

L'EXPRESSION ET L'INVISIBLE. *SKETCH* FOR A PHENOMENOLOGICAL AESTHETICS AT MERLEAU-PONTY

SERGIO GONZÁLEZ ARANEDA
ORCID.ORG/0000-0003-2109-1389
UNIVERSIDAD DE CHILE
ESTUDIANTE DE MAGÍSTER EN FILOSOFÍA
sgonzalezaraneda@gmail.com

Abstract: *I propose to elucidate the theoretical foundations of Merleau-Ponty's thought to elaborate the way to a phenomenological aesthetics in his philosophy. For this, it is necessary to delimit the technical concepts to which Merleau-Ponty appeals and, renewing the Husserlian method, exposes them as a phenomenological opening to the sensible world. The concepts that will guide the investigation are: expression, flesh and the dynamics between the visible and the invisible. All of this will allow us to present the discoveries made by the French philosopher, while opening a series of consequences that still need reflection and analysis.*

KEYWORDS: FLESH; AESTHETICS; PHENOMENOLOGY; PERCEPTION; VISIBILITY

RECEPTION: 05/01/2022

ACCEPTANCE: 08/04/2022

L'EXPRESSION ET L'INVISIBLE. BOSQUEJO DE UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA EN MERLEAU-PONTY

SERGIO GONZÁLEZ ARANEDA
ORCID.ORG/0000-0003-2109-1389
UNIVERSIDAD DE CHILE
ESTUDIANTE DE MAGÍSTER EN FILOSOFÍA
sgonzalezaraneda@gmail.com

Resumen: Me propongo clarificar los fundamentos teóricos del pensamiento de Merleau-Ponty para elaborar el camino a una estética fenomenológica en su filosofía. Para esto, es necesario delimitar los conceptos técnicos a los cuales recurre Merleau-Ponty y, renovando el método husserliano, los expone como una apertura fenomenológica al mundo sensible. Los conceptos que guiarán la investigación son: *expresión*, *carne* y la *dinámica entre lo visible y lo invisible*. Todo ello, permitirá plantear los descubrimientos que logró el filósofo francés, a la vez que abren una serie de consecuencias que aún necesitan de reflexión y análisis.

PALABRAS CLAVE: CARNE; ESTÉTICA; FENOMENOLOGÍA; PERCEPCIÓN; VISIBILIDAD

RECIBIDO: 05/01/2022

ACEPTADO: 08/04/2022

INTRODUCCIÓN

La relación que existe entre fenomenología y estética es metodológicamente de compleja definición, no por los horizontes teóricos que ambas comportan (y en muchos casos coinciden), sino más bien producto de la oscura conceptualización que rodea y define toda reflexión estética como apertura y reconocimiento sensible de lo real. En este sentido, las palabras de Theodor W. Adorno sobre la fenomenología, en su célebre *Ästhetische Theorie* (1970), resultan elocuentes respecto de esta compleja relación, mas no satisfactorias para nuestros objetivos, es decir, la elaboración de una estricta estética fenomenológica en el pensamiento de Merleau-Ponty. Desde una perspectiva materialista, podemos leer:

La fenomenología del arte no quiere ni desarrollar el arte desde su concepto filosófico ni ascender hacia el arte mediante la abstracción comparativa, sino decir lo que el arte es: la esencia del arte es para la fenomenología su origen, el criterio de su verdad y su falsedad. Pero lo que se hace salir así del arte, como por embrujo, es exiguo y da muy poco para las manifestaciones artísticas. Quien quiera conseguir más tiene que admitir una materialidad que es incompatible con el mandato de esencialidad pura. La fenomenología del arte fracasa en el presupuesto de la ausencia de presupuestos. (Adorno, 2004: 529)

A pesar del sentido fundamental de la reflexión de Adorno, considero poco oportuna la crítica a lo que denomina “fenomenología del arte”, pues, en tanto resultado de un análisis más profundo entre estética y fenomenología, considera a esta última como portadora de un objetivo eidético ajeno al de la estética, que se reflejaría en un “salir del arte”, como señala el filósofo alemán. Tal constatación exige una redefinición de la fenomenología en cuanto apertura de un sentido estéticamente instituido. En este punto, las reflexiones de Merleau-Ponty adquieren notable vigencia y se posicionan como suelo de análisis para reflexiones que descubran la estética desde un talante fenomenológico, pero no como una especie de disciplina interna de la fenomenología, sino como escenario de expresión y develamiento del sentido de lo real instituido fenomenológicamente, tanto en métodos, como en suelos de análisis.

Antes de profundizar en la compleja relación que se establece entre los conceptos técnicos de la filosofía merleau-pontiana, tales como expresión, invisibilidad o carne, a la luz de un análisis estético, es preciso señalar ciertos aspectos

que influyen en su recepción de la fenomenología y la latencia de análisis estéticos en su obra, a condición, insisto, de una fenomenología que se hace estética y una estética que no es sino fenomenológica.

Merleau-Ponty forma parte de la generación de filósofos franceses influenciada por lo que Vincent Descombes ha llamado las “tres haches” (Hegel, Husserl y Heidegger) (1988: 16). No obstante, el pensamiento de Merleau-Ponty es considerablemente más extenso y complejo, dialoga de manera íntima con distintas corrientes y escuelas (la lingüística de Saussure y la psicología experimental de Piaget son algunos ejemplos), lo que hace de su filosofía una auténtica *hérésies* husserliana. De hecho, antes de su visita a los Archivos Husserl de Lovaina en 1939, Merleau-Ponty habría tenido un acercamiento a la fenomenología husserliana gracias a la influencia de Aron Gurwitsch¹ y los trabajos de Eugen Fink.²

Ello no debe ser tomado como un dato menor, ya que a diferencia de gran parte de su generación —como Sartre—, Merleau-Ponty desde un comienzo conoce y tiene acceso a la etapa genética del pensamiento husserliano. Esto, como sostiene María Pintos Peñaranda, incluso antes de la publicación de *La Structure du comportement* (obra redactada en 1938 y publicada en 1942). Y no sólo eso, la influencia de Gurwitsch le permitirá acceder a nuevas disciplinas y nuevos conocimientos (tales como el pensamiento de Kurt Goldstein o la *Gestalttheorie*) que

- 1 El pensamiento de Aron Gurwitsch resulta profundamente determinante para la fenomenología de Merleau-Ponty. A partir de la constatación realizada por el primero, donde el noema perceptivo “es la cosa material percibida desde cierto punto de vista, según un aspecto determinado, de acuerdo con una cierta orientación con respecto al sujeto de la percepción” y luego señalando que “en la descripción de un noema perceptivo particular, debemos incluir todas las cualidades, las propiedades y los atributos de la cosa percibida que jueguen algún papel en la percepción individual de que se trate, ya sea que la propiedad en cuestión se dé en la experiencia sensible directa o que sólo haya en ésta una mera referencia a ella” (1979: 204), Merleau-Ponty podrá comprender el acto de donar sentido desde una amplitud mayor a la presentada por la etapa estática de la fenomenología husserliana. Ahora, la aprehensión esencial ya no es sólo un acto de conciencia, sino una actividad en tanto corporalidad cárnica. Esto permite a Merleau-Ponty saltar desde una constitución de mundo a una institución sensible del sentido del mundo.
- 2 Con especial énfasis en el ensayo *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserl in der gegenwärtigen Kritik*, publicado en *Kant-Studien*, 1933.

intentará complementar con la profundidad que le permite la reflexión fenomenológica (Pintos, 2007). Lejos de ser un hecho anecdótico, la formación ecléctica de Merleau-Ponty tiene resonancias en el modo en que comprenderá el método fenomenológico, en especial a partir de la experiencia estética en tanto suelo lúcido y latente desde donde el ser se expresa sensiblemente. En este sentido, sus análisis develan un descubrimiento fundamental que lo desmarcan de los anteriores intentos por fundir los análisis estéticos bajo el método fenomenológico.³ La ontología relacional de Merleau-Ponty develará un suelo originario, a saber: el suelo impersonal, pre-reflexivo y pre-temático de la carne (*chair*), que despliega, permite e indica una constitución relacional de lo visible *en* lo invisible.

Desde una perspectiva estética, notaremos el modo en que la carne de mundo (*chair du monde*) y lo invisible (*l'invisible*) se presentan como horizontes fenomenológicos para la constitución de toda percepción. Esta relación confirmará que la percepción, antes de ser mero acto subjetivo intencional (conciencia perceptiva), es *una potencia que abre nuevas relaciones y significaciones en el mundo*, expresando e instituyendo “*notre paysage ontologique*”.

ESCOLIO

Para esclarecer el sentido de la presente investigación, resulta imprescindible delimitar qué se entenderá por estética. Si bien esto forma parte de mis objetivos en torno —y mediante— el pensamiento de Merleau-Ponty, se vuelve necesario presentar un justo lineamiento para evitar cualquier tipo de confusión.

El uso que imprime Merleau-Ponty al concepto de estética sigue el expuesto por la fenomenología de Husserl, es decir, un modo en que la conciencia intencional se dona el sentido (*Sinn*) de lo efectivamente presente y del contenido apresente, a la vez que horizonte abierto de presentificaciones y recombinaciones perceptivas. Por lo tanto, cuando referimos a la concepción estética en el filósofo

3 Efectivamente, mientras la *Rezeptionsaesthetik* de Roman Ingarden es indicativa de un sujeto temporal que unifica las vivencias gracias a una *disposición estética* a condición de la reducción eidética-trascendental producida por una conciencia intencional; la teoría de lo imaginario sartriano sostiene la dualidad entre *pour-soi* y *en-soi*, que, por lo demás, limita lo imaginario, lo invisible como irrealidad.

francés, apuntamos de manera directa a los modos y límites en que sensiblemente experimentamos, interpretamos y aprehendemos lo real.

Si observamos con detenimiento, notamos que en las reflexiones de Merleau-Ponty opera una función crucial, pues el reflexionar de forma filosófica sobre la estética no implica directamente una evaluación respecto de la belleza, lo sublime o la fealdad, cuestión que se repitió fuertemente en las décadas previas a la irrupción de la fenomenología husserliana. Más fundamental aún, la estética presenta un suelo (*Grund*) desde el cual no sólo es posible reconocer y significar lo real de manera intersubjetiva, sino también descubrir un mundo circundante (*Umwelt*) que emerge, como señalará Merleau-Ponty, desde el momento en que tocamos un objeto y somos tocados por él.

A partir de esta condición, se presenta el principal problema que Merleau-Ponty enfrentó y que, recurriendo a la figura de Paul Cézanne, intentó solucionar, a saber: esclarecer y delinear categorías fenomenológicas para un estudio filosófico de la sensibilidad, la expresión y la percepción, salvaguardando el escollo del solipsismo y de la *aisthesis* en sentido protagórico, es decir, como *doxa* o desvío del ser.

EL FUNDAMENTO DE L'EXPRESSION

La génesis del método fenomenológico merleau-pontiano se halla en la *percepción*, definida como instrumento central de la existencia encarnada. El filósofo francés hace de la percepción el estrato originario al cual remite toda experiencia posible, desde el momento en que el acto de percibir disuelve el límite entre *interioridad* y *exterioridad*, posibilitando una relación de contigüidad y codependencia entre sujeto y mundo.⁴

4 Es de notar que existe un claro desarrollo y evolución en torno a la conceptualización de la percepción a lo largo del pensamiento de Merleau-Ponty. En sus primeras obras, como *La Phénoménologie de la perception*, la tematización sobre la percepción está investida aún de una fenomenología delineada por la supremacía de la conciencia (perceptiva), mientras que, en sus últimas obras, especialmente en *Le visible et l'invisible*, la percepción abandona el lugar de relación “entre esquemas corporales y esquemas espacio-temporales [...], no es una preparación o un primer

El tema es aún mayor, pues la percepción enseña una relectura y apertura del propio razonamiento fenomenológico. De modo que, mediante el estudio de la percepción, la fenomenología se presenta como matriz de análisis de la totalidad de las experiencias y no como disciplina que, erigida sobre otras, excluye. De allí el constante interés de Merleau-Ponty por producir un diálogo entre la fenomenología y lo que Husserl llama “ciencias de hechos”. En este sentido, si observamos metodológicamente la función de la fenomenología, notamos que “aquello que resiste a la fenomenología no debe quedar fuera de ella [...] tiene que encontrar su lugar dentro de la propia fenomenología. Esto significa que la fenomenología misma tiene que buscar en su propia reflexión el fundamento de aquella resistencia” (Landgrebe, 1975: 198-199).

Ante esta constatación, el arte, y en el caso de Merleau-Ponty, la pintura, adquiere un valor central.⁵ Como resultado de la influencia determinante que tuvo Cézanne en su pensamiento, señalará que “no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte [...] nudo de significaciones vivientes” (1985: 167-168). Es decir, la experiencia estética y su relación con el cuerpo propio se conjugan en tanto experiencia abierta a una instauración de sentido que rebasa lo meramente cognoscitivo, desplegándose en un campo donde lo real se dona como plasticidad expresiva. De allí, es ineludible abrir todo análisis fenomenológico a la pintura, en palabras de Jean-Yves Mercury “a este universo silencioso que no cesa de significar e irradiar, si uno quiere comprender

momento confuso de *apercepción*, sino el trabajo de una diferenciación inagotable que efectúa la experiencia de lo mismo sin jamás llegar a lo *idéntico*” (De Souza, 1999: 112).

- 5 Las referencias y reflexiones sobre el arte en general en los trabajos de Merleau-Ponty inician tempranamente. El nombre de Cézanne aparece, aunque de manera escasa, en *La Structure du comportement* (1942); mientras en *La Phénoménologie de la perception* (1945), es tomado constantemente como nota de análisis. Después, en *Le doute de Cézanne* (1945), recogido en *Sens et non-sens* (1948), Merleau-Ponty profundiza sus análisis tanto en el pintor como en su obra. El ensayo *Le Langage indirect et Les Voix du silence* (1952), incluido en *Signes* (1960) y originalmente dedicado a Sartre, reúne reflexiones enfocadas en el momento creativo de la pintura, su expresión y su referencialidad artística; mientras que en *L'Œil et l'Esprit* (1960) presentará su reflexión más elaborada y profunda acerca del arte, específicamente, en torno a los conceptos de profundidad, posición y coloración.

el mundo y el lenguaje, sin duda ésta es la meta manifiesta de Merleau-Ponty” (2000: 334-335).

Ahora bien, esbozar una estética fenomenológica en Merleau-Ponty implica poner atención no sólo en la percepción, sino también en la noción de expresión (*expression*). En *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Pascal Dupond sostiene que la expresión designa una estructura ontológica que “se encuentra en el habla, pero también en el cuerpo vivo, la obra de arte, lo percibido, y que consiste en el paso recíproco de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro, o en el movimiento recíproco de salir de uno mismo y volver a entrar en uno mismo” (2001: 24).

Por lo tanto, la cuestión acerca de la expresión conduce a una constatación fundamental, a saber, la superación de la dicotomía ontológica donde el *pour-soi* o conciencia cognoscitiva ilumina a lo *en-soi*. Ahora, se abre paso a una ambigüedad instituyente,⁶ lo que Merleau-Ponty llama el “*mystère de l'expression*”.

Resulta llamativo advertir que, en *La phénoménologie de la perception*, la pintura de Cézanne se erige como pauta de análisis y reflexión acerca de la *expression* y su apertura de sentido, que, de hecho, servirá de inspiración a lo largo de sus investigaciones.⁷ El mismo Merleau-Ponty se refiere a esto cuando afirma que la esencia del trabajo de Cézanne radica en mostrar que “la expresión es el lenguaje de la cosa misma y que nace de su configuración” (1985: 336).

De allí, el filósofo notará que la obra de Cézanne es un gran esfuerzo por llegar a la fisionomía de las cosas en toda su amplitud, es decir, en consideración de la perspectiva, la posicionalidad objeto-espectador, la profundidad visual, la

6 Desde un punto de vista filosófico es pertinente notar que el concepto de “institución” (*Stiftung*) permite a Merleau-Ponty una reflexión particular y novedosa dentro de la fenomenología francesa, puesto que “orientando la problemática de la institución y de la reapropiación de sentidos en el seno de una comunidad histórica hacia una perspectiva más amplia que puede ir [...] de la consideración filosófica de la vida hasta fenómenos de orden jurídico-político, pasando por las esferas orgánicas, afectivas, culturales y cognoscitivas” (Merleau-Ponty, 2012: XIII).

7 Chad A. Córdova (2012), en “Merleau-Ponty and Cézanne: Describing and painting existence”, sostiene que Cézanne no sólo es fuente de inspiración para Merleau-Ponty, sino que también representa una influencia determinante en su acercamiento y comprensión de la fenomenología. De cierto modo, Cézanne permitió a Merleau-Ponty saltar desde los análisis husserlianos, centrados en la conciencia que constituye, hacia la corporalidad que instituye sentidos.

incompletud de la presencia y la tensión de las formas y sus colores. El objetivo, por tanto, es lograr la manifestación de “lo que sin esfuerzos y a cada instante hace la naturaleza. Y es por eso que los paisajes de Cézanne son ‘los de un pre-mundo en el que aún no había hombres’” (Merleau-Ponty, 1985: 336).

Si observamos con cuidado, la pintura de Cézanne expresa justamente “el tejido común con que están hechas todas las estructuras de lo visible” (Merleau-Ponty, 1966: 245), aquello que el filósofo denomina la carne (*chair*). Efectivamente, tanto la totalidad de las cosas percibidas, como el cuerpo que percibe, están revestidos del mismo tejido, de la misma textura ontológica:

Mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. [...] tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela que el cuerpo. (Merleau-Ponty, 1986: 17)

Por lo tanto, Merleau-Ponty descubre en la pintura de Cézanne el fundamento onto-fenomenológico de lo real, que consiste precisamente en el desenvolvimiento de la carne de mundo (*chair du monde*) que, a su vez, es indicativa de un incesante entrecruzamiento y pliegue entre lo visible y el suelo invisible. En otras palabras, el fundamento onto-fenomenológico que interesa a Merleau-Ponty radica en que lo real deviene de una *ontología relacional*, donde la *expresión* es el gesto instaurador de lo percibido, lo significado y lo aprehendido en tanto se erige inter-físicamente y ya no meta-físicamente.⁸

8 Al respecto, Gilles Deleuze ha notado la delicada relación entre la figuración corporal significativa y su entorno posibilitador e intencionalmente develado: “La figura no es solamente el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa. Lo que hace de la deformación un destino es que el cuerpo tiene una relación necesaria con la estructura material: no solamente ésta se enrolla a su alrededor, sino que él debe reajustarla y disiparse en ella” (2003: 24).

CARNE Y VISIBILIDAD

Consecuentemente, el concepto de *carne* comprende aquello percibido a través de la *visibilidad*, en tanto fenómeno complejo donde se lleva a cabo la *relación originaria* entre el mundo y el cuerpo propio. Lo visible es la posibilidad del acceso y la fusión con el mundo, lo que hemos denominado entrelazo inter-físico.

La carne que se devela, figura y emerge visiblemente es la manera en que el objeto delante de nosotros *se deja ver* a través de determinadas texturas;⁹ pero también, el acontecimiento de la carne devela la esencia de esos objetos a través de la sensibilidad de nuestro propio cuerpo *percipiente*. De tal manera que, por causa de esta dialéctica de la carne, acontece lo que Merleau-Ponty denomina la “reversibilidad de la experiencia de la sensibilidad”, donde reconocemos la textura total que compone los objetos (carne del mundo) a partir del cuerpo propio que es la posibilidad y potencialidad de experimentar ese mundo de objetos (carne del cuerpo).

Lo anterior evidencia que tanto el mundo circundante como el cuerpo propio se encuentran en una relación de reciprocidad indivisible, no sólo operando como complementos significativos el uno respecto del otro, sino también resultan ser modalidades sensibles *espejeantes*. De este modo, es impensable la existencia de un cuerpo vivo (*Leib*) sin un mundo fenomenológicamente constituido, y, a su vez, es un sinsentido imaginar un mundo sin un cuerpo que lo instrumentaliza, delimita, mensura y siente.¹⁰

Tocar es tocarse, afirma Merleau-Ponty, dado que descubrimos la propia textura de nuestro cuerpo al momento de tocar la diferencia de las texturas de las cosas que componen el paisaje del mundo. Por ejemplo, descubro que la taza de café que toco en este momento está caliente cuando la palpo con mis manos *a través* de la diferencia entre la temperatura de mi mano y de la cerámica, aún más, descubro que la taza está sobre una superficie y que mi punto de vista oculta

9 “La chair nomme donc proprement et fondamentalement l’unité de l’être comme ‘voyant-visible’ [Así, la carne denomina adecuada y fundamentalmente a la unidad del ser como ‘ver-visible’]” (Dupond, 2001: 5).

10 Al respecto Marilena De Souza Chauí, en su fundamental *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento* (1981), señala: “La carne es pacto de nuestro cuerpo con el mundo y pacto entre las cosas, entre las palabras y las ideas” (De Souza, 1999: 117).

una porción de la estructura que logra ser completada mediante el tacto. En ese intersticio acontece la sensibilidad y la sensibilización de un cuerpo-mundo-sentido-sintiente.

Estos fenómenos estéticos, pero también ontológicos, revelan que el mundo y el cuerpo propio *operan como un quiasma*,¹¹ que hay una textura que es palpable, *visible, a través* y, especialmente, *entre* la carne. Dice Merleau-Ponty:

[E]ste espesor de carne constituye la visibilidad de la cosa y la corporeidad del vidente; no es un obstáculo entre ambos, sino su medio de comunicación [...] El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el del mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne. (1966: 168-169)

Para el filósofo francés, esa unión del cuerpo con las cosas que configuran un mundo acontece en el plano de la percepción y la sensibilidad, concretamente en el acto de la visibilidad del cuerpo como *encarnación viva*. “*Lo visible deja de ser algo inaccesible, cuando lo concibo, no según el pensamiento de proximidad, sino como englobante, asedio lateral, carne*” (1966: 263). Es decir, la *carne* es un tejido estético-ontológico que permite el dinamismo propio del Ser, donde el mundo se experimenta por y a través del cuerpo, y, en paralelo, el cuerpo es sentido por los objetos que habitan el mundo: “mi carne misma es una realidad sensible en la que se efectúa una inscripción de todas las demás, eje del que participan todas las demás, realidad sensible clave, realidad sensible dimensional” (1966: 312).

En este sentido, cuando *observamos* un objeto, no vemos un *en-sí* que es presentado delante de nosotros. Al contrario, cuando dirigimos nuestra mirada a un objeto, lo *palpamos* a través de la *visibilidad* como en un acto de proyección de nuestro tacto, lo revestimos mediante nuestra mirada, mientras, al mismo

11 El 1 de noviembre de 1959, Merleau-Ponty se aproxima a una precisa definición para el concepto de *quiasma*, señalando que “no es solamente intercambio yo-otro (los mensajes que reciben llegan a mí, los mensajes que yo recibo llegan a él), es también intercambio de mí con el mundo, del cuerpo fenoménico con el cuerpo ‘objetivo’, de lo que percibe con lo percibido: lo que comienza como cosa termina como conciencia de la cosa, lo que comienza como ‘estado de conciencia’ termina como cosa” (1966: 191).

instante, éste se nos revela como textura corporal del mundo: “[L]o que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas, que se ofrecen ulteriormente al vidente, vacío al principio, quien después se abre a ellas, sino algo a lo que sólo podemos palparlo con la mirada, cosas que no podemos aspirar a ver «desnudas» porque la mirada misma las envuelve, las viste con su carne” (1966: 164).

Se trata así del fenómeno de la *pregnancia* donde “lo visible, exige de mí un enfoque justo, y eso [es] lo que define su justeza. Mi cuerpo obedece a la *pregnancia*, le ‘responde’, es lo que se supedita a ella, carne que responde a carne” (1966: 254).

Por lo tanto, a juicio de Merleau-Ponty, habría que colocar especial atención al testimonio de la experiencia del pintor en tanto sujeto de creaciones artísticas, pues en su experiencia la mirada se ancla en la contemplación absorta de su objeto, es allí donde acontece un escrutinio de las texturas de la *carne* que el propio pintor traduce en colores, formas y perspectivas. Es justo el lugar donde acontece la *visibilidad* y la *carne*, en ese cruce no sólo el arte, y la pintura en concreto, sino también la filosofía logra un contacto con el Ser. Merleau-Ponty lo resume afirmando que “el arte y la filosofía juntos son precisamente, no fabricaciones arbitrarias con el universo de lo ‘espiritual’ (de la ‘cultura’), sino contacto con el Ser justamente en tanto creaciones. El Ser es lo que exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de él” (1966: 242).

EL FUNDAMENTO DE L'INVISIBLE

Podemos observar que tanto la categoría de expresión (*expression*) como la de carne (*chair*) descansan sobre un fundamento ontológico previo, pero que no opera de forma jerárquica, más bien resulta ser el substrato inter-físico de la ontología relacional de la carne que presenta Merleau-Ponty. Se trata del horizonte de invisibilidad (*l'invisible*), cuya operatividad fenomenológica radica en ser el sentido presente de toda captación y donación de fenómenos intencionalmente apprehendidos. Dicho de otro modo, para el filósofo francés, la categoría de lo invisible es indicativa, portadora y potenciadora de toda posibilidad de percibir el mundo circundante, a la vez que nos percibimos cárnica y visiblemente constituidos.

Como he mencionado, la expresión y la sensación resultan de un quiasma, de un entrelazo entre el cuerpo propio sensible que percibe y aquello percibido que se muestra como determinado ser-(sensible)-en-el-mundo, pero que, a su vez, no

es resultado de un percibir, sino que es ser del mundo tanto como nuestro cuerpo propio.¹² Por lo tanto, Merleau-Ponty se permite rebasar el límite categorial entre conciencia y objeto o conciencia y mundo, para reconstruir una fenomenología estrictamente de la carne y la expresión, esto es, de la relación sensible de lo visible en tanto carne de mundo (*chair du monde*) que emerge desde una red ontológica en común: lo invisible (*l'invisible*).

A partir de esta consideración metodológica, es fundamental advertir que cada vez que Merleau-Ponty reflexiona sobre la estética, lo hará necesariamente de manera ontológica. Esto se debe al entrecruzamiento cárnico que permite significar, instrumentalizar, delimitar o percibir un mundo y mi cuerpo es, precisamente, el acto de instituir lo sensible como trazo relacional de mi percepción respecto de la percepción de las cosas. En otras palabras, lo visible, la carne presente en el mundo, es un entrelazamiento sobre el fundamento apresente de lo invisible que se dibuja y desdibuja en el momento de aprehensión intencional.¹³ Consecuentemente, el percibir del cuerpo se traduce como una estética fenomenológica que dona relaciones de ser, tal como Merleau-Ponty escribe a propósito de la captación intencional de un cuadro: “Me sería difícil decir *dónde* está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su lugar; mi mirada pasea en él como en los nimbos del Ser, veo conforme al cuadro o con él más que veo al cuadro mismo” (1986: 19).

Por lo tanto, una estética fenomenológica en el pensamiento de Merleau-Ponty implica la descripción en torno a la constitución de sentido suscitada y posibilitada, por un lado, mediante las síntesis asociativas, por ejemplo, desde el momento en que de manera intencional digito las letras correctas de mi teclado; por otro, mediante las síntesis cinestésicas que develan sensiblemente un mundo circundante, como presentificar el respaldo de la biblioteca que observo a mi derecha y que el ordenamiento espaciotemporal de las cosas me impide obser-

12 A propósito, Deleuze dice: “La Sensación no está en el juego ‘libre’ o desencarnado de la luz y del color (impresiones), al contrario, está en el cuerpo, aunque fuere el cuerpo de una manzana” (2003: 38).

13 Dupond explica que “Merleau-Ponty llama a lo invisible un ‘marco interior’ de lo sensible, que lo sensible ‘manifiesta y oculta’”. Por lo mismo, “Merleau-Ponty propone pensar lo invisible como la profundidad de lo visible, más que como un objeto o noema subjetivo” (2001: 37).

var efectivamente. Junto a este último ejemplo, la estética merleau-pontiana será fenomenológica desde el momento en que considera al objeto como generador de su propio proceso de percepción e indicativo de sí mismo ante un receptor intencional.

Si retornamos a la pintura de Cézanne, se vuelve patente el hecho de que su producción intenta expresar una percepción primordial, encarnada en una subjetividad que se entrecruza con las demás cosas.¹⁴ Por esto, los trazos en su pintura se desdibujan y difuminan para moldear el contorno de lo real en tanto expresión de las cosas mostrándose a sí mismas. En una carta fechada el 19 de octubre de 1866, Cézanne escribe a Émile Zola sobre la compleja relación entre recepción y expresividad de las cosas: “Sabes, todas las pinturas hechas en el interior, en el estudio, nunca serán tan buenas como las hechas en el exterior. Al mostrar las escenas al aire libre, los contrastes entre las figuras y el suelo son asombrosos, y el paisaje es magnífico. Veo algunas cosas magníficas, y debo decidirme a pintar sólo al aire libre” (Danchev, 2013: 92).

Merleau-Ponty observa con especial atención en la pintura de Cézanne la capacidad de recrear plásticamente el entrecruzamiento cárnico de lo visible. Bastaría con revisar una de sus obras más reconocidas como el óleo *Portrait de Gustave Geffroy* (1895), donde las líneas y los colores no buscan imitar o reproducir lo visible (a pesar de que se trata de un retrato), antes, buscan crear expresivamente una especie de naturaleza originaria, donde no están los objetos aún con plena claridad y distinción. Por ello, existen elementos difusos que toman valor y significación a través de colores, texturas, perspectivas, afecciones, emociones y relaciones visuales.¹⁵

14 A propósito de este esfuerzo que resulta ser la expresión de las cosas, Rainer Maria Rilke, en sus reflexiones epistolares sobre Cézanne, sostiene que “el pintor no debería llegar a tener conciencia de sus ideas (ningún artista debería): sin el rodeo a través de sus reflexiones, sus progresos, misteriosos también para él, tienen que introducirse tan velozmente en la obra, como para que él no logre captarlos en el momento de su pasaje” (1978: 55).

15 Reflexionando sobre la pintura de Cézanne, Merleau-Ponty afirma que “el cuadro se vuelve autofigurativo, no es espectáculo de nada, piel de las cosas, para mostrar cómo las cosas se hacen cosas, y el mundo se hace mundo” (1986: 52).

Portrait de Gustave Geffroy resalta con especial delicadeza la pérdida de perspectiva en el escritorio, junto a la coloración de la biblioteca del fondo. Estos elementos no están colocados de manera accidental, sino que intencionalmente buscan expresar el contacto con las cosas mismas y no un punto de vista parcial. De cierta forma, el retrato de una persona comporta más contenido, elementos y propuestas que la persona retratada. De hecho, esta técnica no sólo consiste en la visión selectiva de quien realiza el retrato, sino también del espacio sensible que se muestra como ser-del-mundo.¹⁶ De allí, Merleau-Ponty afirma: “lo característico de lo visible es tener una duplicación invisible en sentido estricto, que lo vuelve presente como una cierta ausencia” (1986: 63).

Al respecto, en su célebre obra *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), Étienne Souriau señala que “no existen pinturas invisibles (no obstante, existe lo invisible en la pintura)” (1986: 65).¹⁷ Su afirmación no sólo es contemporánea a la producción filosófica de Merleau-Ponty, sino que también coincide por completo con el fundamento onto-fenomenológico de lo invisible (*l'invisible*), pues lo invisible de la pintura corresponde al halo apresente

16 En *The World View of Paul Cézanne*, Jane Roberts destaca este carácter que posee la técnica del retrato en la producción de Cézanne: “Un retrato debe complementar al sujeto de la misma manera, no un intento de duplicación literal, sino un enfoque sutil y... un acercamiento de elementos sugeridos en el modelo pero no aparentes, tal vez, para el observador normal” (1978: 9). Más adelante, Roberts confirma esta tesis: “Los retratos no deben ser perfectamente ejecutados, sino descentrados en modas inteligentes que también sugieren movimiento; en este caso, movimiento contenido como si el cuerpo se mantuviera en algún relleno extraño que de otra manera escaparía; y el cuerpo debe ser mostrado en su entorno, de la misma manera descrita para los objetos” (1978: 25).

17 En la página anterior, Souriau señala: “A toda obra de arte le corresponde un estatuto existencial, el cual es el del fenómeno, y especialmente de la apariencia percibida por los sentidos. No existen, ni pinturas invisibles, ni estatuas impalpables, ni músicas inaudibles, ni poemas inefables. Mas, conviene no exagerar. [...] En escultura, hay algo más que los valores táctiles y cinéticos del alto relieve. Pero, si hay algo más, hay, insoslayablemente, aquello. Es un punto de apoyo necesario; un manto de apoyo —insistimos en ello— en el terreno fenomenológico, con idéntica importancia que el cuerpo físico” (1986: 64-65).

de todo fenómeno instituido cárnicamente en el mundo, es decir, visiblemente donado a la percepción intencional de los cuerpos.¹⁸

Conviene hacer énfasis en lo invisible como fundamento onto-fenomenológico que dona ser cárnicamente, ya que Merleau-Ponty reconoce esta constatación en la pintura de Cézanne y, en estricto rigor, en todo ser que se muestre *haciendo mundo sensiblemente*. Reflexionando con Deleuze, pero siempre dentro del marco argumentativo merleau-pontiano, notamos que:

La sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo 'sensacional', de lo espontáneo... etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto [...] y una cara vuelta hacia el objeto [...]. O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro. (2003: 37)

Lo invisible como fundamento apunta a una restitución del sentido de lo real, es decir, respecto de toda relación *quiasmática* que dona sentido expresiva y sensiblemente. Dicho de otro modo, una estética fenomenológica merleau-pontiana tiene como objetivo develar de forma intencional el contenido apresente de las cosas reales, quienes, en tanto corporalidad, exigen de quien aprehende y devela el mundo (sujeto o cuerpo propio) una captación e instauración de sentido

18 Al respecto, Mario Teodoro Ramírez, destacado conocedor del pensamiento merleau-pontiano, comenta de manera acertada que el filósofo francés presenta “una ontología rigurosamente fenomenológica, esto es, un pensamiento que se atiene radicalmente al mundo tal como se aparece, al Ser en su inmanencia total, a lo que hay o lo que percibimos, lo que sentimos y vemos. Esto significa asumir que el Ser es apariencia, diferencia, distancia... figuralidad; que es, sí, presencia, pero no una presencia plena y perfecta, compacta y acabada; que es, más bien, presencia de una ausencia, o, mejor, una cierta articulación de presencia y ausencia. Volver a lo que hay, «a las cosas mismas», no es volver a un regazo seguro, a un supuesto ser que contendríamos íntegro y que nos salvaría para siempre del error y del errar. Por el contrario: es volver a un Ser que continuamente se hurta a la presencia plena, pero que él mismo no es más que este hurtarse continuo, este errar originario y sin fin” (2013: 111-112).

espejeante, esto es, un des-cubrimiento originario de la carne del mundo a partir de un des-cubrimiento de la carne del cuerpo.

Tal fenómeno instaurador colorea el substrato de invisibilidad que constriñe y acompaña cada vez que el Ser devela mundo creativamente. Esto es, rebasando cualquier tipo de prescripción, pues, de hecho, no existe prescripción alguna en el acto de entrecruzamiento sensible de lo visible, por lo cual cada fenómeno es indicativo de sí mismo y de sus modificaciones.¹⁹ De tal modo, el fundamento de lo invisible es potencia-de-ser-sensible y no determinación de lo visible. En “L’expression et le dessin enfantin”, texto reunido en *La prose du monde* (1969), Merleau-Ponty confirma la función creadora de lo invisible retomando la pintura de Cézanne. Allí leemos: “Cézanne renuncia a la perspectiva planimétrica durante toda una parte de su carrera porque lo que quiere conseguir es la expresión por el dolor, y la riqueza expresiva de una manzana hace que desborde de sus contornos, no puede contenerse con el espacio que le prescriben” (1971: 217).

Efectivamente, Merleau-Ponty conjuga esta “riqueza expresiva” de las cosas con la potencia del ser-sensible-en-el-mundo. De este modo, las cosas le muestran no sólo contornos y coloraciones, sino también relieves, perfiles y dimensiones que vuelven imposible una percepción prosaica del mundo, pero que despiertan la necesidad de una imaginación sensible,²⁰ cuya función sea la

19 “La materia dándose forma a sí misma, el orden que nace de una organización espontánea” (Merleau-Ponty, 1977: 39). Por su parte, Bernhard Waldenfels prefiere hablar de una teoría estructural de la percepción en la fenomenología de Merleau-Ponty, que experimenta continuos procesos: “la formación del sentido deviene un proceso de continua estructuración, reestructuración y transformación” (1980: 27).

20 Es de sumo cuidado notar que cuando afirmamos la necesidad de una “imaginación sensible” no hacemos uso de la obra de Husserl, dado que en su corpus la imaginación posee un carácter disonante respecto del modo en que se dona el objeto perceptivamente. De hecho, en *Logische Untersuchungen* afirma: “Los actos intuitivos tienen plenitud, pero con diferencias graduales de más y de menos, dentro de la esfera de la imaginación. Pero la perfección de una imaginación, por grande que sea, presenta una diferencia frente a la percepción: no nos da el objeto mismo, ni siquiera en parte; nos da sólo su imagen, la cual, en cuanto que es imagen, no es nunca la cosa misma. Esta la tenemos en la percepción. La percepción ‘da’ el objeto también con diversos

de complementariedad y visibilidad del contenido apresente, inter-físico y que no agota de presentarse, puesto que:

[...] jamás la universalidad del cuadro [y de los objetos del mundo] es un resultado de las relaciones numéricas que pueda contener, la comunicación del pintor con nosotros no se funda jamás sobre la objetividad prosaica, y la constelación de los signos nos guía siempre hacia una significación que antes de ella no existía en parte alguna. (1971: 217-218)

En definitiva, es evidente que Cézanne, mientras comporta y provoca en Merleau-Ponty una apertura de sentido sobre la comprensión del mundo, ofrece una renovación metodológica respecto de su onto-fenomenología de la carne, a partir de ahora, emparejada con la experiencia estética que brinda su pintura. De hecho, el filósofo francés sostendrá que “la operación expresiva del cuerpo, comenzando por la menor perfección, es lo que se amplifica en pintura” (1964: 82).

Merleau-Ponty captó en los cuadros de Cézanne el juego de la *ambigüedad* que define la existencia y la expresión encarnada, e indica a lo invisible como fundamento de ambas. Es decir: el constante flujo entre, por una parte, la percepción originaria y anónima del “fondo de naturaleza inhumana en que el hombre se instala” (1977: 43) y, por otra, una percepción del mundo apropiada por un sujeto a través de su reflexión.

PERCEPCIÓN ESTÉTICA Y AFECTIVIDAD

Para finalizar, basta referir sobre el modo en que el percibir cárnico se define estéticamente, es decir, como auténtica percepción estética que, como lo plantea

grados de perfección, en diversos grados de ‘escorzo’. El carácter intencional de la percepción consiste en presentar —en contraste con el mero re-presentar de la imaginación” (1999: 682).

En cambio, Merleau-Ponty advierte que la experiencia estética tiene la capacidad desfiguradora de nuestras categorías: “Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas” (1986: 27-28).

Merleau-Ponty, se entrelaza con una afectividad instituyente por parte del cuerpo propio. Para esto, sigo a Monroe Beardsley, quien sostiene que “al contemplar algo estéticamente, respondemos al objeto estético y a lo que puede ofrecernos, no a su relación con nuestra propia vida” (1981: 101), esto último, claro está, en términos meramente prácticos o utilitaristas.

Desde luego, las palabras de Beardsley coinciden con el pensamiento de Merleau-Ponty, aunque con ciertos reparos, pues para este último, estética no es contemplación, sino institución, creación, donación de sentido y captación de un objeto que, a su vez, se muestra sensiblemente y exige al sujeto una percepción determinada. En este sentido, el momento estético de aprehensión, *donde respondemos al objeto estético*, siempre estará atravesado por una parcialidad perceptiva. Sobre esto, válgase recordar las palabras de Merleau-Ponty quien, ofreciendo dos características propias del cuerpo como sujeto sintiente, señala:

1. Toda percepción se da en una atmósfera de generalidad y se nos da como anónima [...] Mi percepción, aun vista desde el interior, expresa una situación dada. De forma que, si quisiera traducir exactamente la experiencia perceptiva, tendría que decir que un impersonal (*l'on*) percibe en mí y no que yo percibo. [...]
2. La sensación solamente puede ser anónima porque es parcial. Quien ve y quien toca no es exactamente yo mismo, porque el mundo visible y el mundo tangible no son el mundo en su totalidad. (1985: 230-231)

En consecuencia, percibir no consiste en representarse un objeto o producir un *analogon* mental de lo percibido; estrictamente, es acceder al mundo en tanto condición de efectividad de toda relación sensible. Dicho de otro modo, la percepción estética no es reflejo, ni representación, ni mucho menos un proceso de mimesis (*μίμησις*), sino apertura fundamental a las cosas mismas.

Merleau-Ponty insiste en que “la percepción es precisamente este acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula [*relie*] —no solamente descubre el sentido que *estos tienen* sino que hace, además, *que tengan un sentido*” (1985: 58). En efecto, la percepción es apertura de sentido a condición de posicionarse como potencia que descubre el mundo, por ejemplo, cuando una persona da un salto y es

consciente del límite corporal de su peso, agilidad, gravitación, etcétera, y sucede lo mismo cuando observo el mundo, notando los distintos relieves que componen el paisaje, las perspectivas y profundidades de las cosas, las distintas tonalidades, texturas o ritmos.

Cada una de estas experiencias descubre que toda percepción descansa sobre una matriz estética, en cuanto conformación de una visión, comprensión y aprehensión del mundo circundante, a la vez que desnuda una visión interna, como cuerpo propio encarnado. En la segunda parte de *Phénoménologie de la perception* (“Le monde perçu”) se confirma esta tesis: “Toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explicita en el lenguaje de la percepción exterior” (1985: 222).

Como se puede advertir, la percepción y la esfera de la afectividad se encuentran íntimamente ligadas al momento de interactuar en un mundo circundante. Al respecto, Merleau-Ponty suele tomar como nota explicativa la captación visual de una mesa, su modo de presentarse y la influencia determinante que comporta la afectividad del cuerpo sintiente. Para este caso, la constitución de la mesa observada remite a síntesis estéticas surgidas por el objeto-mesa y las cinestesis del cuerpo propio, por ejemplo, las distintas perspectivas que se pueden tener en torno a la mesa y la profundidad de sus perfiles. Ahora, si decido desplazarme, entonces el objeto-mesa se mostrará desde un perfil que antes me ocultaba, pero que producto de mi experiencia poseía certeza de su existencia. Por lo tanto, la organización asociativa de los contenidos intencionales y su concatenación de apariencias o perfiles, que delinean el sentido objetivo de las cosas, remiten a la actividad de lo corporalmente vivido. Así, las cinestesis y los perfiles se implican mutuamente en la constitución de lo dado de una forma determinada: por un lado, una vez que percibo este objeto-mesa estoy obligado a presentificar sus perfiles no vistos y, por otro, tales apariencias no son más que eventos de nuestro propio cuerpo sintiente.

Por lo tanto, el percibir sensible del mundo siempre se produce gracias a un determinado espacio vivido (*espace vécu*) que abre las posibilidades de comunicación con la realidad, dirá Merleau-Ponty, una comunicación con el Ser. Este *espace vécu* posee la característica esencial de ser suelo de perfiles y profundidades perceptivas, de modo que no sólo es lugar de

comunicación, sino también de interpretación y movilidad creativa. Merleau-Ponty sostiene que la profundidad escenifica el “acto más secreto por el que nosotros elaboramos nuestro medio” (1985: 296) y esto, a su vez, demuestra que la percepción opera afectivamente en el mundo.²¹

Ahora bien, Merleau-Ponty advierte que si la concepción de *espace vécu* devela el subsuelo desde donde toda percepción emerge, se hace necesario un elemento que cubra y forme a los elementos del mundo presentes en ese espacio: desde este momento, el autor integra a la reflexión sobre la percepción estética el elemento de la coloración como carne de las cosas.

Efectivamente, el color irradia la estructura interior del objeto y su materialidad manifestada exteriormente como ser-sensiblemente-percibido. Por lo tanto, el elemento de la coloración, que está en medio del entrelazo *quiasmático* entre lo visible y lo invisible, se define como expresión de las propias cosas sensibles y, por esto mismo, interroga al sujeto acerca de su experiencia, colocación, expectativas, o mejor, de la apresencia afectiva *del cuerpo percipiente*. Merleau-Ponty señala que “el azul es lo que solicita de mí cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada. Es cierto campo o cierta atmósfera ofrecida a la potencia de mis ojos y de todo mi cuerpo” (1985: 226). De este modo,

21 Dicho sea de paso, el descubrimiento merleau-pontiano, donde la percepción es esencialmente afectividad que abre y constituye sentidos, descansa sobre una tesis fundamental de la fenomenología husserliana. Se trata, precisamente, de la teoría de la presentificación (*Vergegenwärtigung*), en la cual Husserl, al referirse a la conciencia de imagen, advierte la necesidad de un acto de completitud imaginativa surgida desde una captación atencional y afectiva constituyente de sentido respecto de la materialidad efectivamente dada. De allí que Hans Rainer Sepp haya emprendido importantes esfuerzos por delinear una oscura y compleja problemática husserliana acerca de la presentificación, a saber, el límite entre conciencia de imagen no estética y estética. Al respecto señala: “Tanto en el caso de la conciencia de imagen estética como de la conciencia de imagen en general, Husserl concebía la neutralización de la percepción de existencia en relación con la cosa percibida y pretendía captar la estructura de la conciencia de imagen a partir de la percepción, al tiempo que concedía prioridad al conflicto entre la cosa percibida y el objeto de la imagen. Antes bien, sus escasas explicaciones de la relación entre tema e imagen se basan en la dirección visual, que tiene su punto de partida en la percepción” (1998: 155).

existe una adherencia de lo percibido a su entorno, al igual que la pintura de Cézanne, donde la presencia de los elementos se halla entrelazada a una *situación* perceptiva, los elementos del mundo se presentan sensiblemente dentro de un mundo circundante que los contiene de forma *quiasmática*.

En este sentido, sólo es posible acceder al ser de las cosas desde una comprensión relacional del telón ontológico de lo visible, agudizando la aperturidad de sentido que produce la percepción estética. Al respecto, Mario Teodoro Ramírez señala:

Entre la percepción no estética y la estética la diferencia no es de naturaleza o simplemente de grado sino de intensidad. El arte intensifica expresamente ciertas estructuras del mundo percibido ordinario [...] la percepción estética no 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. (1996: 71-72)

Afectividad y percepción estética, por tanto, resultan ser elementos intencionales que provocan el *entrecruzamiento original* entre la carne del mundo y la carne de cuerpo propio. De este modo, los fundamentos de expresión, visibilidad e invisibilidad encuentran materialidad en la sensibilidad estética de la percepción modelada afectivamente desde el Ser encarnado intencional. Por esta razón, la pintura tendrá un lugar preponderante en la reflexión estética merleau-pontiana, puesto que, como el propio filósofo francés afirma, en el momento de intentar “hacer revivir el mundo percibido que nos ocultan todos los sedimentos del conocimiento y la vida social, con frecuencia recurrimos a la pintura, porque ésta vuelve a ubicarnos imperiosamente en presencia del mundo vivido” (2008: 59). En la pintura encontramos ante nuestra mirada diferentes objetos que, esencialmente, no pretenden ser réplicas sensibles de las cosas del mundo, sino que, por el contrario, frenan la mirada, “la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad y, por así decirlo, ‘sangran’ [*saignent*] delante de nosotros” (2008: 59).

En consecuencia, la pintura no sólo es catalizadora del ser, sino que también lo expresa creativamente, develando una co-participación en la

donación del sentido que colorea la visión del mundo, por un lado, desde el cuerpo que capta y, por otro, desde lo captado *con* el cuerpo.²² Al respecto, Henri Maldiney, quien realizó importantes aportes en torno al cruce teórico entre fenomenología, filosofía de la medicina y estética, ha indicado de manera acertada que:

El sentir tiene él mismo su verdad. La vista, el oído, los otros sentidos no nos procuran solamente impresiones sensibles que tengan valor representativo. Pues esos mismos colores y sonidos que nos introducen en los objetos disponen de nuestra *Stimmung* y de nuestro comportamiento, según leyes determinadas que dan el tono a nuestro *Umwelt* y ponen, por así decir, nuestra receptividad en situación. El yo del sentir es una receptividad abierta y realizada [...]. Se puede hablar del ser con... del sentir como un ser-con-el-mundo más que un ser-en-el-mundo. (2012: 189)

REFLEXIONES FINALES

Resulta patente que la atención de Merleau-Ponty sobre la expresión artística en sus diversas formas (visual, plástica o literaria) no parte ni se dirige hacia un cuestionamiento sobre su valor de belleza, ni mucho menos hacia la elaboración de una filosofía normativa del arte. Su objetivo es, ante todo, descubrir y analizar las estructuras esenciales de la expresividad, en tanto que base ontológica de toda captación eidética del mundo.

Por ello, al retornar a las reflexiones de Adorno, para quien “el arte tiene la verdad como apariencia de lo que no tiene apariencia” (2004: 226), se advierte que las reflexiones merleau-pontianas invitan a una comprensión distinta respecto del arte, su verdad y su fenómeno expresivo. Para el filósofo francés, toda expresión artística no posee su verdad como apariencia, porque, de hecho, en estricto rigor, el valor de verdad depende solamente de su propio manifestarse como expresión artística. En este sentido, podemos leer en Merleau-Ponty:

22 Por esta razón “ninguna pintura, incluso abstracta, puede eludir el Ser” (Merleau-Ponty, 1986: 65).

Después de todo, ¿no es la pintura comparable a esas flechas indicadoras en las estaciones que no tienen otra función sino dirigirnos hacia la salida o el adén? ¿O incluso a esas fotografías exactas que nos permiten examinar el objeto en su ausencia y que retienen todo lo esencial? Si fuera cierto, el objetivo de la pintura sería la apariencia, y su significación estaría totalmente fuera del cuadro, en las cosas que significa, en el *tema*. Sin embargo, precisamente contra esta concepción se alzó toda pintura válida, y los pintores luchan muy conscientemente contra ella. (2008: 61)

De este modo, para delinear una estética fenomenológica, en el pensamiento de Merleau-Ponty, se hace completamente necesaria una consideración acerca del valor de verdad que posee la expresión del ser de lo visible y cómo se capta de manera intencional. Tal cruce de sensibilidades conforma el mundo fenomenológico en tanto engranaje de subjetividades e intersubjetividades constituyentes de la unidad del sentido del mundo.

Por tanto, la verdad sólo surge como la constatación de un sentido intersubjetivo que cohesiona nuestro mundo circundante. Por ello, la verdad no es pura adecuación entre los contenidos ideales del sujeto-conciencia con respecto al objeto. Ésta solamente acontece en la relación del sujeto encarnado, su objeto de conocimiento y la perspectiva de los demás sujetos encarnados con la estructura general del mundo; y esto viene a develar la consideración de una estética estrictamente fenomenológica.

En definitiva, plantear una teorización acerca de una estética fenomenológica merleau-pontiana conduce, de forma necesaria, a una reflexión amplia acerca de todo cuanto existe efectiva y potencialmente, como constante y latente apertura hacia un mundo circundante en común con cosas sensibles y otros cuerpos cárnicos intencionales. La reflexión estética de la fenomenología despierta un análisis sobre el sujeto que experimenta estéticamente, pero también de su relación de co-dependencia sensible y expresiva con toda alteridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (2004), *Teoría estética*, Madrid, Ediciones Akal.
Beardsley, Monroe (1981), *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Ediciones Cátedra.

- Córdova, Chad (2012), “Merleau-Ponty and Cézanne: Describing and painting existence”, *Revue Circé*, núm. 1 [<http://www.revue-circe.uvsq.fr/merleau-ponty-and-cezanne-describing-and-painting-existence/>], consultado: 13 de noviembre de 2021.
- Danchev, Alex (2013), *The Letters of Paul Cézanne*, Londres, Thames and Hudson.
- Deleuze, Gilles (2003), *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Madrid, Editora Nacional.
- Descombes, Vincent (1988), *Lo mismo y lo otro*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Dupond, Pascal (2001), *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, París, Ellipses Édition.
- Gurwitsch, Aron (1979), *El campo de la conciencia. Un análisis fenomenológico*, Madrid, Alianza Editorial.
- Husserl, Edmund (1999), *Investigaciones Lógicas II*, Madrid, Alianza Editorial.
- Landgrebe, Ludwig (1975), “La confrontación de Merleau-Ponty con la fenomenología de Husserl”, en Ludwig Landgrebe (ed.), *Fenomenología e historia*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 193-210.
- Maldiney, Henri (2012), *Regard parole espace*, París, Cerf.
- Mercury, Jean-Yves (2000), *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps a la peinture*, París, L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012), *La institución. La pasividad*, Barcelona, Anthropos.
- Merleau-Ponty, Maurice (2008), *El mundo de la percepción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986), *El ojo y el espíritu*, Madrid, Editorial Trotta.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Península.
- Merleau-Ponty, Maurice (1977), *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Editorial Península.
- Merleau-Ponty, Maurice (1971), *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus Ediciones.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Signos*, Barcelona, Seix Barral.

- Pintos, María Luz (2007), "Gurwitsch, Goldstein, Merleau-Ponty. Análisis de una estrecha relación", *Contrastes*, vol. 12, pp. 189-215.
- Ramírez, Mario Teodoro (2013), *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, Mario Teodoro (1996), *Cuerpo y arte para una estética merleau-pon-tiana*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Rilke, Rainer Maria (1978), *Cartas sobre Cézanne*, Buenos Aires, Editorial Goncourt.
- Roberts, Jane (1978), *The World View of Paul Cézanne: A Psychic Interpretation*, Nueva Jersey, Prentice-Hall.
- Sepp, Hans Rainer (1998), "Creencia de ser en los análisis husserlianos de la conciencia de imagen", en María Pintos Peñaranda y José González López (eds.), *Fenomenología y ciencias humanas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 147-159.
- Souriau, Étienne (1986), *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Souza Chauí, Marilena De (1999), *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Waldenfels, Bernhard (1980), "Perception and structure in Merleau-Ponty", *Research in Phenomenology*, vol. 10, pp. 21-38.

SERGIO GONZÁLEZ ARANEDA: Investigador y Profesor de Filosofía. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Santiago de Chile (USACH) y estudiante de Máster en Filosofía en la Universidad de Chile (UCH). Actualmente es director y editor de *Vorágine, Revista Interdisciplinaria de Humanidades y Ciencias Sociales*, miembro del Centro de Estudios Filosófico-Culturales (CEFC) y miembro de la Asociación Chilena de Fenomenología (ACHFen). Sus líneas de investigación y especialización son: la Filosofía Moderna, Filosofía Contemporánea, Fenomenología, Filosofía de la imaginación, Teoría de la imagen, Estética.

D. R. © Sergio González Araneda, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.