmente separadas del carácter precario de las formas de expresión mudas, y que su pretensión de exactitud y objetividad todavía puede ser comprendida a partir del funcionamiento vivo de la palabra. Se trata en todo caso de constatar que hay un privilegio del lenguaje respecto a otros sistemas de expresión como la pintura, privilegio que no significa necesariamente una diferencia absoluta y excluyente, que no significa, pues, que la expresión lingüística sea capaz de borrarse a sí misma y colocarnos efectivamente en el ser mismo de las cosas. Es un privilegio que no es separable de la manera concreta como la palabra opera y de los modos como ella se refiere al pasado y tiene en cuenta la intersubjetividad constitutiva de toda expresión.

En principio, el escritor mantiene una actitud más versátil con el pasado respecto a la que tienen la experiencia ordinaria o

el acto del pintor. No se reduce a venerarlo o a querer destruirlo; no se propone sustituirlo por completo o darle la espalda. A diferencia del pintor el escritor comparte con los demás escritores --y con los demás sujetos-- un medio común mucho menos difuso que las figuras o los colores percibidos o que su experiencia corporal; ese medio es el sistema de la lengua, que él vive desde lo más interior de sí mismo, y que, sin embargo, es una propiedad pública.

La lengua dada, que le traspasa de parte a parte y traza ya una figura general de sus pensamientos más íntimos, no está ante él como una enemiga, está toda ella dispuesta a convertir en adquisición todo lo que él, escritor, significa de nuevo.<sup>58</sup>

Al volver a usar esa lengua que otros han usado de otros modos, y al no poder contentarse con repetirla, el escritor tiene que transfigurarla, rehacerla, esto es, dar "su verdad".<sup>59</sup> En general, de acuerdo con Merleau-Ponty, sólo el lenguaje puede dar lugar a una conciencia de la verdad; sólo él nos permite algo más que continuar o desarrollar el pasado: nos permite comprenderlo, entenderlo en lo que él ha sido. En fin, el espíritu se hace para sí en el lenguaje, se reflexiona, mientras que en la pintura está fuera de sí y no puede comprenderse; hay una palabra sobre la palabra, pero no hay una pintura sobre la pintura...

La literatura afronta el tiempo con valentía, señala nuestro autor; no busca escaparse de los hechos de su momento sino

---

<sup>58</sup> S. 93; 99.

<sup>59</sup> S. 94; 100.

sumergirse en ellos, afrontarlos en su imprevisibilidad y contingencia: sólo así puede transformarlos en significado y trascender su circunscripción y su relativismo. Las palabras de los poetas o de los filósofos griegos nos llegan hasta hoy --aunque sea fragmentariamente--, y nos hablan directamente, las sentimos parte de nosotros mismos; en cambio sus pinturas o esculturas no dejan de darnos la impresión de que pertenecen a un pasado derruido e irretornable (es probable que nos proporcionen, aunque incompleta, una experiencia vivida de la cultura griega; pero sólo los textos nos dan una experiencia de la verdad de esa cultura). El privilegio, la potencia, de la operación expresiva de la palabra es que nos envía a un orden del sentido, a un mundo de pensamientos. El sentido no queda prendido simplemente al movimiento de los signos; ellos se dejan trascender hacia un sentido que podemos tener por adquirido, aun cuando, ciertamente, ésta adquisición no sea sino una posesión provisional de un ser total que sigue abierto. Esta provisionalidad, sin embargo, ya es algo. Es la prueba de que el lenguaje pertenece al tiempo y a la situación, que su capacidad de recoger el pasado y revelarlo no podría efectuarla, evidentemente, si les diera la vuelta. Ningún lenguaje, ni siquiera el filosófico, puede remitirse a un universo de significados prístinos y directos: "el sentido de la filosofía --afirma Merleau-Ponty-- es el sentido de una génesis, no podría totalizarse fuera del tiempo, y es además expresión".<sup>60</sup> La filosofía es también una "arquitectura de

---

<sup>60</sup> S. 96; 103.

signos",<sup>61</sup> no está en el "otro lado", "como toda la literatura. No se instala en el reverso de lo visible: está en los dos lados".<sup>62</sup> La filosofía es también lenguaje, escritura, carne del tiempo.

#### b. Literatura y metafísica.

Aquello que la literatura nos muestra se encuentra operando en todo lenguaje y en toda forma de la praxis. Las significaciones, incluso los ideales o los valores, moran en un orden de expresión y de vida, del que, si quisiéramos desprenderlos, pronto se agotarían, repitiéndose nada más de manera ritual hasta volverse falsos, meramente apologeticos o morir sin más. El sentido es inseparable de la palabra: esto quiere decir que la literatura no es extraña a un acto de pensamiento, a la filosofía, y que ésta, a su vez, posee una dimensión literaria o es literatura (como alguna vez dijo Borges, quizás irónicamente). En el artículo "La novela y la metafísica" (de Sentido y sinsentido), Merleau-Ponty afirma que, considerando las características del pensamiento filosófico y de la situación del hombre contemporáneo, ya no es posible mantener esa separación tan precisa que el pensamiento clásico señalaba entre la filosofía y la literatura. Hay una dimensión literaria de la filosofía, pero hay una

---

<sup>61</sup> EE, 45; 66.

<sup>62</sup> VI, 319; 319.



dimensión filosófica de la literatura:<sup>63</sup> esto significa que nuestro autor no se contenta, como los deconstruccionistas más radicales, con eliminar la filosofía reduciéndola a pura textualidad. Es porque hay un doble movimiento, una mutua interacción, por lo que esto no ha de verse como un retroceso o una mera negación sino como un avance y una profundización de nuestra conciencia crítica, como una ampliación de nuestra lucidez y no como simple abdicación o escepticismo anti-filosófico. El reconocimiento de la dimensión literaria de la filosofía no significa en absoluto trivialización del pensamiento, negación de su necesidad y de sus virtudes; todo lo contrario.

"La obra de todo gran novelista está siempre sostenida por dos o tres ideas filosóficas", dice Merleau-Ponty, pero, agrega, "la función del novelista no es la de tematizar estas ideas, sino la de hacerlas existir delante de nosotros como si fueran cosas".<sup>64</sup> De ahí que el escritor no sea por esto ni se considere a sí mismo un "filósofo" y que a veces lo sea a pesar de sí mismo. Igualmente, ningún filósofo querría que se le valorara únicamente como escritor. En fin, el conflicto entre filosofía y literatura subsiste mientras pensamos en el marco del racionalismo y de la metafísica clásica. Desde esa perspectiva, la filosofía era el proyecto de explicar al mundo y la vida humana desde ciertos conceptos organizados y convalidados a priori. Por el contrario, la filosofía de nuestro tiempo, y en especial la filosofía

---

<sup>63</sup> "La filosofía de lo sensible como literatura", dice una nota de trabajo de VI, 303; 305.

<sup>64</sup> SS, 57; 45.

existencial y fenomenológica, se plantea más bien "explicitar" que "explicar", no supone que la verdad o el sentido sólo encuentren su génesis en la cabeza del pensador, en la deducción o en alguna retardada revelación supranatural. El sentido y la verdad se juegan en la vida, en la praxis de todos los días y en los más divergentes procesos que hacen al hombre y a la historia.

Desde este momento la tarea de la literatura y la de la filosofía ya no pueden andar separadas. Cuando trata de dar voz a la experiencia del mundo y de mostrar cómo la conciencia se escapa por el mundo, uno no puede ya jactarse de conseguir una transparencia perfecta de la expresión.<sup>65</sup>

Es una misma conciencia, una misma asunción, de la contingencia, del azar, de la debilidad de las antiguas fundamentaciones del Ser y la Verdad, la que, en el siglo XX, desplaza a la literatura hacia la metafísica y a ésta hacia aquella. En el mismo momento que se pierde la certeza de un orden inmutable y básico de verdades se pierde también la idea de un orden cotidiano, inocente o frívolo de la existencia --que el primero, en la medida que garantizaba, le permitía desenvolverse en un cierto margen de irresponsabilidad. ¿De qué preocuparse, podía decir un hombre del siglo XIX, si las leyes de Dios, de la Naturaleza o de la Historia (a elegir), ya han señalado lo importante y previsto lo que va a suceder? Cuando esta confianza se rompió, se deshizo también ese orden oficial de la cultura que asignaba unívocamente a cada forma de la praxis sus contenidos y funciones, el mundo se

---

<sup>65</sup> SS, 59-60; 48-49.

complicó y se convirtió él mismo en filosófico. La literatura tuvo que complicarse igualmente; alargarse, profundizarse, hundirse todavía más en las cosas.

Un mundo en el que las significaciones ya no son seguras, completas y pristinas, donde ya no moran en un cielo inteligible o en una Conciencia trascendental, es un mundo literario, es el mejor de los mundos posibles para alguien que es escritor. El espíritu está en el cuerpo, el pensamiento en las acciones, el sentido en los acontecimientos, la filosofía en la vida. Todo deviene, todo se transforma. Esta es la experiencia que algunos escritores del siglo XX, a los que se refiere brevemente Merleau-Ponty, han vuelto palpable. En primer lugar tenemos el tema y la experiencia del erotismo, la cuidadosa y atenta entrega a la corporalidad que somos.

Con Proust, con Gide --índice nuestro autor--, comienza una relación incansable y detallada del cuerpo; se le constata, lo consultan, lo escuchan como a una persona, espían las intermitencias de su deseo y, como dicen, de su fervor.<sup>66</sup>

La experiencia literaria se vuelve hacia el cuerpo haciendo de él como un punto de inflexión y de concreción del mundo. En Proust el cuerpo es el "guardián del pasado, y es él quien, a pesar de las alteraciones que hacen que se reconozca difícilmente, mantiene una relación substancial entre nosotros y el pasado".<sup>67</sup> La

<sup>66</sup> S. 290; 296.

<sup>67</sup> S. 290; 296. Recuérdese el comienzo de En busca del tiempo perdido. "Y antes de que mi pensamiento, que vacilaba en el umbral de los tiempos y de las formas, hubiese identificado, enlazando las diversas circunstancias que se le ofrecían, el

memoria proustiana es una memoria del cuerpo y la revelación de la verdad de lo vivido consiste en saber aprehender el milagro de la expresión, el modo como en las cosas cotidianas, en nuestras relaciones con demas, o en las obras de arte un sentido viene a morar.

La atención al cuerpo no significa, pues, renuncia al sentido, reducción o identificación de la vida con unos mecanismos corporales ciegos, con una vida instintiva que al fin podría realizarse sin trabas ni mediaciones: la experiencia del escritor no es el registro de una corporalidad inmediata, ofrecida por fin en su nudez y desnudez. Con ironía dice Merleau-Ponty: "nuestros grandes eróticos están siempre con la pluma en la mano".<sup>68</sup> La experiencia del erotismo es más una experiencia literaria que una experiencia real. En todo caso las dos cosas. La literatura no se vuelve hacia el cuerpo sino porque en ese mismo movimiento la carne se sublima y los signos, las palabras, se erotizan: el erotismo deviene una experiencia metafísica, un modo de revelar, de dar sentido, a unas conductas, a unos movimientos, unos gemidos, que quizás no sean más que eso que son y su sentido no agregue a su presencia sorda nada más que la decisión de un ser -  
-el hombre-- de tener que ser aquello que es. Soy este cuerpo,

---

lugar de que se trataba, el otro, mi cuerpo, si iba acordando para cada sitio de como era la cama, de dónde estaban las puertas, de a dónde daban las ventanas, de si había un pasillo, y, además de los pensamientos que al dormirme allí me preocupaban y que al despertarme volvía a encontrar". Los lados de mi cuerpo, agrega Proust, son "fieles guardianes de un pasado que yo nunca debiera olvidar". Marcel Proust, 1. Por el camino se Swann, p. 15.

<sup>68</sup> S. 379; 385.

esta atracción, este amor o este clamor caluroso. ¿qué más? ¿puedo agregar algo, añadir una interpretación, ordenar mis acciones conforme a un valor? ¿o puedo mejor descubrir lo que todo este ser quiere decir va en si mismo. lo que todo el esta buscando? Quizás nada hay más que este interrogar que no encuentra respuesta, pero cuya búsqueda sin término inaugura un mundo de cultura, un mundo del sentido. que si no nos da la verdad de la vida si nos guarda siempre un poco de vida para nuestras verdades. El erotismo es una experiencia metafísica y por eso quizás existe antes en la literatura que en los cuerpos. Y es metafísico no porque ponga en juego ciertos significados, porque hubiera una verdad que el encuentro de los cuerpos realizaria más allá de su entrelazamiento, sus afanes y placeres; es metafísico porque es la excepcional experiencia de un ser que no se abre al sentido sino para decir aquello que va es, que quiere dar sentido a aquello que se resiste, pero que al no encontrarlo nunca de modo definitivo, se apoya en este impulso para generar un mundo casi infinito de sentidos donde todo dira de alguna manera esa experiencia muda y donde, sin embargo, nunca habrá una palabra ni ninguna otra cosa que pueda reemplazar jamás la odisea patológica de los cuerpos.

En los escritores modernos aparece también "por una consecuencia inevitable, la obsesión por los demás".<sup>69</sup> señala Merleau-Ponty. La humanidad ya no es una categoría en la que todos indistintamente nos identificamos, una noción abstracta y a

---

<sup>69</sup> S, 290: 296.

priori que en nombre de un saber que se quisiera uniforme y total haría de nuestra concreción existencial una particularidad al fin y al cabo intrascendente. Por el contrario, cuando el escritor reconoce

lo que hay de único en la encarnación vivida interiormente, los demás se le aparecen necesariamente bajo la forma del tormento, del deseo, o, por lo menos, de la inquietud.<sup>70</sup>

La intersubjetividad, el entretejimiento de las existencias, su inseparabilidad, está dado y sin embargo no constituye un orden compacto, una vida común, sin fisuras ni dudas, no forma, pues, un "universo humano". La experiencia de los otros es también, como la del cuerpo, una experiencia metafísica, y la literatura, que quiere dar cuenta de ella, deja de estar guiada por un sentido moral para advenir literatura amoral o, incluso, inmoral. La literatura anterior podía ser "moral", porque se creía que los valores, las normas, los sentimientos, tenían un carácter más o menos unívoco y que los comportamientos humanos tenían también de modo unívoco tales o cuales significados. En un mundo donde la "metafísica" era un saber completo y preciso, la inmoralidad no podía ser vista sino como anomalía, excepción o desviación; por su parte, en el mundo donde las certezas absolutas se han retirado lo metafísico sólo subsiste como objeto de una experiencia imprevisible e indomable. La experiencia de los otros es metafísica porque sus significados y posibilidades no están

---

<sup>70</sup> S. 290-291; 297.

determinadas ni garantizadas, porque la vida en común es una búsqueda y una creación que no se sostiene más que en la terquedad de su esfuerzo y según una responsabilidad que ya no tiene justificaciones últimas, teológicas en última instancia.

Cuando la vida humana se vuelve problemática, la literatura deja de ser un modo de ilustración, de ejemplificación o de análisis, adviene un medio de revelación y creación de la existencia. Ella nos muestra como "estamos mezclados con el mundo y con lo demás en una confusión inextricable",<sup>71</sup> de tal manera que ya no es posible seguir suponiendo que el mundo humano es un orden de conciencias individuales, de sujetos kantianos, donde cada uno tendría bien delimitadas sus intenciones, el significado de sus acciones y la responsabilidad que le toca en los acontecimientos, y donde, por ende, podríamos, el escritor, los personajes o los lectores, hacer juicios morales definitivos y certeros. Desde que estamos mezclados con los demás las acciones no tienen sentido único ni unívoco;

simplemente todas nuestras acciones tienen varios sentidos, en particular aquel que ofrecen a los testigos exteriores, y todos estos sentidos, obrando, los asumimos. Los demás son las coordenadas permanentes de nuestras vidas.<sup>72</sup>

Esto es lo que significa que estamos más allá de la "moral". Al reconocer la irreductibilidad de la contingencia del mundo intersubjetivo, reconocemos que las creencias o los valores con

---

<sup>71</sup> SS, 71; 63.

<sup>72</sup> SS, 72; 64-65.

los que nos identificamos no nos aseguran de por sí que estamos de lado del bien, y al mismo tiempo, que la asunción de la ambigüedad de los valores no nos coloca ya del lado del mal: "no existe inocencia absoluta y, por la misma razón, tampoco la culpabilidad absoluta".<sup>73</sup>

Todas estas consecuencias se siguen de reconocer que la vida intersubjetiva ha de ser creada y que la libertad, en cuanto condición concreta y no sólo "ideal" de la moralidad, "es causa al mismo tiempo de un inmoralismo absoluto", puesto que ninguna acción la agota, ningún comportamiento la elimina, y es capaz de convertirnos "en seres nuevos a cada instante".<sup>74</sup> Nuestra libertad no abole sino por el contrario acentúa las dificultades, los equívocos, la relatividad de la vida. No es la capacidad que tendríamos para proyectarnos una vida perfectamente transparente de cabo a rabo, para "dirigir" nuestra vida como se dirige un experimento tecnológico, según conceptos y normas bien definidas. Más allá de la fuerza de los azares de la vida, dice Merleau-Ponty, todo proyecto humano es en sí mismo contradictorio,

ya que llama y rehusa a la vez su realización. Nunca se buscaría nada si no fuera para obtenerlo, y sin embargo, si aquello que yo busco hoy debe ser algún día conseguido, es decir, superado, ¿para qué buscarlo?<sup>75</sup> Hay que buscarlo porque hoy es hoy y mañana, mañana.

Es, pues, en el ahora, en el presente, donde la libertad se diseña y realiza. Ni el pasado ni el futuro agotan lo que somos y

<sup>73</sup> SS, 73; 66.

<sup>74</sup> SS, 74; 67.

<sup>75</sup> SS, 76; 70.



lo que podemos ser, no nos dan una razón para actuar que sería definitiva. Pero la vida no se sumerge en el vacío ni en la pura ignorancia de sí: se recrea a cada instante y sólo puede hacerlo en la medida en que toma en cuenta de un solo golpe todo lo que ha sido y todo lo que podrá ser. Igualmente, la relación con el otro lleva en sí una contradicción que sólo puedo querer resolver a costa de la relación misma.

Yo no amaría a una persona si no fuera con la esperanza de ser reconocido por ella, y sin embargo ese reconocimiento no cuenta más que si ella es libre, es decir, nunca conquistada. Pero el amor, de hecho existe.<sup>76</sup>

Amar es de hecho vivir una contradicción, un problema, una búsqueda inacabable. No había una razón para amar y sin embargo los amores llegan a convertirse en las razones más poderosas para vivir y para actuar. Nada tan intenso en su sentido como la historia de un amor, como la narración de sus peripecias, de su ilógica, de sus desencuentros absurdos, de sus logros milagrosos.

Es que, en fin, el amor, como la vida, como toda acción de cultura, es capaz de producir algo, de construir un destino, de crear en su sentido más radical: hace aparecer algo que no solamente no estaba dado ni condicionado, sino que quizás lo que estaba eran las condiciones de su imposibilidad, de su imprevisibilidad, de su sin-razón...

\*

---

<sup>76</sup> SS, 76; 70-71.

La literatura --y todo arte-- posee una dimensión metafísica porque el sentido, la idea o el valor ya no pueden encontrarse más allá de las operaciones contingentes, cuasi-ciegas y aleatorias en las que y por las que aparecen. Porque la "creación" no es lo que sólo puede empezar a operar más allá de la cotidianidad y la concreción de la existencia, sino un "impulso", un "exceso", que forma parte de nuestra institución originaria y de nuestro ser primordial.

Sin embargo, la filosofía no desaparece. Por el contrario, retoma nuevo impulso. A condición de ser concreta, de no dar la espalda a los procesos de la expresión, de comprometerse con las cosas, el tiempo y los demás, el pensamiento encuentra su propia capacidad inventiva, su propia apertura. A condición de no decirlo todo ni de querer dar la verdad última, la filosofía es también creación. Pensamiento Abierto.

## CONCLUSIONES

### CONCEPTOS BÁSICOS DE UNA ESTÉTICA FILOSÓFICA.

Henos aquí al final de nuestra indagación por el pensamiento estético de Maurice Merleau-Ponty. Hemos recorrido diversas líneas, abordado distintas cuestiones y trabajado una serie de obras y textos. Marcamos desde el comienzo la discutibilidad de nuestra hipótesis: bajo criterios muy rigurosos y circunscritos al orden disciplinar, una Estética en la obra del fenomenólogo francés es más bien breve y quizás insuficiente. Por el contrario, consideramos que bajo otros criterios --más abstractos, menos reglamentados-- nuestra hipótesis es válida y puede tener gran relevancia teórica. La Estética está presente como posibilidad y sentido de la reflexión filosófica general de Merleau-Ponty. De esta manera, al interpretar sus textos sobre arte teniendo en la mira el marco global de su pensamiento, hemos podido delimitar enfoques teóricamente significativos y apreciar consecuencias importantes para la definición filosófica de algunos conceptos básicos de la Estética. De estos conceptos es de lo que vamos a ocuparnos ahora de manera explícita y sintéti-

ca. Esto significa que, en cierta medida, lo que digamos tiene el doble carácter de una conclusión y de un planteamiento personal. Así, basándonos en el pensamiento de Merleau-Ponty, y más allá de él, expondremos nuestra concepción de los temas en cuestión. Centraremos todo nuestro tratamiento en tres asuntos básicos de la teoría Estética, y que poseen a la vez consecuencias para toda filosofía y sus diversas temáticas y problemáticas. Tales cuestiones se refieren al concepto del sentido estético, al concepto de Arte, y al significado y posibilidad de la actividad creadora. En este orden los abordaremos a continuación.

### 1. El sentido estético.

La cuestión del "sentido" es una de las problemáticas más acuciantes de la teoría estética. Me sumerjo en una sinfonía, contemplo una pintura o una película, soy llevado por el movimiento de un poema o una novela, me planto frente a una escultura... No son unos simples objetos los que me atraen e inclusive llegan a colmarme. Hay ahí algo más que requiere la puesta en juego de todo mi ser, de mi sensibilidad, mi gusto y disgusto, de mi pensamiento y mi capacidad de comprensión, etc., ¿qué es? No podría responder con exactitud a esta pregunta y sin embargo tampoco podría negar que haya "algo". ¿Qué es entonces?

Afirmar que una obra de arte expresa algo, un sentimiento, una idea o un pensamiento, que posee un significado o un sentido, es una condición para que podemos llamarla obra de arte. Es el

carácter expresivo y/o significativo del objeto artístico lo que nos permite distinguirlo de otro tipo de objetos como los naturales, los técnicos, etc. Es también el reconocimiento de ese carácter expresivo lo que permitió la constitución histórica del concepto de arte. Como sabemos, la plena asunción de este concepto solamente pudo darse cuando dejó de identificarse al arte con el trabajo y la técnica. Este descubrimiento fue la gran hazaña de los artistas renacentistas. Ahí se localiza el significado más trascendente de esa gran revolución histórico-cultural que llamamos Renacimiento. El mundo antiguo, griego y medieval, no poseía una valoración del arte como actividad espiritual, es más, ni siquiera poseía un concepto de arte semejante al de la cultura moderna.<sup>1</sup> En el concepto griego de Arte quedaba incluido, y por ende no bien valorado, lo que nosotros llamamos artes plásticas, pero no lo estaban la Poesía y la Música --que, junto con la Danza, se consideraban un todo unitario y eran altamente apreciadas. La poesía era considerada un conocimiento del tipo más elevado, en el nivel de lo espiritual y lo divino, con profundo significado moral y social; nada tenía que ver con el conocimiento técnico, sensible, práctico y experimental de los "artesanos". En general, el conjunto de actividades que los modernos

---

<sup>1</sup> Como nos explica Wadislaw Tatarkiewicz: "'Arte' (tekne) era un término que se aplicaba en la antigua Grecia a todo tipo de producción que se hiciera con destreza, es decir, que se realizara de acuerdo con unos principios y reglas establecidas. Por tanto, las obras de un arquitecto o de un escultor respondían a esta definición. Pero también lo hacían el trabajo de un carpintero o de un tejedor". W. Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, p. 109.

incluimos bajo el concepto de Arte, merecían poco aprecio por los filósofos y moralistas griegos. Se rechazaba al arte por juzgarlo bien una mera habilidad técnica, bien por su carácter mimético, o bien por su rasgo irracional y emocional. Como señala Tatarkiewicz,<sup>2</sup> los griegos no podían llegar a elaborar un concepto de arte como el moderno porque no relacionaban con él los conceptos de belleza, creatividad y espiritualidad, a través de los cuales, precisamente, la modernidad logró unificar cosas tan dispares para los antiguos como la pintura y la poesía, la escultura y la música. En la antigüedad, la noción de belleza poseía un sentido muy amplio --metafísico y moral--: la de creatividad prácticamente no existía (o era, en el medievo, un propio taxativamente predicable de la divinidad), y la de espiritualidad se encontraba muy delimitada a la dimensión del intelecto. Al circunscribir la noción de belleza al plano sensible y al reducir las distancias entre lo divino y lo humano, los renacentistas comenzaron a hacer posible la coniunción de aquellos términos que permitieron construir el concepto de Arte y establecer su alta calidad humana, definiéndolo como una actividad expresiva, como el medio por el cual un sentido se expresa.

El reconocimiento moderno del valor del arte va a encontrar su forma acabada, filosófica, en el pensamiento hegeliano. Todo el periodo comprendido entre el Renacimiento y Hegel podemos caracterizarlo como un paulatino proceso para alcanzar y consolidar la dignidad espiritual del arte. Frente a las concepciones

---

<sup>2</sup> Op. cit., especialmente capítulo I.

naturalistas (aun el naturalismo romántico), formalistas o moralistas (tipo Kant) que, a fin de cuentas, consideran al arte como un instrumento al servicio de otros fines, la concepción de Hegel es contundente: "la obra de arte procede del espíritu y existe por el espíritu".<sup>3</sup> No va más para él la reducción del arte a pura forma sensible, placentera o a mero trabajo técnico. En tanto momento y capacidad espiritual, el arte cumple una función histórico-cultural de primer nivel. Es famosa su tesis acerca de lo bello como "apariciencia sensible de la idea"<sup>4</sup>. En términos más amplios, explica,

el contenido del arte está formado por la idea, representada bajo una forma concreta y sensible. La tarea del arte consiste en conciliar, formando con ellas una libre totalidad, estas dos partes: la idea y su representación sensible.<sup>5</sup>

No obstante, esta concepción es ambivalente. Hegel sólo reconoce la dignidad espiritual del arte para asentar inmediatamente su carácter dependiente y secundario. Pues si de espíritu se trata nada más espiritual que la religión y la ciencia (filosofía). De ahí su posición polémica contra las filosofías de lo absoluto estético (Schelling) y su convicción de que el arte es cosa del pasado. El arte sirve efectivamente para hacer al espíritu consciente de sus intereses, pero, sostiene Hegel, "está lejos de ser el modo de expresión más elevado del pensamiento comprensi-

---

<sup>3</sup> G.W.F. Hegel, Introducción a la estética, p. 66.

<sup>4</sup> G.W.F. Hegel, Estética 2. La idea de lo bello artístico o lo ideal, p. 47.

<sup>5</sup> Hegel, Introducción a la estética, p. 117.

vo".<sup>6</sup> Ciertamente que en algún momento y para algunas culturas fue la sustancia viva del espíritu, dice, pero bajo el dominio de una cultura ilustrada, nuestras necesidades e intereses sólo pueden ser satisfechas por las representaciones generales y las reflexiones.<sup>7</sup>

Para Hegel, en tanto el arte es representación del pensamiento, éste, en su forma reflexiva y conceptual realiza la verdad última y esencial de todo pensamiento y, por tanto, del propio pensamiento artístico.<sup>8</sup> El arte viene a ser una forma menor o degradada del pensamiento, un modo de realización de la verdad, pero parcial, inconsciente y provisional. La interpretación y comprensión del arte no tiene otro objetivo desde su perspectiva que demostrar la superioridad del pensamiento conceptual y la inferioridad del pensamiento artístico. Toda su Estética --la primera estética sistemática en la historia de la filosofía-- está dominada (incluso es su condición de posibilidad) por una jerarquía teleológica-espiritual. Ya sea para explicar el devenir histórico del arte --arte simbólico, arte clásico, arte romántico-- o para dar cuenta del sistema de las bellas artes: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía:

---

<sup>6</sup> Op. cit., p. 35.

<sup>7</sup> "Por ello, hoy día, nos vemos inclinados a las reflexiones y a los pensamientos relacionados con el arte. El arte mismo tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos". Ibid., p. 29.

<sup>8</sup> Pues, como dice Gadamer, en tanto se defina lo bello del arte como la apariencia sensible de la idea, "se está presuponiendo necesariamente que es posible ir más allá de este modo de aparecer de lo verdadero, y que lo pensado filosóficamente en la idea es justamente la forma más alta y adecuada de aprehender estas verdades". H.-G. Gadamer, La actualidad de lo bello, p. 94.



en cualquier caso el último elemento es a la vez el que posee la más alta espiritualidad.<sup>9</sup>

La concepción hegeliana prevalecerá de alguna manera en los desarrollos posteriores de la estética y afianzará la posición intelectualista sobre el arte dominante en la cultura contemporánea. El prejuicio hegeliano se encuentra presente en algunos de los diversos enfoques sobre el arte que se han hecho desde la perspectiva de la filosofía y las ciencias humanas. Lo que tenemos después de Hegel es una especie de positivización y particularización de la investigación estética. En esta medida, las estéticas posthegelianas recogen y traicionan la herencia de Hegel, superan y realizan su cometido. El problema del contenido o sentido estético quedó desgajado en distintos y hasta contradictorios enfoques. La pregunta por el sentido estético se fue transformando de una interrogación por el contenido de pensamiento expresado a una pregunta por el "significado" de la obra de arte. En lugar de espíritu se empezó a hablar de historia, sociedad, cultura, personalidad, y finalmente, de lenguaje. En cualquier caso el esquema se mantuvo, aunque probablemente en demérito del espíritu original y total de la filosofía de Hegel. Lo que cundió fue, más bien, bajo el intento de una determinación

---

<sup>9</sup> En la poesía, por ejemplo, el espíritu está libre en sí, "se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aquí un símbolo, sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación". Hegel, op. cit., p. 145. La poesía es el puente para arribar al pensamiento conceptual pleno, al espíritu absoluto.

Positiva del sentido estético, un esquema simplificado. Lo que en Hegel todavía era una visión abierta del arte, en cuanto expresión universal del espíritu, se fue estrechando y reduciendo a una concepción del fenómeno artístico como expresión de un contenido particular plenamente circunscritable. Es la negación de la naturaleza específica del sentido estético --que comienza con la doble operación hegeliana de reconocimiento-desconocimiento del arte-- lo que finalmente y de manera general terminó por imponerse.

Parece que, de acuerdo con Hegel, el arte sólo pudo ser pensado y pensado como expresión del espíritu o del pensamiento, en el momento de su declive histórico o a costa de la militante negación de sus potencias específicas. La alternativa que Hegel nos dejó fue: o vivimos irreflexiva, desfasada y nostálgicamente un mundo estético ya superado, o comprendemos al arte en su realidad y verdad pero ya no pertenecemos a su dominio sino al de la comprensión, al del pensamiento. Para salir de esta alternativa no tenemos otro camino que reformular el concepto de sentido estético, cuestionando los términos hegelianos y sus reelaboraciones modernas, filosóficas y científico-positivas.

Es así que, con Merleau-Ponty, hemos criticado cualquier tesis reduccionista al mostrar que el sentido estético no puede identificarse ni con la "intención" del autor ni con la "interpretación" del espectador. Esto quiere decir que el sentido estético no es un objeto mental, una entidad conceptual o un mero significado; que el pensamiento estético no es pensamiento

sin más, es decir, que no puede aprehenderse, pensarse, aparte de aquello de lo que se dice. Por esta misma razón, nunca es algo definido y acabado, un ser cierto y preciso. El sentido estético es inmanente y es abierto. Tal es su doble característica. Ambas cualidades se ligan una a otra: es porque es inmanente que es abierto, es su apertura lo que muestra que es inmanente. Vamos a ampliar estas tesis.

La inmanencia. En primer lugar, el sentido estético es plenamente inmanente al objeto (la obra de arte) del que se dice; no es una entidad trascendente, exterior o posterior; es la realidad concreta del objeto como tal, está en, o es la obra de arte misma, remite a sus rasgos más singulares, sensibles y concretos. Por consecuencia, la manera de aprehenderlo y producirlo sólo puede ser a través de una experiencia vital, inmanente, y la manera de pensarlo sólo puede ser a través de un pensar concreto, inmanente también. No está excluida, pues, la participación del pensamiento en la experiencia estética, pero se trata de un pensamiento singular, que se encuentra sometido a los rasgos y exigencias de lo Sensible.

La inmanencia del sentido estético no es sólo un principio de la obra de arte, lo es igualmente de la experiencia estética --la del creador y la del receptor--, y todavía más, es el principio general del mundo sensible y de toda experiencia perceptiva. Esto significa que arte no es sólo el acto por el cual un sentido logra ser expresado "a través" de un ser sensible. Puesto que todo ser sensible porta ya un sentido inmanente, la actividad del

arte no consiste en agregarlo desde fuera sino en revelar y en desarrollar ese poder originario de significar que lo sensible posee de por sí, en explicitarlo e incorporarse a él (más que una anexión de lo sensible al hombre, el arte es una anexión del hombre a lo Sensible). El sentido de la obra de arte es el "sentido" del mundo sensible que se vuelve, gracias a ella, "para sí". En general, el Arte es el Para-sí de la Sensibilidad, el devenir-conciencia de la sensación. Esto no significa simplemente que por el arte nos volvamos conscientes de nuestras sensaciones, significa que por el arte las sensaciones toman conciencia de sí: es el Sentir como tal el que deviene un sí mismo. Puesto que el hombre pertenece al ser sensible, el arte no puede entenderse como el producto de "su" reflexión del Ser; el arte es de por sí "re-flexión", cumplimiento de un poder de reflexión que ha surgido ya con nuestro cuerpo, con nuestra mirada; incluso que ya se anunciaba en la Naturaleza luminosa en el modo de los reflejos, de los brillos espejeantes (superficies bruñidas de ciertas rocas, líquidos transparentes, etc.). Más que reflexión, la obra de arte es "inflexión" de lo Sensible, redoblamiento de la sensibilidad general y dispersa del Ser, constitución de un "pliegue" o un "Adentro" en el "Afuera" del mundo.<sup>10</sup> Es así que el sentido estético se dice ante todo del Mundo, del Ser, y sólo se dice del hombre en cuanto él es, como ser sensible paradigmático, elemento del mundo, miembro del Ser. Es así, también, que a través de la subjetivación del Ser que el Arte efectúa, la

<sup>10</sup> Cf. Gilles Deleuze, Foucault, especialmente pp. 125-158.

subjetividad humana deviene subjetividad ontológica, "conciencia del ser".

La Apertura. En cuanto es plenamente immanente y concreto, el sentido estético no es separable, postulable, no es un concepto, esto es, un significado abstracto, unívoco y determinado, por ende, se encuentra intrínsecamente abierto. El sentido de una obra de arte es a la vez lo más determinado y lo más indeterminado. Lo más determinado, en tanto que es inseparable de un conjunto expresivo individual y concreto, en cuanto no podemos aprehenderlo sin verlo, sin oírlo, sin leerlo. Lo más indeterminado, en cuanto que debido a esa concreción no puede ser conceptualizado de modo inequívoco y definitivo, y, por lo tanto, es lo que siempre puede ser redefinido, reformulado, recreado en modos diversos. No solamente distintos sujetos actuales o futuros que se dirijan a una obra de arte podrán encontrar nuevos sentidos, renovar o modificar los ya establecidos, un mismo sujeto --cada uno de nosotros-- puede aprehender en sucesivas experiencias de una misma obra de arte nuevos matices, nuevas significaciones, otras posibilidades.

Sin embargo, puesto que el sentido estético es en sí mismo determinado/indeterminado, la pluralidad de interpretaciones (de "sentidos") que puedan ocurrir de una obra de arte no niega su Unidad, no elimina su unicidad, realidad y verdad. En cada experiencia estética, con cada vivencia de un nuevo espectador, el sentido de una obra de arte se realiza, se concreta y actualiza. No debemos decir que cada una de esas experiencias capta un

sentido relativo como si existiera en algún lugar (o en algún momento) el sentido verdadero, absoluto y definitivo. Igual que el sentido del mundo percibido, el de la obra de arte sólo podemos captarlo a través de ella misma, "en" ella misma. Es decir que nuestra propia aprehensión de la obra porta intrínsecamente su norma de adecuación: una experiencia estética verdadera es una verdadera experiencia estética (es por esto que no existen reglas ni para la creación ni para la apreciación artísticas). No tenemos otro criterio normativo que ajustarnos plenamente al ser concreto, singular e irrepetible de la obra de arte, que entregarnos a ella sin más límite que el alcance de nuestra sensibilidad. Si habrá un sentido, un significado, todo un pensamiento incluso, tendrá que emerger de la obra y nada más. Si no emerge por sí mismo, es inútil buscarlo de otra forma (y si el artista tampoco es capaz de producirlo a partir de su experiencia sensible es inútil también cualquier técnica o saber, cualquier ideología o buena intención). La apertura del sentido estético no se debe entonces a una carencia, a que la obra de arte sea incompleta, a que le falte algo. La apertura es intrínseca, se sigue de las características esenciales y últimas del proceso que la ha producido y de la realidad del objeto producido.

Los rasgos de immanencia y apertura se complementan. Es porque la obra de arte es la actualización de una potencia de lo que existe, la concreción de un Ser --el Sensible-- intrínsecamente Indeterminado y Abierto, por lo que ella permanece también abierta e indeterminada, por lo que inaugura un proceso intermi-

nable de interpretaciones y recreaciones. La obra de arte es expresión, reflexión o inflexión del Mundo Sensible: comprenderla es comprender este mundo, volverse hacia él, revivirlo y repensarlo. No es una respuesta del artista a un problema que el mundo le plantea, más bien, es su aprehensión de una pregunta que está en el Ser, es la explicitación de una invocación que el mundo nos dirige. En esta medida, toda obra de arte es también una pregunta, un problema, una tarea a dilucidar: ¿esto es el mundo, el Ser? ¿son así las cosas? Pensando y repensando esta pregunta, un sentido se alcanza, una historia se hace posible; como dice Heidegger: un cielo queda despejado.

\*

La teoría del sentido estético de Merleau-Ponty nos permite formular una teoría general del sentido. En realidad, creemos que ésta no consiste en principio más que en un desbrozo del misterio que conlleva la propia palabra "sentido" --el hecho de que ella posea varios "sentidos"--. De estos, podemos señalar básicamente tres --cuya interrelación interpretativa nos daría esa teoría que proponemos:

1) la acepción semántica: el sentido como el significado general y/o contextual de una expresión lingüística;

2) la acepción de la teoría de la corporalidad: el sentido como "órgano" de percepción y "forma" de lo percibido (sentido de la vista, del tacto, etc.); y

3) la acepción espacio-temporal: el sentido como "orientación", como "direccionalidad" o "intencionalidad" (el "apuntar a algo").

Los anteriores sentidos de la palabra "sentido" se encadenan y se explican uno a otro. Permitásenos por última vez citar en extenso a nuestro filósofo.

El sentido de un tejido --nos dice-- sólo se entiende de cara a un sujeto que puede abordar el objeto de un lado o del otro, y es a través de mí surgir en el mundo que el tejido tiene sentido. Así también, el sentido de una frase es su propósito o intención, lo que supone además, un punto de partida y un punto de llegada, un enfoque, un punto de vista. Asimismo, finalmente, el sentido de la vista es una cierta preparación a la lógica y al mundo de los colores.

Acepción topológica, semántica o corporal de "sentido" son pues lo mismo o remiten a la misma "idea": la combinación de un "punto" y un "campo abierto", la "perspectiva abierta" de un ser, que en cuanto ocupa un cierto "lugar" puede acceder a algo que está más allá, pero, por la misma razón, este acceso siempre es provisional o incompleto aunque consecutible e ilimitado. "Bajo todas las acepciones del vocablo sentido --concluye Merleau-Ponty--, encontramos la misma noción fundamental de un ser orientado o polarizado hacia lo que él no es..."<sup>11</sup>

Así pues, el sentido --el significado, la idealidad o el pensamiento-- no es más que la "apertura" de una historicidad que está dada desde el primer acto perceptivo de nuestra corporalidad en el mundo. El "sentido" es historia encarnada, es, a la vez,

---

<sup>11</sup> Ambas citas: FP, 437; 491.



experiencia sensible del mundo siempre mediada por la subjetividad, siempre expresiva, y acumulación de historia, de una historia que sólo se recoge sobre si misma en la medida que sigue abriéndose hacia el mundo, el presente y el porvenir. El sentido es la historicidad de toda expresión y la expresividad, la carnalidad, de toda historia. No hay sustancia mental; espíritu, conciencia en si, pensamiento o "significado" como un cierto tipo de ente; hay solamente un movimiento temporal capaz de recogerse sobre si mismo y anticiparse a sus desarrollos posteriores; posibilidad de acción; acumulación, memoria...

## 2. El Arte: entre Naturaleza y Cultura.

A lo largo de este trabajo hemos desarrollado un concepto del arte en dos grandes momentos, aparentemente divergentes: hemos definido al Arte como expresión de la Naturaleza y lo hemos definido también como creación de Cultura. En el apartado anterior remarcamos la consistencia dual de todo fenómeno estético. La obra de arte y la experiencia estética en general consisten en la conjunción inextricable de una dimensión sensible y de una dimensión espiritual. La obra es figura, forma sensible, y es, a la vez, proyección, sentido, posibilidad.<sup>12</sup> En fin, nuestra

---

<sup>12</sup> G. Durand marca esta característica con precisión. La obra de arte, dice, es Schöpfung y Gestaltung. "Schöpfung significa la individualidad irreductible de la obra, su unicidad esencial que resulta de su encarnación existencial, primero en un acto humano, en un material circunstancial luego. Gestaltung nos orienta más bien hacia la objetividad informativa que hace la obra traducible a unas formas, es decir, que la pone a merced de

tesis final es que el Arte posee irremediablemente una doble dimensión, que es el "mediador" (el intercesor) entre la Naturaleza y la Cultura: el fenómeno estético --obras tanto como actos-- pertenece a ambos mundos y no se reduce a uno solo. Pero no es una realidad simplemente ambigua, ambivalente, indefinida entre ambas instancias. Configura una nueva posibilidad, produce algo nuevo: en la medida que reconecta a la Naturaleza y a la Cultura las transfigura. Aprehende y da sentido al ser natural, lo incorpora como elemento de una tarea humana de significación, como materia para una acción cultural de comprensión y discusión. A la vez, re-abre el orden cultural existente a un campo de existencia aleatoria, de probabilidad y espontaneidad; introduce nuevas perspectivas, nuevas posibilidades para una cultura.

Hemos de recordar la manera como hemos entendido la idea de Naturaleza. En principio, cuestionamos cualquier concepción objetivista, mecanicista y determinista (naturalista) y, en esa medida, nos hemos colocado ya en un noción de lo natural más allá del puro ser físico-objetivo. Naturaleza es, en general, la espontaneidad de lo que existe, el Ser primordial, incausado, que se sostiene a sí mismo y sostiene todo lo que pueda haber. Desde este punto de vista, el ser humano, su vida, su praxis, su existencia, no tendrá porque colocarse al margen o más allá de un ser natural. En cuanto posee y es un cuerpo, un ser sensible, el

---

todos los análisis, la ofrece a todos los críticos y a sus reducciones explicativas". Gilbert Durand, "Aspectos de la obra, pintura y configuración de las estructuras", en De la mitocritica al mitoanálisis, pp. 129-130.

hombre pertenece a la Naturaleza con todo derecho. Esta pertenencia, planteada como un proceso vital primordial y ya no sólo en términos de una relación técnica o cognoscitiva (objetivante), tiene su lugar y su prueba cardinal en la experiencia estética, en la praxis artística. Sólo por el arte el hombre comprende a la naturaleza como tal a la vez que se comprende a sí mismo como ser natural: en su existencia biológica inmediata, propiamente prehumana, está subordinado totalmente a la Naturaleza, y, por el contrario, en el trabajo o en el conocimiento técnico-objetivo la subordina a él, la descompone para utilizarla, no la comprende, y sólo se comprende a sí mismo como ser indeciso y relativo (como puro artificio o voluntad arbitraria).

Ahora bien, en la medida que el ser humano es capaz de expresar, de comprender aquello a lo que pertenece (lo cual es el factum de la humanidad, no hay respuesta a la pregunta de por qué posee esa capacidad; puede ser una simple contingencia de su historia biológica), y en la medida, también, que esta pertenencia es radical e inmanente, que no puede nunca abandonarla, su posibilidad de expresar y comprender posee de principio un carácter problemático en cuanto a su validez y verdad. El ser humano pertenece radicalmente a una Naturaleza que, sin embargo, de por sí nada es, nada dice, a nada le determina de modo unívoco y preciso. No simplemente porque él fuera un ser especial, una conciencia indeterminable, un ser de principio espiritual; es porque, como lo hemos visto antes, la naturaleza posee en sí misma grados de indeterminación y porque ya en la vida corporal y

perceptiva del sujeto humano comienza a diseñarse un proyecto de libertad y posibilidad. Nuestro ser natural no niega nuestra libertad ni nuestra libertad tiene porque negar nuestro ser natural. Pero esta imbricación no es una identidad, no puede proponerse como un principio absoluto, pues para hacerlo el sujeto humano tendría que ponerse por encima de sí mismo y de la naturaleza, localizar un tercer término donde esta identificación pudiera constatarse y exponerse (esta era, como sabemos, la pretensión de Hegel). De acuerdo con Merleau-Ponty, no hay posibilidad de tal tercer término, pues éste no podría localizarse sino en la mistificación de uno de los componentes de la dualidad, esto es, en la absolutización de la libertad y el Espíritu (del saber). Por lo tanto, la íntima interacción entre Hombre y Naturaleza no absuelve su diferencia, su problematicidad; no elimina los rasgos de indeterminación y apertura de la existencia concreta; no descarta sino, por el contrario, afianza la exigencia de creación. En cuanto el hombre comprende a la Naturaleza y se comprende a sí mismo en y por ella, no sólo es él el que está más allá, la propia Naturaleza está más allá de sí misma, se transfigura y deviene a través de él hacia otra cosa. La actividad creadora es posible y no tiene en principio un carácter negativo, una propósito vacío, una base endeble y relativa: es la manera en que el hombre comprende, expresa y realiza su ser natural originario, su capacidad primordial de "ir más allá".

Puesto que la Naturaleza originaria es lo Indeterminado, lo

Abierto, todo lo que él ser humano diga, interprete y exprese de ella tendrá a la vez y necesariamente el carácter de una creación; inversamente, toda creación humana seguirá siendo expresión de la Naturaleza, comprensión del Ser. Ahora bien, esa expresión es problemática, hemos dicho, porque sus criterios de verdad no pueden ser trascendentes, no pueden estar ya dados ni saberse con antelación al acto de la expresión. Frente a este acto no tenemos más que una interrogante perpetua, y en esto consiste eso que llamamos cultura. Por su carácter intrínsecamente problemático, el acto expresivo funda un mundo de Cultura e inaugura un proceso histórico donde aquella potencia originaria, aquel ser virtual de la Naturaleza primordial se actualiza, se concreta y desarrolla. Al expresar la potencia creadora del Ser, el Arte crea un ser de cultura, un orden en el que la Naturaleza se realiza y el hombre puede comprenderse a sí mismo en todas sus posibilidades, descubrir y formarse un ser propio. Expresando la naturaleza y su relación con ella, el hombre --el artista-- crea un orden cultural del sentido en el que va a expresarse a sí mismo. Así, lo creado en cuanto tal ya no se dice sólo de la naturaleza, ahora se dice ante todo del hombre. Queriendo comprender el ser que lo precede y le circunda, el hombre comprende y realiza, crea, su ser propio, se da una naturaleza, inventa un destino que ya es suyo, pero sólo podrá hacerlo si no abandona este proceso dialéctico de la praxis y la acción expresiva, si es capaz de seguir interrogando...

La cultura tiene en su "origen" un dato problemático y se

encuentra permanentemente atravesada por un elemento de equivocidad y de errancia, por un rasgo de apertura e indeterminación, por una duda (que es como la "duda de Cézanne": ¿soy un creador?). Sólo de modo aparente y oficioso la cultura se transforma en un orden pleno y sin fisuras, en un universo cierto y sosegado. Puesto que la "indeterminación" es originaria, no es un acto humano, una decisión de la que podamos guardar todas las claves, no podemos "saber" con certeza nuestro destino y nuestra verdad. ¿Somos indeterminados, estamos determinados? ¿Quién podría contestar esta pregunta? Así, la cultura no se conforma y cierra sobre sí misma sino de un modo provisional y a costa quizás de perderse, de negarse, de empezar a morir. Cuando esto sucede, aparece otra vez el Arte. Es por él que la cultura puede romper el embrujo que la mantiene encerrada en el orden de lo adquirido, de la significación completa, y le permite re-abrirse, re-fundarse, retornar a los parajes originarios de la Naturaleza, a las fuentes primitivas de la vida; es por el Arte que la cultura y el mundo interhumano pueden darse nuevas tareas, nuevos temas, nuevas realidades; por lo que pueden darse un nuevo ser.

Ahora bien, es cierto en principio, que la capacidad de trascendencia del arte respecto al universo cultural establecido no puede considerarse como algo absoluto, como una ruptura radical. La ruptura está siempre localizada, ubicada en ciertos puntos espacio-temporales precisos (según ciertas condiciones y momentos socio-culturales concretos). Como dice Gombrich, una

novedad radical no podría ser comprendida por los sujetos humanos<sup>13</sup>: el artista tiene que apoyarse siempre en el conjunto de hábitos y adquisiciones culturales de un momento histórico determinado. Es cierto, pues, que una novedad artística tiene que ser comprendida, aceptada, vislumbrada como tal; sin embargo, a su vez, esta comprensión nunca puede considerarse definitiva y acabadamente normativa. Una verdadera obra de arte no se agota en la recepción e interpretación que en su momento se hizo de ella. Incluso, y a quienes lo han considerado una característica y hasta una regla de la actividad artística, la creación radical puede ser rechazada, desconocida y negada en su momento histórico-cultural inmediato. Esto no significa, como ingenuamente puede creerse, que el artista cree para un espectador futuro, que adivine los rasgos culturales del porvenir, quiere decir, más bien, que es artista aquél que crea su futuro espectador, que orienta y determina, crea, la cultura del porvenir. No podría hacerlo si no fuera capaz a su vez de recobrar el pasado de una cultura, de instalarse en su sentido más recóndito, de captar sus tendencias y posibilidades presentes más secretas. Sin embargo, como sea, esta capacidad no es a su vez más que una posibilidad, que una apuesta y un riesgo. Ningún artista se ha propuesto expresamente crear para el porvenir, ni podría hacerlo: pues no puede presumir conocer, dominar, la verdad y las tendencias del tiempo histórico como si de meros hechos se tratara. Él sólo interroga honestamente lo que otros han hecho, vuelve una mirada

---

<sup>13</sup> Cf. Gombrich, Arte e ilusión.

cuidadosa al presente y propone con valentía algo para el futuro. ¿Lo logrará, será reconocido, aceptado, admirado? ¿Quién podría decidirlo jamás?

La verdad de la actividad creadora no nos la proporciona ni la tesis del determinismo cultural ni la del indeterminismo espiritual. Una propuesta artística abre desde su interior el orden cultural hacia lo que lo trasciende; se apoya en él para llevarlo más allá de sí mismo. Inversamente, se posesiona de este "más allá" para transformar, dinamizar y refundar la cultura. El acto artístico es la efectuación de esta dialéctica esencial entre lo cerrado y lo abierto gracias a la cual hay pensamiento, hay libertad, hay vida. Él abre a un más allá --indeterminado, infinito-- del orden cultural establecido, apoyándose, sin embargo, en un punto finito, determinado, de ese orden. A través del Arte el infinito es aprehendido desde cierto punto de vista, y, a su vez, se recobra para la perspectiva humana, una capacidad de trascendencia: ella deviene punto de vista sobre el infinito. "finitud operante, militante", como dice Merleau-Ponty.<sup>14</sup> Este es, pues, el único modo en que la apertura, la libertad, puede ser eficaz, productiva; es también el único modo en que la finitud (la humanidad) no implique simplemente limitación, carencia o imperfección. Y todo esto es, finalmente, la irrenunciable e insuperable función del Arte.

---

<sup>14</sup> VI, 302; 305.



### 3. El concepto de creación.

En este trabajo hemos utilizado con gusto y hasta con cierto arrojo el término creación. Sin embargo no ignoramos sus dificultades, su discutibilidad; en todo momento hemos tenido en mente los cuestionamientos que en algunas vertientes del pensamiento estético contemporáneo se han hecho respecto a su utilidad y validez. Sin embargo, como señala Mikel Dufrenne,

está claro que la desvalorización de la idea de creación no implica que sean eliminados todos los problemas que tal idea planteaba. El defecto de la idea de creación más bien era presentarse como solución y no como problema, apelando, por ejemplo, al genio o desalentando toda investigación al sustituir un problema por un misterio.<sup>15</sup>

De esta manera, consideramos que sólo es posible restablecer el concepto de creación, guardando toda su potencia y productividad teórica, distanciándonos críticamente de cierta noción de creación común y reiteradamente utilizada tanto por quienes la aceptan como por quienes la invalidan. Esta noción, que procede un poco del romanticismo y que posee ciertos tintes teológicos, consiste en concebir a la creación, a la vez como un hecho personal, individual (solipsista), y como un acto subjetivo, mental e irrealizante (como un puro acto del espíritu, de la

---

<sup>15</sup> Mikel Dufrenne, "El estudio actual de los principales problemas estéticos y de las diferentes artes", en M. Dufrenne y V. Knapp, Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. 3. Arte y Estética. Derecho, p. 281. Cf. también de Mikel Dufrenne, "Sur la création", Diotima, pp. 84-91.

imaginación o el pensamiento).<sup>16</sup> Entendida así, bien pronto aparecen elementos para refutarla y negarla. Por nuestra cuenta, hemos insistido en que el concepto de creación sólo guarda sentido y validez cuando evitamos absolutizarla, cuando no la colocamos como un comienzo absoluto, puramente incondicionado. Ahora bien, también es cierto que si por otra parte insistiéramos demasiado en los condicionamientos de la praxis humana pronto llegaríamos a abandonar y olvidar la idea de creación. En la concepción de la realidad que Merleau-Ponty presenta hemos encontrado un apoyo para solucionar esta contradicción. El Ser no es pura determinación ni pura indeterminación. La praxis humana siempre se encuentra condicionada, situada, pero esto no significa que esté totalmente determinada, definida en cuanto a sus posibilidades y alcances. Nos "determinamos" a través de nuestras creaciones como nos "creamos" a través de nuestras determinaciones.

La creación sólo es posible, pues, si no la asumimos como un potencia pura, absoluta, y si, al mismo tiempo, tampoco concebimos lo dado como un ser pleno y concluido. En este sentido, toda creación es un re-creación, todo comenzar es un re-comenzar: el acto creador no es el efecto de un acto de voluntad simple y puro, la acción de un ser espiritual dado a sí mismo, él retoma una cuestión, un problema o una latencia que ya estaba en el pasado, en el mundo visible o en los otros. Pero por esta misma

---

<sup>16</sup> Esto es, como la operación de un ser infinito o cuasi-infinito que "sabe" previamente lo que va a crear.

razón, a su vez, toda re-creación es una creación, todo re-comienzo es un comienzo: solo podemos responder a la invocación de lo que está antes o afuera --que no lo podemos tener frente a frente porque es parte de nuestro ser-- arriesgando por nuestra cuenta una nueva propuesta, una nueva perspectiva, una nueva creación.

Así pues, frente a la concepción absolutista del acto creador, proponemos concebirlo como un acto concreto, procesual y relativo (finito). Hemos remarcado ya el hecho de que la creación artística --evidencia y paradigma de toda creación-- se ubica de principio en la dimensión del ser sensible y en el ámbito de la praxis intersubjetiva. Es así que al concepto de la creación como un acto espiritualista e individualista oponemos un concepto de la creación como un acto de la vida práctico-sensible, de la praxis material, y como un proceso intersubjetivo, de la praxis histórico-social. Pero no tendría sentido seguir hablando de creación si estos rasgos los entendiéramos simplemente a la manera más o menos positivista como se les ha pensado en algunas vertientes psicologistas, economicistas y sociologistas de la estética contemporánea.<sup>17</sup> No estamos diciendo que el arte sea un hecho de la praxis material y social en tanto que praxis existente y ya codificada; estamos diciendo lo contrario: que la praxis material y social se funda en el arte en cuanto potencia originaria por la cual una "materia" se devela y por la cual una "socia-

---

<sup>17</sup> En particular, aquellas que se dicen remitir al pensamiento marxista.

lidad" --en su realidad concreta-- se hace posible. No obstante, tampoco estaríamos diciendo que la praxis material y social sea una pura consecuencia contingente, el puro efecto del acto creador. Más bien, debemos pensar ambas dimensiones de manera intrínseca, como una interrelación necesaria: toda praxis material y social se funda en un acto creador, todo acto creador realiza y se realiza en una praxis material y social.

El arte es actividad sensible; es relación, transfiguración y expresión de una materia, de una realidad y un mundo concretos. Ciertamente, la creación artística no consiste en crear una materia --no es una actividad ex-nihilo--, pero tampoco consiste en una simple confección o fabricación, esto es, en una utilización de la materia --de los materiales-- conforme a un plan o concepto preconcebido. Este es más bien el concepto de producción, o, en sentido estricto, el concepto moderno --técnico-capitalista-- de la actividad productiva humana. En nuestra exposición ha estado de alguna manera presente un cuestionamiento a la dicotomía materia-forma recurrente en toda la estética clásica.<sup>18</sup> Hemos insistido en que ya no vale, en general, una concepción de la "materia" --lo Sensible, el Ser natural-- como un mero conjunto estático y amorfo de datos, y a la vez, hemos cuestionado toda concepción puramente psicologista e intelectualista de la "forma", como una estructura que se impone desde fuera a una realidad previa. Sin embargo, también hemos marcado nuestras distancias respecto a lo que sería un formalismo ontológico, dogmático e

---

<sup>18</sup> Cf. M. Heidegger, Arte y poesía, pp. 50 y ss.

ingenuo, que supusiera que las formas va están dadas en el ser "en sí". Lo que, basados en el pensamiento de Merleau-Ponty, hemos sostenido en todo momento es que la realidad primigenia es carne, esto es, un compuesto de materia y forma, de sensibilidad y sentido, de cosa y espíritu.

Ninguna modalidad de la praxis, y menos el arte, puede definirse entonces como la aplicación de una forma previa a una materia dada. Puesto que ya hay forma desde el surgimiento espontáneo del mundo, la praxis humana, el arte, consiste más bien en explicitar, en desplegar o desarrollar esa forma primigenia. Ahora bien, en cuanto esta forma no nos es totalmente indiferente, pues tiene que ver con nuestro ser corporal, no está, como hemos recordado, en el ser "en sí", no es en una estructura fija y unívoca; es, más bien, una especie de figura, una forma abierta y libre, un principio de formación más que una forma terminada; en fin, una forma formante y no una forma formada. Es por esto que la interpretación por parte del artista de la forma de las cosas, del logos del mundo, es una recreación, una creación, y no una mera reproducción o representación.

En general, cuestionamos toda interpretación de la relación del arte con la realidad en los términos de una teoría de la representación. Sin embargo, no nos hemos contentado con oponer a esa teoría una concepción simplemente creacionista, irrealista y subjetivista, en la que todo el problema de la realidad quedara olvidado o eliminado. Frente a la alternativa de representar la realidad o crear algo irreal, mental, hemos delineado una concep-

ción de la creación como "creación de realidad", como mimesis primordial: el arte no "imita" algo real; en todo caso, imita, repite o reproduce, el proceso de lo real, el modo de ser originario y esencial de lo real. Este modo es, de acuerdo con Merleau-Ponty, el de la unidad inextricable de una materia y un sentido, el de la integración plena y concreta de un conjunto de cualidades sensibles y el sentido que ellas tienen, o, más bien, que ellas son. Es este proceso, el proceso de formación de lo real, lo que el arte quiere copiar, repetir, convertir en tarea humana.

El arte es, pues, creador, pero no de una irrealdad, de mundos puramente imaginarios, de significados meramente mentales, de posibilidades sólo intencionales; el arte crea una nueva realidad, una segunda realidad: menos sólida, compacta y firme, pero más intensa, profunda y expresiva que la primera. El artista quiere crear algo como lo real; no algo que se parezca a la realidad, sino algo que sea realidad. Esto no quiere decir que él busque un parecido absoluto, donde la obra de arte sea indistinguible de una cosa real. No es en el sentido del ilusionismo que queremos definir al arte; todo lo contrario. Que el arte crea una realidad significa que crea una nueva forma sensible para expresar, para exhibir, un contenido, un sentido, también nuevo. Lo que expresa la obra de arte es algo que no existía antes. El artista construye un objeto sensible cuyo sentido sólo está en él y a partir de él. Pues lo real es siempre concreto, es lo que nos trasciende, lo que no podemos sino percibir, afirmar, gozar:

precisamente: lo que no puede ser representado, extraído de su situación y puesto aparte. Lo que sólo podemos pensar de manera indirecta y a través de un pensamiento siempre y necesariamente incompleto, inexacto aunque abierto. Igualmente, la obra de arte es real en este sentido: como el ser incontorneable,<sup>19</sup> indomable, irreductible e inagotable. Si la obra de arte representa algo es su ser propio; si representa la realidad lo es en el sentido en que esta representación se dice de lo real, que es la realidad la que se presenta una vez más. El arte es, pues, recreación de lo real --de su proceso esencial-- y creación de una nueva realidad --de una realidad propiamente humana. El arte es la construcción del fundamento terrenal y carnal que sostiene y mueve la acción y el destino humanos.

La actividad formadora de la praxis humana --la expresión-- está inspirada, motivada, por lo real, por la forma del ser sensible primordial: no está determinada, condicionada, por él. ¿A qué y cómo nos podrían determinar la configuración de un paisaje, la figura de un rostro, la intensidad de un momento? Puesto que no es una realidad física sino fenomenológica, la figura del mundo no puede ser ningún substrato de acciones objetivo-causales; se trata de un orden de puros efectos que no tendrían de por sí ninguna trascendencia --acontecimientos puros que se perderían en el puro no ser: "las calles solas / las casas

---

<sup>19</sup> Sobre la definición de lo "real" como lo "Incontorneable", cf. M. Heidegger, "Science et méditation", p. 71 y ss.

y sus sombras" (Paz). un estanque azul verdoso (Cézanne), una silla de mimbre en un cuarto olvidado (Van Gogh), "las cinco en punto de la tarde" (Lorca)-- si un poeta o un pintor no las asumiera y llevara a la expresión. Al hacerlo, aquel sentido fulgurante, tiritante y frágil como un "nitido insecto [que] rasca sequedades" (Valéry), queda plasmado, recuperado, guardado para otras miradas y para otros tiempos. Una tradición está fundada: en el doble sentido --espacio-temporal-- de que se encuentra remitida a una base, a un fundamento, y de que algo se ha iniciado, de que una historia ha dado comienzo. Ambos momentos son inseparables: el fundamento es redefinido, reconstruido, precisado y ampliado a medida que la historia que en él se basa deviene. en fin, la verdad de un proceso histórico sólo está en su origen en cuanto éste no es más que una potencia de creación, en cuanto él no es, en tanto que principio, más que principio de una búsqueda, de un desarrollo: referente o suelo de un devenir impredecible.

Una obra de arte, un sentido estético, no tiene su ser, su consistencia detrás de si sino delante, no está sólo en su autor sino en el conjunto abierto e indeterminado de sus espectadores posibles. Toda creación es una re-creación, hemos dicho. Hemos de agregar ahora que toda re-creación es una co-creación. El acto creador es un proceso intrínsecamente público, comunitario; la función del espectador es constitutiva del fenómeno estético. Y más allá del ir y venir entre una posición y otra --si el fenóme-



no estético tiene su esencia en el acto creador del artista o si lo tiene en el acto recreador de los receptores-- debemos asumir una especie de dialéctica entre ambos momentos concibiendo a la creación como un proceso complejo y múltiple. El sentido y valor de la obra de arte no pre-existe a la acción del espectador, ni éste pre-existe a su relación con la obra de arte. Ambos se constituyen mutuamente: el espectador se encuentra anticipado en la estructura de la obra de arte como aquello que va a concretar su sentido y validez, a su vez, la obra de arte define y orienta el tipo de espectador que ella requiere. Obra de arte y espectador se autoconstituyen en el juego de sus mutuas relaciones. El espectador transfigura a la obra y ésta lo transfigura a él, lo forma e informa, le da la base para que se construya una nueva sensibilidad, un nuevo modo de ser y quizás un nuevo ser...

Es que el acto del espectador no consiste en un acto espiritual, mental; en interpretar un significado que estuviera más allá de la obra en su realidad y concreción. Como el artista, que no puede crear algo sino hundiéndose en el mundo sensible y carnal concreto, el espectador tampoco puede comprender el sentido estético si no se sumerge en el mundo sensible y concreto de la obra de arte, si no es capaz de entregarse en cuerpo y alma a lo que tiene ante sí. La experiencia estética del espectador la concebimos entonces como una experiencia integral, vital y sensible; como una experiencia en la que, antes que nada, es nuestro cuerpo en su totalidad lo que entra en acción y está en juego. La experiencia estética es de principio una experiencia

sensible y no un acto de pensamiento. Pero esto no significa que el pensamiento se encuentre excluido; no se trataría de profesar un sensualismo irracionalista. Si lo sensible no es nunca puro ser, pura cosa, si ya implica inmanentemente un sentido, entonces toda aprehensión de un ser sensible conlleva la aprehensión de un sentido, de una idea, un acto de pensamiento. Sólo que en arte el pensamiento se encuentra subordinado a la existencia sensible y singular del objeto; no es un pensamiento ya dado, que domina y define lo que hay. Es un pensamiento que surge o emerge por primera vez; un pensamiento que de principio se ignora a sí mismo. Por lo tanto, es un pensamiento nuevo y concreto, original y originario; inseparable de las características más singulares de la experiencia estética en la que se forma, de los rasgos específicos del objeto en el que se apoya, del contexto vital general en que se realiza. Y es un pensamiento que nunca había sido concebido antes, que no existía previamente al acto en el que se la ha revelado, esto es, en el que se la ha creado. Ahora bien, en cuanto ha surgido a partir de la experiencia radical de un ser sensible real y concreto --la obra de arte--, este nuevo pensamiento no se encuentra puramente infundado, no es un innovación en el aire, la elección arbitraria de una pura subjetividad. Este pensamiento se dice de la obra, o, más bien, se dice del encuentro de la obra de arte con aquel espectador --quien sea-- que ha sido capaz de responder a su llamado, se ha extasiado en ella, y ha estado dispuesto a perderse para encontrarse. De esta manera, este nuevo pensamiento puede surgir en la experiencia

estética de cualquier sujeto; y sin menoscabo de su diversidad y concreción, los diversos pensamientos, las diversas interpretaciones y experiencias de la obra de arte, en cuanto se han apoyado honestamente en la obra misma, poseen todos un fundamento común. Este fundamento existe y a la vez está abierto, es una tarea. No es un ser en sí, una verdad ya dada donde todas nuestras expectativas y experiencias tendrían que coincidir. Pero tampoco es un puro no ser, una nada de sentido respecto a la cual pudiéramos decir cualquier cosa que se nos ocurriera. El sentido no está no porque no exista sino porque se encuentra totalmente encarnado, porque no lo podemos tener frente a frente y nunca podemos presumir saberlo. El mismo llama a una multiplicidad interminable de vivencias e interpretaciones; más que llamarlas, las promueve, las genera y produce.

Sólo la obra de arte instaura, pues, la posibilidad de una comunidad humana. La obra de arte es referente y símbolo de una tarea comunitaria abierta y creadora. Nuestra pertenencia a esta comunidad no anula nuestra individualidad ni nuestra individualidad niega nuestros lazos comunitarios. Si la experiencia estética no es ya una experiencia ética, si es el fundamento, la anticipación, y la condición de posibilidad de una vida ética propiamente tal --de una vida humana y libre, pública y personal a la vez. Antes del arte no hay, propiamente, comunidad humana. Lo que hay es bien un agrupamiento funcional y contingente de individuos (dominada por una ley exterior: la ley de Dios, la ley

de la necesidad o la ley del poder), o bien unas subjetividades tan libres como encerradas cada una en sus respectivos mundos privados. La comunidad estética es una comunidad concreta, que se realiza en la experiencia sensible y carnal, y es una comunidad que lleva inmanentemente su propia regla, su propio sentido; que es una tarea infinita, un proceso abierto e inacabado: el objeto de su propia búsqueda, el producto de su propia creación.

Tal es el sentido último y la razón de la actividad creadora del arte: la autocreación humana, la recreación del hombre. Toda creación es re-creación y co-creación, y todavía más: autocreación. Ahora bien, este acto de autocreación es posible en la medida que lo concebamos como un proceso sensible, material y social; en la medida, pues, que no lo concebamos como un hecho individual (solipsista) y como un acto mental, esto es, como un mero modo de representarse, de concebirse a sí mismo de forma distinta. El proceso autocreador es un proceso práctico y colectivo, corporal y espiritual, individual y social (existencial). Y es, inseparable e interactivamente, ambos momentos. La autocreación reducida a un acto individual no pasa de ser un acto mental; es una manera de concebirse y no una manera de hacerse.<sup>20</sup> Inversamente, entendida como un mero mecanismo social --significacional, ideológico--, a una característica genérica de la masa que no atañe al proceso existencial y vital de los sujetos concretos,

---

<sup>20</sup> Este es, creemos, el límite y el defecto de la concepción de "autocreación" de Richard Rorty (cf. Contingencia, ironía y solidaridad).

que no produce ninguna transformación real.

Sólo en la experiencia estética es posible una verdadera, efectiva, "creación de sí mismo".<sup>21</sup> Sólo por el arte es posible una humanidad. No hay un devenir autónomo de la subjetividad si este devenir sólo se realiza como un proceso mental y discursivo --a nivel de un acto de conciencia, de una toma de conciencia que siempre queda en lo "ideológico". El sujeto humano sólo puede alcanzar su autonomía, su libertad, en un proceso práctico, existencial, sensible. Un proceso donde pone en suspenso lo que es y ha sido y se entrega a una praxis de transfiguración, de recreación de sí mismo en lo otro, a través de lo otro; revelando en sí un misterio, una verdad --la verdad del objeto estético-- que no estaba en las cosas antes de su experiencia, pero que tampoco estaba, simplemente, en él. Esa verdad ha sido, pues, creada, inventada; y ahora puede decirse tanto de la obra de arte como del espectador, de su capacidad, de su vivencia y de su ser.

Y en cuanto este proceso de autocreación está necesariamente mediado por la objetividad de la obra de arte, relativa y frágil pero al fin objetividad, ese proceso no puede entonces cerrarse sobre sí mismo, en el mundo interior de una conciencia, se trata entonces de un proceso que es indefectiblemente personal e interpersonal, un proceso que el individuo no puede realizar solo

---

<sup>21</sup> "El impulso sensible actúa, pues, antes que el racional, porque la sensación precede a la conciencia, y en esta prioridad del impulso sensible, encontramos la clave de toda la historia de la libertad humana". F. Schiller, Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre, p. 281

y aislado, de espalda a los otros que son como él. Sólo ellos aseguran que el sentido que él interpreta y en el que él se interpreta es algo. vale.<sup>22</sup> que no es pura ilusión, una quimera, mera falsedad, una endeble figura de nada.

Es así que, como lo decía Schiller, los conceptos de arte (o belleza) y humanidad tienen el mismo sentido, una misma extensión y una misma intensión.

Así pues, en cuanto la razón proclama que ha de existir una humanidad, formula al mismo tiempo la ley de que ha de existir una belleza... La belleza es la consumación de la humanidad del hombre.<sup>23</sup>

\* \* \*

Terminamos nuestro trabajo con ideas del gran poeta y pensador F. Schiller. Volvemos al pasado y no dudamos en retraer una discusión que nos parece más actual que nunca. ¿Cuál es la necesidad y función de la experiencia estética? ¿Cuál es el valor y la tarea del arte para la humanidad? En su afán por proyectar un destino de autonomía y libertad para el individuo humano, en su anhelo de liberarlo de sus esclavitudes y limitaciones, los pensadores clásicos de la modernidad --desde Kant hasta Marx-- encontraron, pensaron y ensalzaron a la actividad artística como modelo, norma y verdad de toda praxis creadora, activa y libre.

---

<sup>22</sup> Tal era, finalmente, el criterio de la objetividad estética según Kant: el sentido común estético. Cf. Critica del juicio, especialmente parágrafos 39 y 40 (pp. 196-200).

<sup>23</sup> Schiller, op. cit., p. 233.

Pero estos pensadores seguían alineados a ciertos supuestos metafísicos, a ciertas expectativas y formas de pensar --una especie de optimismo y esencialismo humanista-- que hoy nos parecen por lo menos cuestionables.

En el siglo XX las cosas han cambiado mucho. Quizás Merleau-Ponty nunca se imaginó llegar a ser considerado un pensador de la creación, del arte. Su momento histórico-cultural estaba demasiado concurrido por la negatividad, por la reacción defensiva más que por la acción creadora. Sin embargo consideramos que debajo de toda esta negatividad, del escepticismo, las dudas, de toda esta filosofía de la contingencia y el sinsentido, hay una sola preocupación en nuestro filósofo: hacer ver que las posibilidades positivas de la humanidad, su capacidad de trascendencia y afirmación, se siguen del hecho de la contingencia del mundo con la misma validez y consecuencia con las que se siguen las posibilidades negativas, la sinrazón, la guerra o el mal. Merleau-Ponty sabía que ya no podemos suponer, a la manera del pensamiento clásico, que el bien y la razón son propiedades del hombre como las alas lo son de las aves o las branquias de los peces. El pensamiento metafísico aseguraba: lo que tú quieras ser ya está definido, ya está establecido; sólo busca la mejor forma de alcanzarlo, el medio más adecuado para lograrlo. El escepticismo antimetafísico de los contemporáneos ha llegado a decir: nada es posible alcanzar ni lograr, estamos condenados a la fatalidad, no nos queda más que esperar el final, la terminación, el sinsentido. Un pensamiento no metafísico ni escépticamente antimetafísico

como el de Merleau-Ponty afirma más bien: la contingencia no niega nuestra libertad, nuestra ignorancia no nos es ajena, el sentido no está predeterminado pero no es imposible, nuestra acción creadora está situada, referida a un mundo y comprometida con los demás, pero es posible. Entendida así, la creación ya no es una posibilidad abstracta, lejana, que rehuye siempre el presente. Es una posibilidad que está comprometida con el ser, que empieza a dibujarse en nuestra vida y acción más inmediata y elemental, que adquiere fundamento en el azar, en la necesidad, en lo que hay hic et nunc.



## BIBLIOGRAFÍA.

### 1. De Merleau-Ponty.

#### 1.1 Textos relacionados con la estética.

Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945.

Fenomenología de la percepción, tr. Jem Cabanes, Península, Barcelona 1977 (primera traducción de E. Uranga, F.C.E., Mexico, 1957).

Sens et non-sens, Nagel, Paris, 1948. Sentido y sinsentido, tr. Narcis Comadira, Barcelona, Península, 1977.

Signes, Gallimard, Paris, 1960. Signos, tr. C. Martínez y G. Oliver, Seix-Barral, Barcelona, 1964.

"L'oeil et l'esprit", Les Temps Modernes, 17, 1961. Como libro: Gallimard, Paris, 1964. El ojo y el espíritu, tr. Jorge Romero Brest, Paidós, Bs. As., 1977.

#### 1.2 Otras obras de Merleau-Ponty.

La structure du comportement, Press Universitaires de France, Paris, 1942. La estructura del comportamiento, tr. E. Alonso, Hachette, Bs. As., 1957

Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste, Gallimard, 1947. Humanismo y terror, tr. de L. Rositchner, La pléyade, Bs. As., 1968.

Les aventures de la dialectique, Gallimard, Paris, 1955. Las aventuras de la dialéctica, tr. L. Rozitchner, La pléyade, Bs. As., 1974.

"La psychanalyse et son enseignement", discusión (sobre ponencia de Jacques Lacan), Bulletin de la Société Française de Philosophie, 51, 1957, pp. 98-99.

Éloge de la philosophie, Gallimard, Paris, 1953 y 1960. Elogio de la filosofía, tr. A. Letellier, Galatea-Nueva Visión, Bs. As., 1957

"Un inédit de Merleau-Ponty" (nota introductoria de Martial Guerolot), Revue de Métaphysique et de Morale, 67, 1962, pp.

401-409.

"La philosophie de l'existence". Dialogue, 5. 1966, pp. 307-322.

Résumés de cours. Collège de France 1952-1960, Gallimard, Paris, 1968. Posibilidad de la filosofía. Resúmenes de los cursos del Collège de France, tr. y comentarios de E. Bello Reguera, Narcea, Madrid, 1979.

L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson (notas recogidas por J. Deprun), J. Vrin, Paris, 1968.

Le visible et l'invisible (texto establecido y presentado por Claude Lefort), Gallimard, Paris, 1968. Lo visible y lo invisible, tr. José Escudé, Seix-Barral, Barcelona, 1970.

La prose du monde (texto establecido y presentado por Claude Lefort), Gallimard, Paris, 1969. La prosa del mundo, tr. F. Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1971.

Existence et dialectique (textos seleccionados por M. Dayan), Press Universitaires de France, Paris, 1971.

Approches phénoménologiques (selección de textos, introducción y notas por Jean-Pierre Charcosset), Hachette, Paris, 1981.

## 2. Sobre Merleau-Ponty.

### 2.1 Sobre su estética.

Bate, M., "The phenomenologist as Art Critic: Merleau-Ponty and Cézanne", The British Journal of Aesthetics, no. 4, 1974 (14), pp. 344-50.

Certeau, M. de, "La folie de la vision", Esprit, n. spécial 6, juin 1982, pp. 89-99.

Coole, Diana, "The aesthetic Realm and the Lifeworld: Kant and Merleau-Ponty", History of the Political Thought, 5, winter 1984, pp. 503-526.

De Sanctis, G.B., "L'estetica di due fenomenologi: Lévinas e Merleau-Ponty", Rivista di Studi Crociani, Nápoles, 9, 1972, pp. 26-43.

Dolgov, K.M., "The philosophy and aesthetics of Merleau-Ponty", Soviet Studies in Philosophy, New York, 14, 1975-76, pp. 67-92.

- Dufrenne, Michel. "La perception esthétique comme retour à l'originnaire". Ajatus (Helsinki), 36, 1975.
- Phénoménologie de l'expérience esthétique. V. I. L'objet esthétique. V. II. L'expérience esthétique. PUF, Paris, 1953 v 1967. Fenomenologia de la experiencia estética. Vol. I El objeto estético. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1982. Tr. de Román de la Calle de P.U.F., Paris, 1953.
- La notion d'a priori. PUF, Paris, 1959.
- "Maurice Merleau-Ponty". Les Etudes Philosophiques. no. 1, 1962, pp. 81-92.
- La poétique. P.U.F., Paris, 1963.
- Esthétique et philosophie. Klincksieck, Paris, 1967.
- La personnalité de base. Un concepto sociologique. P.U.F., 1953, 1966. La personalidad básica. Paidós, Bs. As., 1972.
- "Sur la création". Diotima (Athens), 1977 (5) 1, 84-91.
- v Viktor Knapp. Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines. Parte II. Unesco, Paris, 1978). Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. T. 3: Arte y Estética. Derecho, Ed. Tecnos/UNESCO, Madrid, 1982.
- "La peinture à l'oeuvre et l'énigme du corps", Revue d'Esthétique. 1980, 3-4, pp. 355-9.
- "Eve and Mind". Research in Phenomenology. 1980 (19), 21-38.
- "Du signifiant au référent". Revue d'Esthétique. 1981, 2, 71-81.
- Erickson, S.A., "Views and Perspectives". Man and World. 2, 1974 (7), pp. 103-17. (IIF)
- Fanizza, Franco. "Motivi estetici nella fenomenologia di Merleau-Ponty". Aut-Aut. Rivista de filosofia et di cultura. Milano, no. 66, 1961, pp. 516-538.
- Gill, Jerry H., Merleau-Ponty and Metaphor. Humanities Press, New Jersey, 1991 (v. "Somatic aesthetics". 28-37. "Metaphor and Art", 120-126).
- Gurméndez, Carlos. "Dos estéticas (Merleau-Ponty y Georg Lukacs)". Revista de Occidente. 24, 1965, pp. 363-368.

- Kaelin, E.F., An existentialist aesthetic: the theories of Sartre and Merleau-Ponty, The University of Wisconsin Press, Madison, 1962.
- Kaufmann, F., "De la vision picturale au désir de peindre", Critique, n. 211, t. XX, dec. 1964, pp. 1048-64.
- Krell, David Farrell, "Merleau-Ponty on Eros and Logos", Man and World, 7, 1974, 35-51. (IIF)
- Lapointe, F.H., "Selected bibliography on Art and Aesthetics in Merleau-Ponty", Philosophy today, no. 4-4, 1973 (17), pp. 292-6.
- Lefevre, Michel, "Les arts", Merleau-Ponty au delà de la phénoménologie, Klincksieck, Paris, 1976, pp. 353-364.
- Lefevre, M., "Musique et peinture ou Lévi-Strauss et Merleau-Ponty", Études (340), mai 1974, pp. 727-35.
- Levine, Stephen K., "Merleau-Ponty's philosophy of art", Man and World 2, 3 (1969), pp. 432-452.
- Micha, René, "Les pouvoirs effectifs de la prose", L'Arc, 46, 1971, pp. 88-95.
- Mongin, O., "Apprendre à voir", "Depuis Lascaux", "Harmoniques", Esprit, no. spécial 6, juin 1982, pp. 3-5, 67-76, 146-153.
- O'Neill, John, The communicative body, Northwestern University Press, Evanston, 1989. (v. "The body as a Work of Art", pp. 17-22).
- Oxenhandler, Neal, "La literatura como percepción en la obra de Merleau-Ponty", en John K. Simon, La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo, F.C.E., México, 1984.
- Pingaud, Bernard, "Merleau-Ponty, Sartre et la littérature", L'Arc, 46, 1971, pp. 80-88.
- Place, James Gordon, "Merleau-Ponty and the Spirit of Painting", Philosophy Today, no. 4-4, 1973 (17), pp. 280-91.
- Place, James Gordon, "The painting and the natural thing in the philosophy of Merleau-Ponty", Cultural Hermeneutics, 4, 1976, pp. 75-91.
- Rey, Dominique, "L'expérience esthétique et l'ontologie de Maurice Merleau-Ponty", Freiburger Zeitschrift für Philosophie und theologie, 3, 1975 (22), pp. 357-66.

- Santilli, Paul Chester. The notion of style in Merleau-Ponty. Boston College. Ph. D., 1976. University Microfilms International.
- Slaughter, Thomas F., "Some remarks on Merleau-Ponty's essay 'Cezanne's doubt'", Mind and World, 12, 1979, pp. 61-62.
- Taminiaux, Jacques, "Le penseur et la peintre: sur Merleau-Ponty". La part de l'Oeil (Bruxelles), 1991, 7, pp. 47-55.
- Thébaud, J.-L., "La chair et l'infini: J.-F. Lyotard et Merleau-Ponty", Esprit, n. spécial 6, juin 1982, pp. 158-62
- Tilliète, Xavier, "L'esthétique de Merleau-Ponty", Rivista di Estetica, vol. 14, 1969 (pp. 102-119).
- Waelhens, Alphonse de, "L'esthétique", Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty. Nauwelaerts, Louvain, 1978.
- "Merleau-Ponty philosophe de la peinture". Revue de Métaphysique et de Morale, no. 4, oct-dec. 1962 (67), pp. 431-49.
- Wallot, H., L'accès au monde littéraire ou éléments pour une critique littéraire chez Maurice Merleau-Ponty, précédé de Une philosophie de la perception, Sherbrooke, Québec, Canada. Editions Naaman, 1977.
- Zenzen, Michael J., "The suggestive power of color". Journal of Aesthetics and Art Criticism, 36, wint 1977, pp. 185-219.
- 2.2 Sobre el pensamiento de Merleau-Ponty. (Solo textos seleccionados y bibliografía reciente).
- Blanchot, Maurice, "Le 'discours' philosophique", L'Arc (Aix-en-Provence), 46, 1971.
- Bonomi, Andrea, Esistenza e struttura. saggio su Merleau-Ponty. Milano. Il saggiatore, 1967.
- Bourburg M. Felipe, "Sujeto y corporeidad en Merleau-Ponty", Revista filosófica mexicana, 1988 (21), 61, pp. 45-51.
- Castoriadis, C., "Le dicible et l'indicible", L'Arc, 46, 1971.
- Cumming, Robert Denoon, Phenomenology and Deconstruction. Vol I. The dream is over. Vol II., University of Chicago Press, 1991.

- Delivoyatzis, Socratis. La dialectique du phénomène (sur Merleau-Ponty), Klincksieck, Paris, 1987.
- Duchêne, Joseph. "La structure de la phénoménalisation dans la Phénoménologie de la Perception de Merleau-Ponty". Revue de Métaphysique et de Morale, 3, 1978.
- Elósegui Itxaso, Maria. "The body as the union of the physics and the physical in Bergson and Merleau-Ponty". Analecta Husserliana, 1991, 36, pp. 397-305.
- Free, George. "Language, speech and writing. Merleau-Ponty and Derrida on Saussure". Human studies, 1990 (13), 3, 216-233.
- Geraets, Theodore. Vers une nouvelle philosophie transcendentale, Le Have, Martinus Nijhoff, 1971.
- Hudson, R. - Henri Pallard. "La question ontologique et la Phénoménologie de la perception", Man and World, 1991 (24), 4, pp. 373-393.
- Johnson, Galen A. y Michael B. Smith (eds). Ontology and alterity in Merleau-Ponty, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1990.
- Lefevre, Michel. Merleau-Ponty au delà de la phénoménologie, Klincksieck, Paris, 1976.
- Lefort, Claude. Sur une colonne absente. Ecrits autour de Merleau-Ponty, Gallimard, Paris, 1978.
- Madison, Gary Brent. The phenomenology of Merleau-Ponty, Athens, Ohio Univ. Press, 1981.
- Pietersma, Henri. "Merleau-Ponty and Spinoza". International Studies in Philosophy (Atlanta), 1988 (20), 3., pp. 89-93.
- Ricoeur, Paul. "Hommage à Merleau-Ponty". Esprit, 296, juin, 1961, pp. 1115-20.
- Rosenthal, S. B. - Bourgeois, Patrick L., "Peirce, Merleau-Ponty and perceptual experience. A kantian heritage". International Studies in Philosophy, 1987 (19) 3, pp. 33-42.
- Schmidt, James. Merleau-Ponty: Between Phenomenology and Structuralism, London, Macmillan, 1985.
- Smith, F.J.. "Vers une phénoménologie du son". Revue de Métaphysique et de Morale, 3, 1968.
- Walton, Robert J., "Nature and the 'primal horizon' (E. Husserl and Merleau-Ponty)", Phenomenological Inquiry, 1988 (12), pp.

48-54.

Tymienecka, Anna-Teresa (ed.). Merleau-Ponty, le psychique et le corporel. Aubier, Paris, 1988.

Waelhens, Alphonse de. Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty. Nauwelaerts, Louvain, 1978.

Whitside, Kerry. "The Merleau-Ponty bibliography. Additions and corrections". Journal of the History of Philosophy, 1983, 21, n. 2, pp. 195-201.

### 3. General (sólo obras citadas o referidas en el texto).

Apel, Karl-Otto. Estudios éticos. Alfa, Barcelona, 1986.

Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979.

-- El pensamiento visual, EUDEBA, Bs. As., 1971.

-- Hacia una psicología del arte, Alianza, Madrid, 1980.

Bayer, Raymond, Historia de la estética, FCE, México, 1965.

Berenson, R., Estética e historia en las artes visuales, FCE, México, 1956.

Bergson, Henri. El pensamiento y lo moviente, La pléyade, Bs. As., 1972.

Blanchot, Maurice. L'espace littéraire, Gallimard, 1955.

Bordieu, Pierre. "Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística". en V.A., Sociología del arte, Nueva Visión, Bs. As., 1968.

Bozal, Valeriano. Mimesis: las imágenes y las cosas, Visor, Madrid, 1987.

Clark, Kenneth. El arte del paisaje, Seix-Barral, Barcelona, 1971.

Collingood, R.G., Los principios del arte, FCE, México, 1960.

Croce, B., Breviario de estética, Espasa-Calpe, Madrid, 1938.

-- Estética, Nueva Visión, Bs. As., 1973.

Del Conde, Teresa. Las ideas estéticas de Freud, Grijalbo, México, 1985.

Deleuze, Gilles. Pourparlers, DE Minuit, Paris, 1990.

-- Gilles Deleuze (Proust y los signos), Anagrama, Barcelona,

- 1972.
- La imagen-movimiento y La imagen-tiempo. Paidós. Barcelona, 1984 y 1987.
- Foucault. Paidós. México. 1987.
- y F. Guattari. Mil planicies. Pre-textos. Valencia, 1988.
- ¿Qué es la filosofía?. Barcelona, 1993.
- Düchting, Hajo. Paul Cézanne. Taschen. Munich, 1991.
- Durand, Gilbert. "Aspectos de la obra, pintura y configuración de las estructuras", en De la mitocrítica al mitoanálisis. pp. Anthropos, Barcelona, 1993.
- Eco. Umberto. Tratado de semiótica general. Nueva Imagen. México. 1976.
- "Función progresiva de la pintura moderna". La definición del arte. Martínez Roca. Madrid, 1971.
- Los límites de la interpretación. Lumen, Barcelona. 1992.
- Ehrnenezwigh, Anton. Psicoanálisis de la percepción artística. tr. de Justo Beramendi, Gustavo Gili. Barcelona, 1976
- Eschotado, Antonio. De Physis a Polis. Anagrama, Barcelona, 1975.
- Francastel, Pierre. Peinture et société, Denoël/Gonthier. Paris. 1977.
- La réalité figurative, Denoël/Gonthier. Paris, 1965.
- Sociología del arte. Alianza, Madrid, 1975.
- La figura y el lugar (El orden visual del quattrocento), Monte Avila, Caracas. 1969.
- "Arte, forma, estructura", en Varios. Estructuralismo y estética, Nueva Visión, Bs. As., 1969, pp. 67 y ss.
- Freud, Sigmund. "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", en Psicología del arte. Alianza, Madrid, 1970.
- Gadamer, H. G.. Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Ed. Sigueme. Salamanca, 1988.
- La actualidad de lo bello. Ed. Paidós. Barcelona, 1991 (Stuttgart, 1977, Tr. Antonio Gómez Ramos).
- Gargani, Aldo. "La fricción del pensamiento". La secularización de la filosofía. Gedisa. Barcelona, 1992.
- Geertz, Clifford. La interpretación de las culturas. Gedisa. México, 1987.
- Givone, Sergio. Historia de la estética. tr. de Mar García Lozano. Tecnos. Madrid, 1990.



- Gombrich, E. H., Arte e ilusión, Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.
- Goodman, Nelson, Maneras de hacer mundos, Visor, Madrid, 1990.
- Guerrero, Luis Juan, Estética operatoria en sus tres direcciones.  
1. Revelación y acogimiento de la obra de arte, Losada, Bs. As., 1956.
- Habermas, Jürgen, Pensamiento postmetafísico, Taurus, Madrid, 1990.
- Teoría de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos, Cátedra, Madrid, 1989.
- Hartmann, Nicolaï, Estética, UNAM, México, 1977.
- Hegel, G.W.F., Estética 2. La idea de lo bello artístico o lo ideal, Siglo veinte, Bs. As., 1983.
- Introducción a la estética, Península, Barcelona, 1973.
- Heidegger, M., Arte y poesía, FCE, México, 1958.
- Introducción a la metafísica, Nova, Bs. As., 1969.
- "Science et méditation". en Essais et conférences, Gallimard, Paris, 1958.
- Husserl, Edmund, La filosofía como ciencia estricta, Nova, Bs. As., 1973.
- Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, FCE, México, 1949.
- Meditaciones cartesianas, FCE, México, 1986.
- Ingarden, Roman, "El problema de la constitución y el sentido de la reflexión constitutiva en Husserl". en Cahiers de Royaumont, Husserl, Paidós, pp. 215-234.
- "Valor artístico y valor estético", en Harold Osborne, Estética, FCE, México, 1976.
- "Concreción y reconstrucción", en Rainer Warning (ver).
- Jakobson, Roman, "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general, Seix-Barral, Barcelona, 1975.
- Jauss, Hans-Robert, Experiencia estética y hermenéutica literaria, Taurus, Madrid, 1986.
- Jiménez, José, Imágenes del hombre. Fundamentos de estética, Tecnos, Madrid, 1986.
- Kandinsky, V., De lo espiritual en el arte, Península, Barcelona,

1977.

- Kant, E.. Crítica de la razón pura. Losada, Bs. As.. 1973.  
 -- Crítica del Juicio. Espasa-Calpe, Madrid, 1977.  
 -- Prolegómenos. Aguilar, Madrid, 1954.
- Kepes, Gvorgv. El lenguaje de la visión. Infinito, Bs. As.. 1966.
- Klee, Paul. Teoría del arte moderno. Calden, Bs. As., 1971
- Kogan, Jacobo. El lenguaje del arte, Paidós, Bs. As.. 1965.
- Kundera, Milan. L'art du roman, Gallimard, Paris, 1986.
- Langer, Susanne. Sentimiento y forma, UNAM, México, 1967.
- Lowe, Donald M.. Historia de la percepción burguesa. FCE, México, 1986.
- Marcuse, Herbert. Eros y civilización. Joaquin Mortiz, México, 1965.
- Matisse, Henri. Reflexiones sobre el arte, Emecé, Bs. As.. 1977.
- Morawski, Stefan. Fundamentos de estética. Península, Barcelona, 1977.
- Mukarovsky, J.. Escritos de estética y semiología del arte. Gustavo Gilli, Barcelona, 1977.
- Nietzsche, F.. El nacimiento de la tragedia. Alianza, Madrid, 1973.
- Pareyson, Luigi. Conversaciones de estética. Visor, Madrid, 1989.
- Panofsky, Erwin. La perspectiva como forma simbólica, Tusquets, Barcelona, 1973
- Paz, Octavio. El arco y la lira, FCE, México, 1956.
- Lo mejor de Octavio Paz, Seix-Barral, México, 1990.
- "Instantáneas", poema publicado en la Revista Vuelta, no. 205, p. 8.
- Pérez Carreño, Francisca. Los placeres del parecido. Icono y representación, Ed. Visor, Madrid, 1988.
- Proust, Marcel. En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann. Alianza, Madrid, 1966.
- Puig, Arnau. Sociología de las formas. Gustavo Gilli, Barcelona.

1979.

Rainer Warning (ed.). La estética de la recepción. Visor, Madrid, 1989.

Ramos, Samuel. Estudios de estética y filosofía de la vida artística. UMSNH, Morelia, 1993.

Ricoeur, Paul. Freud: una interpretación de la cultura. Siglo XXI, México, 1970.

-- La metáfora viva. Cristiandad, Madrid, 1980.

-- Finitud y culpabilidad. Taurus, Madrid, 1982.

Rilke, Rainer Maria. Cartas sobre Cézanne. Paidós, Barcelona, 1985.

Rorty, Richard. Contingencia, ironía y solidaridad. Paidós, Barcelona, 1991.

-- La filosofía y el espejo de la naturaleza. Cátedra, Madrid, 1983.

Rosset, Clément. La force majeure. Minuit, Paris, 1983.

-- L'object singulier. Minuit, Paris, 1979.

Rubert de Ventós, Xavier. Teoría de la sensibilidad. Península, Barcelona, 1969.

Sahlins, Marshall. Cultura y razón práctica. Gedisa, Barcelona, 1988.

Sartre, Jean-Paul. Lo imaginario. Losada, Bs. As., 1976.

Schelling, F.W.J.. Bruno. Losada, Bs. As., 1957.

-- Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados. Anthropos, Barcelona, 1989.

-- Sistema del idealismo trascendental. Anthropos, Barcelona, 1988.

Schiller, Friedrich. Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre. Anthropos, Barcelona, 1990.

Souriau, Etienne. La correspondencia de las artes. FCE, México, 1965.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, ed. Tecnos, Madrid, 1990. Tr. de Francisco Rodríguez Martín.

- Todorov, T.. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Siglo XXI, México, 1970.
- Trias, Eugenio. Filosofía del futuro, Ariel, Barcelona, 1983.
- Valéry, Paul. El cementerio marino, Alianza, Madrid, 1967.  
-- Teoría poética y estética, Visor, Madrid, 1990.
- Vázquez, Juan. Lenguaje, verdad y mundo. Modelo fenomenológico de análisis semántico, Anthropos, Barcelona, 1986.
- Villoro, Luis. Estudios sobre Husserl, UNAM, México, 1975.
- Vinci, Leonardo de. Tratado de la pintura, Ed. Nacional, Madrid, 1983.
- Von Uexküll, Ideas para una concepción biológica del mundo, Espasa-Calpe, Bs. As., 1951.
- Warnock, Mary. La imaginación, FCE, México, 1981.
- Wittgenstein, L.. Los cuadernos azul y marrón, Tecnos, Madrid, 1968.