



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

De la configuración de la textura de la experiencia a su plasmación en la expresión artística:

Un recorrido por la noción de estilo en la filosofía de Merleau-Ponty

Autor:

Colombres, Francisca

Tutor:

Ralón, Graciela E.

2024

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía.

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

De la configuración de la textura de la experiencia a su plasmación en la
expresión artística: un recorrido por la noción de estilo en la filosofía de
Merleau-Ponty

Francisca Colombres

Tesis de licenciatura en Filosofía

Directora: Graciela E. Ralón

Ciudad autónoma de Buenos Aires, octubre 2024

« *L'être est ce qui exige en nous création pour que nous ayons l'expérience* »

Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*

“[...] - No entiendo por qué no viajamos al extranjero. No he podido encontrar un tema para pintar en los últimos dos años. ‘El este y el sur han sido pintados hace mucho tiempo’.

Príncipe, encuéntreme un tema para pintar.

- No sabría hacerlo. Considero que uno debería mirar y luego pintar

- Yo no sé cómo mirar

- ¿Por qué hablan en acertijos? No entiendo nada. - Interrumpió Madame Yepanchin. - Qué quieres decir con que no sabes cómo mirar? Tienes ojos, miras. Si no sabes cómo mirar aquí en casa, no sabrás hacerlo en el extranjero. Debería decirnos cómo usted mira las cosas, Príncipe [...]”.

Fiódor Dostoyevski, *El idiota*

Agradecimientos

A la Dra. Graciela Ralón, por haberme acompañado muy generosamente en todo el proceso de gestación y escritura de la tesis. Sin ninguna duda, su trabajo excedió al de una directora de tesis. Su vocación por la tarea filosófica y su inmenso conocimiento fueron un ejemplo y una guía que orientaron el curso de este trabajo. Además de ser una gran maestra, compartí con ella el entusiasmo y la admiración por la obra de Merleau-Ponty.

Al Dr. Martín Buceta, por su lectura atenta y sus sugerencias, que fueron muy útiles para la corrección y profundización de este trabajo.

A Francisco Díez Fischer y Azul Katz, que persistentemente me orientaron en las curvas del camino sinuoso que fue la carrera.

A mi mamá, Josefina, que con mucha dedicación revisó la redacción de este trabajo. A mi papá, Gervasio, a mis hermanos, Elisa y Manuel, y a Tino, por su apoyo y ayuda.

Para Helvecia

Tabla de contenidos

Introducción.....	p. 6
Capítulo 1: La expresión pre-reflexiva, el fenómeno más originario de la vida intencional.....	p. 17
1. El cuerpo, el mundo y las cosas como sujetos de expresión.....	p. 18
1.1. El cuerpo: expresión y expresivo.....	p. 18
A) La espacialidad del cuerpo y el esquema corporal como manifestación expresiva del ser-en-el-mundo.....	p. 18
B) La expresividad del cuerpo.....	p. 22
a. La sexualidad como dimensión expresiva.....	p. 23
b. El lenguaje como operación expresiva.....	p. 25
1.2. La expresión del mundo sensible: conciencia perceptiva y sentido perceptivo.....	p. 28
2. La verdad del mundo: “prise” y “reprise”.....	p. 32
3. Hacia una expresión unitaria, una “bonne ambiguïté”.....	p. 35
3.1. La relación expresiva entre el mundo sensible y el cuerpo.....	p. 36
3.2. Del silencio del mundo a la expresión propiamente dicha: el problema del pasaje (<i>passage</i>).....	p. 39
Capítulo 2: El estilo: de la percepción a la expresión.....	p. 48
1. El estilo como lo propio de la experiencia vivida.....	p. 49
1.1. El estilo frente a las teorías intelectualistas y objetivistas.....	p. 49
1.2. El carácter concreto del estilo.....	p. 53
2. El estilo como configuración de la experiencia.....	p. 55

2.1. El mundo como estilo de expresión: el estilo del mundo y del campo perceptivo.....	p. 56
2.2. La primacía del estilo por sobre el sentido perceptivo.....	p. 62
3. El sujeto como estilo de ser-en-el-mundo y el estilo del sujeto.....	p. 67
3.1. El estilo perceptivo.....	p. 68
3.2. El estilo expresivo.....	p. 70
Capítulo 3: El estilo en la expresión creadora.....	p. 74
1. La expresión artística como respuesta al problema del “ <i>passage</i> ”.....	p. 75
2. El estilo como articulador del mundo percibido con la expresión artística.....	p. 81
2.1. Del estilo del mundo al estilo de la expresión artística, el solapamiento (<i>empiètement</i>) y la deformación coherente.....	p. 82
2.2. El estilo como sistema de equivalencias.....	p. 90
3. El estilo como expresión de la verdad del mundo: la resignificación de lo percibido.....	p. 92
3.1. La cuestión del sentido en el paso de la percepción a la expresión.....	p. 92
3.2. La expresión de la verdad del mundo a través de la expresión artística....	p. 96
3.3. El carácter personal del estilo en el arte.....	p. 101
Conclusión.....	p. 105
Bibliografía citada.....	p. 114

Introducción

El objetivo general de este trabajo es estudiar el concepto de estilo y determinar su lugar dentro de la teoría de la expresión de Merleau-Ponty. En el trabajo, proponemos que el estilo es el hilo conductor que permite integrar la realidad experimentada perceptivamente en el mundo con la realidad expresada. La intención es mostrar a través de la noción de estilo, la estructura común que, por un lado, determina la configuración de la experiencia a través de la cual los sujetos perciben el mundo y, por otro lado, permite configurar la expresión propiamente dicha, que se plasma en la expresión artística, ya sea en el arte pictórico como en la literatura. Así, hay un estilo tanto en la percepción como en la expresión, que permite moldear ambos ámbitos y trazar entre ellos lazos estructurales. De ese modo, la noción de estilo es fundamental en la filosofía de Merleau-Ponty porque, como defenderemos en primera instancia, es a través del estilo que se da la configuración primordial del mundo. En segunda instancia, el análisis de esta configuración en la creación artística nos introduce en el problema de la relación experiencia-expresión, al que trataremos de dar una respuesta. Es decir, que el estilo funcionará como una suerte de puente o mediación entre percepción y expresión, o en términos fenomenológicos, lo que hace posible el uno en el otro (*Ineinander*).

Ahora bien, para comprender el estilo debemos en un primer momento inscribirlo en el marco de la expresión dentro de la fenomenología de Merleau-Ponty. Esto es así dado que, de alguna manera, la teoría del estilo se inscribe en la teoría de la expresión, en el sentido de que no es posible comprender la función del estilo si no se considera la teoría de la expresión. Esto nos exige realizar un breve acercamiento a esta última, para distinguir las principales cuestiones de la teoría de la expresión, que acompañaremos con los aportes de los principales intérpretes. La necesidad de explicar la noción de expresión es metodológica, dado que el estilo es lo que configura la expresión, en el sentido de que

toda manifestación expresiva está moldeada por un estilo, y es conocida de acuerdo con un estilo. Esto es válido tanto para la experiencia perceptiva, como para el movimiento del cuerpo, para la expresión artística o como para cualquier otra dimensión expresiva. Nuestra intención es intensificar este entrecruzamiento, que Merleau-Ponty constata, entre la teoría de la percepción y la teoría de la expresión. El autor extiende la noción lingüística de expresión como propiedad de los signos al campo perceptivo, de modo tal que el mundo vivido se entiende como un medio expresivo. En *Phénoménologie de la perception* Merleau-Ponty considera el aspecto expresivo del mundo que más tarde profundizará en las notas de trabajo *Le monde sensible et le monde de l'expression* y que, tienen un rol central para la elaboración de nuestro tema. Así, uno de los aspectos que el autor critica a las filosofías introspectivas y a las visiones en tercera persona, es que respectivamente, la interioridad descripta, definida como impresión, y las relaciones causales, escapan “por principio a toda tentativa de expresión” recíproca entre el sujeto y el objeto.¹

Teniendo en cuenta que la expresión es uno de los fenómenos centrales en la fenomenología de Merleau-Ponty, en el primer capítulo analizaremos la expresión como fenómeno originario de la vida intencional, por el cual se comprende todo fenómeno como fenómeno expresivo. Con esta finalidad de elucidar la expresión como fenómeno originario, trataremos el carácter expresivo del sujeto como del mundo y la relación expresiva entre ambos. En la medida en que el cuerpo está en el mundo como sujeto que se expresa y que se manifiesta en relación con el mundo a través de la expresión, uno de los primeros aspectos que analizaremos será la manera en que se comprende al cuerpo como expresión y como expresivo. En ese sentido, ahondaremos en la temática del cuerpo

¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 p. 70. Esta cita, al igual que todos los pasajes citados de la obra de Merleau-Ponty, son traducidos por nosotros del texto original.

propio y de la espacialidad de situación, al igual que en las diferentes dimensiones expresivas que el autor presenta, como la sexualidad o el lenguaje. Por otra parte, cabe destacar que la expresión no es algo exclusivamente corporal, sino que también el mundo y las cosas se expresan. Tal como señala Merleau-Ponty, nuestra mirada encontrará “en todos los objetos el ‘milagro’ de la expresión”.² En ese sentido, nos interesará detenernos en las cuestiones de la conciencia perceptiva y del sentido perceptivo, que dan cuenta de la expresividad del mundo y de las cosas. El tratamiento del cuerpo y del mundo como expresivos es fundamental para comprender la relación del sujeto con el mundo, y ofrece el marco a partir del cual puede comprenderse el estilo, ya sea perceptivo o expresivo.

Ahora bien, uno de los temas centrales que encontramos en la teoría de la expresión, y que determina la estructura y el objetivo de este trabajo es la cuestión del paso de la conciencia perceptiva ante-predicativa a la expresión lingüística. Este punto es central para la fenomenología del autor, y Merleau-Ponty lo presenta por primera vez en un pasaje de *Phénoménologie de la perception* en el que busca delimitar el “verdadero sentido de la reducción fenomenológica”.³ La cuestión radica en cómo la experiencia vivida puede plasmarse en la expresión. Para eso, como mencionamos previamente, tendremos que haber precisado “las nociones de sentido perceptivo y de sentido lingüístico (*langagier*) y pensarlas según su relación de ruptura y continuidad”.⁴ En cuanto a la noción de sentido perceptivo, ésta remite al “momento originario en el que la cosa se encuentra con el cuerpo”, y no tiene que ver con significaciones verbales, ya que si así lo fuera, no comprenderíamos como se presenta “el problema del paso del sentido perceptivo al sentido lingüístico (*langagier*)”.⁵ Por otra parte, deberemos hacer una breve

² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 239.

³ *Ibid.*, pp. 11-15.

⁴ Kristensen, Stefan, “Foi perceptive et foi expressive” en *Chiasmi International*, N°5, Milano-Paris-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2003, p. 259.

⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 227.

alusión al tema de la verdad, al igual que a los términos de “prise” y “reprise”. La idea central será que, tal como la entiende Merleau-Ponty, si bien la verdad se encuentra implícitamente en el mundo de la percepción, éste mismo exige el pasaje a la idealidad. Este problema es planteado explícitamente por Merleau-Ponty en el inédito de *Parcours deux*,

Creímos encontrar en la experiencia del mundo percibido un nuevo tipo de relación entre el espíritu y la verdad. [...] No obstante, si ahora consideramos, por encima de lo percibido, el campo del conocimiento propiamente dicho, en el que el espíritu quiere poseer lo verdadero, definir objetos él mismo y así acceder a un saber universal y desligado de las particularidades de nuestra situación, ¿no se presenta el orden de lo percibido como una simple apariencia y no es el entendimiento puro una nueva fuente de conocimiento frente a la cual nuestra familiaridad perceptiva con el mundo no es más que un esbozo sin forma? ⁶

Esta preocupación que Merleau-Ponty considera en sus últimos escritos es, en parte, el problema que queremos plantear a través del pasaje de la experiencia a la expresión. Es un tema que queda abierto en *Phénoménologie de la perception*, y que exige ser desarrollado en la obra posterior. En efecto, tal como propone el autor en *Le visible et l'invisible*, “queda el problema del pasaje del sentido perceptivo al sentido lingüístico, del comportamiento a la tematización”.⁷ El problema de este pasaje puede resumirse en la pregunta acerca de cómo expresar propiamente la experiencia inmediata de la percepción. Serán presentadas las posturas y sugerencias que sobre este tema aportan principalmente Jacques Taminiaux, Berharnd Wandenfels y Stefan Kristensen. Este tema será tratado con la especificidad que requiere en el capítulo tercero.

Por otra parte, una vez presentado el tema de la teoría de la expresión, por el cual se comprende el carácter expresivo del cuerpo y del mundo, cobra sentido la noción de estilo. La noción de estilo, en lo que a la percepción y a la expresión se refiere, es problemática, y según entendemos no ha sido lo suficientemente trabajada. Sin ninguna

⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Parcours deux, – 1951-1961*, Lonrai, Éditions Verdier, 2000, p. 41.

⁷ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 227.

duda, el estilo es el modo de darse de las cosas, de los otros y de los objetos del mundo percibido, que cabe destacar pueden ser tanto naturales como culturales. Efectivamente “el mundo percibido no es solamente el conjunto de las cosas naturales, es también las pinturas, las canciones, los libros, todo lo que los alemanes llaman un ‘mundo cultural’”.⁸ Sin perder de vista que el mundo es “el estilo de todos los estilos”, se puede afirmar que cada sujeto tiene una manera propia de existir, esto es, *su estilo*.⁹ Desde este punto de vista podemos decir que el estilo, en cierto sentido, es un aspecto contingente y gratuito de la expresión, un modo de darse entre otros posibles. La aparición del estilo está íntimamente ligada a la noción de *existencia*, noción que consideramos central en la fenomenología merleau-pontiana. Específicamente, Merleau-Ponty considera la existencia como una “*manera de existir*”, “un *estilo*”, a punto tal que “todas mis acciones y mis pensamientos están en relación con esta estructura”.¹⁰ Es claro que el sujeto que percibe y se expresa no es un sujeto abstracto ni objetivo sino que está inmerso en su propia existencia. El estilo es lo que da concreción, y lo que hace que una vivencia no se de abstractamente sino en *situación*. Otro aspecto a considerar es que el estilo se presenta como variación de la expresión y, en ese sentido, lejos de ser “contingente” es aquello

⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Causeries*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.p. 76.

⁹ Cf. Husserl, Edmund, *Meditaciones Cartesianas* (trad. José Gaos), Pánuco, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 118-123, y Cf. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 79. En el contexto de nuestro trabajo es importante tener presente que Merleau-Ponty le atribuye a Husserl la noción de estilo, noción que, tal como afirma en *La prose du monde*, Husserl usa para “traducir nuestra relación original con el mundo” (p. 79). Tomando como guía el texto de las *Meditaciones cartesianas*, se puede afirmar que la mónada tiene un estilo propio. La mónada, comprendida como sustrato de habitualidades, “no es un vacío polo de identidad [...] sino que, en virtud de una ley de la ‘génesis trascendental’, gana una nueva propiedad duradera con cada *acto* de un *nuevo* sentido objetivo irradiado por él” (p. 119). En ese sentido, “en cuanto el yo, en virtud de una *propia génesis activa*, se constituye en *sustrato idéntico de duraderas propiedades privativas de un yo*, se constituye consiguientemente en un *yo personal ‘estable y duradero’* [...]” (p. 121). En ese contexto, Husserl afirma que más allá del carácter transitorio de las vivencias, “el yo acredita en medio de semejantes mudanzas un *estilo* permanente, un ‘carácter personal’” (p. 121). Tal como clarifica Roberto Walton, “En virtud de la sedimentación de la experiencia pasada queda configurada una estructura de horizonte o *estilo* familiar de tal modo que «tengo en ello libertad, pero también ligazón a un sistema de apariciones, que dibujan el contorno de un espacio de juego para las diversas posibilidades sistemáticas en la marcha progresiva de la experiencia [...]”. Cf. Roberto J. Walton, *Intencionalidad y horizontalidad*, Bogotá, Editorial Aula de Humanidades, 2015, p. 135.

¹⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 520.

que permite diferenciar y singularizar las manifestaciones expresivas del mundo percibido. En este trabajo, reivindicaremos la centralidad de la noción de estilo en la teoría de la expresión. Como mencionamos previamente, es en el marco de dicha teoría, que Merleau-Ponty propone una relación de diálogo expresivo entre el sujeto y el objeto. Un tema central en este diálogo es el sentido perceptivo, que es un sentido captado diacríticamente a través de la percepción y que aparece como diferencia (*écart*). Ahora bien, una hipótesis que propondremos y defenderemos, especialmente, en el segundo capítulo, es, que, si bien reconocemos que toda experiencia perceptiva está atravesada por un sentido perceptivo, el estilo se impone al sentido perceptivo como configuración de la experiencia. De hecho, en varios pasajes, Merleau-Ponty se referirá con los mismos términos y expresiones a ambas nociones, mostrando así que el estilo y el sentido perceptivo operan de manera casi análoga. Reconoceremos así la cercanía entre los conceptos de sentido perceptivo y de estilo, de manera tal que la noción de sentido perceptivo se clarificará a través de la noción de estilo. Por otro lado, al explicitar las nociones de estilo perceptivo y estilo expresivo en el sujeto, veremos, que el primero tiene que ver con el hecho de que la percepción del sujeto está estilizada, y el segundo, con que la expresión responde en cada acto, a un estilo aprendido, que caracteriza a cada sujeto y que se vuelve reconocible por los demás.

Finalmente, en el tercer capítulo propondremos una respuesta al problema del pasaje (*passage*) de la experiencia a la expresión presentado en el primer capítulo y mostraremos que el estilo tiene un papel fundamental en dicho pasaje. La función del estilo en el pasaje de la experiencia perceptiva a la expresión predicativa, alcanza su máxima expresión y se torna sumamente elocuente en el trabajo del artista, ya sea del escritor como del pintor. En este caso, el estilo como sistema de correspondencias entre el mundo percibido y lo representado en la obra adquiere un carácter específico. En nuestra presentación del

problema, las principales interpretaciones en las cuales nos apoyaremos serán por un lado la de Taminiaux, quien encuentra en el arte o en la experiencia artística una salida al problema del pasaje de la experiencia a la expresión. Y, por otro lado, reconoceremos la importancia de los aportes de Stefan Kristensen, quien, dentro las cuatro vías que encuentra como soluciones al problema experiencia-expresión, destaca la vía de la analogía de estructuras. Nuestra propuesta será, en algún sentido, una síntesis de ambas interpretaciones, mediada por la noción de estilo. En efecto, se puede ver que en el ámbito de la expresión artística, el problema del pasaje tiene una respuesta singular, por el carácter creador de la literatura y la pintura, que permite expresar el mundo existente sin reducirse a formas preestablecidas. A su vez, el estilo funciona como una estructura mediadora de los dos ámbitos: el perceptivo y el de la creación artística. Eso se da en la medida en que configura tanto la experiencia perceptiva como la experiencia expresiva, y facilita así el paso de un ámbito al otro. En otras palabras, el estilo como estructura, permite que ambos ámbitos estén entrelazados (*entrelacés*). En síntesis, la expresión artística por su carácter creador ofrece la primera parte de nuestra respuesta al problema del pasaje de la experiencia muda del mundo a la expresión de su propio sentido, porque a través de ella se trazan los lazos entre los dos ámbitos. En segundo lugar, la función del estilo, en la medida en que funciona como sistema de equivalencias, completa la respuesta al problema experiencia-expresión. Ahora bien, en lo que se refiere a la experiencia, postulamos previamente que, si bien admitimos que el sentido perceptivo es fundamental, el estilo de alguna manera se impone por sobre éste. Esta interpretación que defendemos será central, específicamente, en el tema de la relación experiencia-expresión, porque permitirá afirmar que, en el pasaje de la primera a la segunda, lo que se plasma en la obra de arte es un estilo. De ese modo, veremos que el artista realiza una transformación de lo experimentado en la percepción, una “deformación coherente”, por la cual expresa de la

manera más adecuada posible, el estilo percibido, la vivencia con su sentimiento y textura características. Dichas características, como mostraremos, son propias de un estilo, del *cómo* de la percepción y de la obra de arte. Es por eso que planteamos que, en la expresión artística, el artista expresa el estilo vivido en la percepción, su visión del mundo, con su textura y su sabor. En el paso de un ámbito a otro, el estilo funcionará como sistema de equivalencias, como aquello que ordena los dos ámbitos de acuerdo con la misma estructura. Por otra parte, cabe destacar que, si bien lo expresado y lo vivido forman parte de una matriz común, lo que se expresa en un cuadro o en una obra literaria agrega un paso adicional a la experiencia vivida, porque las ideas *sensibles*¹¹, como dice el autor, están “siempre sujetas a la condición de iluminar la opacidad de los hechos y la teoría del lenguaje debe forjarse un camino hasta la experiencia de los sujetos hablantes”.¹²

Es importante aclarar, de manera preliminar en qué sentido estamos entendiendo la noción de estilo, para lo cual nos basamos en la distinción que realiza Merleau-Ponty en *Le problème de la parole*. No nos estamos ocupando del estilo en *sentido amplio*, que refiere al “conjunto de los medios por los cuales hacemos aparecer las cosas [...] [y que] comprende [...] la composición, su sintaxis temporal, etc.”.¹³ En este trabajo, y en el abordaje de Merleau-Ponty, el estilo “‘es una cuestión, no de técnica, sino de visión’ – Es portador del modo de aparición de las cosas y de los seres, y de [...] la manera de aparecer de las cosas”.¹⁴ Queda claro que el estilo no es un ordenamiento o sintaxis de las palabras, sino la manera en la que se expresa cierta visión del mundo, su sentimiento, y su ambiente.

¹¹ Cf. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 196. “La idea [...] no [es] un invisible absoluto, que no tendría nada que ver con lo visible, sino lo invisible de *este* mundo, el que lo habita, lo sostiene y lo torna visible, su posibilidad interior y propia, el Ser de este ente”.

¹² Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 23.

¹³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes, 1953-1954*, MetisPresses, Genève, 2020. p. 181.

¹⁴ *Ibid.*

En conclusión, nuestra hipótesis comprende dos instancias. En primer lugar, defendemos que el estilo puede pensarse como correlato de la conciencia perceptiva, ya sea por la cercanía del estilo a la noción de sentido perceptivo, tal como la entiende Merleau-Ponty, ya sea porque el estilo se impone de cierta manera por sobre el sentido perceptivo. En segundo lugar, postulamos que el estilo funciona como hilo conductor entre dos ámbitos, el de la experiencia, en tanto que es configurador de la misma, y el de la expresión, en tanto funciona como sistema de equivalencias que permite pasar a ésta. Esta segunda instancia es un corolario de la primera y funciona como hilo conductor de la estructura del trabajo. Así, en el primer capítulo proporcionaremos un acercamiento a la teoría merleau-pontiana de la expresión, la cual entendemos como el fenómeno más originario de la vida intencional e introduciremos el tema del pasaje. En el segundo capítulo, propondremos un acercamiento a la noción de estilo (pre-reflexivo) en la teoría de la expresión y particularmente en su vínculo con la percepción. En ese sentido, estudiaremos en un primer momento, de qué modo el estilo es algo propio de la experiencia vivida, en segundo lugar, de qué manera el estilo es aquello que configura la experiencia, y finalmente, las distintas maneras en las que el estilo puede referirse al sujeto. Por último, en el tercer capítulo trataremos el tema del estilo en la expresión artística, en la literatura y en la pintura. Tras mostrar por qué la expresión artística contiene la clave al problema del paso de la experiencia a la expresión, propondremos que es precisamente el estilo lo que permite la articulación, el solapamiento (*empiètement*), entre los dos ámbitos, y funciona como sistema de equivalencias entre éstos. Para terminar, trataremos el tema de la verdad, analizado desde el punto de vista de la expresión artística y del estilo.

Cabe destacar, que la noción de estilo recorre toda la obra de Merleau-Ponty y, es nuestro hilo conductor para la lectura de los textos que hemos utilizado en este trabajo.

Principalmente, *Phénoménologie de la perception*, el curso “Le monde sensible et le monde de l’expression” en *Résumés de cours. Collège de France. 1952-1960*, las notas a éste curso *Le monde sensible et le monde de l’expression. Cours au College de France. Notes, 1953* y *La prose du monde*. Somos conscientes, de acuerdo a las interpretaciones acerca del sentido de la obra de Merleau-Ponty, que entre la *Phénoménologie de la perception* y a partir de los cursos del Collège de France se presenta la cuestión de si la obra debe ser interpretada de manera unitaria o si en ella hay rupturas. No es nuestra intención por el momento entrar en esta discusión.

Capítulo 1: La expresión pre-reflexiva, el fenómeno más originario de la vida intencional

En *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Merleau-Ponty enuncia que lo que entendemos por expresión o expresividad en sentido cultural es “la propiedad que tiene un fenómeno, por su disposición interna, de dar a conocer otro fenómeno, que no es o incluso jamás ha sido dado”.¹⁵ Merleau-Ponty no comprende al fenómeno de la expresión en términos únicamente lingüísticos o como propiedad de los signos sino que la extiende a todo el campo perceptivo.¹⁶ En esta primera parte veremos de qué manera la expresión pre-reflexiva constituye “el fenómeno más originario de la vida intencional”, en la medida en que todo fenómeno se vive como algo que remite a otro que sí mismo. En otras palabras, “la estructura de remisión es constitutiva de todo lo que se aparece en tanto que lo dado reenvía por su presencia misma a lo que está oculto en el objeto”.¹⁷ Introduciremos algunas de las cuestiones discutidas y trabajadas por los intérpretes alrededor del tema la expresión, para luego con ese marco, poder profundizar en el tema del estilo. En ese sentido, veremos que todo en el mundo es expresivo y que la expresión es lo que articula la realidad. Esta tesis se confronta con las teorías introspectivas o las visiones en tercera persona que reducen los fenómenos a relaciones causales o a estados

¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Genève, MetisPresses, 2011, pp. 48 y 57. Merleau-Ponty propone que la expresión puede entenderse en dos sentidos. En lo que se refiere al primer sentido, que es el que ya expusimos, el autor pone como ejemplos de la expresión cosas culturales como la herramienta (*outil*), la obra (*ouvrage*) o el cuadro, por las cuales el hombre se expresa, y expresa el mundo. Por otra parte, en el “segundo sentido la percepción es expresión, expresión del mundo”, que es humana en tanto acredita “el surgimiento de una verdad del mundo”. Wandenfels clarifica el primer sentido de “expresión”, y señala que éste “significa precisamente que una cosa surge como otra (*quelque chose surgit comme quelque chose*), cuyo sentido se encuentra [...] *in statu nascendi*”. (Cf. Wandenfels, “Le paradoxe de l'expression chez Merleau-Ponty” en *Notes de cours sur L'origine de la géométrie, suivi de Recherches sur la Phénoménologie de Merleau-Ponty*, p. 337.)

¹⁶ Cf. Kristensen, *Parole et subjectivité. Merleau-Ponty et la phénoménologie de l'expression*, Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms Verlag, 2010, p. 15. Aquí, el autor explica que, a diferencia de lo que encontramos en el pensamiento de Husserl, en el cual la expresión remite a la dimensión significativa del lenguaje, para Merleau-Ponty la expresión “puede ser también una relación entre las cosas y no únicamente entre la palabra y la cosa”. “*l'expression est la propriété des choses en tant qu'elles me suggèrent leur sens*”.

¹⁷ *Ibid.*, p. 77

de conciencia. De ese modo, mostraremos, en un primer momento, de qué manera tanto el cuerpo como el mundo son sujetos de expresión. Luego, tras presentar muy brevemente el tema de la verdad, analizaremos el fenómeno de la buena ambigüedad (*bonne ambiguïté*) y estudiaremos el tema del pasaje (*passage*) de la experiencia ante-predicativa a la expresión lingüística.

1. El cuerpo, el mundo y las cosas como sujetos de expresión

1.1. El cuerpo: expresión y expresivo

A) La espacialidad del cuerpo y el esquema corporal como manifestación expresiva del ser-en-el-mundo

“El cuerpo es nuestra expresión en el mundo” señala Merleau-Ponty en el inédito de *Parcours deux*.¹⁸ Esta frase habla de una manera particular que tiene el cuerpo de estar en el mundo, diferente de la de los objetos. Merleau-Ponty presenta su propuesta fenomenológica del cuerpo a través del esquema corporal, al cual entiende como una manifestación expresiva del ser en el mundo.

El esquema corporal es la manera que tiene Merleau-Ponty de comprender al cuerpo y es el modelo que da cuenta de la espacialidad particular del cuerpo propio, que es precisamente la *espacialidad de situación*. Como explica el autor, “la espacialidad del cuerpo es el despliegue de su ser como cuerpo (*être de corps*), la manera por la que se realiza como cuerpo”.¹⁹ A diferencia de los objetos que simplemente tienen una *espacialidad de posición*, el cuerpo se sitúa en el espacio en situación, es decir, “no está en el espacio como las cosas: lo habita o lo frecuenta (*hante*), se aplica a él como la mano al instrumento [...]”.²⁰ Según postula, lo movemos sin instrumentos y como “por cierta

¹⁸ Merleau-Ponty, *Parcours deux*, p. 39.

¹⁹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 185.

²⁰ Merleau-Ponty, *Parcours deux*, p. 39.

magia” por ser *nuestro* y porque “por él, tenemos directamente acceso al espacio”. Ese uso del cuerpo habla de su carácter expresivo. Como escribe Merleau-Ponty, el cuerpo “es para nosotros mucho más que un instrumento o un medio: es nuestra expresión en el mundo, la figura visible de nuestras intenciones”.²¹ Tras las explicaciones de por qué la experiencia del cuerpo propio difiere de la de los demás objetos²², Merleau-Ponty postula que la permanencia del cuerpo propio puede llevar a entender el cuerpo ya no como un objeto del mundo sino como un medio de nuestra comunicación con éste.

Así, el esquema corporal da cuenta del hecho de que el cuerpo no está en el espacio como un punto geométrico, sino que lo habita, está orientado al mundo, y se dirige a las cosas de manera habitual y funcional, de acuerdo con significaciones sedimentadas y al modo de darse de las cosas. El esquema corporal manifiesta la potencia motriz del cuerpo, su *praxis*, y refleja el hecho de que el cuerpo “es menos objeto de percepción que medio de acción. Es el fondo sobre el cual se desprenden nuestros proyectos motores”.²³ Como postula el autor en el capítulo “La espacialidad del cuerpo propio y la motricidad”, “si el cuerpo puede ser una ‘forma’ y si puede tener frente a él figuras privilegiadas sobre fondos indiferentes”, eso es porque se orienta al mundo de acuerdo con las acciones que suscitan los objetos y *existe* hacia las cosas, lo que implica que “el ‘esquema corporal’ es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo está en el mundo”.²⁴ Los objetos del espacio se presentan al sujeto como “polos de acción”, definen por su valor cierta

²¹ Merleau-Ponty, *Parcours deux*, p. 39.

²² Esto es por su permanencia, que es diferente a la de los objetos. Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 122. “Así, la permanencia del cuerpo propio, si la psicología clásica la hubiese analizado, podía conducirla al cuerpo entendido ya no como un objeto del mundo, sino como medio de nuestra comunicación con éste, al mundo entendido ya no como suma de objetos determinados, sino como el horizonte latente de nuestra experiencia, presente incesantemente, él también, antes que todo pensamiento determinante”.

²³ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*. p. 131.

²⁴ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 130.

situación que es abierta, que llama a “cierto modo de resolución”, a cierto “trabajo”.²⁵ El cuerpo es un “elemento en ese sistema del sujeto y de su mundo” y hay un equilibrio entre el mundo y las reacciones motrices que provienen del cuerpo. Merleau-Ponty explica que en tanto tengo un cuerpo y actúo en el mundo a través de él, espacio y tiempo no son un conjunto de puntos yuxtapuestos, ni una infinidad de relaciones. Al contrario “estoy en (je suis à) el espacio y en el tiempo, mi cuerpo se aplica a ellos y los abraza”.²⁶

El hecho de que el cuerpo sea expresión tiene que ver su carácter significante, el cual se manifiesta en cada acción motriz orientada a un objeto o al campo perceptivo. En efecto, como señala Merleau-Ponty al final del capítulo, el cuerpo no reúne con su mano un punto del espacio, sino que la mano como “potencia del tomar”, como poseedora de cierto valor funcional, reúne el objeto y lo toma, sin tener en cuenta su *posición* geométrica, del mismo modo que otras regiones del cuerpo están atribuidas a ciertas acciones, y “participan en su valor”. Eso se explica, según el autor, por el hecho de que “el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo”, aunque “no es un espacio expresivo entre todos los demás”. Al contrario, “es el origen de todos los demás, el movimiento mismo de expresión, aquello que proyecta afuera las significaciones dándoles un lugar, aquello que hace que se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos”.²⁷ En otras palabras, el cuerpo es potencia de significar, hace existir y da origen a los significados culturales. Así, el cuerpo es expresión del hombre en el mundo, y no es un espacio expresivo en el mismo sentido que los objetos sino que es el principal sujeto

²⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 136.

²⁶ *Ibid.*, p. 175.

²⁷ *Ibid.*, pp. 181-182. Cf. Kristensen, *Parole et subjectivité*, pp. 76 y 91. Según Kristensen, el problema que se presenta con la teoría del esquema corporal es que se le da prioridad al cuerpo motor en la medida en que se lo comprende como el origen de toda significación. Es por eso que Merleau-Ponty intenta resolver ese tipo de problemas y radicaliza más tarde su tesis del esquema corporal como origen de la significación. El esquema corporal es, de ese modo, no solo principio de organización del cuerpo, sino que también “hace del cuerpo una potencia de comprensión que ‘indica lo esencial, domina los detalles, obtiene el sentido’”.

de expresión, quien da significación al mundo y que hace que éste también sea expresivo. El cuerpo es entonces la función primordial por la cual existimos, es aquello con lo que “asumimos el espacio, el objeto o el instrumento”, esto es, ese lugar de apropiación. El cuerpo pasa a ser entonces la expresión física del espíritu, que le permite habitar el espacio y poseerlo. En palabras del autor, “el cuerpo es nuestro medio general de tener un mundo”.²⁸

Por su parte, Barbaras destaca el carácter significativo del cuerpo y sugiere que éste está ligado a la noción de existencia, central en *Phénoménologie de la perception*. Tal como explica en *De l'être du phénomène*, la noción de existencia designa el movimiento por el cual el cuerpo, tal como se muestra, no puede reducirse a un objeto sino que, al contrario, es dador de sentido, es esa potencia de significar, es decir, de “captar y comunicar un sentido”.²⁹ De ese modo, la existencia tal como la entiende Merleau-Ponty, precisamente por su carácter dador de sentido, es uno de los aspectos que le dan al cuerpo esa manera particular de estar en el mundo. Según el intérprete, la propuesta de la *Phénoménologie* es justamente dar cuenta de este poder de significación que tiene el cuerpo, que se refiere a un sentido que siempre se está realizando y que posee un fondo fáctico. De ese modo, Barbaras indica que, en el capítulo de la espacialidad, Merleau-Ponty propone, en oposición al pensamiento objetivo, una espacialidad existencial en la que las descripciones tienen una dirección existencial. Eso implica que el cuerpo no tiene experiencia de una espacialidad objetiva, sino que más bien nunca logra separar los objetos de su “fisionomía”, de su significación en la existencia, que es “indistintamente espacial, perceptiva y emotiva”.³⁰ Esta comprensión del cuerpo como dador de sentido

²⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 182.

²⁹ Barbaras, Renaud, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1991, p. 27.

³⁰ *Ibid.*, p. 28.

implica, desde lo más primordial de la experiencia corporal, que el cuerpo es expresión. Como afirma Merleau-Ponty, “hay que reconocer antes de los ‘actos de significación’, [...] del pensamiento teórico [...], las ‘experiencias expresivas’ [...]; antes del sentido significado [...], el sentido expresivo [...]; antes que la subsunción del contenido bajo la forma, la ‘pregnancia’ (*pregnance*) simbólica³¹ de la forma en el contenido”.³²

En resumen, Merleau-Ponty comprende que el cuerpo y su organización a través del esquema corporal, que da cuenta del modo en el que el cuerpo habita el espacio, está orientado a las cosas y es capaz de otorgar significaciones. Esto exige una descripción del cuerpo en tanto que “potencia de expresión”.

B) La expresividad del cuerpo

Como anticipamos, el cuerpo no sólo es expresión sino que también es expresivo. La estructura del mundo es expresiva y el cuerpo no es la excepción. El cuerpo es “potencia de expresión” y tiene una “doble función”, en tanto que “responde” a lo que se le ofrece, es actividad sensorial, responde a los aspectos “naturales” del mundo, pero también “se mueve”, se vuelve hacia el mundo para designarlo y significarlo.³³ Como manifiesta Merleau-Ponty, “El hombre es esa relación entre expresión y expresado”.³⁴ La expresividad del cuerpo se manifiesta a través de la totalidad de las acciones, actos o movimientos que éste puede realizar, es decir, a través de la percepción, del movimiento corporal, de la comunicación lingüística, ya sea hablada o escrita, de la comunicación

³¹ Merleau-Ponty toma la expresión “pregnancia simbólica” de Cassirer, quien entiende por ésta “el modo en el que una vivencia perceptiva como vivencia ‘sensible’ capta al mismo tiempo en sí un determinado ‘sentido’ no intuitivo y lo trae a la representación concreta e inmediata”. Para un análisis de la relación entre Cassirer y Merleau-Ponty alrededor del tema de la pregnancia simbólica, Cf. Ralón, G., “Una interpretación de la percepción: Cassirer - Merleau-Ponty”, *Tópicos. Revista de Filosofía*, 22(1), 2013, pp. 35–53.

³² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 344.

³³ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l’expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, pp. 52 y 64.

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

gestual, del arte, de la pintura, e incluso del pensamiento y de la conciencia perceptiva. A nuestro entender, estos temas se presentan más elaborados en las notas *Le monde sensible et le monde de l'expression*. De este modo, la expresión, como fenómeno primordial de la vida intencional se manifiesta de múltiples formas, como lo son la sexualidad, una forma expresiva ejemplar para mostrar como las diferentes manifestaciones expresivas están integradas a la totalidad de la vida y, el lenguaje, que constituye un tejido de significación que, a través de la comunicación, integra todo el mundo percibido, y el mundo humano.

a. La sexualidad como dimensión expresiva

Una de las formas expresivas que trata Merleau-Ponty es el comportamiento sexual. Según Kristensen el rol de la sexualidad es fundamental en la argumentación del autor, porque constituye la modalidad intencional por la cual “se devela la verdadera naturaleza de la significación, su raíz, y por ende el punto de partida de toda interrogación sobre el pasaje al lenguaje conceptual”.³⁵ El comportamiento sexual es uno de los casos que Merleau-Ponty utiliza para mostrar la integración de las diferentes dimensiones expresivas a la vida. Es decir que el comportamiento sexual no se vale por sí mismo, sino que está asociado, y responde, como en una unidad, a un “Eros o Libido” que animan “un mundo original”, dan “un valor o significación sexuales a los estímulos externos” y dibujan “para cada sujeto el uso que hará de su cuerpo objetivo”.³⁶ Es decir, el comportamiento y la expresión sexual no surgen espontáneamente, sino que la estructura de la percepción y de la experiencia tiene una significación sexual, y al cuerpo humano visible le subyace un “esquema sexual” que acentúa las zonas erógenas y dibuja una fisionomía sexual. Como ahonda Merleau-Ponty, la sexualidad no es un ciclo autónomo,

³⁵ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 115.

³⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 193.

sino que “está ligada interiormente a todo el ser conocedor y actuante” y “estos tres sectores del comportamiento manifiestan una sola estructura típica, están en una relación de expresión recíproca”.³⁷ Lo mismo sucede con las demás formas de expresión, ya que, si bien parecen diferir entre sí, todas responden a un mismo cuerpo y van en una misma dirección que es la de las intenciones de este cuerpo, lo que este cuerpo quiere expresar. El cuerpo puede expresar sentimientos como tristeza, alegría o enojo a través de las palabras pero también a través de gestos, de movimientos, o de determinados comportamientos sexuales. El punto es que las diferentes manifestaciones expresivas responden todas a una misma intención y manera de ser, porque no constituyen un solo aspecto del sujeto sino que están integradas a la totalidad de la vida del mismo.

En el tratamiento de la sexualidad a través de este acercamiento que la integra al resto de la vida, Merleau-Ponty afirma que “la sexualidad humana proyecta su manera de ser en relación al mundo, es decir, en relación al tiempo y en relación a los demás hombres”.³⁸ El autor comprende que en el psicoanálisis, la sexualidad no se reduce a lo genital o al instinto, sino que la sexualidad abarca la manera de ser de un hombre en relación al mundo, la vida total del sujeto y sus actitudes para con éste.³⁹ Esta disciplina realiza un doble movimiento de acuerdo con el cual, por un lado, se “insiste sobre la

³⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 195.

³⁸ *Ibid.*, p. 196.

³⁹ *Ibid.* Cf. “L’homme et l’adversité”, *Signes*, pp. 369-378. En dicho texto, Merleau-Ponty señala que “Nuestro siglo ha borrado la línea divisoria del ‘cuerpo’ y del ‘espíritu’ y ve la vida humana como espiritual y corporal [...] siempre apoyada en el cuerpo [...] y hasta en sus modos más carnales, a las relaciones entre personas”. (p. 369). Merleau-Ponty no comparte cierta forma de interpretar la teoría freudiana, por la cual las conductas más complejas del hombre son el resultado del instinto sexual. (Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, nota a pie de página, pp. 210-212). En virtud de que para Freud “Los hechos psíquicos tienen un sentido”, Merleau-Ponty afirma que: “ninguna conducta es en el hombre, el simple resultado de algún mecanismo corporal, que no hay, en el comportamiento, un centro espiritual y una periferia de automatismo, y que todos nuestros gestos participan a su manera en esta única actividad de explicitación y de significación que somos nosotros mismos”. (*Signes*, p. 372-373). No se puede hablar entonces del cuerpo como masa de materia ni como puramente instintivo, al contrario, “el cuerpo es enigmático: parte del mundo sin duda, pero extrañamente ofrecido, como su hábitat, a un deseo absoluto de aproximarse a otro y de reunirse con él en su cuerpo también, animado y animante, figura natural del espíritu. En el psicoanálisis el espíritu pasa al cuerpo e inversamente el cuerpo pasa al espíritu”. (*Signes*, p. 373).

infraestructura sexual de la vida” y por otro lado se “infla la noción de sexualidad al punto de integrar toda la existencia”.⁴⁰ El hecho es que la sexualidad está constantemente presente en la vida humana “como una atmósfera”, se extiende como un olor o como un sonido. Eso la vuelve “coextensiva a la vida”.⁴¹ Para Kristensen, todo el capítulo sobre la sexualidad gira en torno de la relación entre la sexualidad y la existencia, “y de la manera en que podemos decir que la primera contiene la segunda, sin que ésta última pueda reducirse a la sexualidad”.⁴²

De este modo, el comportamiento sexual es un tipo de expresión que permite dar cuenta de la integración de las manifestaciones expresivas a la vida. Para introducir el siguiente tema, destacamos que “así como lo sexual y lo existencial son co-origenarios, el habla y el pensamiento se condicionan el uno al otro y están en una relación interior el uno con el otro; la búsqueda debe entonces tratar sobre la estructura de su entrelazamiento.”⁴³

b. El lenguaje como operación expresiva

El cuerpo es por naturaleza expresivo y el estudio de la expresión permite entender en qué sentido se consideran las manifestaciones del ser como formas expresivas de éste. Como vimos previamente, la sexualidad, en tanto manifestación expresiva, está integrada a la totalidad de la vida. Por su parte, el lenguaje es un caso ejemplar para explicar la relación entre sujeto y objeto, ya que, a través de su estudio, según pretende Merleau-Ponty, se podrá “sobrepasar definitivamente la dicotomía clásica del sujeto y del objeto”.⁴⁴ El estudio del lenguaje en Merleau-Ponty sobrepasa las intenciones de este

⁴⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 196.

⁴¹ *Ibid.*, p. 206-207.

⁴² Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 115.

⁴³ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁴ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 213.

trabajo, por lo que simplemente expondremos el tema del lenguaje como operación expresiva. Constataremos que el mismo, a través de la significación, traza un puente entre el sujeto hablante y el mundo.⁴⁵

Un primer punto que vale la pena destacar es que, Merleau-Ponty desarrolla una teoría fenomenológica del lenguaje según la cual, el habla y la palabra, no son un revestimiento exterior de un significado, de una idea o de un pensamiento, sino que, al contrario, la significación se encuentra por sí misma en la palabra, la palabra porta una significación. Los significados están en las palabras mismas y los objetos que percibimos son entramados en esos nombres. Sin éstos últimos no terminamos de determinar al objeto. Por otra parte, para Merleau-Ponty, el lenguaje se manifiesta expresivamente a través del habla o de la comunicación y llega con ella a su realización. En la palabra hay una significación gestual o existencial de donde procede la significación constituida y, “la operación expresiva realiza o efectúa la significación y no se reduce a traducirla”.⁴⁶ En efecto, la expresión en el lenguaje pone en acto una significación, y en el mismo acto determina un objeto con su denominación. El significado tiene una necesidad natural de ser expresado. Un significado que permanece inexpresado, fuera de la comunicación, no puede existir como tal, lo cual muestra que “el pensamiento tiende hacia la expresión” y que nos lo apropiamos a través de ésta.⁴⁷ Como explicita el autor, la denominación de los objetos es su mismo reconocimiento, “la palabra lleva el sentido y, al imponérselo al objeto, tengo conciencia de alcanzar el objeto”.⁴⁸

⁴⁵ Los intérpretes entienden el capítulo sobre la “expresión y la palabra” de maneras diversas. Para Barbaras, el capítulo del lenguaje permite “confirmar, al nivel del comportamiento racional, lo que había sido despejado en el plano de la motricidad y de la sexualidad, a saber, la irreductibilidad del comportamiento a la posesión intelectual de un *nóema*, y por ende la atestación al nivel del cuerpo de una potencia original de significar”. Cf. Barbaras, *De l'être du phénomène*, p. 60.

⁴⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 223.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 216-217.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 217.

Del mismo modo, tal como explica Barbaras, el signo lingüístico no es exterior al sentido, sino que “el sentido debe estar identificado con el signo, comprendido no como una materia vocal, sino como un gesto que, como todos los otros, se desborda hacia su sentido, se da como siempre ya significante”.⁴⁹ Para Merleau-Ponty, el sentido es “inmanente a la palabra”.⁵⁰ Hay una significación gestual y existencial⁵¹ o incluso emocional que precede a la significación conceptual.⁵² Así, “el lenguaje no plantea más que un solo problema: una contracción de la garganta, una emisión de aire silbante entre la lengua y los dientes, cierta manera de jugar de nuestro cuerpo se deja de pronto llenar (*investir*) de un *sentido figurado* y lo significan fuera de nosotros”.⁵³

Por otra parte, afirma Merleau-Ponty, “si decimos que el cuerpo, en cada momento, expresa la existencia, es en el mismo sentido en el que la palabra (*parole*) expresa el pensamiento”.⁵⁴ Ahora bien, hay que reconocer una operación primordial de significación, operación en la que “lo expresado no existe aparte de la expresión y en la que los signos por sí mismos inducen hacia afuera sus sentidos”.⁵⁵ Es de esta misma manera que “el cuerpo expresa la existencia total, no porque sea un acompañamiento exterior, sino porque ésta se realiza en él”.⁵⁶ Según el autor, “este sentido encarnado es el fenómeno central del cual cuerpo y espíritu, signo y significación son momentos

⁴⁹ Barbaras, *De l'être du phénomène*, p. 61.

⁵⁰ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 116.

⁵¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 235.

⁵² Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 230. En este pasaje, Merleau-Ponty da cuenta de que, si bien la manera de vivir una situación determina la gestualidad empleada en la misma, la gestualidad tiene un aspecto convencional, es algo instituido. En ese sentido, no se puede diferenciar los comportamientos naturales del hombre de los culturales. “Es imposible superponer en el hombre una primera capa de comportamientos que se llamarían ‘naturales’ y un mundo cultural o espiritual fabricado. Todo es fabricado y todo es natural en el hombre”. El mundo físico es transformado por este último desde el momento en el que lo habita y por eso decimos que lo cultural y lo natural se dan juntos.

⁵³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 235, Esta cita está enunciando lo que Merleau-Ponty va a entender por estilo o “deformación coherente” que veremos posteriormente. Resulta problemático en *PhP* que el descentramiento se “organiza” bajo una ley desconocida, porque como veremos luego, la deformación coherente funciona como “sistema de correspondencias”, y en ese sentido tiene una lógica fija.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

abstractos”. Así, la relación entre la expresión y lo expresado es una relación de mutua implicación, no pueden funcionar como momentos separados sino que se presuponen entre sí. En ese sentido “el cuerpo es la existencia fijada o generalizada y la existencia una encarnación perpetua”.⁵⁷

1.2. La expresión del mundo sensible: conciencia perceptiva y sentido perceptivo

Como afirmamos, el cuerpo es expresión del mundo, pero también el mundo sensible es expresivo. En efecto, la “revelación de un sentido inmanente o naciente en el cuerpo vivo, se extiende [...] a todo el mundo sensible y, nuestra mirada, advertida por la experiencia del cuerpo propio, encontrará en todos los objetos el ‘milagro’ de la expresión”.⁵⁸ Eso significa que la expresión se encuentra en todas las cosas del mundo y que todos los objetos expresan un sentido perceptivo.

Así, las cosas mismas expresan un sentido: se puede afirmar *à la lettre* que nuestro cuerpo las interroga y ellas responden. De este modo, “La apariencia sensible es aquello que revela; expresa como tal lo que no es ella misma”.⁵⁹ Ahora bien, no retomamos de las cosas una idea sino el sentido que las habita, que las anima, que las encarna. Desde el punto de vista fenomenológico, la cosa se nos da en la percepción en “carne y hueso” (*leibhaft*). En virtud de esto,

⁵⁷ Cabe resaltar que la expresión a través del lenguaje es aquello que permite la apertura a otro, por el hecho de que puede sedimentarse y constituir una adquisición intersubjetiva. La comunicación según Merleau-Ponty está determinada por la inmersión de los sujetos hablantes en un mismo campo fenomenológico en el que las cosas tienen una significación común. Con la expresión del lenguaje se da entre los sujetos un hecho que Merleau-Ponty llama “corriente comunicativa”. En la comunicación, se da un intercambio de intenciones en la cual pareciera que hay entre los sujetos una continuidad entre lo que se expresa y lo que se comprende. En la vivencia de la experiencia comunicativa, se experimentan las intenciones del otro como intenciones propias. El objeto intencional al que apuntan los gestos del otro se torna actual, y como escribe, en el momento en el que mi conducta encuentra “en mi propio camino el camino del otro”, la comunicación es lograda, los gestos del otro fueron comprendidos e incorporados. Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 227.

⁵⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 239.

⁵⁹ *Íbid.*, p. 375.

la cosa realiza este milagro de la expresión: un interior que se revela afuera, una significación que desciende al mundo y se pone a existir, y que no podemos comprender plenamente más que buscándola, con la mirada, en su lugar.⁶⁰

Hay una correlación entre el cuerpo y la cosa que hace que los significados sean transmitidos. El sujeto comprende lo que expresa la cosa, así como comprende las palabras del otro en una conversación. Se genera una especie de “diálogo” entre las cosas y el cuerpo, que hace que la cosa no pueda ser independiente del cuerpo que la percibe. Se trata de una comunicación fluida y familiar y, se genera entre el cuerpo y las cosas una relación de expresión, de “simbiosis” o de “comunidad”. Como expone el autor, “La cosa y el mundo se ofrecen a la comunicación perceptiva como una cara familiar cuya expresión es enseguida comprendida”.⁶¹ La expresión del sentido de la cosa no es algo que pueda valerse por sí mismo, sino que nace de la cosa, de la configuración del objeto, sin esfuerzo y en todo momento.

Dicho esto, surge la necesidad de clarificar las nociones de conciencia perceptiva y sentido perceptivo. En las notas *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Merleau-Ponty clarifica la noción de conciencia perceptiva a la luz del concepto de expresión. La conciencia perceptiva contrapuesta a la “conciencia constituyente”, es aquella conciencia que conoce las manifestaciones expresivas del mundo, y cuyo correlato es, en principio, el sentido perceptivo. El autor explica que la conciencia perceptiva no se maneja con “valores o significaciones” sino con “seres existentes”, y en tanto es parte del mundo, no está apartada del ser que nos presenta, sino que “lo rodea”, y lo conoce desde un punto de vista.⁶² Por otra parte, en cuanto al sentido perceptivo, el autor clarifica que “el sentido aquí no es esencia” porque, aunque tenga una lógica interna, “en tanto que percibido,

⁶⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp. 375-376.

⁶¹ *Ibid.*, p. 378.

⁶² Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 49.

ofrece un sentido como tácito, que se revela más en las excepciones en las que se ausenta que por su posición propia, que es más una estructura del paisaje que una esencia”.⁶³ De ese modo, el “sentido es menos poseído como tal que practicado”, se conoce como diferencia respecto de un nivel. Ahora bien, “¿qué es un nivel? Es una actividad tipo, es el cuadro universal de una acción en el mundo. La conciencia perceptiva consiste, en general, en notar la diferencia en relación a un nivel, y esa diferencia (*écart*) es el sentido que es entonces configuración, estructura”.⁶⁴ Es por eso que la conciencia perceptiva, que es “conciencia expresiva”, es “tácita, no se dirige a significaciones libres que existen por ellas mismas” sino que más bien se dirige hacia las diferencias (*écarts*) en el campo perceptivo, significaciones que se comportan más bien como las de un cuadro: “un toque de verde puesto aquí hace sonreír una mejilla sin que sepamos cómo, en virtud de una sintaxis que practicamos sin tener su ciencia”.⁶⁵ De ese modo, el sentido perceptivo no funciona como idea o esencia sino que tiene un sentido diacrítico. A su vez, la conciencia perceptiva, “no es posición de un enunciado” sino que es tácita, y responde a un sentido que existe de acuerdo con una “sintaxis del contexto”.⁶⁶

Los conceptos de conciencia perceptiva y su correlato, el sentido perceptivo, son tratados en profundidad por Kristensen, en su intención de explicar el carácter expresivo del mundo que presenta Merleau-Ponty. Como explica Kristensen, el sentido del objeto no depende del lenguaje sino de la configuración del campo perceptivo y, de acuerdo con el intérprete, a partir de las notas *Le monde sensible et le monde de l'expression*, el objeto se piensa como “un fenómeno de remisión y no constituye la realidad última de la vida perceptiva”.⁶⁷ Más adelante examinaremos la relación expresiva entre el órgano

⁶³ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 49. Subrayado en el texto original.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁵ *Ibid.* Subrayado en el texto original.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 50 y 57.

⁶⁷ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 77.

perceptivo y el mundo. Por ahora, cabe destacar que la expresividad de las cosas se admite en la medida en que éstas se relacionan a ciertas capacidades motrices del cuerpo. Esta manera de comprender el mundo no lo reduce a un conjunto de significaciones lingüísticas, a pesar de que, para Kristensen, el análisis de la percepción siga siendo “hermenéutico”. Según manifiesta, “el signo perceptivo es puramente sensible, librado a los órganos del cuerpo”.⁶⁸

A partir de aquí es posible comprender mejor la noción de sentido perceptivo, según la cual la cosa es comprendida como “unidad expresiva”. En su artículo “Foi perceptive et foi expressive”, Kristensen explica que el problema que se encuentra en la base del concepto de sentido perceptivo es la cuestión de la unidad de la cosa, o la pregunta frecuente en fenomenología de cómo asegurar la unidad de la cosa a través de todos sus modos de donación. La pregunta resulta importante porque el sentido de la cosa “es su unidad”. En efecto, “el sentido perceptivo es por ende una unidad expresable por un lenguaje indirecto, que no está compuesto de elementos separables, pero que tampoco es reducible únicamente al ámbito visual o táctil”.⁶⁹ La respuesta al problema es que lo que da una unidad a la cosa es la experiencia del encuentro con ésta “en la que se da según su propio sentido de ser” o, en otras palabras, “la unidad de la cosa es al mismo tiempo su singularidad y su ser-para-mi-cuerpo”.⁷⁰ En palabras de Merleau-Ponty,

La unidad de la cosa, más allá de todas sus propiedades fijas, no es un sustrato, una X vacía, un sujeto de inherencia, sino ese acento único que se encuentra en cada una, esa manera única de existir de la cual son expresión segunda. Por ejemplo, la fragilidad, la rigidez, la transparencia, y el sonido cristalino de un vidrio traducen una única manera de ser.⁷¹

Es en ese sentido que Kristensen propone que la unidad de la cosa es la manera en la que un objeto se manifiesta ante un sujeto en cierta situación, o en otras palabras “es la

⁶⁸ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 78.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁷¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp. 374-375.

donación en carne (*leibhaft*) de la cosa en cuestión” que Merleau-Ponty describe en términos lingüísticos, para dar cuenta del carácter hermenéutico del desciframiento del mundo por el cuerpo.⁷² El sentido de la cosa se encuentra entonces en su unidad, dada en un contexto, en relación con el sujeto que percibe al igual que con las demás cosas del campo perceptivo.

De ese modo, la expresión está en el centro de la filosofía merleau-pontiana. El mundo es un medio expresivo, él mismo se expresa, el cuerpo es expresión del hombre y se expresa a través de diferentes dimensiones expresivas. En ese contexto, destacamos la importancia de las nociones de conciencia perceptiva, opuesta a la conciencia constituyente y de sentido perceptivo, que funciona como diferencia respecto de un nivel.

2. La verdad del mundo: “*prise*” y “*reprise*”.⁷³

Buscamos explicitar la cuestión del paso de la experiencia muda a la expresión propiamente dicha. Ese paso implica, para Merleau-Ponty, tener presente el problema de la verdad, problema que a su vez presenta, por un lado, una dificultad respecto a la manera en la que Merleau Ponty entiende lo percibido y, por otro lado, deja abierto el pasaje de lo percibido a la idealidad. Esto es lo que plantea correctamente Barbaras, tal como presentaremos a continuación.

En primer lugar, como sabemos, Merleau-Ponty da prioridad a la experiencia perceptiva por sobre todo otro tipo de conocimiento y en ese sentido, la verdad no

⁷² Kristensen, « Foi perceptive et foi expressive », p. 261.

⁷³ La traducción de los términos “*prise*” y “*reprise*” es problemática. Se entiende por “*prise*” el movimiento de ser “tomado” por el mundo, o la idea de que nuestra existencia está arrojada al mismo. El movimiento de “*reprise*”, es el movimiento por el cual retomamos o reasumimos ese movimiento. Este reasumir o retomar significa para el autor, el paso del mundo percibido al mundo de la expresión propiamente dicha o del “simbolismo natural” al “simbolismo cultural”. Este pasaje ya estaba planteado en Fenomenología de la percepción, por ejemplo, cuando se refiere al va y viene de nuestra existencia natural a nuestra existencia corporal o también de la existencia generalizada a la existencia personal. Lo que nos interesa destacar es que las traducciones muy literales no terminan de captar el sentido de los términos “*prise*” y “*reprise*”, y, particularmente, su carácter dinámico, por lo que optamos por explicitar el término francés en cada ocasión.

constituye algo distinto de la misma. Efectivamente, tal como manifiesta Barbaras, en la filosofía de Merleau-Ponty la verdad ya está operando (*est à l'œuvre*) en lo percibido, “está puesta en evidencia, solamente si [...] lo percibido es entendido no como lo otro de la verdad, sino como su lugar de nacimiento, no solo como el fondo sino como el origen de la verdad”.⁷⁴ Barbaras admite que Merleau-Ponty nunca pensó lo percibido “como una capa autónoma de la cual habría que *derivar* el orden de la verdad”, sino que más bien, el análisis de la percepción permitía sacar a relucir en todos los niveles del comportamiento un movimiento de significación, “del que debía del mismo modo proceder la verdad”.⁷⁵ Según explica, lejos de ser un sujeto receptivo, el cuerpo es “la huella de una existencia” (*la trace d'une existence*), “punto de pasaje de una dinámica expresiva, más que substrato de la conciencia”.⁷⁶ Sin embargo, más allá de que la verdad no sea algo distinto de la percepción, en múltiples ocasiones, Merleau-Ponty da indicios de que la expresión de la verdad no consiste estrictamente en la percepción misma, sino que requiere una toma de distancia de ésta y, su expresión por otros medios, como pueden ser el *eidos*, el arte pictórico o la literatura. De este modo, según explica el autor, nuestra existencia está demasiado estrechamente tomada (*étroitement prise*) en el mundo, como para poder conocerse como tal en el mismo momento en la que está arrojada ahí.⁷⁷ Es por eso que es necesario un paso a la idealidad anticipado por la percepción, que permitiría reconquistar la facticidad de la experiencia vivida. En eso consiste la “inversión” (*renversement*) que se da “cuando pasamos del mundo sensible en el que somos tomados, a un mundo de la expresión donde buscamos captar y tornar disponibles las significaciones”.⁷⁸

⁷⁴ Barbaras, *De l'être du phénomène* p. 60.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 15.

⁷⁸ Merleau-Ponty, *Résumés de Cours. Collège de France. 1952-1960*. p. 12.

Del mismo modo, Kristensen reconoce que la verdad se torna comunicable tras el pasaje del orden perceptivo a un orden expresivo, ya que la experiencia de la verdad tiene que ver con la fijación en la expresión de un sentido ante-predicativo de las cosas. Kristensen manifiesta que “la descripción de la experiencia de la verdad consiste en mostrar como la vida de la conciencia ante-predicativa llega a la expresión estabilizada del concepto”.⁷⁹ Eso es posible porque “hay un núcleo de significación primaria” común a la percepción y al lenguaje “alrededor del cual se organizan los actos de denominación y de expresión”.⁸⁰ Teniendo en cuenta esto, se puede, en cierto sentido, afirmar que “la percepción puede ser definida para nosotros como acceso a la verdad”, y tal acceso es según Kristensen, posibilitado por el sentido perceptivo.⁸¹ Así como el significado del discurso está en las palabras mismas, en el gesto, en sus mímicas y movimientos, en un sentido, no habría que buscar algo más allá de la expresión de las cosas, porque lo que expresa está en ella. No hay una idea o un pensamiento detrás, porque el sentido perceptivo, cuyo correlato es el cuerpo motriz, se deriva de la percepción misma.⁸² Lo que sí sucede es que posterior a la experiencia perceptiva, la verdad puede ser retomada, (*reprise*) y reasumida de una manera conceptual, pero sin olvidar su prioridad perceptiva. De hecho, tal como postula Merleau-Ponty,

ese lenguaje mudo u operacional de la percepción pone en movimiento un proceso de conocimiento que no logra completar. Tan estrecha como sea mi toma perceptiva (*prise perceptivo*) sobre el mundo, ella es totalmente dependiente del movimiento centrífugo que me arroja hacia él, y no lo retomaré (*reprendrai*) jamás salvo con la condición de postular yo mismo y espontáneamente nuevas dimensiones de su significación. Aquí comienza la palabra (*parole*), el estilo de conocimiento, la verdad en el sentido de los lógicos. Es llamada (*elle est appelée*), desde su primer momento, por la evidencia perceptiva, la continúa sin reducirse a ella.⁸³

⁷⁹ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 71.

⁸⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 16.

⁸¹ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 71. Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 17.

⁸² Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 188.

⁸³ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 175.

3. Hacia una expresión unitaria, una “*bonne ambiguïté*”

Para tratar el tema del pasaje de la experiencia perceptiva a la expresión propiamente dicha fue necesario analizar el carácter expresivo del mundo al igual que mencionar brevemente el problema de la verdad. A continuación, es posible examinar con más detenimiento la relación expresiva entre el cuerpo y el mundo, el concepto de “buena ambigüedad” tal como aparece en *Parcours deux*, al igual que el tema del “pasaje” de la experiencia ante-predicativa a la expresión lingüística.

En primer lugar, Merleau-Ponty destaca en el inédito de *Parcours deux* que, en su filosofía más temprana, en la que se concentró en el estudio de la percepción, no logró explicitar la relación entre el cuerpo y el mundo, entre el afuera y el adentro. Según Wandenfels, se trataba de una filosofía negativa, del “ni-ni”, es decir, el cuerpo viviente no es “ni espíritu ni cuerpo, ni idea ni hecho”, por lo que el acto de expresión no podía reconducirse “ni a hechos de experiencia ni a formas espirituales”.⁸⁴ Sus estudios deben entonces dirigirse, según Merleau-Ponty, hacia ese *logos* que reclama que se ponga en palabras el mundo hasta ese momento mudo, algo que puede realizarse a través del estudio de la expresión propiamente dicha. Como escribe,

El estudio de la percepción no podía enseñarnos más que una ‘mala ambigüedad’, la mezcla de la finitud y de la universalidad, de la interioridad y de la exterioridad. Pero hay en el fenómeno de la expresión una ‘buena ambigüedad’, es decir una espontaneidad que realiza aquello que parecía imposible, [esto es] considerar elementos separados, que reúne en una única tela la pluralidad de las mónadas, el pasado y el presente, la naturaleza y la cultura.⁸⁵

En el fondo, estos pueden ser considerados problemas de la metafísica clásica, los cuales según Merleau-Ponty, ésta no logra resolver cuando busca hacerlo a través de conceptos como “Naturaleza” o “Razón”. La ‘buena ambigüedad’, a través de la cual Merleau-Ponty intenta proporcionar una respuesta a estas cuestiones, se da en dos

⁸⁴ Wandenfels, “Le paradoxe de l’expression chez Merleau-Ponty”, p. 338.

⁸⁵ Merleau-Ponty, *Parcours deux*, pp. 47-48.

direcciones. Por un lado, habla de la relación expresiva entre el mundo sensible y el cuerpo. Por otro lado, explica el fenómeno del pasaje (*passage*) de la naturaleza a la cultura, del lenguaje indirecto y mudo del mundo al lenguaje propiamente dicho. Como explicitará Wandenfels, el fenómeno de la expresión nos pone frente a una “buena ambigüedad” en tanto que se realiza una transición entre la experiencia y el lenguaje expresado. Según manifiesta, “es en la expresión que se produce la traducción de un LOGOS a otro, *i.e.* la transición de un LOGOS interior (*λόγος ἐνδιαθετος*) a un LOGOS exterior (*λόγος προφορικός*), como Merleau-Ponty lo dirá más tarde”.⁸⁶

3.1. La relación expresiva entre el mundo sensible y el cuerpo

Como anticipamos, la relación entre el mundo sensible y el cuerpo es una relación de expresión. Según Kristensen, el desafío de la fenomenología es captar la relación intencional de la conciencia y del mundo, “del sujeto y del objeto en términos de expresión”.⁸⁷ Las cosas expresan en el mundo cierto sentido perceptivo, cuyo correlato es el cuerpo motriz, que tiene una conciencia perceptiva de dicho sentido. De hecho, los fenómenos tienen un sentido en tanto que tienen cierta relación expresiva con nuestro cuerpo (sentido percibido). Se admite entonces una expresividad de las cosas que tiene como correlato las capacidades motrices del cuerpo.⁸⁸ Merleau-Ponty da cuenta de esto en múltiples ocasiones. Según explica, la expresión permite descubrir la conciencia perceptiva que, a diferencia de la conciencia tal como se la entiende tradicionalmente, no trata con significaciones, sino que con seres existentes. Con este tipo de conciencia se entiende al cuerpo como parte del mundo y se da una cercanía entre él y las cosas. Tal como manifiesta el autor, “estoy cerca de la cosa porque esta toma posesión de mi cuerpo para hacerse percibir por él”, en otras palabras, “estoy cerca de la cosa en virtud de una

⁸⁶ Wandenfels, “Le paradoxe de l’expression chez Merleau-Ponty”, p. 339. En mayúscula en el original.

⁸⁷ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 19.

⁸⁸ Cf. Kristensen, p. *Parole et subjectivité*, p. 78.

relación expresiva entre los sensibles y el órgano que percibe (*l'organe percevant*)".⁸⁹ En cuanto al sentido perceptivo, como desarrollamos anteriormente, éste no es una esencia, sino que se trata de un sentido tácito que se revela más bien negativamente, en la diferencia (*écart*) en relación a un nivel.⁹⁰ Es así que, "la operación diacrítica y la determinación de significado no empieza con un lenguaje proposicional estandarizado sino que en el nivel de la percepción".⁹¹ Como vemos, el sentido perceptivo se revela diacríticamente, de modo análogo a la manera en la que Merleau-Ponty comprende los signos lingüísticos, tal como toma de Saussure. Merleau-Ponty le reconoce a Saussure el paso de "una noción de significado como atado a sustancias idénticas, a significado como proceso diferencial que concede toda su importancia a la negatividad".⁹² De este modo, el sentido "no es esencia, o no lo es más que secundariamente. Sentido como diferencia (*écart*) (como 'diacrítico') en relación a un nivel".⁹³ Por su parte, la conciencia perceptiva también es tácita, y está en comunicación con las cosas de acuerdo con una sintaxis que practicamos "sin tener su ciencia". Se entiende así la relación de expresión entre las cosas y el mundo, en la cual el mundo sensible nos habla en un "lenguaje que comprendemos todos" tal como si estuviese en nuestro aparato perceptivo y como si estuviese establecido un "pacto lingüístico", "como si hablásemos su lenguaje sin haberlo aprendido="

⁸⁹ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 49.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 50. Subrayado en el original. Al igual que la percepción, una lengua no es tanto una suma de signos, sino "un modo metódico de discriminar los signos los unos de los otros, y de construir así un universo de lenguaje". O como dice, "los signos, los morfemas, las palabras una a una no significan nada, sino que vienen a traer significación por su conjunto". (Ver *La prose du monde*, p. 45 y 59). El punto es que se entiende el significado en términos diacríticos. Merleau-Ponty toma la idea de Saussure, quien propone en el *Curso de lingüística general* que en el lenguaje no hay términos positivos sino diferencias entre los términos. Es decir, "las palabras portan menos un sentido que lo que alejan otros". Alloa señala que, sin embargo, el término "diacrítico" no es tomado de Saussure, quien nunca lo menciona, sino solo la idea. Para una interpretación del carácter diacrítico del significado en Merleau-Ponty, Cf. Alloa, Emmanuel, "The diacritical nature of meaning: Merleau-Ponty with Saussure", *Chiasmi International*, N°15, Milano-Paris-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2013.

⁹¹ Alloa, "The diacritical nature of meaning, Merleau-Ponty with Saussure", p. 168.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 58.

expresión”.⁹⁴ En breve, “es esa relación ambigua, de doble sentido, con inversión (*renversement*), lo que llamamos hoy expresión”.⁹⁵

Por otra parte, como vimos, el cuerpo es naturalmente expresivo y una de las formas en las que se manifiesta esto es el gesto. A través de los gestos el cuerpo “dibuja” un “mundo”, y las diferentes cosas del mundo se corresponden con diferentes gestos. Una de las características de este tipo de expresividad es que el cuerpo está “abierto” a “lo existente” y no a significaciones. Lo existente se correlaciona con ciertos gestos y cierto paisaje explorado por el cuerpo. Como explicita el autor, “en los dos casos, relación expresiva supuesta entre el cuerpo y el paisaje, o el paisaje y yo como su ‘habitante’, estoy aquí o estoy en este marco, expreso el mundo o me expresa”.⁹⁶ Además, hay un “mutismo” de la percepción: ésta no sólo calla, sino que se opone “al lenguaje y a los enunciados [...]”.⁹⁷ Según Merleau-Ponty, hay una verdadera relación de expresión comunicativa (aunque muda) entre nosotros y el mundo. Comprendemos el sentido expresado de las cosas de acuerdo con cierto lenguaje no sistematizado ni aprendido, pero que sin embargo sabemos usar.

Finalmente, un fenómeno que da cuenta de la relación expresiva entre el cuerpo y el mundo natural es el movimiento. Esto es así porque prácticamente todos los puntos de vista desde los cuales analicemos el movimiento dan cuenta de la expresión. Como propone el autor “la percepción del movimiento es ya expresión. La expresión del movimiento o el movimiento como medio de expresión también es percepción.

⁹⁴ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 50. Figura en margen: “Toute figure avec un ‘intérieur’ et un ‘extérieur’ suppose que je suis en situation dans le monde, i.e. que je m’exprime en lui et que je l’exprime”.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁹⁷ “Nous comprenons le sensible comme si entre notre corps et lui il y avait un pacte antérieur à nous, a toute institution, comme s’il nous parlait un langage que nous n’avons pas eu à apprendre, dont nous n’ignorons pas la science. Donc rapport expressif de nous a lui”. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 58.

Sublimación del movimiento y de la percepción”.⁹⁸ A su vez, Merleau-Ponty explica en el capítulo “La cosa y el mundo natural” que la correlación entre el esquema corporal y la cosa se apoya en la comunidad entre mi cuerpo y la cosas como seres en movimiento.

3.2. Del silencio del mundo a la expresión propiamente dicha: el problema del pasaje (*passage*)

El tema del paso de la conciencia perceptiva a la conciencia predicativa permite dar cuenta de la conexión entre los dos tipos de expresión, la expresión prelingüística del mundo percibido y la expresión predicativa en el lenguaje. En *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty tematiza brevemente el tema del paso de la experiencia al lenguaje, inspirado y determinado por un pasaje de las *Meditaciones cartesianas* de Husserl, que dice “el comienzo, es la experiencia pura y por así decirlo, todavía muda, a la que ahora hay que llevar a la expresión pura de su propio sentido”.⁹⁹ Merleau-Ponty recorta la frase y transcribe como “es la experiencia [...] todavía muda que se trata de llevar a la expresión pura de su propio sentido”.¹⁰⁰ Como explica Taminiaux, y reconocen el resto de los intérpretes, se trata de una frase que acompaña sistemáticamente las interrogaciones merleau-pontianas y determina para él, como dice, “la verdadera tarea de la fenomenología”.¹⁰¹ El tema del pasaje (*passage*) constituye un tema central en la teoría de la expresión de Merleau-Ponty y cobrará una importancia fundamental en el tercer capítulo de este trabajo. Se trata de un tema que Merleau-Ponty reconoce haber dejado abierto en *Phénoménologie de la perception*, y que aborda más avanzada su obra.¹⁰² Esta

⁹⁸ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 68.

⁹⁹ Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, (trad. Mario A. Presas), Madrid, Ediciones Paulinas, 1979, p. 84. Como explica Taminiaux, esta frase muestra el carácter secundario del lenguaje respecto del “silencio de la relación a uno”, y respecto de “la experiencia muda del sentido en la instancia originaria de la conciencia”, y es justamente ese hecho lo que quiere destacar Merleau-Ponty. Cf. Taminiaux, *Le regard et l'excédent*, pp. 92 y 97.

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 15.

¹⁰¹ Cf. Taminiaux, *Le regard et l'excédent*, p. 93.

¹⁰² Kristensen, “Foi perceptive et foi expressive”, p. 259.

última es una idea que encontramos en *Le visible et l'invisible*, en el contexto de una crítica al cogito tácito, que en *Phénoménologie de la perception* había propuesto como alternativa al cogito cartesiano. Como expresa el autor,

El cogito tácito debe hacernos comprender cómo el lenguaje no es imposible, pero no puede hacernos comprender como éste es posible – Queda el problema del pasaje del sentido perceptivo al sentido lingüístico, del comportamiento a la tematización. La tematización en sí misma debe ser comprendida como comportamiento de grado más elevado – la relación de ésta a este último es una relación dialéctica: el lenguaje realiza, rompiendo el silencio, lo que el silencio buscaba y no obtenía.¹⁰³

Un primer intérprete que trata el tema del pasaje es Taminiaux, para quien, la cuestión del pasaje se inscribe en el tema de la reducción fenomenológica. Tal como propone el intérprete, ya en la teoría de Husserl, el paso de la experiencia ante-predicativa a la lingüística puede dividirse en tres temas o momentos, que son en primer lugar “la experiencia pura y originaria”, que es “conciencia silenciosa”, en segundo lugar el hecho de que esa conciencia muda o silenciosa “es [...] sentido”, y en tercer lugar, que el lenguaje lleva hacia afuera “el sentido que releva inmediatamente la conciencia silenciosa”.¹⁰⁴ Efectivamente, Merleau-Ponty reconoce el carácter “secundario” del lenguaje y la expresión respecto de la “instancia inicial del sentido”:

Así, toda verdad de hecho es verdad de razón, toda verdad de razón es verdad de hecho. La relación de la razón y del hecho, de la eternidad y del tiempo, como la de la reflexión y lo irreflexivo, del pensamiento y del lenguaje o del pensamiento y de la percepción, es esa relación de doble sentido que la fenomenología llamó *Fundierung*: el término fundante, – el tiempo, lo irreflexivo, el hecho, el lenguaje, la percepción – es el primero en el sentido de que lo fundado se da como una determinación o una explicitación de lo fundante, lo que impide jamás reabsorberlo, y sin embargo, lo fundante no es primero en sentido empirista y lo fundado no es simplemente derivado, porque es a través de lo fundado que lo fundante se manifiesta.¹⁰⁵

La relación que propone Merleau-Ponty que hay entre el lenguaje y el sentido es el desvío (*détour*), la diferencia (*écart*) y el acceso indirecto. Lo que hace el lenguaje, según

¹⁰³ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 227.

¹⁰⁴ Taminiaux, *Le regard et l'excédent*, p. 95.

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 454

retoma Taminiaux del autor, es “hacer existir las esencias en una separación que [...] no es más que aparente” porque por el lenguaje, las esencias descansan en la “vida ante predicativa de la conciencia”.¹⁰⁶ Tal como expresa la famosa frase del prólogo a la *Phénoménologie de la perception*, “En el silencio de la conciencia originaria vemos aparecer no solamente lo que quieren decir las palabras, sino también lo que quieren decir las cosas. El núcleo de significación primaria alrededor del cual se organizan los actos de denominación y de expresión”.¹⁰⁷ En ese sentido, Taminiaux propone que la tarea de la fenomenología tanto para Merleau-Ponty como para Husserl, es alcanzar “una conciencia originariamente silenciosa en la cual y por la cual opera la primera manifestación del sentido” y, de la cual la denominación y la expresión no serían más que derivadas.¹⁰⁸

Por otra parte, el autor propone que hay dos maneras por las que Merleau-Ponty trata el tema de la relación experiencia-expresión (o la reducción fenomenológica), que son por un lado el *positivismo*, que consiste en un “retorno a la experiencia primordial”, a la experiencia “ante-predicativa”, en el que la experiencia *precede* a la expresión, y por otro lado, el *arte*, en donde “no hay significación primaria anterior a la expresión” sino que la expresión misma produce la significación.¹⁰⁹ Taminiaux resalta que en *Phénoménologie de la perception* aparece esa tensión, constatada por primera vez en la discusión de Royauumont, y tematizada en *Le visible et l'invisible*, entre el camino que conduce a “una conciencia silenciosa originaria, concebida como el lugar de nacimiento del sentido” y el camino que “insiste en la realización siempre nueva del sentido, sin garantía en algún lugar *fundamental* del sentido”.¹¹⁰ Los últimos trabajos de Merleau-Ponty, se dedican más

¹⁰⁶ Taminiaux, *Le regard et l'excédent*, p. 98.

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 16.

¹⁰⁸ Taminiaux, *Le regard et l'excédent*, p. 98.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 103. Para el autor, la frase de Merleau-Ponty que ilustra la relación experiencia-expresión entendida desde el positivismo fenomenológico es “En el silencio de la conciencia originaria, vemos aparecer no solamente lo que quieren decir las palabras, sino también lo que quieren decir las cosas, el núcleo de significación primaria alrededor del cual se organizan los actos de denominación y de expresión”.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 105. Las cursivas son nuestras.

que nada a ese segundo sentido de la reducción, que consiste en la “realización renovada del sentido sin garantía previa” y es “como el arte la realización de una verdad”.¹¹¹ Taminiaux propone entonces que en esta relación experiencia-expresión, hay un mundo del silencio que “convoca” (*appelle*) a una expresión “que en un sentido ya contenía pero que no es menos creación” y esa expresión se da a través del arte.¹¹² La capacidad de crear sentido que tiene la expresión artística es un tema que será abordado en el tercer capítulo y será fundamental, porque propondremos, partiendo de los desarrollos de Taminiaux, que es precisamente la expresión artística, en la literatura y en la pintura, lo que permite mantener la tensión en el problema del paso de la experiencia a la expresión.

La filosofía, precisamente como “Ser hablante en nosotros”, expresión de la experiencia muda por sí, es creación. Creación que es al mismo tiempo reintegración del Ser: porque no es creación en el sentido de alguno de los *Gebilde* cualquiera que la historia fabrica: se sabe *Gebilde* y quiere superarse (*se dépasser*) como *Gebilde pura*, reencontrar su origen. [...] Eso profundiza considerablemente las observaciones de Souriau sobre la filosofía como arte supremo: porque el arte y la filosofía *juntas* son justamente, no fabricaciones arbitrarias en el universo de lo “espiritual” (de la “cultura”), sino contacto con el Ser justamente en tanto que creaciones. El ser es lo que nos exige la creación (*exige de nous la création*) para que tengamos experiencia de él. Analizar la literatura en ese sentido: como *inscripción de Ser*.¹¹³

Por otra parte, Bernhard Wandenfels trata el tema del pasaje de la experiencia a la expresión a la luz de la expresión merleau-pontiana de “paradoja”, “maravilla” o “misterio” “de la expresión”. Tal como reconoce el intérprete, el punto de partida para entender este fenómeno es la ya citada frase de Husserl sobre el paso de la experiencia muda a la expresión, que Merleau-Ponty reformula y utiliza en múltiples contextos. En primer lugar, según Wandenfels, el carácter paradójico de la expresión se encuentra en la actividad o acto de expresión mismo, en la expresión creadora, o en la creación expresiva, es decir, en la relación entre lo que hay que expresar (*ce qui est [...] à exprimer*) y las

¹¹¹ Taminiaux, *Le regard et l'excédent*, p. 106.

¹¹² *Ibid.*, p. 107.

¹¹³ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, pp. 247-248.

expresiones ya establecidas, entre el lenguaje definido (*défini*) y el “lenguaje prelingüístico (*prélangage*) anterior a todo lenguaje definido”.¹¹⁴ El fenómeno de expresión creadora implica un acto de retomar la experiencia a través de la expresión lingüística. Si en esa expresión hubiese una recreación pura, se trataría entonces de un “decir sin dicho” (*dire sans dit*), mientras que, una pura reproducción no sería más que un “dicho sin decir” (*dit sans dire*). La paradoja consiste entonces en que el fenómeno tiene “aspectos antinómicos” como son los de “la acción y de la pasión, del porvenir y del pasado, de lo nuevo y de lo viejo, del comienzo y del final”.¹¹⁵ Lo que sucede en la expresión es que las antinomias alcanzan una unidad, a través de una “síntesis de transición”¹¹⁶ por la cual “alguna cosa surge como alguna cosa” (*quelque chose surgit comme quelque chose*). Es decir, Merleau-Ponty reconoce que “hay expresión”, pensamiento que reenvía a una “oscuridad fundamental de lo expresado”, y como explica, Wandenfels, “Lo que sale a la luz no está en la luz, sino que queda rodeado de una zona de sombra”.¹¹⁷ Así, la expresión lejos de ser transparente, adquiere un carácter paradójico, que consiste en la unión de oposiciones del fenómeno expresado, en un mismo enunciado expresivo.

Por otro lado, Kristensen tematiza la conexión entre la experiencia ante-predicativa y su expresión lingüística y si bien admite que Merleau-Ponty defiende la continuidad entre los términos expresivos, le reconoce a Wandenfels la ambigüedad de la conexión. Según Kristensen, la problemática del pasaje (*passage*) se divide en dos problemas, que son por un lado el de “la constitución de la unidad de la cosa, es decir, su expresividad”

¹¹⁴ Wandenfels, “Le paradoxe de l’expression chez Merleau-Ponty”, p. 335.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 336.

¹¹⁶ Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp. 481-482. La expresión “síntesis de transición” es utilizada por Merleau-Ponty en el capítulo sobre “La temporalidad” como opuesta a “la síntesis de identificación”. Según el autor, por debajo de la síntesis de identificación, la intencionalidad operante instituye una síntesis de transición que es la síntesis originaria del tiempo y coincide con el despliegue de nuestra vida corporal.

¹¹⁷ Wandenfels, “Le paradoxe de l’expression chez Merleau-Ponty”, p. 338.

y, por otro lado, el problema del paso “hacia la expresión pública (*expression publique*)”.¹¹⁸ Kristensen propone que en prólogo a la *Phénoménologie de la perception*, el problema del pasaje (*passage*) puede verse como la consecuencia del “positivismo fenomenológico que funda lo posible sobre lo real”.¹¹⁹ Desde ese punto de vista, la descripción de la experiencia de la verdad consiste en “mostrar como la vida antepredicativa de la conciencia alcanza la expresión estabilizada del concepto”.¹²⁰ Según Kristensen, la vida y el concepto tienen una relación de reciprocidad: el uno es retomado en el otro y, el dominio de la idealidad permite el pasaje del uno al otro. El punto de partida siempre es “la vida intencional efectiva”, y, a través de las esencias, se pasa al conocimiento.¹²¹

Kristensen postula que la “dialéctica de la expresión” (nombre que le atribuye al problema del *passage*) concierne a la cuestión de la verdad, planteada desde la experiencia perceptiva sin presupuestos. Esa postura implica que el punto de partida es la experiencia perceptiva pero que su sentido solo puede ser formulado “a partir de la intuición de su esencia”. El intérprete explica que si bien la vida cultural toma prestadas ciertas estructuras de la vida natural, no todo en el orden conceptual se deriva del orden perceptivo.¹²² Por el hecho de que la dialéctica de la expresión consiste en la ya citada idea husserliana de “llevar la experiencia muda a la expresión pura de su propio sentido”,

¹¹⁸ Kristensen, « Foi perceptive et foi expressive », p. 262

¹¹⁹ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 71. Cf. *Phénoménologie de la perception*, pp. 15-17 y *Les sciences de l'homme et la phénoménologie*. Merleau-Ponty utiliza la expresión el "positivismo fenomenológico" para tomar distancia de aquellas corrientes de pensamiento que fundan la racionalidad en “una lógica universal o sobre un derecho anterior al hecho”. El fenomenólogo francés reafirma el carácter fundado de la intuición de esencias: estas últimas siempre se construyen sobre el suelo de la percepción. Según Merleau-Ponty, las “esencias” derivan de “la experiencia de nosotros mismos, de esta conciencia que somos”, y es “sobre esa experiencia que se miden todas las significaciones del lenguaje y es ésta la que hace que el lenguaje quiera decir algo para nosotros”. En ese sentido, no habría una racionalidad que no se funde en los hechos, o que esté por encima de los hechos, y toda esencia universal es, en algún aspecto, situada. De ese modo, “El valor universal de nuestro pensamiento no está fundado en el derecho aparte de los hechos”.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹²¹ *Ibid.*, p. 71.

¹²² *Ibid.*, p. 72.

ésta implica por un lado una ruptura, que es la de la reestructuración del lenguaje mudo, y por otro lado una continuidad, que es la de expresar el sentido propio de la experiencia misma.¹²³ De ese modo, en el paso de lo ante-predicativo a lo predicativo, el sentido de algún modo se conserva, pero pasa de ser un sentido perceptivo a ser un sentido predicativo o lingüístico. Una problemática que resulta de ello, según Kristensen, es pensar cómo estructuras estables de las expresiones, en sentido lógico, pueden derivar de operaciones expresivas contextuales, porque implica la pregunta de si “la expresión en sentido lógico es una especie de expresión en sentido diacrítico”.¹²⁴

Así, Kristensen desarrolla cuatro vías que proporcionan una respuesta al problema: la analogía de estructuras, el *logos* interior, el lenguaje como *praxis* y la sublimación. En primer lugar, Kristensen destaca que la analogía de estructuras es la vía que Merleau-Ponty privilegia y la que aplica a la filosofía de la pintura. Ésta implica que la percepción y el lenguaje comparten una estructura, lo que permite pensar un origen común de estos dos ámbitos, aunque “preservando su heterogeneidad” y, así, explicar la posibilidad del paso de uno al otro. En segundo lugar se encuentra la vía del *logos* interior, que consiste en la intención de Merleau-Ponty de llegar a una interioridad “comprendida [...] como dimensión originaria del sentido, y escapándose al dualismo de la conciencia y del mundo”.¹²⁵ La expresión “*logos* interior” o *logos endiathetos*, entendida como el “*logos* del mundo percibido, más allá de toda formulación” o como el “sentido antes de la lógica” resume dicho objetivo y, a este *logos*, Merleau-Ponty le atribuye un privilegio por sobre el lenguaje.¹²⁶ Como escribe Merleau-Ponty,

El mundo perceptivo “amorfo” del que hablaba a propósito de la pintura, – recurso perpetuo para rehacer la pintura, – que no contiene ningún modo de expresión y que, por lo tanto, los convoca (*appelle*) y los exige a todos y re-suscita

¹²³ Kristensen, *Parole et subjectivité*, p. 73.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹²⁵ Kristensen, « Foi perceptive et foi expressive », p. 267.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 268.

con cada pintor un nuevo esfuerzo de expresión, – ese mundo perceptivo [...] aparece como conteniendo todo lo que será jamás dicho, dejándonos la tarea de crearlo (*nous laissant à le créer*) (Proust): es el *λόγος ἐνδιαθετος* que llama (*appelle*) al *λόγος προφορικός*.¹²⁷

Esa vía, para Kristensen, no resuelve el problema del *passage* pero sí invita a repensarlo. En tercer lugar, la tercera vía desarrollada es la de la palabra llevada (*portée*) por el sujeto de una *praxis*. Para Merleau-Ponty el “sujeto hablante: es el sujeto de una *praxis*. No tiene frente a él las palabras (*paroles*) dichas y comprendidas como objetos de pensamiento [...]”.¹²⁸ La idea de lenguaje como *praxis* implica que el ser tiene un vínculo constitutivo con la palabra: “encontraremos la relación del ser con el lenguaje, que quiere decir, no que el ser es verbal, sino que el lenguaje es hogar del ser, producto del ser”.¹²⁹ Del mismo modo, “la esencia del ser está entrelazada con la de la palabra”, lo que implica que se encuentran en una relación de reversibilidad.¹³⁰ En último término Kristensen postula que, lo que Merleau-Ponty busca y no encuentra en esta vía, es “pensar una relación entre percepción y palabra que no haga intervenir la modalidad del espíritu dador de sentido” y es en ese punto que “aparece el uso del término freudiano de *sublimación*”.¹³¹

Según Kristensen, la sublimación es la vía privilegiada para la irrupción de la palabra en el orden mudo del mundo, es un quiasmo entre “la percepción muda y la palabra auténtica, y un quiasmo entre la percepción bruta, la percepción del objeto, la palabra

¹²⁷ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, pp. 221-222.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 251.

¹²⁹ Kristensen, “Foi perceptive et foi expressive”, p. 269.

¹³⁰ *Ibid.* Aunque no es el tema de este trabajo, acerca de la noción de reversibilidad, Cf. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*. No hay que entender la reversibilidad como una propiedad transitiva o traducible en equivalentes lógicos: “se trata de una reversibilidad siempre inminente y nunca realizada de hecho” (p. 191). “Por primera vez, el cuerpo no se acopla más al mundo, enlaza otro cuerpo, se aplica a éste, cuidadosamente, en toda su extensión, dibuja, incansablemente, con sus manos, la extraña estatua que ofrece, por su parte, todo lo que recibe, perdido fuera del mundo y de las finalidades, fascinado por la única ocupación de flotar en el Ser con otra vida, de hacerse el afuera de su adentro y el adentro de su afuera. Y de ahí, movimiento, tacto, visión, aplicándose a lo otro y a ellos mismos, remontan hacia su origen y, en el trabajo paciente y silencioso del deseo, comienza la paradoja de la expresión” (p. 187).

¹³¹ Kristensen, “Foi perceptive et foi expressive”, p. 270.

salvaje (*parole sauvage*) y la palabra convencional (*parole*), de modo tal que ninguna de esas cuatro instancias es concebible aislada de las otras”.¹³² De acuerdo con *Le visible et l’invisible*, hay una reversibilidad en el orden del gesto y de la palabra, que abren a una “sublimación de la carne, que sería espíritu o pensamiento”. Aclara más tarde que “el pensamiento debe ser considerado como una sublimación de lo que hay”, y que “entre la palabra y lo que quiere decir, hay una relación de reversibilidad”.¹³³ En resumen, “la sublimación es entonces lo que explicita y funda la relación entre percepción y lenguaje, en tanto que reversibles el uno con el otro”.¹³⁴ Esta vía podría resumirse en la siguiente idea:

Cuando la visión silenciosa cae en la palabra y cuando, en contrapartida (*en retour*), la palabra (*parole*), abriendo un campo de lo nombrable y de lo decible, se inscribe en su lugar, [en ese silencio], según su verdad, en fin, cuando realiza una metamorfosis de las estructuras del mundo visible y se hace mirada del espíritu, *intuitus mentis*, es siempre en virtud del mismo fenómeno fundamental de reversibilidad que sostiene la percepción muda y la palabra (*parole*), y que se manifiesta por una existencia casi carnal de la idea, como por una sublimación de la carne.¹³⁵

Es así como, el problema del pasaje de la experiencia a la expresión, se resume en la cuestión de cómo expresar propiamente lo experimentado en el mundo mudo de la percepción. Mostraremos en el tercer capítulo que la cuestión del *passage* es de alguna manera resuelta por medio de la expresión creadora, literaria y pictórica en conjunto con la noción de estilo.

¹³² Kristensen, “Foi perceptive et foi expressive”, p. 274.

¹³³ *Ibid.*, p. 271.

¹³⁴ *Ibid.* Cf. Buceta, Martín, “Analogía y sublimación: una respuesta al problema del pasaje del silencio a la palabra en la filosofía de Merleau-Ponty”, *Areté. Revista de Filosofía*, Vol. XXIX, N° 2, 2017, pp. 333-360. En dicho artículo, Buceta explica la estructura análoga entre el mundo y el lenguaje y explicita la realización del *passage* a través de la vía de la sublimación.

¹³⁵ Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, p. 200.

Capítulo 2: El estilo: de la percepción a la expresión

« Je suis une structure psychologique et historique. J'ai reçu avec l'existence une manière d'exister, un style. Toutes mes actions et mes pensées sont en rapport avec cette structure, et même la pensée d'un philosophe n'est qu'une manière d'explicitier sa prise sur le monde, cela qu'il est. »

Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*

En el primer capítulo presentamos la teoría de la expresión de Merleau-Ponty y pusimos el foco, por un lado, en el carácter expresivo del mundo y del sujeto y, por otro, en la relación expresiva entre estos dos polos. Tras dicha consideración, nos encontramos con la centralidad de la noción de sentido perceptivo, que consiste precisamente en la significación ante-predicativa (y diacrítica) que conoce el sujeto por medio de su relación expresiva con las cosas. Por otra parte, vimos la importancia del tema del pasaje de la experiencia “muda” a la expresión lingüística. Dicho esto, encontramos que el concepto de estilo es fundamental tanto para la ampliación de la noción de sentido perceptivo, como para la resolución del tema del paso de la conciencia muda ante-predicativa a la expresión lingüística. En efecto, la pregunta que planteamos es, en primer lugar, cuál es la función del estilo en la percepción y, por ende, su relación con el sentido perceptivo y, en segundo lugar, cuál es la función del estilo en la expresión artística y por ende, su función en el problema de la relación experiencia-expresión. La respuesta a estos interrogantes es lo que en parte desarrollaremos en el presente capítulo. En primer lugar, explicaremos cómo se articula la noción de estilo con teoría de la expresión, particularmente en la experiencia perceptiva y ante-predicativa. Destacaremos la primacía que tiene el estilo en tanto configuración del mundo en la percepción, que se da en conjunto con el sentido perceptivo. Esto implica, como veremos que, reconociendo el lugar del sentido

perceptivo, el sujeto en su experiencia del mundo, antes de encontrarse frente a una idea o concepto, se encuentra frente a un estilo.

1. El estilo como lo propio de la experiencia vivida

1.1. El estilo frente a las teorías intelectualistas y objetivistas

En primer lugar, el hecho central que determina la inclusión del estilo en la percepción del mundo es la intencionalidad operante, a la que Husserl distinguió de la intencionalidad de acto, y que Merleau-Ponty reivindica. La intencionalidad operante es un tipo de intencionalidad ante-predicativa que está operando en el cuerpo en un nivel previo a cualquier acto de la conciencia. La intencionalidad operante es central para Merleau-Ponty, y es lo que hace a la “unidad natural y ante-predicativa del mundo y de nuestra vida”.¹³⁶ De ella participan nuestros deseos, evaluaciones, paisajes. Gracias al concepto de intencionalidad operante, se puede distinguir según el autor, la “comprensión fenomenológica” de la “intelección clásica”. En efecto, gracias a ella, se deja de entender al conocimiento como un acto de la conciencia dirigido a un objeto noemático puntual.

Por el contrario:

Se trate de una cosa percibida, de un acontecimiento histórico o de una doctrina, ‘comprender’ es retomar la intención total, – no solamente lo que son para la representación las ‘propiedades’ de la cosa percibida, el polvo de los ‘hechos históricos’, las ‘ideas’ introducidas por la doctrina, – sino la manera única de existir que se expresa en las propiedades de la piedra, del vidrio, o del pedazo de cera, en todos los hechos de una revolución, en todos los pensamientos de un filósofo.¹³⁷

A la intencionalidad operante responde un “arco intencional”, que está subtendido a la vida de la conciencia. El arco intencional “proyecta alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro porvenir, nuestro medio humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, más bien, [...] hace que estemos situados bajo todas

¹³⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 18.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 19.

esas relaciones”.¹³⁸ El estilo entra en juego entonces en este tipo de intencionalidad, porque es lo que da cuenta justamente de esta manera única que pueden tener las cosas de expresarse en la percepción, cuando se considera lo percibido según su “intención total”, es decir, no solo el *qué*, sino también el *cómo*.

Por otro lado, el tratamiento del estilo por Merleau-Ponty va en total consonancia con su propuesta filosófica, que consiste en una vuelta a las cosas mismas y al mundo y a las cosas tal como son vividas en la experiencia efectiva del sujeto. Eso implica como sabemos, un rechazo a las teorías objetivistas o subjetivistas, que según él, no dan cuenta de la manera que tenemos de experimentar el mundo. Este tipo de ciencias o filosofías no tratan el problema del estilo porque éste no cabe en una descripción de la experiencia abstracta, que solo trata las esencias y no las contingencias. De esta forma, el estilo entra en la escena cuando nos ocupamos de la experiencia vivida, y no hay experiencia vivida sin estilo. Esto es así porque en la experiencia tal como es vivida las cosas no solo se dan, sino que siempre tienen cierto modo de darse. Los movimientos de un sujeto, por ejemplo, expresan efectivamente un sentido, pero lo hacen con cierto estilo aprendido, con ciertas particularidades del sujeto, que no se repiten en otro, y que lo caracterizan sólo a él.

En ese sentido, el tratamiento del tema del estilo por Merleau-Ponty va de la mano con la propuesta de cierto tipo de sujeto perceptivo, opuesto al sujeto reflexivo del intelectualismo. Éste último considera al mundo como algo fijo y determinado, en el que hay esencias abstractas que son captadas por un sujeto transparente. Opuesto a eso, el “objeto percibido” tal como lo postula el autor, es un objeto animado, dotado de una vida secreta, y que la percepción está constantemente haciendo y rehaciendo.¹³⁹ Como sabemos, lo primero siempre es el “ver” y luego viene el “saber”. El problema del

¹³⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 170.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 63

intelectualismo es que no alcanza ese conjunto viviente de la percepción. Analiza lo que la hace “*posible*” pero no lo que la torna “*actual*”. La crítica de Merleau-Ponty al intelectualismo que mencionamos en el capítulo anterior proponía que la filosofía “introspectiva”, que describía cierta interioridad del sujeto, se alejaba de toda tentativa de expresión. La falta de consideración de la expresión alejaba al intelectualismo, según Merleau-Ponty, de una descripción de la experiencia en su efectividad. Sin embargo, la crítica no termina ahí, porque además de acusarlo de obviar la expresión, en lo que respecta la vida perceptiva, trata al intelectualismo como “insuficiente” ya que peca por falta o por exceso. Como señala, el intelectualismo cree poseer el secreto del objeto, pero deja de lado el *estilo* con el que se aparece.¹⁴⁰ Según critica, el intelectualismo evoca

[...] las cualidades múltiples que no son más que el envoltorio del objeto, y de ahí pasa a una conciencia del objeto que poseería su ley o su secreto, hecho a partir del cual le eliminaría su contingencia al desarrollo de la experiencia y al objeto su estilo perceptivo.¹⁴¹

Pero precisamente esta contingencia de la experiencia y este estilo perceptivo son lo que hace que una experiencia sea actual o vivida, y no meramente posible. No hay entonces actualidad ni experiencia vivida sin estilo. Por su parte, el empirismo no queda libre de críticas, en la medida en que hay muchas cosas que se tornan incomprensibles si son vistas desde las construcciones empiristas, y hay muchos “fenómenos originarios” que éstas enmascaran. Esto es así porque la descripción que hace el empirismo de la experiencia no considera la intención total ni el estilo del mundo percibido, sino que entiende que lo que conoce el hombre del mundo son simples imágenes o sensaciones debilitadas. De este modo, Merleau-Ponty propone que el empirismo nos esconde “el mundo cultural” o “el mundo humano”, que debemos entender a la luz de la definición de la expresión que citamos al principio de este trabajo. Según el autor, el empirismo

¹⁴⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 64.

¹⁴¹ *Ibid.*

describe el mundo percibido por medio de las propiedades físicas o químicas de los estímulos que se encuentran con nuestro aparato sensorial. Lo critica afirmando que

excluye de la percepción el enojo o el dolor, que leo sin embargo en una cara, la religión de la cual aprehendo, sin embargo, la esencia en una vacilación o en una reticencia, la ciudad de la cual conozco, sin embargo, la estructura en la actitud del agente de la ciudad o en el estilo de un monumento.¹⁴²

La experiencia descrita por el empirismo revela una introspección y no una vida que se desarrolla en el espacio humano. Se llega entonces con esta teoría a un “empobrecimiento” de la percepción, que pasa a ser nada más que una “pura operación de conocimiento” en la que “el sujeto percipiente está frente al mundo como el sabio frente a sus experiencias”.¹⁴³ Merleau-Ponty se reafirma en el rechazo del empirismo y resalta la apertura del objeto percibido hacia el sujeto, al que hay que reconocerle en cada caso su “modo de existencia singular”.¹⁴⁴

Por otra parte, Merleau-Ponty considera que la existencia, opuesta a hechos puros, se caracteriza por cierta “indeterminación”. En el hombre, las cosas no se dan de acuerdo con una “necesidad de esencia” sino más bien, por una “conexión de existencia”. Por un lado “todo es necesidad en el hombre” en la medida en que no puede ser concebido sin ciertas funciones. Pero al mismo tiempo, “todo es contingencia en el hombre” en tanto que la manera humana de existir no está garantizada por cierta esencia, sino que el hombre es más bien un ser histórico en el que “no hay ninguna posesión incondicionada”.¹⁴⁵ El autor plantea que la existencia humana nos obliga a revisar qué entendemos por contingencia y por necesidad, porque ésta “es el cambio de contingencia en necesidad por el acto de retomar (*reprise*)”.¹⁴⁶ Se trata de una nueva concepción de la contingencia, que

¹⁴² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 47.

¹⁴³ *Íbid.*, p. 48.

¹⁴⁴ *Íbid.*, p. 49.

¹⁴⁵ *Íbid.*, p. 209.

¹⁴⁶ *Íbid.*

tiene que ver con la *situación*. Tal como afirma el autor, “todo lo que somos, lo somos sobre la base de una situación de hecho que hacemos nuestra y que transformamos sin cesar por una suerte de *escape* (*échappement*) que no es nunca una libertad incondicionada”.¹⁴⁷ Consideramos que el estilo cobra sentido cuando se entiende al humano como ser en *situación*, como atravesado por esa contingencia a la que se refiere Merleau-Ponty. La experiencia siempre incluye entonces una cuota de ambigüedad, que es parte del estilo de la vida, que no está constituido por esencias u objetos abstractos. Lo que hay más bien son “percepciones ambiguas”, es decir, percepciones “a las cuales les damos nosotros mismos un sentido por la actitud que tomamos o que responden a las preguntas que les hacemos”.¹⁴⁸

1.2. El carácter concreto del estilo

Por otra parte, como vimos en la primera parte, en el mundo percibido, las cosas, los hombres y el mundo mismo, se expresan. Vimos que la relación entre las cosas, y la relación entre ellas y los hombres y entre los hombres mismos es de expresión. Ahora bien, aquello que traza diferencias en la totalidad expresada, que le da su particularidad y singularidad a las cosas, y que las distingue entre sí es el estilo. El estilo puede aparecerse como lo gratuito, lo contingente en las cosas, porque no habla del ser de éstas, sino más bien de su modo de ser. Como ya dijimos, se refiere a la manera en que las cosas se presentan, precisamente el *cómo* de las cosas, su modo de darse, y en ese sentido, las cosas podrían tener cierto estilo o cualquier otro. En la filosofía de Merleau-Ponty, el tema del estilo se torna relevante porque éste es lo propio de la experiencia concreta. Eso se da en la medida en que el objeto perceptivo no es una esencia abstracta, sino una existencia, y es percibido precisamente, por un sujeto inmerso en su propia existencia. En

¹⁴⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 209. En cursiva en el texto original.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 333.

ese sentido, una cosa pensada abstractamente podría no ser caracterizada por un estilo, pero una cosa existente y que está *en situación* siempre se ve atravesada por cierto estilo y siempre es percibida con cierto estilo. Veremos entonces de qué manera el estilo es lo que particulariza y da concreción a las cosas.

Como sabemos, para la filosofía de Merleau-Ponty, el acercamiento al mundo siempre se da en primer lugar a través de la experiencia perceptiva, y cualquier actividad categorial, cualquier operación de la razón es posterior y derivada de la percepción. Como decíamos previamente, las categorías y los conceptos se caracterizan por su fijeza, y su estabilidad, que no hace justicia a la manera que tenemos de acercarnos al mundo y a las cosas existentes. Según el autor, “si nos reportamos a las descripciones concretas, constatamos que la actividad categorial, antes de ser un pensamiento o un conocimiento, es cierta manera de referirse al mundo y correlativamente un *estilo* o una configuración de la experiencia”.¹⁴⁹ En la descripción concreta lo primero siempre es entonces la manera particular que tiene el hombre de referirse al mundo y el estilo del campo perceptivo. Una visión sin punto de vista siempre es abstracta e incluso se caracteriza por su “estilo abstracto”. La experiencia siempre debe darse desde un punto de vista o perspectiva, desde el estilo perceptivo de un sujeto y de acuerdo con el estilo de las cosas. La abstracción no es un modo de la existencia, y, de hecho,

Si la síntesis pudiese ser efectiva, si mi experiencia formase un sistema cerrado, si la cosa y el mundo pudiesen ser definidos de una vez por todas, si los horizontes espacio-temporales pudiesen, incluso idealmente, ser explicitados y el mundo pensado sin punto de vista, es entonces que nada existiría, sobrevolaría el mundo, y lejos de que todos los lugares y todos los tiempos se volvieran al mismo tiempo reales, cesarían todos de serlo, porque yo no habitaría ninguno y no estaría comprometido en ningún sitio.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 232. Las cursivas son nuestras.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 388-389.

Estar en todos lados al mismo tiempo equivale a no estar en ningún lado. El autor señala que no hay que elegir entre el mundo no terminado y su existencia, entre la trascendencia o la inmanencia, porque “cada término hace aparecer su contradictorio”. Más bien, lo que dice que hay que entender es que es la misma razón la que me torna presente aquí ahora, y presente en otro lado siempre. La percepción se da de acuerdo a puntos de vista y eso no constituye una falla ni un límite. En oposición a eso, Merleau-Ponty destaca que “esa ambigüedad no es una imperfección de la conciencia o de la existencia, es su definición”.¹⁵¹ Constatamos que la abstracción y el punto de vista universal son del orden de lo imposible, de lo no humano, y la percepción en perspectiva, de acuerdo con un estilo y en situación son la única manera que tienen las cosas de darse. Podemos pensar que eso inunda al mundo percibido de cierta ambigüedad, pero esa ambigüedad no es una falla sino más bien lo esencial de éste. En efecto, el autor proclama que “las cosas y los instantes no pueden articularse el uno sobre el otro para formar un mundo más que a través de ese ser ambiguo que llamamos una subjetividad, no pueden volverse co-presentes más que de cierto punto de vista y en intención”.¹⁵² Lo esencial de la cosa y del mundo es que son “abiertos”, nunca son totalmente definidos y estables, siempre nos reenvían más allá de sus manifestaciones determinadas prometiéndonos “otra cosa para ver”, y es a eso a lo que se refiere Merleau-Ponty cuando dice que “la cosa y el mundo son misteriosos”.¹⁵³

2. El estilo como configuración de la experiencia

Se mostró en nuestra exposición que el estilo describe la experiencia en su actualidad, en su concreción, y no tiene lugar ni importancia en un análisis abstracto o posible de la experiencia. Merleau-Ponty busca esclarecer la comprensión originaria del

¹⁵¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 389.

¹⁵² *Ibid.*, p. 390.

¹⁵³ *Ibid.*

mundo, la experiencia pre-reflexiva que se da en éste, con sus relaciones intersensoriales. Su análisis es de la experiencia vivida o concreta. No se dedica a considerar la experiencia abstracta, por ejemplo, de un cubo, como lo sería un cubo visto desde todos sus lados. En la experiencia actual, siempre se dan solo algunos de sus lados, y hay un sujeto con un cuerpo que lo percibe, y lo hace desde cierta situación y de acuerdo con cierto estilo perceptivo. Es por eso que, a lo largo de *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty da indicios de que el mundo en sí mismo y, las cosas del mundo, son por su parte un estilo. Merleau-Ponty enfatiza que el mundo es el “estilo universal” del que participan todos los demás estilos y que perciben todos los sujetos perceptivos. El hecho de que el mundo sea un estilo se entiende porque, dado que todas las cosas en el mundo percibido son expresión, el mundo se diferencia del sujeto, en principio, a través de su estilo. Éste es el estilo que perciben todos los sujetos perceptivos, pero no es perceptivo en sí mismo, sino que únicamente percibido. En otras palabras, es el estilo de toda percepción posible, pero no puede, por su parte, percibir. A continuación, profundizaremos esta cuestión y explicaremos en qué sentido el correlato perceptivo del sujeto es el estilo. Esto último significa que, si bien reconocemos la validez de la noción de sentido perceptivo, lo que percibe el sujeto en su experiencia del mundo es un estilo, una configuración de las cosas y de esta experiencia.

2.1. El mundo como estilo de expresión: el estilo del mundo y del campo perceptivo

En primer lugar, como anticipamos, la cosa percibida nunca se percibe *in abstracto*, no es ni una cosa aislada, ni una idea, ni tampoco se percibe su sentido lingüístico o predicativo. En la experiencia vivida, en cambio, la cosa percibida siempre se presenta de acuerdo con cierto estilo perceptivo, que varía según el sujeto y su situación. Lo que percibe un sujeto es un estilo, una configuración particular de la experiencia, una

organización particular de las cosas. Tal como lo explica Merleau-Ponty, la cosa percibida no es una unidad ideal, “es una totalidad abierta al horizonte de un número indefinido de visiones perspectivas que se recortan según cierto estilo, estilo que define el objeto que se trata”.¹⁵⁴ Como vemos, el objeto es expresivo y abierto a ser percibido, abierto a que un sujeto se comunique expresivamente con él. Las visiones que puede recibir son indefinidas e incluso infinitas, según la particularidad y la situación de cada sujeto. Sin embargo, lo que está claro es que cada perspectiva recorta al objeto según un estilo, lo determina y lo define de acuerdo con cierto estilo.

En ese sentido, el mundo como totalidad se entiende de acuerdo con el estilo con el que cada sujeto lo caracteriza, del mismo modo que, a menor escala, el campo perceptivo mantiene coherencia a través del estilo que lo caracteriza. Esto es así porque, por un lado, el estilo es lo que hace que el mundo sea para nosotros un todo unificado, o, en otras palabras, la unidad del mundo se entiende en tanto que éste se caracteriza por cierto estilo. Eso trae como consecuencia que el sujeto pueda tener cierta familiaridad con el mundo. Como sabemos, el mundo nunca es un lugar completamente desconocido, ni algo que sorprende a cada instante. Muchas de las cosas que experimentamos ya fueron experimentadas previamente y con el tiempo desarrollamos una relación habitual con las cosas, de acuerdo a la sedimentación de experiencias pasadas que me permiten que, en cada experiencia actual, haya también otras experiencias pasadas de modo latente. La mediación del estilo en la interacción del sujeto con el mundo promueve entonces una relación de habitualidad y familiaridad con éste, en la medida en que me permite que desarrolle no únicamente un conocimiento estable de una persona, de una cosa o de un lugar, sino también un conocimiento de cierto modo de ser de las cosas, de cierta manera

¹⁵⁴ Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Grenoble, Éditions Cynara, 1989, p. 49.

de comportarse y de presentarse. Eso significa que mis fenómenos se caracterizan, en su desarrollo, por cierto estilo constante”.¹⁵⁵ Es así que no reconozco algo necesariamente por su esencia, por la idea de la cosa, sino que lo hago por su estilo, por cierta manera de presentarse. El mundo me resulta coherente no porque lo conozca en su totalidad, ni porque lo comprenda como esencia o como idea, sino porque reconozco el estilo del mundo, y habito ese estilo. La cosa antes de ser una unidad que capta mi espíritu es un estilo, y es como tal que la reconozco, la empleo, y me comunico con ella. En efecto, Merleau-Ponty postula que “el mundo tiene su unidad sin que el espíritu haya llegado a unir las facetas entre sí, e a integrarlas en la concepción de un geometral. Es comparable a la de un individuo que reconozco con una evidencia irrecusable antes de haber logrado dar con la fórmula de su carácter, porque conserva el mismo estilo en todos sus propósitos y en toda su conducta, incluso si cambia de medio o de ideas”.¹⁵⁶ Esto no sucede solo con el mundo en su totalidad, sino también con sus partes. Así pues, también reconozco una ciudad por medio de un estilo que encuentro en cada aspecto de la misma. Merleau-Ponty pone como ejemplo la ciudad de París:

Del mismo modo que un ser manifiesta la misma esencia afectiva en los gestos de su mano, en su paso y en el sonido de su voz, cada percepción expresa en mi viaje a través de París – los cafés, los rostros de la gente, los álamos de los *quais*, las curvas del Sena, – es recortada en el ser total de París, no hace más que confirmar un cierto estilo o cierto sentido de París.¹⁵⁷

Si uno nunca estuvo en la ciudad se encuentra frente a sentidos ambiguos y desconocidos. A su vez, el estilo del mundo es compartido por los sujetos y, como explica el autor, cuando Pedro y yo vemos “juntos” el paisaje, “es el mismo para los dos, no solamente como significación inteligible, sino como cierto acento del estilo mundial”.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 468.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 384.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 332-333.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 467.

Por otro lado, del mismo modo que la experiencia del mundo en su unidad se da a través del estilo, pasando a una escala menor, también hay un estilo propio del campo perceptivo o sensorial de cada sujeto. Al campo sensorial pertenecen los sonidos, las formas, las texturas, las sombras, los movimientos, etc... Como anticipamos, las cosas se dan en el campo sensorial de manera coherente y es así como yo las percibo y como espero que se den. Por ejemplo, un sonido en mi campo sensorial siempre va seguido de silencio o de otros sonidos, y los sonidos en mi experiencia se articulan como siguiendo un hilo. Una vez establecido el campo, ya está pre-dibujado su estilo y no espero un modo de funcionamiento distinto del que sugiere ese estilo. En este sentido, el autor afirma que “el campo es un montaje que tengo para cierto tipo de experiencias, y que, una vez establecido, no puede ser anulado”.¹⁵⁹ Si lo fuese, mi mundo no sería coherente, los horizontes externos me llevarían a perplejidades inexplicables, y nunca sabría qué esperar. Sin embargo, nuestra comprensión del campo es de tal modo que no podemos pensar en nuestra experiencia sin éste. Hacer eso sería como imaginar un sujeto sin mundo. La experiencia tal como la vive un sujeto humano es inevitablemente espacial, se da por escorzos, y las cosas nunca dejan de tener horizontes perceptivos, que no la limitan, sino que prometen su continuidad. Los horizontes no son únicamente espaciales sino que también temporales y, lo que se anticipa de las experiencias futuras es, como mínimo, su estilo. Tal como expone Merleau-Ponty, “nuestro futuro no está hecho solamente de conjeturas y de fantasías. Hacia adelante de lo que veo y de lo que percibo no hay sin duda nada visible, pero mi mundo se continúa por líneas intencionales que trazan de antemano, al menos, el estilo de lo que va a venir [...]”.¹⁶⁰ Todas las experiencias se

¹⁵⁹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 385.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 478. En lo que respecta a la anticipación de los horizontes temporales en Husserl, Cf. Walton, Roberto, “La indeterminación determinable”, *Intencionalidad y horizontalidad*, pp. 141 y sigs. El autor explicita de qué manera lo que se puede esperar en el futuro está predelineado pasivamente, en parte, por el estilo. Tal como explica, las protenciones “son intenciones que anticipan de acuerdo con el estilo de las experiencias anteriores. [...] La experiencia pasada induce, bajo la forma de un predelineamiento, un modo

integran a una sola experiencia, a un solo mundo, y no son sucesivas sino continuas. El punto de vista, lejos de ser algo que me impide tener una experiencia total, es “una manera de deslizarme en el mundo entero” y, de hecho, la única manera de hacerlo.¹⁶¹ Como vimos, el hecho de que el mundo y el campo sensorial estén atravesados por un estilo permite la integración de la experiencia en la totalidad del mundo natural y permite comprender al mundo como una unidad, a pesar de que siempre sea visto en perspectiva.

Merleau-Ponty manifiesta incluso que

el mundo natural es el horizonte de todos los horizontes, el estilo de todos los estilos, que garantiza a mis experiencias una unidad dada y no querida por debajo de todas las rupturas de mi vida personal e histórica, y de la cual el correlativo es en mí la existencia dada, general y pre-personal de mis funciones sensoriales, donde encontramos la definición del cuerpo.¹⁶²

La pregunta sería entonces, si la experiencia concreta es siempre dada en perspectiva, por escorzos, y la continuidad no es dada más que por los horizontes y el estilo del mundo, ¿cómo puedo hacer para tener experiencia en acto? La respuesta de Merleau-Ponty, es que a pesar de que la “síntesis” sea interminable, “hay algo y no nada”, hay algo determinado, “al menos en cierto grado de relatividad”.¹⁶³

Por lo tanto, como vimos, el cuerpo existente constituye un sistema con el mundo, lo que implica que nuestra relación con él, y nuestra percepción de éste, no pasa por una relación de causalidad mediada por estímulos tal como la describe la física ni somos capaces de una percepción idealizada de las cosas por la cual podemos verlas en toda su extensión. Lo que sucede en realidad es que estamos en constante relación con un campo, un campo perceptivo presente y actual, que nos hace estar enraizados al mundo de manera permanente. La relación del cuerpo y su mundo no es menos que una relación viviente.

de aguardar la experiencia futura. Se trata de «un modo de la ‘intencionalidad’, justamente de aquella que mienta más allá del núcleo de lo dado, que anticipa» (p. 145).

¹⁶¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 386.

¹⁶² *Ibid.*, p. 386-387

¹⁶³ *Ibid.*, p. 387.

Hay un acompañamiento motor del cuerpo a las percepciones del mundo que no responden a hechos físicos o factores objetivos como la longitud de onda de los colores, sino a estilos. De hecho, las “significaciones motrices” de los colores, por ejemplo, se comprenden únicamente si

dejan de ser estados cerrados sobre ellos mismos o cualidades indescriptibles ofrecidas a la constatación de un sujeto pensante, si alcanzan en mí cierto montaje general por el cual estoy adaptado al mundo, si me invitan a una nueva manera de evaluarlo, y si, por otra parte, la motricidad [...] se torna la función que en cada momento establece mis estándares de magnitud, la amplitud variable de mi ser-en-el-mundo (*être au monde*)”.¹⁶⁴

Pensado así, entendemos, en este caso, los colores, de acuerdo a su estilo y no de acuerdo a su definición objetiva. Como dice

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. [...] El verde aparece comúnmente como un color ‘tranquilo’ (*‘reposante’*). ‘Me encierra en mí mismo y me calma (*me met en paix*)’ [...]. ‘No nos pide nada y no nos incita a nada (*ne nous appelle à rien*)’, dice Kandinsky. El azul parece ‘ceder ante nuestra mirada’ dice Goethe. Al contrario, el rojo ‘se clava (*enfonce*) en el ojo’, agrega Goethe.¹⁶⁵

El hecho es que antes de que se vea el color por sí mismo, antes del “espectáculo objetivo”, con la percepción de un color se experimenta cierta actitud del cuerpo, se vive como provocando cierta reacción, cierto tipo de comportamiento. Así, comprendemos que “lo sensible tiene no únicamente una significación motriz y vital, sino que no es otra cosa que cierta manera de ser-en-el-mundo que se propone a nosotros desde un punto del espacio, que nuestro cuerpo retoma y asume, si es capaz, y la sensación es à *la lettre* una comunión”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp. 254-255.

¹⁶⁵ *Íbid.*, p. 255.

¹⁶⁶ *Íbid.*, p. 256.

2.2. La primacía del estilo por sobre el sentido perceptivo

Como anticipamos, el acercamiento del sujeto a las cosas se da a través del estilo. Eso implica que la relación de comunicación entre el sujeto y el mundo, si bien pasa por una relación de expresión en la que la noción de sentido perceptivo parece ser crucial, es principalmente el estilo lo que me acerca a la comprensión de una vivencia. Eso implica que la situación puede cambiar, al igual que las ideas y muchos otros factores, pero lo que se repite y comprendo, interpreto y reconozco (en sentido pre-reflexivo) es precisamente el estilo. Merleau-Ponty lo dice mucho mejor cuando define el estilo diciendo,

un estilo es cierta manera de tratar las situaciones que identifico y comprendo en un individuo o en un escritor, retomándola por mi cuenta por una suerte de mimetismo, incluso si no estoy en estado de definirla, y su definición, por más correcta que pueda ser, no ofrece jamás el equivalente exacto y tiene interés nada más que para los que ya tienen la experiencia.¹⁶⁷

Constatamos entonces que, lo que nos aporta el estilo de una situación es mucho más comprensible y claro para nosotros que cualquier otro tipo de descripción, caracterización o conceptualización.

En primer lugar, proponemos que el sentido perceptivo en tanto que correlato de la conciencia perceptiva debe entenderse como algo configurado por el estilo, o bien, a la luz del concepto de estilo. Esto es así porque el lugar y la función del sentido perceptivo en la teoría de la percepción son muy próximos. En efecto, el sentido perceptivo tal como lo entiende Merleau-Ponty no es una significación, entendida como una esencia separada de la cosa, sino que más bien es configuración, se lo entiende a partir del concepto de campo perceptivo, opuesto a la cosa percibida, pero también a partir de la *existencia* en general, que es mucho más amplia que la significación como esencia. El sentido perceptivo se entiende como diferencia (*écart*) o desviación en relación a un nivel al que

¹⁶⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 384.

se dirige la conciencia perceptiva, en su interacción con el campo perceptivo. El sentido perceptivo tiene un carácter diacrítico, lo que lo torna un sentido que se comprende negativamente y por contraste con su entorno. La permanencia de la cosa descrita, de acuerdo con el sentido perceptivo, se entiende como una “típica de las relaciones visuales posibles” y, en este sentido, no es muy diferente la manera en la que se presenta el estilo, que remite a una manera típica de tratar el mundo y las situaciones.¹⁶⁸ El sentido de la cosa es su unidad, se da en un contexto y entre los demás objetos, y se expresa ante un sujeto que percibe. Tal es así que Merleau-Ponty manifiesta que “la expresión es el lenguaje de la cosa misma y nace de su configuración”.¹⁶⁹ Paralelamente, no es muy diferente al modo de aparecer de la cosa pensándolo desde el estilo, que siempre se aparece al sujeto en contexto y en situación, y consiste en una determinada configuración del mundo.

Nos interesa advertir, de acuerdo con nuestra lectura, que hay una gran proximidad en la función del estilo perceptivo y del sentido perceptivo y, considerando esto, podemos destacar varios términos en común que Merleau-Ponty usa tanto para caracterizar al sentido perceptivo como correlativo de la conciencia perceptiva como al estilo. El primer término es el de “deformación coherente”. Esta expresión figura por un lado en un apartado de las notas *Le monde sensible et le monde de l'expression* en el que Merleau-Ponty propone hacer un nuevo análisis de la conciencia perceptiva, en un sentido en el que la conciencia perceptiva sea esencialmente expresión. Allí incluye una frase que, aunque es muy escueta y no tiene posterior explicación, resulta ser un importante indicio de la cercanía entre estilo y el sentido perceptivo: “El sentido perceptivo en tanto que

¹⁶⁸ Kristensen, “Foi perceptive et foi expressive”, p. 261.

¹⁶⁹ *Ibid.*,

deformación coherente (*déformation cohérente*)”.¹⁷⁰ Esta frase adquiere sentido a la luz un pasaje de *La prose du monde*, en el cual Merleau-Ponty, según retoma de Malraux y, en referencia al arte pictórico y a la literatura, define al estilo como “deformación coherente”¹⁷¹, lo que da cuenta de que el estilo constituye un sistema de equivalencias particular a cada sujeto o artista, por medio del cual pueden representar su mundo de acuerdo con el modo en el que lo configuran en la experiencia. El mundo presentado por el artista no es entonces una reproducción ni una “representación” sino más bien una desviación que acentúa los rasgos que más se destacan en su percepción del mundo, una desviación que responde a la forma típica que tiene el artista de tratar el mundo y habitarlo. Ahora bien, esta deformación coherente que el estilo personal impone a lo visible es usada por Merleau-Ponty para comprender la noción de sentido perceptivo, lo que nos permite interpretar que el sentido perceptivo también es, por su parte, una “manera típica de habitar el mundo”, una desviación que tiene que ver con cierta “norma familiar”.

En segundo lugar, entendemos que la relación del sujeto con el objeto puede entenderse de manera análoga tanto desde estilo como desde el sentido perceptivo, en el sentido de que el objeto se presenta como una respuesta a una interrogación que le dirige la conciencia perceptiva, en tanto que objeto *abierto*. Tal como mencionamos en varias ocasiones, el objeto está *abierto* a ser percibido desde múltiples perspectivas, está dispuesto en un campo perceptivo y abierto a la comunicación con los sujetos, de acuerdo con el estilo con que cada sujeto lo perciba o se acerque él. Del mismo modo, cuando trata el tema del sentido perceptivo en tanto que correlato de la conciencia perceptiva, Merleau-Ponty destaca esta apertura: “la cosa no es ni una cualidad o una suma de

¹⁷⁰ Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 176

¹⁷¹ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, pp. 83-85 y 128.

cualidades objetivas, ni tampoco una suma de sensaciones (*Empfindungen*), sino la respuesta a una interrogación, a una cierta apertura, una modalización de esta apertura”.¹⁷²

Observamos entonces que el acercamiento al objeto a través del estilo es análogo al acercamiento al objeto desde el sentido perceptivo, ya que el sujeto se encuentra con un objeto abierto al cual cuestiona y obtiene respuestas según la manera en la que lo aproxima y según cierto estilo.

De ese modo, el estilo es lo que nos abre a una situación e invita a todo nuestro cuerpo a que la viva tal como se da y, a que sea comprendida, si se trata de un estilo familiar, de manera casi perfecta, como si nuestro cuerpo y nuestro mundo entrasen en total concordancia y comunión a través del estilo. Si ya se experimentó una situación a través del estilo, su definición no podrá aportar mucho más a esta experiencia. Si consideramos el caso inverso, la definición sin la experiencia del estilo no tiene casi valor, y la sola definición no es de ninguna utilidad si uno está desprovisto de esa experiencia. Así, toda la experiencia es primordialmente atravesada y experimentada a través de un estilo, y la coherencia que vivimos en percepción es lograda por nosotros por el reconocimiento de un estilo. Eso se da tanto en la comunicación con las personas como con las cosas. Como ya dijimos, la unificación y la aceptación de las cosas como conjunto en el que nos movemos es algo que podemos hacer gracias al estilo del mundo tal como lo experimentamos. En palabras de Merleau-Ponty, “experimento la unidad del mundo como reconozco un estilo”.¹⁷³

Por otra parte, como vimos también cuando analizamos la expresión, lo primero es la expresión pre-reflexiva y luego puede darse la expresión predicativa del lenguaje. En ese sentido, lo primero que conocemos de una situación es su estilo, y una vez

¹⁷² Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, p. 179.

¹⁷³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 384.

experimentado éste, viene lo predicativo y lo lingüístico. Es por eso que todo lo que se pueda descifrar del mundo se fundará en la primera experiencia sensorial, “por más limitada o imperfecta que pueda ser”.¹⁷⁴ Eso es así porque

no tenemos otra manera de saber lo que es el mundo más que retomar esa afirmación que a cada instante se hace en nosotros, y toda definición del mundo no sería más que un señalamiento abstracto que no nos diría nada si no tuviésemos ya acceso a lo definido (*si nous n'avions déjà accès au défini*), si no lo supiésemos por el solo hecho de que somos (*si nous ne le savions du seul fait que nous sommes*).¹⁷⁵

Como explica el autor, nuestras operaciones lógicas deben fundarse sobre la experiencia del mundo. De ese modo, “el mundo en sí mismo no es cierta significación común a todas nuestras experiencias que leeríamos a través de ellas, una idea que vendría a animar la materia del conocimiento”, sino que es aquello mismo que se nos presenta, desde una perspectiva o punto de vista y de acuerdo con cierto estilo.¹⁷⁶

A pesar de que el estilo es algo que reconozco como familiar y que me permite, a diferencia de la definición, un acercamiento único a las cosas, el estilo, justamente porque no es una esencia ni algo ideal, puede variar y modificarse a lo largo del tiempo. Un estilo puede caracterizar a una persona o a una cosa durante largo tiempo, lo cual no quiere decir que no esté sujeto a variaciones o que no haya matices dentro del estilo. Merleau-Ponty da cuenta de esto cuando escribe “aún más, el estilo de una persona, de una ciudad, no permanece constante para mí. Después de diez años de amistad, e incluso sin dar cuenta de los cambios de edad, tengo la impresión de estar frente a otra persona, después de diez años de residencia, en otro barrio”.¹⁷⁷ El autor explica que lo que varía no es únicamente el *conocimiento de las cosas*, sino también mi desarrollo de la percepción. Constatamos así que los estilos evolucionan y varían, a medida que pasa el tiempo se va

¹⁷⁴ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 385.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 385.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 384.

profundizando la percepción de las cosas. Sin embargo, para Merleau-Ponty hay un estilo que no varía, que es el estilo del mundo. De hecho, según explica, el mundo permanece como el mismo mundo a lo largo de la vida y esto es así porque el mundo “es el ser permanente en el interior del cual opero todas las correcciones del conocimiento, que no es alcanzado por ellas en su unidad, y del cual la evidencia polariza mi movimiento hacia la verdad a través de la apariencia y del error”.¹⁷⁸

3. El sujeto como estilo de ser-en-el-mundo y el estilo del sujeto

En los apartados anteriores consideramos la función del estilo en la experiencia perceptiva y pusimos atención en el hecho de que la experiencia, tal como la describe Merleau-Ponty, se encuentra totalmente atravesada por un estilo, en tanto configuración del mundo singular en cada sujeto. Hicimos énfasis en el carácter concreto del estilo y propusimos que hay una primacía del estilo por sobre el sentido perceptivo. A continuación, explicitaremos el tema del estilo perceptivo y del estilo expresivo, singulares a cada sujeto.

En primer lugar, el estilo es lo que reafirma que la experiencia del mundo se da a través del cuerpo, porque una experiencia abstracta sin cuerpo no se vería atravesada por las contingencias y las distintas maneras que tiene de darse la percepción. Merleau-Ponty señala que, en tanto que sujeto visual o táctil, “no puedo jactarme (*me flatter*) de estar en todos lados y en ningún lado, no puedo olvidar que es a través de mi cuerpo que me dirijo (*je vais*) al mundo [...]”.¹⁷⁹ Nunca hay experiencia abstracta en la vida del hombre, que está en el mundo como sujeto encarnado y siempre se encuentra en situación. Es por eso que la descripción abstracta se aleja de la experiencia tal como es vivida. Lo que

¹⁷⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 384.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 372.

efectivamente sucede en la experiencia es que el sujeto encarnado encuentra y reconoce el estilo en las cosas, que coinciden con sus posibilidades de acción. Es así como:

No soy yo el que toca, es mi cuerpo; cuando toco no pienso algo diferente, mis manos encuentran cierto estilo que forma parte de sus posibilidades motrices y es lo que queremos decir cuando hablamos de un campo perceptivo: puedo tocar eficazmente solo si el fenómeno encuentra en mí un eco, si concuerda con cierta naturaleza de mi conciencia, si el órgano que va a su encuentro está sincronizado con él.¹⁸⁰

El estilo en el sujeto se manifiesta de múltiples maneras. En lo que se refiere a lo expresivo en el hombre, cada sujeto tiene su propio estilo de movimiento, de comportamiento, de lenguaje. Al mismo tiempo, todos los sujetos tienen un estilo de percepción, que de alguna manera determina o modela el mundo percibido. A su vez, el estilo es lo que da unidad a la experiencia del cuerpo. Los estilos son singulares de cada cosa o sujeto, y el que percibe reconoce lo que percibe gracias al estilo de las cosas. Por ejemplo, reconozco a mi amigo por su manera de hablar y de moverse, y reconozco el estilo de una mujer en su manera de caminar, en sus tacos altos, etc.

3.1. El estilo perceptivo

En lo que se refiere al estilo de percepción o estilo perceptivo, éste consiste en que cada sujeto tiene un acercamiento al mundo que es particular y singular. La expresión en la percepción se da según un estilo que determina como va a ser el vínculo de cada sujeto con el mundo, y la manera en la que cada sujeto lo va a conocer. Como ya dijimos, lo principal en la configuración del mundo no son ni las definiciones ni las esencias, sino el hecho de que, en primera instancia, configuro el mundo de acuerdo a cierto estilo. El estilo es aprendido y se establece con el tiempo, así como también es variable y evoluciona. El estilo perceptivo consiste en una manera de interrogar el mundo y las cosas, un modo específico de dirigirse a ellas, de cuestionarlas, de mirarlas, de tocarlas y

¹⁸⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 372.

de asociarlas con otras. Quien mira un paisaje no percibe siempre lo mismo, en la medida en que puede tener una mirada poética, artística, científica o indiferente. Merleau-Ponty explica esto cuando dice, “la mirada obtiene más o menos cosas según la manera en la que las interroga, en que se desliza o apoya sobre ellas. Aprender a ver los colores es adquirir cierto estilo de visión, un nuevo uso del cuerpo propio, es enriquecer y reorganizar el esquema corporal”.¹⁸¹

Por otra parte, como sabemos, Merleau-Ponty comprende la relación entre el cuerpo y el mundo en términos de una *praxis*. El sujeto y el mundo se comunican y las respuestas del sujeto tras la percepción, sus movimientos, son parte del mismísimo gesto de percepción. En ese sentido, encontramos que la respuesta motriz del sujeto (no en los términos del mecanicismo sino de un cuerpo que habita un mundo), es la devolución que da el sujeto al estilo del mundo que se le presenta, y se da en sí misma de acuerdo a cierto estilo. Es decir, las respuestas del sujeto, se dan de acuerdo a un estilo motriz y responden a un estilo o disposición de las cosas. Esta respuesta motriz tiene que ver con el hábito, con un saber que está “en las manos” y responde a cada situación de acuerdo con su familiaridad. El uso de las cosas, el conocimiento de su disposición, como sabemos, no tiene que ver con el conocimiento de un espacio objetivo sino más bien, con una “modulación de la motricidad” de acuerdo con la fisionomía de las cosas. La respuesta motriz se da entonces con un estilo, y lo que surge es la pregunta acerca de la conexión entre lo percibido y el estilo de la respuesta motriz:

La palabra leída es una modulación del espacio visible, la ejecución motriz es una modulación del espacio manual y toda la cuestión es saber cómo cierta fisionomía de los conjuntos ‘visuales’ puede apelar a cierto estilo de respuestas motrices, cómo cada estructura ‘visual’, se da finalmente su esencia motriz, sin que sea necesario deletrear la palabra ni deletrear el movimiento para traducir la palabra en movimiento.¹⁸²

¹⁸¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 190.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 179-180.

A su vez, el hecho de que la percepción se dé según un estilo explica la sinestesia, por la cual lo visual aparece por medio de su sentido táctil y, por la que se da en cada movimiento corporal una “equivalencia intersensorial”. Tal como manifiesta el autor,

lo que reúne las ‘sensaciones táctiles’ de mi mano y las vincula a las percepciones visuales de la misma mano así como a las percepciones de los otros segmentos del cuerpo, es cierto estilo de los gestos de mi mano, que implica cierto estilo de los movimientos de mis dedos y contribuye, por otra parte, a cierta apariencia de mi cuerpo.¹⁸³

3.2. El estilo expresivo

Como mencionamos previamente, los sujetos se expresan a través de movimientos, gestos y del lenguaje hablado y gestual, el movimiento y el comportamiento en general. Estas formas de expresión también responden a cierto estilo y se dan de acuerdo con cierto estilo del sujeto, característico suyo, que los demás sujetos comprenden.

En primer lugar, en el lenguaje hablado, si bien la comunicación se da a través de los gestos y del habla que tienen sentidos, el estilo expresado juega un rol fundamental en la comunicación y en su comprensión. Como vimos, Merleau-Ponty defiende que el significado se encuentra en la palabra misma y, en la medida en que ésta tiene un sentido instituido, para comprender lo que otros dicen es necesario conocer previamente los significados de las palabras. Ahora bien, el lenguaje, lejos de emplearse según una tabla de correspondencia, también se comprende y se usa en contexto, en situación y de acuerdo con un estilo. De hecho, Merleau-Ponty propone que la comprensión del habla no consiste en la asociación de las palabras a significados o a representaciones, sino que lo que se transmite y lo que se comprende es un estilo. En palabras del autor, “no es con ‘representaciones’ o con un pensamiento que comunico en primera instancia, sino con un sujeto hablante, con cierto estilo de ser y con el ‘mundo’ al que apunta (*vise*)”.¹⁸⁴ Eso

¹⁸³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 187.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 224.

implica que, más que el significado o la representación, lo que se comunica y se comprende es el sujeto con su mundo y su estilo, con cierta intención que transmite. En ese sentido, no tenemos una “imagen verbal” de las palabras, sino que éstas “están detrás de mí, como objetos detrás de mi espalda, [...] cuento con ellas”.¹⁸⁵ A su vez, si las palabras persisten en mí es en tanto que “esencia emocional, muy precisa y muy general [...] Me queda de la palabra aprendida su estilo articular y sonoro” y no es más que eso lo que necesito para emplearla.¹⁸⁶ Por otra parte, se considera al pensamiento del mismo modo. En efecto, se lo entiende como un estilo, como un “valor afectivo”, como “mímica existencial”, y no tanto como un enunciado conceptual.¹⁸⁷ Es así que entendemos que para Merleau-Ponty, el sentido de las palabras se induce por medio de las palabras mismas y, la significación gestual “inmanente al habla” está a la base de la significación conceptual. Según explica, así como

en un país extranjero, empiezo a comprender el sentido de las palabras por su lugar en un contexto de acción y participando de la vida común, - del mismo modo un texto filosófico incluso mal comprendido me revela al menos cierto “estilo”, - ya sea un estilo espinosista, criticista o fenomenológico- que es el primer esbozo de su sentido, comienzo a comprender una filosofía deslizándome en la manera de existir de ese pensamiento, reproduciendo el tono, el acento del filósofo.¹⁸⁸

En ese sentido, a la hora de expresarnos a través del lenguaje, no poseemos tanto una frase ni tampoco una palabra, sino más bien un estilo. Merleau-Ponty da un ejemplo concreto con la palabra “granizo”. Según sugiere, “la palabra ‘granizo’, cuando la conozco, no es un objeto que reconozco por una síntesis de identificación, es cierto uso de mi aparato de fonación, cierta modulación de mi cuerpo como ser en el mundo, su generalidad no es la de la idea, sino la de un estilo de conducta que mi cuerpo ‘comprende’ en tanto que es una potencia de fabricar comportamientos y en particular fonemas”.¹⁸⁹ En

¹⁸⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 220.

¹⁸⁶ *Íbid.*

¹⁸⁷ *Íbid.*, p. 222.

¹⁸⁸ *Íbid.*, p. 219.

¹⁸⁹ *Íbid.*, p. 464.

La prose du monde, Merleau-Ponty también da cuenta del valor diacrítico de los signos y de la idea de que la significación de los signos habita en el estilo. Es así que enuncia que el poder expresivo de un signo reside en el hecho de que “forma parte de un sistema y coexiste con otros signos”, y no en que haya significaciones instituidas por Dios o por la naturaleza. Tal como explicita, “la significación de los signos, es en primera instancia su configuración en el uso, el estilo de las relaciones interhumanas que emana [...]”.¹⁹⁰

Por otro lado, el estilo expresivo del sujeto, además de manifestarse en el lenguaje y en la comunicación tiene lugar en todas las otras formas expresivas del cuerpo, como pueden serlo, entre otros, el movimiento, los gestos o el comportamiento sexual. El estilo expresivo de los sujetos es visible por los otros y, de hecho, como mencionamos anteriormente, es posible reconocer a un individuo precisamente porque conserva el mismo estilo en todas sus intenciones y conductas. El estilo del sujeto atraviesa toda su existencia y su vida y, en ese sentido, todas sus manifestaciones expresivas se ven estructuradas por ese mismo estilo personal. En el fondo, es el estilo del sujeto lo que se presenta de él ante los otros y ante el mundo: cierta manera de caminar, de moverse, de hablar, cierta gestualidad facial y manual, cierta manera de expresar que está en el mundo de una manera singular.

Por otra parte, el estilo cumple una función importante en lo que respecta la unidad de la experiencia, y es lo que permite entender las expresiones del cuerpo en el movimiento o en el comportamiento. Como sabemos, en la experiencia tal como se nos da, no vivimos de manera independiente lo visual, lo sonoro y lo táctil de cierta

¹⁹⁰ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 52. Ese carácter diacrítico de la expresión lingüística también lo encontramos en la expresión artística. “Decir que ningún signo aislado significa, y que el lenguaje remite siempre al lenguaje, porque en cada momento solo algunos signos son recibidos, es también decir que el lenguaje expresa tanto por lo que está *entre* las palabras que por las palabras mismas, y por lo que no dice que por lo que dice, como el pintor pinta, tanto por lo que traza, por los blancos que guarda (*ménage*), o por los trazos de pincel que no realizó”. Cf. *Ibid.*, p. 62.

experiencia, sino que, al contrario, todo es unificado en una única experiencia perceptiva. Los datos visuales aparecen “a través de su sentido táctil” y los datos táctiles a través de su sentido visual. Y eso se da así porque todos esos datos no se expresan aisladamente, sino que expreso primordialmente un estilo, que los reúne, y que es lo que los otros perciben de mí. Es así que Merleau-Ponty señala que “lo que reúne las ‘sensaciones táctiles’ de mi mano y las liga a las percepciones visuales de la misma mano así como a las percepciones de los otros segmentos del cuerpo, es cierto estilo de los gestos de mi mano, que implica cierto estilo de los movimientos de mis dedos y contribuye por otra parte a cierta apariencia (*allure*) de mi cuerpo”.¹⁹¹ De esta forma, Merleau-Ponty compara al hombre con la obra de arte, en la medida en que ésta no puede comunicarse más que por la disposición de colores y sonidos. Es en este sentido que Merleau-Ponty afirma que: “El análisis de la obra de Cézanne, si no vi sus cuadros, me deja elegir entre varios Cézanne posibles, y es la percepción de los cuadros que me da al único Cézanne existente, es en ella que los análisis cobran su sentido pleno” y no funciona de manera diferente en un poema o una novela.¹⁹² La idea es que el sentido se entiende a través de la disposición, del estilo, y no de los actos o expresiones puntuales.

¹⁹¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 187.

¹⁹² *Íbid.*

Capítulo 3: El estilo en la expresión creadora

« Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux ! »

Pascal, *Pensées*

« Une intuition m'avait travaillé, depuis la séance de jazz à Eisenach, lors d'une autre aube, quelques mois plus tôt. Cette musique, ces solos désolés ou chatoyants de trompette et de saxo, ces batteries sourdes ou toniques comme les battements d'un sang vivace, étaient paradoxalement au centre de l'univers que je voulais décrire : du livre que je voulais écrire. »

Semprún, *L'écriture ou la vie*

El objetivo de este capítulo es retomar el problema del pasaje (*passage*) de la experiencia ante-predicativa a la expresión, y destacar el lugar del estilo en dicho problema. La pregunta es cómo es posible pasar de la experiencia perceptiva pre-reflexiva a su expresión propiamente dicha. La respuesta que propondremos será que el estilo es el principal medio por el cual se da este pasaje. Recordamos que la frase de Husserl en la que se origina este tema es: “El punto de partida, es la experiencia pura y por así decir todavía muda, que se trata de llevar a la expresión pura de su propio sentido”.¹⁹³ Tal como mencionamos previamente, Merleau-Ponty le otorga una radical importancia a la frase y retoma el tema a lo largo de su obra. Ahora bien, lo que queremos postular aquí es, por un lado, que el problema del pasaje encuentra un comienzo de resolución en el acto de expresión creadora y, que, por otro lado, aquello que permite la continuidad entre la experiencia pura perceptiva y la expresión de su sentido en la expresión artística (pictórica y literaria), es precisamente el estilo, que como vimos, es tanto perceptivo como expresivo y, por ende, capaz de forjar lazos entre estos dos ámbitos.

¹⁹³ Husserl, *Meditaciones cartesianas* (Trad. Presas), p. 84.

Dicho esto, indagaremos en un primer momento en porqué Merleau-Ponty encuentra en la expresión artística una solución al problema experiencia-expresión. En segundo lugar, elucidaremos en qué sentido se entiende al estilo como deformación coherente de la experiencia, aquello que permite al artista pasar de la experiencia a la expresión. En tercer lugar, veremos en qué medida es a través del estilo que se expresa una verdad y qué sucede con el sentido expresado en dicho paso. En el capítulo anterior propusimos que en la percepción del mundo el sujeto capta un sentido perceptivo, o más bien, un estilo de las cosas, una configuración y ordenamiento del campo perceptivo, en el que hay significaciones que se dan diacríticamente. Resulta entonces relevante dar cuenta de cómo se da paso de esa significación a la expresión y, si permanece igual o si se transforma.

1. La expresión artística como respuesta al problema del pasaje (*passage*)

En primer lugar, Merleau-Ponty encuentra que el arte es el medio privilegiado para “revivir el mundo percibido” y que, la literatura y la pintura nos reconducen “a la visión de las cosas mismas”. En virtud de esto, “una filosofía de la percepción que quiere reaprender a ver el mundo, restituirá a la pintura y, en general, a las artes, su verdadero lugar, su verdadera dignidad y, nos dispondrá a aceptarlas en su pureza”.¹⁹⁴ Tal como señalamos en el capítulo primero, Taminiaux reconoce esa necesidad de la inclusión de la expresión artística en respuesta al problema del *passage*. En su ya citado texto, “L’Expérience, l’expression et la forme dans l’itinéraire de Merleau-Ponty”, el autor encuentra en el arte una solución al problema de la relación experiencia-expresión (la cual es entendida como una de las formas de comprender la reducción fenomenológica). El camino del arte como respuesta al problema implica que en éste se da una realización

¹⁹⁴ Merleau-Ponty, *Causeries*, p. 69.

nueva de un sentido latente y no expresado, que será efectivamente expresado. En efecto, lo propio de la expresión de la experiencia muda en el arte es, como destaca Taminiaux, que, así como éste crea un sentido, también devela uno. Los dos ámbitos, el de la experiencia y el del arte, se encuentran inmiscuidos. Por así decir, la expresión en el arte “se precede a sí misma”, en la medida en que “no habría lugar para postular, por un lado, un dominio originario que sería la experiencia silenciosa y, por otro lado, la expresión misma como estrato segundo (*couche seconde*)”.¹⁹⁵ La experiencia está tanto del lado de la expresión como de la percepción, y la expresión está tanto del lado de la percepción como de la palabra. Es así como Taminiaux justifica la introducción por Merleau-Ponty de las nociones de “quiasmo”, “entrelazo” y “reversibilidad” para designar esta “nueva relación de la experiencia y de la expresión que no es más la de lo primario y lo secundario, o del silencio como pura presencia y de la expresión como separación”.¹⁹⁶ Habría más bien un “envolvimiento” del silencio del mundo de la vida y de la creatividad del sentido en el lenguaje. De esa manera, el intérprete propone que, si la percepción “es descrita ‘como sistema diacrítico, relativo, opositivo’, ésta y el lenguaje se corresponden, se comunican por la misma diferenciación que es en un caso la latencia de lo invisible a lo visible, en el otro caso la latencia del silencio en la expresión misma, silencio que es lo lejano del Ser, ‘del cual el lenguaje es el hogar’”.¹⁹⁷ La frase ya citada de Husserl significa entonces, a esta altura, que “el silencio de la *Lewensbelt* y la expresión se inmiscuyen (*empiètent*) el uno en el otro” y precisamente en eso consisten el quiasmo y la reversibilidad.¹⁹⁸ Las interpretaciones de Taminiaux manifiestan que la expresión artística es el ámbito privilegiado para pensar el pasaje del mundo mudo de la percepción a la expresión propiamente dicha. Esta idea marcará el rumbo de los próximos

¹⁹⁵ Taminiaux, *Le regard et l'excédent*, p. 107.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 109.

temas de este trabajo en dos aspectos: por un lado, nos llevará a cuestionarnos acerca de la cuestión del involucramiento del silencio del mundo de la vida y de la creatividad en el lenguaje, que abordaremos, como anticipamos, a través de la noción de estilo. Por otro lado, nos llevará a preguntarnos por la cuestión del sentido en el paso de la experiencia a la expresión, es decir, si éste se conserva o se renueva, al igual que por el tema de la verdad expresada en el arte, y por el carácter personal de la creación artística.

Antes que nada, cabe destacar el motivo por el cual Merleau-Ponty encuentra en la pintura y en la literatura y no en otro medio expresivo, la respuesta a la cuestión del paso de la experiencia a la expresión. El motivo principal es que para poder expresar la realidad tal como pretende que se haga, es necesario un lenguaje abierto, que se caracterice por esa misma “apertura” por la que se caracteriza el mundo percibido y esa misma apertura con la que el artista enfrenta al mundo. Ciertamente, la expresión de lo percibido no puede restringirse ni reducirse a categorías ya existentes, a fórmulas o estructuras rígidas que determinen esa expresión. La expresión artística entra entonces en la escena porque, tal como constata Lovisa Andén, es un tipo de expresión que permite presentar significados dados en la percepción sin reducirlos a categorías ya hechas.¹⁹⁹ Es así que la literatura, del mismo modo que el arte pictórico, son capaces de “expresar el ser que se revela a sí mismo en la percepción”.²⁰⁰ Efectivamente, ni la pintura ni la literatura deben adaptarse a formas o estructuras preestablecidas, sino que precisamente tienen los medios para emplearlas y manipularlas, con el objetivo de crear así nuevos sentidos y significados o de transmitir un sentimiento o vivencia muy precisa de la vida. En este contexto nos encontramos con la distinción que traza Merleau-Ponty entre el lenguaje hablado y el lenguaje hablante. Tal como distingue, existe por un lado un “lenguaje adquirido”, que

¹⁹⁹ Cf. Lovisa Andén, “Literature and the Expressions of Being in Merleau-Ponty’s Unpublished Course Notes”, *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 50, Issue 3, 2019.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

“desaparece frente al sentido del cual se volvió portador”.²⁰¹ Éste es un lenguaje que el lector y todos los hablantes portan consigo, en tanto consiste en el conjunto de relaciones entre “signos establecidos con significaciones disponibles” constituyentes de una lengua y de los escritos de esa lengua.²⁰² Se trata del “lenguaje hablado”, establecido históricamente, con sus normas y sus sistemas. Este lenguaje, por su rigidez, no es idóneo para el pasaje de la experiencia a la expresión, porque sólo permite mantenerse dentro de categorías fijas ya establecidas. Sin embargo, existe también el lenguaje hablante u operante. El lenguaje hablante “se hace en el momento de la expresión”,

es la interpelación que el libro dirige al lector no avisado, es esa operación por la cual cierto arreglo de los signos y de las significaciones ya disponibles viene a alterar y luego a transfigurar cada uno de ellos y, finalmente, a secretar una significación nueva, a establecer en el espíritu del lector, como un instrumento ahora disponible, el lenguaje [en este caso] de Stendhal.²⁰³

Se trata de un lenguaje con el que el escritor expresa su visión, mediante un acto de creación. De ese modo, el lenguaje hablante, por el cual el escritor crea por medio de su propio aparato expresivo, tiene la capacidad de transformar al lector, de hacerle comprender lo que lee de acuerdo con las nuevas significaciones que recibe y que aprende. El lenguaje hablante es por lo tanto fundamental y, de hecho, como postula Merleau-Ponty,

no tendremos idea del poder del lenguaje en tanto no hayamos reconocido ese lenguaje operante o constituyente que aparece cuando el lenguaje constituido, de pronto descentrado y privado de su equilibrio, se ordena nuevamente para enseñarle al lector, - e incluso al autor- lo que no sabía ni pensar ni decir”.²⁰⁴

Paralelamente, esa operación de creación de significados que encontramos en el lenguaje hablante también la hallamos en el arte pictórico. En el momento de la expresión artística, el artista se encuentra con cierta libertad frente al lienzo en blanco y, puede

²⁰¹ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 17

²⁰² *Ibid.*, p. 20.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 17 et 20.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

expresar en éste su visión, la textura de su experiencia, por más precisa y singular que sea. Es algo de lo cual Merleau-Ponty da cuenta en la descripción que hace de la experiencia creadora de Matisse.²⁰⁵ Cabe destacar que, sin embargo, ambos tipos de lenguaje, el instituido y el operante, se encuentran estrechamente unidos: el primero se apoya en el segundo y, la lingüística, como estructura y norma del lenguaje, “no es otra cosa que una manera metódica y mediata de iluminar por todos los otros hechos de lenguaje, esa palabra (*parole*) que se pronuncia en nosotros y, a la cual, incluso en medio de nuestro trabajo científico, permanecemos atados como por un lazo umbilical”.²⁰⁶ Ahora bien, el punto central es que, en la expresión creadora, el escritor y el pintor no acuden al “lenguaje” ya instituido. De hecho, el artista,

según Balzac, o según Cézanne, no se contenta con ser un animal cultivado, asume la cultura desde su origen y la funda nuevamente, habla como habló el primer hombre y pinta como si nadie hubiera pintado nunca. Por ende, la expresión no puede ser la traducción de un pensamiento ya claro, puesto que los pensamientos claros son los que han sido dichos por nosotros mismos o por otros. La ‘concepción’ no puede preceder a la ‘ejecución’. Antes que la expresión no hay más que una fiebre vaga, y únicamente la obra realizada y comprendida probará que había que encontrar allí *algo* en lugar de *nada*.²⁰⁷

En pocas palabras, el arte pictórico y la literatura son lenguajes “conquistadores”, en el sentido de que no se reducen “a enunciar lo que ya sabemos” sino que nos introducen “a experiencias extranjeras, a perspectivas que no serán nunca las nuestras” y así nos quitan nuestros prejuicios, amplían nuestra visión y, nos invitan a ver desde nuevas perspectivas.²⁰⁸ En un sentido, eso le da cierto carácter ambiguo y azaroso (*hazardeux*) a estos tipos de expresión, pero esa ambigüedad es el precio a pagar por un tipo de lenguaje que permite ampliar nuestros horizontes. Cabe destacar que esa capacidad privilegiada que tienen tanto la literatura como la pintura para expresar la experiencia reside, en el

²⁰⁵ Cf. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 62.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.

²⁰⁷ Merleau-Ponty, “*Le doute de Cézanne*”, *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 26.

²⁰⁸ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 127.

fondo, en esa virtud creadora que las atraviesa, en su carácter instituyente de sentido. Estas manifestaciones expresivas no pueden darse si no es por medio de la “expresión creadora”, movimiento por el cual, por medio de una variación “sistemática e insólita” de las formas del lenguaje y de la pintura, se logra desplegar ante los lectores y espectadores un enfoque posible del mundo que el observador atento supo vislumbrar.

De ese modo, la literatura es capaz de expresar el “ser que se revela a sí mismo en la percepción” y, Merleau-Ponty encuentra que esta forma de expresión permite presentar el significado de la percepción “sin colocarlo en categorías ya hechas”.²⁰⁹ El concepto de “gran prosa”, da cuenta de esta idoneidad del lenguaje literario y poético para expresar sentidos novedosos. En el “Inédito” de *Parcours deux*, Merleau-Ponty declara que la “gran prosa” es la “recreación del instrumento significante, en adelante manejado según una sintaxis nueva. [...] Es el arte de captar un sentido que no había sido jamás objetivado hasta aquí y de tornarlo accesible a todos aquellos que hablan la misma lengua”.²¹⁰ De cierta manera, el concepto de “gran prosa” muestra esa función conquistadora del lenguaje literario, motivo por el cual permite esbozar una respuesta al problema de la expresión.²¹¹ La respuesta se encuentra precisamente en ese “uso creativo del lenguaje - que permite sublimar en las palabras instituyentes el sentido perceptivo”.²¹² La gran prosa es entonces esa disposición del lenguaje literario de referirse al mundo de manera indirecta, de expresar un sentido de lo percibido que no había sido antes plasmado en la expresión. La tarea del artista es precisamente esa, expresar propiamente el mundo perceptivo “amorfo” o latente: el *logos* interior convoca al *logos* proferido.²¹³ Para ello,

²⁰⁹ Lovisa Andén, “Literature and the Expressions of Being in Merleau-Ponty’s Unpublished Course Notes”, p. 3.

²¹⁰ Merleau-Ponty, *Parcours Deux*, p. 45.

²¹¹ Buceta, Martín, “La gran prosa: Merleau-Ponty y la literatura como expresión de la verdad”, *Universitas Philosophica* 75, año 37, julio-diciembre 2020, p. 76.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, pp. 221-222.

todos los medios de expresión, la literatura, la poesía, la pintura, son exigidos. El escritor es, por ende, un “nuevo idioma”, que inventa nuevos medios de expresión a través de los cuales logra manifestar esas significaciones latentes que el *logos* interior le solicitaba que exprese.²¹⁴ La gran prosa es entonces esa función de expresar, por medio del gesto creativo, un sentido que estaba latente en la experiencia.

2. El estilo como articulador del mundo percibido con la expresión artística

El estilo es un concepto que tradicionalmente proviene del campo de la estética. En su uso de la noción, Husserl, la expande al ámbito de la percepción, y la introduce para “traducir nuestra relación original con el mundo”. Luego de Husserl, quien según Merleau-Ponty mejor supo emplearla es André Malraux, teórico y pensador francés, quien la aplica al arte y a la creación artística. En sus textos *Le musée imaginaire*, *Les voix du silence* y *La création artistique*, Malraux analiza temas de estética en los cuales la cuestión del estilo es abordada en profundidad. Ahora bien, tal como destacamos previamente, en el orden de la experiencia lo primero es el mundo percibido, que como constatamos, ya está *estilizado* y, la expresión artística aparece, en cierto sentido, en segundo lugar. La estilización del mundo percibido tiene lugar tanto en el caso del artista como de los demás sujetos que perciben. Sin embargo, lo que sucede es que el artista deforma o transforma su percepción para plasmarla en una obra, para expresar artísticamente lo percibido, y en ese aspecto el estilo adquiere un sentido aún más específico. El objetivo de esta sección es abordar la manera por la cual se da, a través del estilo perceptivo, un paso al estilo expresivo en la experiencia artística, porque es así como entendemos que se explica el paso de la experiencia ante-predicativa a la expresión propiamente dicha.

²¹⁴ Merleau-Ponty, *Parcours deux*, p. 45.

2.1. Del estilo del mundo al estilo de la expresión artística: el solapamiento (*empiètement*²¹⁵) y la deformación coherente.

En primer lugar, cabe constatar que Merleau-Ponty retoma una serie de definiciones que Malraux presenta del estilo, pero que sin embargo no terminan de plasmar lo que según él es valioso de la noción. Malraux define al estilo como “el ‘medio de recrear el mundo según los valores del hombre que lo descubre’”, como la “‘expresión de una significación prestada al mundo, llamado y no consecuencia de una visión’” y, finalmente, como “‘la reducción a una frágil perspectiva humana del mundo eterno, que nos lleva a una deriva de astros según su ritmo misterioso’”.²¹⁶ Ahora bien, lo que constata Merleau-Ponty es que Malraux no caracteriza al fenómeno del estilo en su *modus operandi*, sino que más bien realiza caracterizaciones retrospectivas, que indican consecuencias y no lo esencial y lo propio del estilo. Tras destacar que la mejor manera de dar crédito a la noción de estilo es describir su modo de funcionamiento o su uso, Merleau-Ponty señala que justamente

cuando el estilo opera, el pintor poco sabe de la antítesis del hombre y del mundo, de la significación y de lo absurdo, porque el hombre y la significación se dibujarán sobre el fondo del mundo justamente, por la operación del estilo.²¹⁷

Este pasaje fundamental da cuenta del hecho de que el estilo es una estructura que opera análogamente en el ámbito de la experiencia y en el de la expresión. Muestra que la experiencia perceptiva y el acto de expresión se encuentran inmiscuidos precisamente

²¹⁵ La figura del *empiètement* es utilizada por Merleau-Ponty para ilustrar la irrupción de un ámbito en el otro. En este trabajo, nos referimos a la misma para mostrar que el *estilo* opera de modo tal que da lugar a una intrusión del ámbito de la experiencia al ámbito de la expresión, y viceversa. La traducción del término *empiètement*, que Merleau-Ponty usa como término técnico es compleja. Cf. Ralón, Graciela, “Acción e intersubjetividad: un esbozo del carácter carnal de la violencia como forma de usurpación o transgresión en la esfera del otro (*empiètement*)”. En dicho artículo, la intérprete propone varias traducciones. Tal como afirma, “la figura del *empiètement* es, para Merleau-Ponty, la expresión de una experiencia de desbordamiento, invasión, intrusión, transgresión, provocación o, como traduce Luciano Lutereau, de inmiscusión (lindante con el neologismo); ‘inmiscuir’ significa ‘mezclar una cosa con otra introduciéndola en ella’ y, también, pronominalmente, ‘inmiscuirse’ es ‘intervenir en un asunto ajeno sin ser invitado a ello’” (pp. 57-58). En este trabajo, optaremos por traducir “*empiètement*” por solapamiento, entramado, y por la expresión “el uno en el otro”.

²¹⁶ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 82-83.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

por la operación del estilo, que no diferencia mundo y significación. Desde esta perspectiva, el estilo “merece el crédito que Malraux le otorga” únicamente si se lo toma primariamente. Es decir, “el estilo no puede tomarse como objeto”, porque no es nada que pueda ser visible en la obra. En otras palabras, no podemos tratarlo como un medio de representación, sino que “hay que verlo aparecer en el punto de contacto del pintor y del mundo. [...] Malraux lo muestra en uno de sus mejores pasajes: la percepción ya estiliza”.²¹⁸ Esto último quiere decir que la percepción “afecta todos los elementos de un cuerpo o de una conducta con cierta desviación común, en relación a alguna norma familiar que poseo conmigo”.²¹⁹ Es así que:

Una mujer que pasa caminando no es para mí, en un primer momento, un contorno corporal, un maniquí pintado, un espectáculo en tal lugar del espacio, es ‘una expresión individual, sentimental, sexual’, es una carne (*chair*) toda presente, con su vigor y su debilidad, en su paso o incluso en el golpe del taco sobre el suelo. Es una manera única de variar el acento del ser femenino y, a través de él, el del ser humano [...]”.²²⁰

Ahora bien, lo central del uso del estilo en el arte pictórico y literario es su vínculo con la *deformación* que el artista aplica sobre el mundo para poder plasmarlo. Para quien no es pintor, la significación estilizada habla a su cuerpo y a su sentimiento de la vida, en cambio para quien sí lo es, esa significación suscitará otra, porque todo lo que ve

será sometido a un principio de deformaciones más secreto, que hará que, finalmente, lo que el espectador verá en el lienzo no será más, únicamente, la evocación de una mujer, ni de un empleo, ni de una conducta, ni incluso de una ‘concepción de la vida’ (la del modelo o la del pintor), sino de una manera típica de habitar el mundo y de tratarlo, finalmente, de significarlo tanto por el rostro como por el atuendo, por la carne como por el espíritu.²²¹

De ese modo, observamos que, como ya desarrollamos en el capítulo anterior, la percepción se presenta de acuerdo con un estilo, la experiencia del mundo está estilizada. Ahora bien, en la representación del mundo, en el paso a la expresión, lo expresado

²¹⁸ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 83.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

también será estilizado, de acuerdo con esa misma manera típica de tratar el mundo con la que el artista percibe. Aquí es donde cobra sentido la idea del *empiètement* de la experiencia y de la expresión por medio del estilo. El punto central es que el paso de la experiencia a la expresión es posible porque hay a priori una injerencia, una intrusión de un ámbito en el otro, en la medida en que el mundo se percibe de acuerdo con un estilo, se lo vive a través de un sentimiento, de acuerdo con una manera típica y, es precisamente ese estilo lo que es luego plasmado en la obra. Es por eso que más allá de las formas, de las estructuras o de las imágenes que uno pueda “reproducir”, lo que se plasma en el arte pictórico y literario es justamente ese sentimiento y esa manera de tratar el mundo, y es así como las primeras obras de Cézanne “proviene de los sentimientos y buscan provocar ante todo los sentimientos”.²²² Se habla de “deformación coherente” porque el foco no se pone en respetar los tamaños, las figuras y las relaciones entre las cosas, sino en intentar transmitir la vivencia del artista y, en ese movimiento, la percepción pierde el orden que solemos atribuirle, porque no todos los elementos son valorados o resaltados de la misma manera. Quizás algunos son eliminados, otros modificados, de modo tal que se respete el estilo con el que el artista experimenta su medio.

En ese sentido, cobra importancia lo que dijimos en el capítulo anterior acerca de la primacía del estilo por sobre el sentido perceptivo. En efecto, si el paso de la experiencia a la expresión artística se tratase simple y llanamente de transmitir sentidos, lo más simple serían las representaciones literales y explícitas, en las que cada objeto pintado vale por el mismo objeto de la realidad, con su color y su forma, con su ubicación en el espacio. Sin embargo, sabemos que eso no sucede en la expresión artística justamente porque, como defendemos, más que sentidos, se están expresando estilos. De ese modo, el estilo es la única manera por la cual se puede representar todo el sentimiento y la viveza de una

²²² Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, p.17.

experiencia, porque es “el todo del arte”, y tal como recupera Merleau-Ponty de Proust en *Le problème de la parole*,

‘El estilo, para el escritor, tanto como el color para el pintor, no es una cuestión de técnica, sino de *visión*. Es la revelación, que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera en que se nos aparece el mundo, diferencia que, si no hubiese arte, permanecería el secreto eterno de cada uno’.²²³

Este es un punto que Merleau-Ponty desarrolla muy claramente en *Le doute de Cézanne*, un texto en el que se explaya acerca de la relación entre la vida y la obra del artista, entre sus sentimientos y sus pinceladas. El autor da cuenta de la tumultuosa psicología del pintor, de su dificultad en vincularse con otros, y de la duda, que lo avasallaba, sobre su propio talento artístico. Estos rasgos, si bien no *determinan* su obra, se unen y se comunican con ella, en la medida en que la vida de un autor “está abierta sobre la obra” y viceversa, en la medida en que el estilo de su vida y el estilo de su obra están inmiscuidos.²²⁴ Por ejemplo, del poco contacto de Cézanne con los hombres surge su idea de una pintura sobre la naturaleza. En otras palabras,

su extrema atención a la naturaleza, al color, el carácter inhumano de su pintura (decía que hay que pintar una cara como un objeto), su devoción al mundo visible, no serían más que un escape del mundo humano, la alienación de su humanidad.²²⁵

Ese estilo inhumano propio del pintor permite al espectador descubrir esa naturaleza inhumana que lo rodea y que no había descubierto. Por otra parte, en el caso de Leonardo da Vinci, las circunstancias de su infancia lo llevaron a que su capacidad de sentir cariño y amor se vea impedida, lo que de alguna manera derivó en un alejamiento de las personas y en una devoción a la investigación y al conocimiento del mundo. Puesto que lo habían separado de su madre, la única mujer que amó, “debía convertirse en esa potencia

²²³ Merleau-Ponty, *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes, 1953-1954.*, p. 175. Las cursivas son nuestras.

²²⁴ Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, p. 17.

²²⁵ *Íbid.*

intelectual, en ese hombre del espíritu, en ese extraño entre los hombres, en ese indiferente, incapaz de indignación, de amor o de odio inmediatos [...]”.²²⁶

De este modo, es posible analizar el principio de deformación coherente a través de la obra de Cézanne. La indagación artística de Cézanne tenía como objetivo plasmar el objeto percibido, un “trozo de naturaleza” y, de manera paradójica, según Merleau-Ponty, el pintor procuraba en sus obras “buscar la realidad sin abandonar la sensación, sin tomar otra guía más que la naturaleza en su impresión inmediata”.²²⁷ Pretendía hacer eso desde una óptica propia, desde una visión lógica que permita unir naturaleza y arte. Esta óptica propia puede entenderse como el principio de deformación coherente particular a Cézanne. Tal como le explica éste a Bernard: ““El arte es una apercepción personal. Sitúo esa apercepción en la sensación y pido a la inteligencia que la organice en forma de obra””.²²⁸ Este hecho que describe Cézanne consiste, precisamente, en la operación del estilo como deformación coherente, en su transformación de la experiencia perceptiva en expresión pictórica. El pintor buscaba plasmar el mundo primordial de la naturaleza desde su propia perspectiva y, de hecho, logra “que las deformaciones perspectivas (*défomations perspectives*), mediante el ordenamiento de conjunto del cuadro, dejen de ser visibles por sí mismas” dando así la “impresión de un orden naciente, de un objeto que está apareciendo”, lo que de hecho constituye su genio.²²⁹ Se vislumbra así, a través de la descripción del trabajo de un artista atento a la percepción como lo fue Cézanne, que la pintura y la experiencia perceptiva comparten un estilo, y que la operación de deformación coherente propia de cada artista permite plasmar su experiencia perceptiva en la obra. Tanto en su percepción del mundo como en su expresión en la obra, las líneas

²²⁶ Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, p. 31.

²²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²²⁹ *Ibid.*, p. 21.

de contornos no son claras y se confunden entre los colores, el color rige la forma, el tacto y la vista trabajan sin diferenciarse.

En este sentido, la deformación que realiza el artista de acuerdo con su estilo permite resaltar, en su obra, algunos aspectos y particularidades de su experiencia. Del mismo modo que, como explicamos en el capítulo anterior, la experiencia se aparece de manera singular para cada uno de acuerdo con la manera en que interroga al mundo, de acuerdo con cada estilo perceptivo, es esa óptica particular lo que se busca plasmar en el lienzo. Según recupera Merleau-Ponty de Blanchot, “todo estilo es la configuración (*mise en forme*) de los elementos del mundo que permiten orientarlo hacia una de sus partes esenciales”.²³⁰ Esto implica que cada visión pone el foco en un aspecto distinto del mundo, que cada artista orienta su visión de acuerdo a cierta perspectiva o intención. Eso derivará en una determinada expresión pictórica o literaria, conforme al principio de deformación coherente que se emplee.

Así, “hay significación cuando sometemos los datos del mundo a una ‘deformación coherente’” y, lo que hace esa coherencia y que todos los vectores morales y visibles del cuadro converjan en la misma significación es, precisamente, que el mundo percibido es de tal modo que podemos hacer aparecer, por cierta disposición de los elementos, “emblemas no únicamente de nuestras intenciones instintivas, sino también de nuestro vínculo más definitivo (*ultime*) al ser”.²³¹ De esta manera, cobra un sentido más fuerte nuestra propuesta de que el estilo se impone por sobre el sentido perceptivo. De hecho, en el caso de la pintura, el estilo es lo que permite que haya significación, a través de la deformación coherente a la que se somete la experiencia. El estilo permite al artista plasmar su relación singular con el mundo, su vínculo más íntimo con éste. De esta manera,

²³⁰ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 84-85.

²³¹ *Ibid.*, p. 85.

Hay estilo (y de ahí significación) desde el momento en que hay figuras y fondos, una norma y una desviación, un alto y un bajo, es decir, desde que ciertos elementos del mundo toman valor de dimensiones de acuerdo con las cuales medimos todo el resto, en relación a las cuales indicamos todo el resto.²³²

Así, lo plasmado en la expresión artística no es la experiencia misma sino que es cierta significación que surge de la visión estilizada del artista o, más directamente, es el estilo del artista. En otras palabras, “lo que el pintor busca poner en un cuadro no es el sí mismo inmediato (*le soi immédiat*), el matiz mismo del sentir, es su estilo y, debe conquistarlo tanto en sus propios ensayos, en lo que se da (*le soi donné*) y en la pintura de los otros como en el mundo”.²³³ Una vez que el artista aprende a hablar desde su propia voz, con su propio estilo, no encuentra que haya una ruptura o diferencia entre su vida y su arte, porque “esos lienzos pintados, esos libros, tienen con el horizonte y el fondo de su propia vida un parecido demasiado inmediato”.²³⁴ De esta manera, el estilo da forma a la experiencia perceptiva y está al origen de toda significación en la experiencia artística. De acuerdo con esta idea Merleau-Ponty afirma que,

el estilo es lo que hace posible toda significación. Antes del momento en el que signos o emblemas se vuelvan, en cada uno y, en el artista mismo, el simple indicio de significaciones que ya están ahí, es necesario que esté ese momento fecundo en el que *dieron forma* a la experiencia, en el que un sentido que no era más que operante o que estaba latente se encontró con los emblemas que debían liberarlo y tornarlo manejable para el artista y accesible para los demás.²³⁵

De acuerdo con esto, en la expresión creadora, el artista no da forma a su experiencia a partir de significaciones ya instituidas, sino que los objetos se ponen a significar de cierta manera con arreglo a determinadas circunstancias o condiciones, según cierto estilo. De este modo, Merleau-Ponty postula que lo que *le es dado* al pintor “con su estilo, no es un cierto número de ideas [...] de las que podría hacer un inventario, es un modo

²³² Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 85.

²³³ *Ibid.*, p. 79.

²³⁴ *Ibid.*, p. 80.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 81-82.

de formulación tan reconocible por los demás y tan poco visible para él como su silueta o sus gestos de todos los días”.²³⁶

Por otra parte, Emmanuel Alloa reconoce el lugar del estilo en el problema de la relación entre la experiencia pre-reflexiva y la expresión. Tal como lo plantea, el problema reside en buscar la simultaneidad entre el “mundo para sí del arte” y el “premundo inhumano revelado por la pintura”. El intérprete responde a la pregunta de cómo pensar lo que es común a la percepción y a la expresión a través de una vía de influencia husserliana, que tiene que ver con la comparación de la unidad del mundo con la unidad del estilo.²³⁷ Alloa manifiesta que “el estilo reitera, según Malraux, el hiato entre mundo natural y mundo humano y no puede sino culminar en una consideración del arte moderno – en la que el estilo es a la vez el imperativo y la única creencia indiscutible – como ceremonia a la gloria del individuo”.²³⁸ Si el estilo es, según una cita de *La création artistique*, “la expresión de una significación prestada al mundo, llamado, y no consecuencia de una visión” cabe hablar del estilo como una anexión al mundo por el individuo.²³⁹ De este modo, como ya desarrollamos en el capítulo anterior, el estilo no solo se refiere al arte, sino al mundo en general y, en tanto articulación y modulación, la percepción por sí misma ya da un estilo del mundo, que es luego plasmado en la expresión.²⁴⁰

²³⁶ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 82.

²³⁷ Alloa, Emmanuel, *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia* (Trad. Viviana Ackerman), 1ª ed., Buenos Aires, Nueva Visión, 2009, p. 87.

²³⁸ *Ibid.*, p. 87.

²³⁹ *Ibid.*, p. 87.

²⁴⁰ Cf. Andén, Lovisa, “Literature and the Expressions of Being in Merleau-Ponty’s Unpublished Course Notes”. Destacamos los aportes de Lovisa Andén alrededor del tema de la función del estilo en la expresión artística. La intérprete admite que de acuerdo con *La prose du monde*, “la literatura y la pintura se vuelven expresivas a través de la estilización del mundo percibido” y, propone que, en sus estudios sobre el uso literario del lenguaje, con el concepto de estilo, el autor elabora una nueva concepción de la expresión en la cual “lo expresado es inherente a la expresión”. (p. 3) Tal como destaca la intérprete, el trabajo del artista consiste en una “elaboración del estilo ya presente en la percepción”, y si bien el arte y la percepción son continuos, “el arte transforma lo percibido” en la medida en que lo realza, hace visible algo que ya veíamos, pero a través de modos de ver no habituales (p. 5).

2.2. El estilo como sistema de equivalencias

En el apartado anterior propusimos que el pasaje de la experiencia a la expresión es facilitado por el estilo, que hace que estos ámbitos estén el uno en el otro y, destacamos que cuando el estilo opera en ese pasaje, funciona como deformación coherente. En este apartado, queremos destacar la idea de que la deformación que realiza el artista de acuerdo con su estilo no es arbitraria, sino que tiene algo de sistemático. En ese sentido, el estilo tiene una lógica que se repite en cada obra del pintor o del escritor, porque funciona como sistema de equivalencias. Tal como expone Merleau-Ponty, “el estilo es en cada pintor el sistema de equivalencias que él se constituye para esta obra de manifestación, el índice general y concreto de la ‘deformación coherente’ por la cual concentra la significación aún dispersa en su percepción y la hace existir expresamente”.²⁴¹ El artista *retoma* y *supera* (*dépasse*), a través de su arte, la experiencia del mundo con la que se encontró en la percepción. Merleau-Ponty señala que no hay que subestimar el *trabajo* o *estudio* que realiza el pintor antes de pintar y que su búsqueda es ciertamente metódica, a pesar de que “es cierto, su sistema de equivalencias, apenas tomado del espectáculo del mundo”, lo vierte (*investit*) en los colores, en el espacio, en el lienzo.²⁴² El sistema de equivalencias del artista da cuenta de que el mundo que ve y que “representa”, a pesar de las diferencias que implica el medio, significan para él lo mismo. En un sentido, hay una transposición del mundo percibido al mundo de la pintura y ésta, al igual que el equilibrio o desequilibrio entre los colores y las líneas, nos sitúa frente a “otro mundo”. Pero tal como aclara Merleau-Ponty, “*otro mundo* – comprendamos: el mismo mundo que ve el pintor, hablando su propio lenguaje, pero liberado del peso sin nombre que lo retiene hacia atrás y lo mantiene en el equívoco. ¿Cómo el pintor o el poeta serían otra cosa que su encuentro

²⁴¹ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 86.

²⁴² *Ibid.*

con el mundo?”²⁴³ Ahora bien, lo importante, como dijimos, es que esta *transposición* de una cosa por otra en la expresión, de lo visto por lo “representado” no es arbitraria, sino que más bien “está fundada en el sistema de equivalencias o más bien en el principio de selección y en la regla de expresión que prescribe esa novela [o esa obra], destinada como lo está a comunicar esto y no lo otro.”²⁴⁴

En ese sentido, que un cuadro sea de cierto artista exige que presente cierto sistema de equivalencias propio de ese artista. Así, lo que hace que cierto cuadro sea para nosotros “un Vermeer” es que realice “la estructura Vermeer” o que hable el lenguaje Vermeer, es decir, que

observe el sistema de equivalencias particular que hace que todos los momentos de la pintura, como cien agujas sobre cien relojes (*cadrans*) indiquen la misma e irremplazable desviación [...]. Si [...] el falsificador lograra retomar [...] el estilo mismo de los grandes Vermeer, ya no sería propiamente un falsificador. Sería uno de esos pintores que trabajan en el taller de los clásicos y pintan para ellos.²⁴⁵

De ese modo, cada artista o cada escritor tiene su propio estilo, su propio sistema de equivalencias de acuerdo con el cual configura su percepción y crea una expresión correspondiente. Es por medio de dicho estilo, que los artistas pueden comunicar su visión. Es por eso que Merleau-Ponty destaca que “el estilo es transparente, refleja el mundo y otorga verdad y realidad sólo si está enteramente sometido a su ley interna, da el objeto sólo si se desarrolla en completa autonomía, porque el objeto en literatura es dado por el modo de aparición, y porque éste es solidario con la organización de los elementos del mundo en la experiencia propia del escritor”.²⁴⁶

El estilo se torna así algo característico del gesto de cada artista: su mano lleva su estilo a todas sus expresiones, tanto en las grandes escalas como en las miniaturas, del mismo modo que adquirimos una escritura que se reconoce tanto cuando escribimos en

²⁴³ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 89.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁴⁶ Merleau-Ponty, *Le Problème de la Parole. Cours au Collège de France. Notes, 1953-1954*, p. 181-182.

papel, como con tiza sobre la pizarra. En ese sentido el estilo funciona como una “potencia general de formular un tipo constante [de gestos] mediante todas las transposiciones que podrían ser necesarias”.²⁴⁷ El mismo estilo es llevado, como estructura expresiva, a todos los actos de creación, a todas las manifestaciones de la expresión. De esta forma, “la mano con la que escribimos es una mano-espíritu, que posee, con la fórmula del movimiento, como un concepto natural de todos los casos particulares donde puede realizarse”.²⁴⁸

3. El estilo como expresión de la verdad del mundo: la resignificación de lo percibido

3.1. La cuestión del sentido en el paso de la percepción a la expresión

Cabe preguntarse acerca de la cuestión del sentido en el paso de la experiencia a la expresión. Es decir, si eso que experimenta el artista es aquello mismo que pretende plasmar en la obra o, si lo que busca plasmar es algo distinto, algo que trasciende su experiencia. Lo que propondremos es que la expresión artística intenta ir más allá de la experiencia. Es algo que Merleau-Ponty reconoce cuando explica que, una vez que los artistas realizan sus primeras operaciones expresivas son dotados “como de nuevos órganos” y, al experimentar “en esta nueva condición en la que se encuentran, el exceso de lo que hay *que decir* sobre sus poderes ordinarios” son capaces “de ir ‘más lejos’ [...] como si cada paso dado exigiera y volviera posible otro paso, como si finalmente cada expresión lograda exigiera [...] otra tarea [...]”.²⁴⁹

Por un lado, el paso de la experiencia a la expresión que realiza el artista no consiste en una simple representación. En la medida en que el arte se compone tanto de una experiencia perceptiva como de una experiencia creativa o instituyente, Merleau-Ponty propone encontrar la manera de vincular en la pintura “el elemento de la creación y el

²⁴⁷ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 107.

²⁴⁸ *Íbid.*, p. 108.

²⁴⁹ *Íbid.*, p. 81.

elemento de la representación”.²⁵⁰ Esto es así porque los artistas no representan el mundo, sino que lo transforman y, en este sentido, sus obras no son recreaciones que imitan una realidad, sino más bien creaciones. Tal como propone el autor, los artistas ponían su mirada en el mundo, “y en el momento mismo en que creían preguntarle el secreto de una representación suficiente, operaban sin saberlo, esa transformación o esa metamorfosis que la pintura a continuación se propuso expresamente como objetivo”.²⁵¹ Uno de los medios de “representación” que explica esto es la perspectiva, que no es “una ley de funcionamiento de la percepción”, ya que la percepción no la exige, sino que es más bien algo del orden de la cultura, “una de las maneras inventadas por el hombre de proyectar frente a él el mundo percibido, y no el calco de ese mundo”.²⁵² Cuando se usa la perspectiva en la pintura, lo que aparece ya no es el mundo percibido, porque se hacen cohabitar y se superponen cosas que en la vida no pueden serlo. Antes de ser representación de la realidad, la pintura clásica es “metamorfosis del mundo percibido, en un universo perentorio y racional”.²⁵³

Fundamentalmente, el sentido que aparece reflejado en la pintura no es el mismo sentido percibido, sino que es ese sentido mediado por la visión del propio artista, que lo modifica o lo reinterpreta, dice cosas nuevas y lleva el sentido tácito a su realización. En palabras de Merleau-Ponty, “el sentido propio de la obra de arte no es en un primer momento perceptible más que como *deformación coherente* impuesta a lo visible”.²⁵⁴ Así como en el apartado anterior pusimos el foco en el carácter *coherente* de la deformación, nos enfocamos ahora en el hecho mismo de que *deforma*. En este sentido, según Merleau-Ponty, la expresión creadora realiza un movimiento de metamorfosis del mundo, de modo

²⁵⁰ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 72.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

²⁵² *Ibid.*, p. 72.

²⁵³ *Ibid.*, p. 76.

²⁵⁴ *Ibid.*, 128.

tal que transforma y, siempre supera (*dépasse toujours*) aquello que transforma. Según él, lo hace entrar “en una configuración en la que cambia de sentido”. Tal como aclara, la metamorfosis es posible por el hecho de que lo dado ya “era pintura”, es decir, “porque hay un Logos del mundo sensible”.²⁵⁵ De ese modo, los actos de expresión superan lo dado en el punto de partida. Merleau-Ponty explica que tanto la lengua como la pintura vive en un primer momento “en el medio (*milieu*) de lo sagrado exterior”, y el pasaje hacia el arte tiene un aspecto enigmático, de modo tal que lo que realizan los artistas es una “transmutación [...] del sentido en significación, hacen un homenaje al Ser al que se creen destinado a servir” y son ellos mismos culto y religión.²⁵⁶ Waldenfels reconoce que para Merleau-Ponty, la expresión creadora es en sí misma una desviación que se desprende de otras expresiones. En ese sentido, la expresión creadora no es ni “novedad absoluta”, ni “antigüedad absoluta” sino que “el acto de expresión oscila entre una *novedad* relativa y una *antigüedad* relativa”.²⁵⁷ No viene de la nada pero tampoco es una repetición porque a partir de lo visto se produce una deformación coherente.²⁵⁸

Por otra parte, cabe destacar que, en las notas al curso *L’Institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Merleau-Ponty trata explícitamente la cuestión de la *institución* (*Stiftung*) de sentido en la obra de arte. Tal como la enuncia el autor, la noción de institución es

[...] [el] establecimiento de un sistema de distribución de los valores o de las significaciones, sistema que es *practicado* como el sistema fonemático de una lengua (principios de discriminación) pero que no es adquirido nocionalmente, porque lo nocional es siempre positivo y lo diacrítico es siempre más profundo.²⁵⁹

²⁵⁵ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 97.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁵⁷ Waldenfels, “Le paradoxe de l’expression chez Merleau-Ponty”, p. 340.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *L’institution dans l’histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l’inconscient, la mémoire. Notes de Cours au Collège de France 1954-1955*, Paris, Belin, 2003, p. 60. Cf. Ralón, Graciela, “La noción de institución como apertura de un campo”, en *Escritos de filosofía*. Segunda serie (enero-dic., 2017) N° 5: 16-22. La autora explica que dicha formulación, junto con algunas otras, que aparecen en las Notas al curso sobre “La institución en la historia personal y pública”, constituye un “aspecto” de la definición de institución. La definición central es la que aparece en el curso,

En estas notas, Merleau-Ponty da cuenta del hecho de que aquello que se instituye en la obra de arte no sigue una teleología o una “ley de la naturaleza”, sino que más bien se apoya en un trabajo, en una búsqueda, en una indagación y relectura perpetua que realiza el artista. Tal como afirma, el pintor no “hace la teoría, no conoce la razón”.²⁶⁰ En el acto de expresión creadora, las “elecciones” del artista no son sino “trabajo”, y más específicamente, “trabajo de ‘germinación’”, un ensayo que nunca es definitivo, y siempre es abierto a un devenir.²⁶¹ La noción de *motivo* es central. Los motivos que germinan la obra del pintor, son entendidos como una cierta distancia expresiva en relación a cierta ‘norma’, pero no elección en el sentido de posesión de un fin. La motivación del pintor proviene de los colores, de las luces, las substancias, y los movimientos. La montaña, como constata Merleau-Ponty en *L’Oeil et l’esprit*, se deja ver e interrogar por el pintor, para que ésta desvele “los medios [...] por los cuales se hace montaña bajo nuestros ojos. Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la exploración no son en realidad seres reales: tienen, como los fantasmas, una existencia únicamente visual”.²⁶² El pintor recibe estos motivos que obtiene del mundo y a partir de ellos realiza elecciones. Es así como Merleau-Ponty manifiesta que “elección (*choix*) significa tocar una de las nervaduras de un mundo pictórico dado, hacer de éste el principio de un tipo de expresión, que, por su parte, padecerá el mismo devenir. Elección no frágil, sino resbaladiza y abierta.”²⁶³ En ese sentido, la única racionalidad que se puede encontrar en la obra, no es una racionalidad acabada (*rationalité d’achèvement*), sino que

que es “Se entiende pues por institución esos acontecimientos de una experiencia que la dotan de dimensiones durables, por relación a las cuales toda una serie de otras experiencias tendrán sentido, formarán una serie pensable o una historia, - o aún los acontecimientos que depositan en mí un sentido, no a título de supervivencia y de residuo, sino como llamado a continuar, exigencia de un advenir”. (Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 61).

²⁶⁰ Merleau-Ponty, *L’institution dans l’histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l’inconscient, la mémoire. Notes de Cours au Collège de France 1954-1955*, p. 85.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 86.

²⁶² Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, p. 29.

²⁶³ Merleau-Ponty, *L’institution dans l’histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l’inconscient, la mémoire. Notes de Cours au Collège de France 1954-1955*, p. 86.

es una racionalidad de exploración (*recherche*)”.²⁶⁴ Es así como entendemos la institución de una obra, en tanto que portadora de un “sentido como significación abierta, que se desarrolla por brotación (*bourgeoisement*), viraje, descentramiento y re-centramiento (*décentration et recentration*), zig-zag, pasaje ambiguo, con una suerte de identidad del todo y de las partes, del comienzo y del final”.²⁶⁵

De ese modo, las elecciones del artista, que en realidad no son más que el trabajo del pintor, son instituyentes de la pintura, la rehacen, reconociendo la herencia instituida.²⁶⁶ Es en este sentido que Merleau-Ponty explica que el artista recurre a la norma ya instituida por la historia pero también la sobrepasa, de modo tal que “la elección es entonces siempre intento de superación (*dépassement*) [...] y no afirmación maniquea cerrada en sí misma”.²⁶⁷ Así, la creación artística tiene un carácter instituyente, que resignifica y crea significados en cada acto de creación, del mismo modo que instituye un estilo propio del pintor.

3.2. La expresión de la verdad del mundo a través de la expresión artística

Como sabemos, el proyecto de *La prose du monde* consistía, para Merleau-Ponty, en desarrollar una teoría de la verdad que, sin embargo, nunca llegó a término y quedó inconclusa. A pesar de eso, podemos preguntarnos qué relación encontraba el autor entre la verdad y el arte y, ya que la teoría de la verdad pretendía ser desarrollada en un escrito sobre el lenguaje artístico, nos preguntamos también qué hay de verdad en el arte, ya sea literario o pictórico. En ese sentido encontramos que Merleau-Ponty reconoce que el lenguaje literario, así también como el arte pictórico, permiten un acercamiento al mundo

²⁶⁴ Merleau-Ponty, Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de Cours au Collège de France 1954-1955*, p. 86.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 86.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

que supera el acercamiento al mundo de la experiencia perceptiva, y permiten revelar las verdades del mundo.

Merleau-Ponty encuentra que en el arte se da un movimiento que llama retomar (*reprise*), término que ayuda a comprender la expresión de una verdad en el arte. En nuestra experiencia habitual del mundo, perceptiva y pre-reflexiva, estamos arrojados al mundo, somos tomados por el mundo de manera demasiado cercana y, en cierto sentido estamos como nublados por dicha cercanía. Por ese motivo, el autor propone que es necesario un segundo movimiento, el retomar (*reprise*), un retomar el mundo a través del cual lo captaríamos de manera más inteligible. Eso puede darse, como vimos, a través del lenguaje y de la pintura. En ese sentido, como dice Merleau-Ponty,

Debemos comprender que el lenguaje no es un impedimento para la conciencia, que no hay diferencia para ella entre el acto de alcanzarse (*s'atteindre*) y el acto de expresarse, y que el lenguaje, en estado naciente y viviente, es el gesto de retomar (*reprise*) y de recuperación que me reúne a mí mismo como a otro.²⁶⁸

Esta reasunción del mundo no es la misma para cada artista, sino que es singular y propia de cada uno. De hecho, los artistas reconocen la verdad del mundo en su propia interpretación, en su propia obra, pero no en la de los otros. De hecho, en lo que se refiere a los pintores modernos, “si bien ninguno hablaba de verdad, todos, frente a las obras de sus adversarios, hablaban de impostura” y, la verdad en ese contexto es entendida como “la coherencia de una pintura consigo misma, la presencia en ella de un principio único que prescribe en cada elemento su modulación”.²⁶⁹ De ese modo, para el autor, el lenguaje en su “estado naciente y viviente, es el gesto de retomar (*reprise*) y de recuperación que me reúne conmigo mismo como con otro”.²⁷⁰ Así, el acto de retomar la experiencia por medio de la expresión implica un ir más lejos, una superación de la experiencia, en tanto

²⁶⁸ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 26

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 91

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

que la expresión no es un simple representar, sino que consiste en la transmisión de un significado aún no expresado, es “una reconquista de la tesis del mundo”.²⁷¹

De ese modo, el lenguaje literario y la pintura permiten que el lector acceda a significaciones que estaban latentes pero no conocía, a través de un lenguaje nuevo, como puede ser el de Stendhal, que transforma al lector -que por su parte se deja transformar- y lo torna capaz de comprender esas significaciones. El lector debe estar abierto al mundo nuevo que presenta el escritor, para entenderlo, debe dejar de preguntarse de dónde viene su lenguaje y simplemente seguirlo hacia dónde va. El autor plantea la posibilidad de que el lector supere al autor, y si eso sucede, sus escritos ya no tendrán “la virtud de la expresión”.²⁷² Merleau-Ponty explica que el lenguaje no invita al lector a descubrir en sí mismo significaciones que ya estaban ahí sino que, más bien, el lenguaje “es esa astucia (*ruse*) por la cual el escritor o el orador, tocando en nosotros esas significaciones, las hace emitir sonidos extraños y, que parecen en un primer momento falsos o disonantes, luego nos suscribe tan bien a su sistema de armonía que en lo sucesivo lo tomamos por nuestro”.²⁷³

A su vez, aquella verdad a la que nos lleva el lenguaje literario no es ninguna verdad metafísica o secreto revelado, sino que no son más que las cosas mismas. Efectivamente, Merleau-Ponty explica que el lenguaje operante enseña tanto al escritor como al lector lo que no sabían decir, y por ese medio, “el lenguaje nos lleva a las cosas mismas en la exacta medida en que, antes de *tener* una significación, *es* significación”.²⁷⁴ Eso se explica por el hecho de que no hay corte entre la experiencia y la expresión. Las palabras y las ideas aclaran los hechos del mundo, y es hacia la experiencia de los sujetos que el lenguaje debe dirigirse.

²⁷¹ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 173.

²⁷² *Ibid.*, p. 21.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

En la introducción y en el segundo capítulo habíamos propuesto que cada estilo es, en cierto aspecto, *contingente*, arbitrario, o gratuito, justamente porque no habla del ser de las cosas sino más bien de su modo de ser. Ahora bien, reinterpretemos esa contingencia a la luz del tema de la verdad en la expresión artística, y proponemos que, al fin y al cabo, la verdad no es ni una esencia ni algo ideal, sino que más bien está en la visión particular de cada artista, y por ende se encuentra en lo “azaroso” de su estilo, en su manera personal de ver el mundo, de transformarlo y metamorfosearlo. La verdad es las cosas mismas, y esas cosas mismas no son más que una configuración del mundo, vivido de acuerdo con una visión muy precisa de la vida, que responde a un estilo perceptivo, propio de cada sujeto. Lo más propio de la experiencia del mundo, su verdad, es su carácter personal, la experiencia vivida desde cierta perspectiva de acuerdo con cierto estilo y esa verdad se manifiesta en la obra de arte, porque el artista logra plasmar en ella su estilo.

Del mismo modo, en el capítulo anterior habíamos señalado que el estilo perceptivo, singular en cada sujeto, otorga al mundo percibido cierta ambigüedad o indeterminación. Ahora bien, esa ambigüedad que caracteriza la experiencia no es dejada de lado en la expresión, al contrario, es trasladada a ésta. En efecto, respecto del lenguaje literario, Merleau-Ponty señala que “lo que hay de azaroso en la comunicación literaria, lo que hay de ambiguo e irreductible a la tesis en todas las grandes obras de arte no es un defecto provisorio de la literatura, [...] es el precio que hay que pagar por tener un lenguaje conquistador, que no se reduce a enunciar lo que ya sabemos, sino que nos introduce a experiencias extranjeras, a perspectivas que nunca serán las nuestras y nos deshace en fin de nuestros prejuicios”.²⁷⁵

²⁷⁵ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 127.

Por otra parte, Buceta reconoce que Merleau-Ponty considera el “lenguaje indirecto” propio de la literatura como “el ámbito privilegiado para develar la verdad”.²⁷⁶ La palabra tiene una “función positiva y conquistadora” de verdades, que se encuentran en el mundo vivido, pero que no son reveladas sino a través de su transformación en “lenguaje universal”.²⁷⁷ A través de la expresión creadora, el escritor realiza un pasaje a la idea, en la que restituye un paisaje vivido en la experiencia. La herramienta usada para hacerlo es la gran prosa, noción que ya presentamos anteriormente. En esa tarea, la palabra (*parole*) es fundamental, porque es lo que permite prolongar el mundo sensible al mundo inteligible, “es un ser del mundo visible y al mismo tiempo abre a lo invisible”, y será precisamente a través de la producción literaria, que ésta posibilitará que sea manifestada una verdad.²⁷⁸ De ese modo, la palabra será el puente entre el mundo vivido y el mundo expresado, ese “quiasmo entre lo visible y lo invisible” y permitirá recuperar aquello que se pierde de la experiencia, de tal modo que “lo sedimentado en la palabra es el sentido del mundo que se encuentra allí contraído y que es posible recobrar en favor de nuevas estructuraciones de sentido, de nuevas expresiones del mundo vivido en la palabra”.²⁷⁹ Por otra parte, el estilo tiene una función importante en esa develación de la verdad, por el hecho de que lo que cada autor expresa es su propia experiencia y encarnación del mundo, en base a su propia estructuración del mismo. En ese sentido, el modo en el que un escritor “transforma en lenguaje su experiencia” o lo deforma, constituye su estilo o, en otras palabras, “el estilo es el conjunto de medios por los cuales transformamos en lenguaje, es decir volvemos comunicable la textura de nuestra experiencia”.²⁸⁰ Cada autor

²⁷⁶ Buceta, “La gran prosa: Merleau-Ponty y la literatura como expresión de la verdad”, p. 87.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 90.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 91.

²⁸⁰ Merleau-Ponty, *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes, 1953-1954*, p. 124.

tiene su propia manera de acercarse al mundo y por ende su propio estilo de expresarlo, lo que determinará su gran prosa y la verdad que exprese.

3.3. El carácter personal del estilo en el arte

La pintura y la literatura, en tanto que plasman una realidad ya estilizada, responden para cada artista, a un único estilo, del cual el artista difícilmente puede desviarse. En otras palabras, la obra de un artista sólo puede responder al estilo de acuerdo con el cual éste percibe el mundo y, eso de alguna manera determina el estilo de la obra y la verdad expresada. Merleau-Ponty da cuenta de esto cuando explica el caso de la creación artística por Matisse, en la que se cuenta que tras haber filmado a Matisse pintando, se observa en el video la meditación del pincel antes de cada pincelada. Como dice,

lo veíamos meditar, en un tiempo dilatado y solemne; en una inminencia de comienzo del mundo, empezar diez acciones posibles, ejecutar frente al lienzo como una danza propiciatoria, rozarlo múltiples veces hasta casi tocarlo y, caer finalmente, como el relámpago, sobre el único trazado necesario.²⁸¹

Lo que resalta Merleau-Ponty ante el análisis del experimento, es que éste tiene algo de artificial y que Matisse en realidad no eligió entre todos los trazados posibles, “se equivoca: no es un demiurgo, es un hombre”. Lo que hizo en realidad fue llevar su mano al lugar del lienzo que “llamaba al pincel para que la pintura fuese finalmente lo que devenía”.²⁸² En la nota al pie, Merleau-Ponty hace alusión al estilo como “generalidad preconceptual” que “hace la realidad del mundo”. El autor rechaza la idea de que hay infinitas posibilidades de representación para el artista, que puede elegir entre todos los trazados posibles del pincel, y que elige uno entre ellos: “no tuvo [...] todos los gestos posibles, no debió eliminarlos a todos salvo uno”.²⁸³ Lo que considera más bien, es que hay para Matisse un estilo preconceptual de su mundo percibido de acuerdo con el cual

²⁸¹ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 62.

²⁸² *Ibid.*, p. 63.

²⁸³ *Ibid.*

pinta. A pesar de eso, el artista sí tiene algo de libertad, ya que “la línea fue elegida con tal de satisfacer diez condiciones dispersas sobre la pintura, no formuladas, incapaces de ser formuladas para cualquier otro que no sea Matisse, porque no eran definidas e impuestas más que por la intención de hacer *esta pintura que no existía aún*”.²⁸⁴ Un caso similar se da en el caso de la descripción del trabajo de Cézanne, quien, para expresar el mundo desde su óptica, y no hacer una mera “alusión a las cosas”, debía disponer los colores de modo tal que la pintura refleje su profundidad, sus texturas, su blandura o su dureza. Justamente “por esta razón, cada pincelada debe satisfacer infinitas condiciones; por esta razón, Cézanne meditaba a veces durante una hora antes de trazarla”.²⁸⁵ La pincelada debe, ““contener el aire, la luz, el objeto, el plano, el carácter, el dibujo, el estilo”. La expresión de lo que *existe* es una tarea infinita”.²⁸⁶ Por otra parte, algo parecido sucede con la palabra (*parole*), en la que una potencia de significar no se dirige directamente a su significación, sino que más bien “tantea alrededor de una intención significativa” que está en proceso y, entre todas las demás palabras que podrían haber estado en el lugar de la palabra elegida, la elegida “era en verdad la única posible”.²⁸⁷ Como vemos, el acto de significar parece abrirse a un mundo de posibilidades para cada sujeto, de acuerdo con su estilo de percibir y de expresarse. Sin embargo, en algún sentido, la expresión exacta y precisa de las palabras y del trazado del pincel solo puede ser una, no porque haya una significación por correspondencia, sino porque la expresión se ve atravesada por una estructura determinada y fija como lo es el estilo del artista. Un uso diferente de las palabras, un trazado distinto en el lienzo ya no nos mostraría un estilo de Stendhal o de Matisse, sino de alguien más. De ese modo, retomando lo que decíamos en la introducción sobre la gratuidad o lo azaroso del estilo, podemos afirmar que el mismo,

²⁸⁴ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 64.

²⁸⁵ Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, p. 22.

²⁸⁶ *Íbid.*

²⁸⁷ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 64.

de cierta manera, tiene algo de necesario, porque la expresión de cada artista, de cada pensador, o de cada sujeto en general no puede darse más que a través de único estilo, que es el suyo propio, y eso es algo necesario (la única entre todas las posibilidades). De este modo, el artista plasma a través de su estilo su manera única de estructurar la realidad.

A su vez, aquello que el artista plasma en la obra responde a sus inquietudes o intenciones personales, a su manera única de referirse al mundo, a una experiencia de la vida que en el momento originario de la percepción tiene importancia y valor nada más que para él mismo. Por más banal que sea su experiencia, lo importante es la vivencia personal del artista y, el sentimiento y el estilo con el que la vivió. Lo que debe intentar plasmar en la obra es esa experiencia que para él “se resume [...] en cierto sabor muy preciso de la vida”. Cézanne, por ejemplo, tras leer *La peau de chagrin*, donde Balzac describe “Un mantel blanco como una capa de nieve caída con frescura, y sobre el cual se elevaban simétricamente los cubiertos coronados con pequeños panes rubios”, indica

‘Durante toda mi juventud [...] he querido pintar eso, esa capa de nieve fresca... Ahora sé que sólo hay que *querer* pintar: que se elevaban simétricamente los cubiertos, y: pequeños panes rubios. Si pinto “coronados” estoy perdido... ¿comprenden? Y si verdaderamente consigo equilibrar y matizar mis cubiertos y mis panes tal como están en la naturaleza, tengan la certeza de que las coronas, la nieve y toda la vibración estarán allí’.²⁸⁸

Del mismo modo, el prosista utiliza los signos y estructuras del lenguaje y, los elige, los reúne y los emplea “de modo tal que inducen el mismo sentimiento de la vida que habita al escritor a cada instante, pero desplegado desde entonces en un mundo imaginario y en el cuerpo transparente del lenguaje”.²⁸⁹ Se trata entonces de un uso del lenguaje que da cuenta de la experiencia personal, de modo tal que la vivencia, el sentimiento y el sabor de la vida es el mismo pero lo que cambia es el medio. Ese acercamiento a la pintura tiene que ver con un interés personal del artista: “En la medida en que la pintura no es más para

²⁸⁸ Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, p. 23.

²⁸⁹ Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, p. 67.

la fe o para la belleza es para el individuo, es la anexión del mundo por el individuo”.²⁹⁰ En el proceso de esa anexión, el artista realiza una “transmutación” de un sentido que está disperso en la experiencia y que pasa a ser expresado en el lenguaje o en la pintura. Se vislumbra así, en paralelo al carácter personal de la experiencia perceptiva, que la expresión artística es una experiencia profundamente personal, aunque necesite de los otros para no permanecer en la “familiaridad del ronrón personal pomposamente llamado monólogo interior”.²⁹¹

En resumen, hallamos en el ámbito de la creación artística el medio (*milieu*) adecuado para proporcionar una respuesta al problema del pasaje de la experiencia pre-reflexiva a la expresión propiamente dicha. En efecto, la literatura y la pintura son un medio privilegiado para expresar la experiencia perceptiva, precisamente por su carácter creador, por el hecho de que no se atienen a estructuras preestablecidas sino que instituyen nuevos significados por los cuales el artista transcribe sus vivencias. El estilo juega un rol fundamental en este pasaje de la experiencia a la expresión, y funciona como puente entre los dos ámbitos, en tanto que permite un solapamiento (*empiètement*) entre lo vivido y lo expresado, en la medida en que ambos se estructuran de acuerdo con el mismo estilo. De ese modo, el estilo permite el quiasmo entre los dos ámbitos y, como mostramos, de acuerdo con cierto sistema de correspondencia, permite al escritor y al pintor expresar el sabor de la vida que los invade y que caracteriza su experiencia. Así, hay una transformación de los sentidos percibidos en la experiencia, de acuerdo con un principio de “deformación coherente”. De esta forma, el artista logra expresar su visión personal, su verdad y, mostrar las facetas ocultas y los puntos de vista inexplorados del mundo: finalmente, cierto estilo del mundo que solicitaba ser expresado.

²⁹⁰ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, pp. 76-77.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 80.

Conclusión

Tal como destacamos en la introducción, la propuesta de este trabajo fue estudiar la noción de estilo en la obra de Merleau-Ponty y su lugar dentro de la teoría de la expresión. Defendimos dos hipótesis: la primera fue que el estilo se impone por sobre el sentido perceptivo y la segunda fue que el estilo funciona a modo de hilo conductor entre la experiencia ante predicativa de la percepción y la expresión propiamente dicha y, de ese modo, puede entenderse como una respuesta posible al problema del pasaje del mundo mudo de la percepción a la expresión. El hecho de que el estilo funcione como articulador entre la percepción y la expresión se da en la medida en que, por un lado, el estilo es aquello que configura y estructura la experiencia perceptiva, al igual que aquello que ordena la experiencia, la jerarquiza, resaltando algunos aspectos de la misma y matizando otros. Paralelamente, esa estructuración de la experiencia es plasmada en la expresión creadora, de modo tal que por medio de una “deformación coherente”, ese mismo estilo que se experimenta en el mundo es el estilo que se expresa en la obra. En ese sentido, nuestra postulación de que la noción de estilo funciona como respuesta al problema del *passage* reconoce y retoma, por un lado, la propuesta de Taminiaux según la cual el “arte” es un ámbito idóneo para la expresión de la experiencia perceptiva y, por otro lado, la idea de que una de las vías al problema del pasaje es la analogía de estructuras entre los dos ámbitos. De este modo, mostramos de qué manera, por medio del estilo, el mundo mudo de la percepción es manifestado en la expresión artística. Destacamos así la continuidad expresiva entre la experiencia y la expresión artística: “Es la operación expresiva del cuerpo, iniciada por la más mínima percepción, que se amplifica en la pintura y en el arte”.²⁹²

²⁹² Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p 117.

Para llevar a cabo tal tarea, en un primer momento expusimos la teoría merleau-pontiana de la expresión. Dicha presentación de la teoría de la expresión fue una necesidad metodológica, en la medida en que toda manifestación expresiva está configurada por un estilo, y, por ende, para entender el estilo debemos entender aquello que estiliza. En ese sentido, en el primer capítulo presentamos las principales características de la teoría de la expresión. En un primer momento, mostramos de qué manera se entiende al cuerpo como “nuestra expresión en el mundo” y como sujeto de la expresión. Como hemos visto, el cuerpo tiene una doble función, en la medida en que por un lado es actividad sensorial y perceptiva, y por otro lado, es expresivo, se mueve, y significa el mundo. Es en ese sentido que decimos que el cuerpo es tanto expresión como expresado. Constatamos las diversas referencias que aparecen en *Phénoménologie de la Perception* que muestran que el cuerpo es encarnación de la expresión. Estas son entre otras, que el cuerpo es origen de todos los espacios expresivos y que es capaz de instituir sentidos figurados en relación a un sentido natural y, que la percepción, en tanto que fisionómica, percibe las cosas como sistema de equivalencias entre las cualidades expresivas. Desde esta perspectiva, analizamos la noción de cuerpo propio desde los fenómenos de esquema corporal y sistema cuerpo-mundo. Destacamos la capacidad del cuerpo de significar y su relación práctica con el mundo. Así, vimos que el cuerpo se manifiesta como expresivo en cada uno de sus gestos y que el cuerpo propio es “expresión primordial”: se percibe a sí mismo como organización estructurada y no permite separar la expresión de lo expresado. Por otra parte, resaltamos que el cuerpo es entendido como sujeto de expresión, y presentamos algunas de las principales formas expresivas de las que da cuenta el autor. La primera fue la sexualidad, que permitió mostrar que ella misma y las demás modalidades expresivas están integradas a la totalidad de la vida del cuerpo propio. Por otra parte, presentamos, brevemente, la concepción merleau-pontiana del

lenguaje al igual que el lenguaje en tanto que operación expresiva. Destacamos que, según la concepción fenomenológica del lenguaje, las palabras son pregnantes de significación, del mismo modo que las cosas y que los gestos, motivo por el cual resultó importante subrayar el trasfondo existencial y gestual de la significación lingüística. Por otra parte, explicamos de qué manera el mundo y las cosas son por su parte expresivos y, enfatizamos en las nociones de conciencia perceptiva y sentido perceptivo, que luego tomaron una radical importancia en nuestra investigación. En el mundo sensible, el sentido envuelve y penetra la materia. Como explicamos, el sentido perceptivo es en principio, aquello a través de lo cual la conciencia perceptiva conoce las cosas. El sentido perceptivo no es un concepto o esencia, sino que es un sentido captado diacríticamente en las cosas y resulta de la percepción de una diferencia respecto de un nivel. Reconocimos la importancia de la noción de sentido perceptivo, si bien sostenemos que es fundamental comprenderlo a través del estilo. Ciertamente, el sentido perceptivo siempre está configurado o estructurado por un estilo. En otras palabras, no es posible conocer un sentido más que a través de su estilo y, justamente, lo que conoce el sujeto en la percepción es una configuración, un ordenamiento típico de las cosas, un estilo. Por otra parte, presentamos brevemente el tema de la verdad, central en la teoría de la expresión, es decir, propusimos un breve acercamiento a la pregunta de qué es la verdad expresada en la expresión. En este aspecto, destacamos que si bien, como reconoce Barbaras, no hay una verdad que se deleva de manera separada del ámbito perceptivo, el conocimiento de la verdad implica un acto de *retomar (reprendre)* los datos presentados en la experiencia. Finalmente, expusimos los temas y problemas fundamentales en el problema del pasaje (*passage*) de la experiencia ante-predicativa a la expresión lingüística, y exhibimos las propuestas y soluciones de los diferentes intérpretes, dejando el tema abierto para su posterior tratamiento en el tercer capítulo. Notamos que, si bien la

teoría de la expresión de Merleau-Ponty fue ampliamente trabajada, la noción de estilo no es suficientemente reconocida ni estudiada. No obstante, la noción de estilo permite ampliar y comprender de manera mucho más profunda la teoría de la expresión, porque toda expresión está estructurada por un estilo, y es percibida de acuerdo con un estilo.

Es por eso que, en segundo lugar, en el segundo capítulo nos abocamos directamente a la noción de estilo, explicitando sus principales características, tales como su oposición a las teorías objetivistas e intelectualistas al igual que su carácter concreto. Para eso, partimos de la base que Merleau-Ponty comprende los objetos de la experiencia no como esencias, sino como existencias. Eso permite que el estilo pueda tener un lugar central porque el interés no está en conocer las ideas, los conceptos o las esencias de las cosas que se aparecen, sino en captar la experiencia total de lo que se presenta, los objetos existentes vistos desde una perspectiva, con cierta disposición de los colores, con sus matices, con los sentimientos que conllevan, es decir, la textura misma de la experiencia. De ese modo, nos dedicamos luego a explicitar de qué manera el estilo funciona como configuración de la experiencia y, defendimos a modo de hipótesis, que si bien reconocemos la importancia de la noción de sentido perceptivo, hay cierta prioridad del estilo por sobre el sentido perceptivo, es decir, el estilo se impone por sobre el sentido perceptivo. Eso implica que la conciencia perceptiva se encuentra en su experiencia frente a un estilo o, en todo caso, frente a un sentido perceptivo estilizado. Así, lo que se percibe en la experiencia es una configuración del mundo, un ordenamiento de éste, con sus valores sentimentales, con ciertos objetos que se resaltan y otros que se atenúan, con su perspectiva y ordenamiento propio de acuerdo con como cada sujeto interroga el mundo y las cosas. Del mismo modo, observamos que el sentido perceptivo y el estilo son caracterizados, en sus funciones, de manera muy similar, porque ambos funcionan como “deformación coherente”, moldean y configuran la experiencia del sujeto de acuerdo con

su manera típica de tratar el mundo, y dan cuenta de que el objeto es un objeto abierto en el campo perceptivo, ante los sujetos que puedan percibirlo. A su vez, mostramos que los propios sujetos se caracterizan por un estilo, tanto perceptivo como expresivo, que permite singularizarlos, o atribuirles cierta actitud y manera de expresarse fija. Es decir, las intenciones de cada sujeto se expresan en todas las formas expresivas -ya sea la percepción, el movimiento, la expresión lingüística, gestual, o la expresión creadora- de acuerdo con un mismo estilo, que funciona como estructura de todas estas dimensiones. De ese modo, entendemos que la propiedad fundamental del estilo, es precisamente estructurar toda la existencia del sujeto, de acuerdo con su propia manera típica de expresarse. En ese sentido, lo que se ve moldeado por el estilo no es únicamente la percepción, sino que el estilo determina cada una de las manifestaciones de esa comunicación expresiva con el mundo. Todos los actos, todos los gestos, percepciones, movimientos, palabras y creaciones se ven atravesadas por el estilo. Es por eso que decimos que el estilo describe la relación más primordial del hombre con el mundo, porque es aquello que ordena y estructura su comunicación con éste.

Por otra parte, en el tercer capítulo retomamos el problema del pasaje (*passage*) introducido al final del primer capítulo, y propusimos que la expresión artística, particularmente por medio del concepto de expresión creadora y de la noción de estilo, permite esbozar una solución a dicho problema. En efecto, por su carácter instituyente de sentido y por ser abierto en sus formas y no tener que atenerse a estructuras preestablecidas, la creación artística tanto en la literatura como en la pintura constituyen el medio privilegiado para plasmar a la expresión lo vivido en la experiencia. En ese sentido, destacamos la importancia del reconocimiento del lenguaje hablante y operante, opuesto al lenguaje hablado. Tal como presentamos, el lenguaje hablado es un lenguaje instaurado o constituido que, de acuerdo con Merleau-Ponty, no contiene más que

sentidos petrificados y “traduce” significaciones adquiridas. En oposición, el lenguaje operante es un lenguaje que se hace en el momento mismo de la expresión. El lenguaje operante no es cerrado sino que está abierto al ser y convierte a la percepción en el lugar original de la palabra. De esta manera, apoyándose en el mundo percibido, el lenguaje hablante crea sus propias formas a medida que es escrito, instauro nuevos significados que despiertan en el lector nuevas maneras de entender el mundo, maneras de ver que estaban latentes y que solicitaban ser expresadas. Puede entonces afirmarse que el lenguaje operante es capaz de llevar un pensamiento a la existencia. Así pues, el lenguaje literario no emplea el lenguaje instituido sino que se expresa en el lenguaje operante, no se restringe a significados ya existentes sino que crea significados y es, por ende, un medio privilegiado para la expresión creadora. Del mismo modo, algo análogo sucede en el arte pictórico. En este tipo de expresión, el artista tiene la libertad de disponer los colores, las formas y los trazados de la manera en que lo considere necesario. Así, de acuerdo con una norma de deformación coherente, el pintor logra resaltar algunos aspectos, colores o perspectivas de la experiencia que exigían pasar a la expresión propiamente dicha. La expresión pictórica es una de las experiencias más acabadas de la presencia del *logos* mudo del mundo, como de la restitución, a través de las formas y de los colores, de la configuración de lo sensible que se da espontáneamente en la naturaleza. Tal como recupera Merleau-Ponty de Valéry en *L'Œil et l'esprit*, el pintor “aporta su cuerpo” y, es en ese movimiento de prestar su cuerpo al mundo, que logra transmutar al mundo en pintura. Hay una interrogación del pintor hacia lo visto, que “apunta a esa génesis secreta y febril de las cosas en nuestro cuerpo”.²⁹³ En ese sentido, el artista posee un don visual y, justamente gracias a su visión ejercitada y atenta, logra desentrañar el enigma de la expresión de las cosas en el mundo. De ese modo, el pintor expresa lo que

²⁹³ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 30.

buscaba ser dicho por las cosas, saca a relucir la significación que el mundo le requería que exprese, el estilo que las cosas le solicitaban que plasme en una obra.

Tal como propusimos, el estilo es fundamental en la expresión creadora, y más precisamente, en la tarea del pasaje de la percepción a la expresión. El estilo da lugar a un solapamiento (*empiètement*), una inmiscusión entre el mundo percibido y el mundo expresado. En efecto, en tanto que estructura, organiza y ordena estos dos ámbitos de acuerdo con el mismo principio y, posibilita así el paso de uno a otro. De este modo, en su experiencia perceptiva, el artista percibe al mundo estructurado por cierto estilo que moldea su experiencia y, es precisamente dicho estilo lo que será plasmado en la obra de arte, con el fin de transmitir determinado sentimiento o vivencia. En otras palabras,

lo que el pintor pone en el cuadro, no es el sí mismo inmediato (*le soi immédiat*), el matiz mismo del sentir, es su *estilo*, y la tarea de conquistarlo no es menor en sus propios ensayos que en la pintura de los otros o en el mundo.²⁹⁴

La pintura retoma y sobrepasa lo que se percibe en el mundo. De ese modo, la noción de estilo es central en este pasaje del mundo mudo a la expresión en el arte pictórico y en la literatura, porque como dijimos, el mundo mudo de la percepción es configurado por un estilo, y es esa configuración lo que es a continuación plasmado en la obra. En efecto, el artista no expresa en su obra un sentido perceptivo, sino que expresa el estilo de su experiencia y, abre así al lector a nuevos significados. En ese contexto, el estilo opera por medio de una “deformación coherente”, transformación o metamorfosis que se realiza en dicho paso. Destacamos que tal uso del estilo no es arbitrario, sino que funciona como un sistema de equivalencias que permite pasar, de manera coherente para el artista, de un ámbito a otro. En esa función, el estilo no respeta todas las formas, colores o rasgos de las cosas sino que cumple únicamente con su estructura general, con el estilo percibido. De hecho, es posible que el artista incluya en la obra únicamente algunos objetos y

²⁹⁴ Merleau-Ponty, *Signes*, p. 84.

aspectos de su experiencia, los que más captan su atención, algunos colores, los que expresan cierto sentimiento y, que modifique las formas de acuerdo con lo que encuentra más cercano a su propia vivencia. Por otra parte, en el paso de la experiencia a la expresión el sentido que se expresa es transformado o resignificado, porque la expresión creadora no consiste en una representación o copia de la experiencia, sino que, al expresar su visión, el artista va “más lejos” que lo que permite la percepción. De esa forma, en la expresión artística se produce una superación (*dépassement*) de la percepción. Es por eso que decimos que el artista realiza una metamorfosis de lo percibido, ya que si bien parte de una base perceptiva, aquello que se percibe es transformado, deformado y sobrepasado. A su vez, la expresión artística constituye el ámbito privilegiado para la expresión de la verdad. Eso implica que cada artista en su propia expresión creadora, logra expresar su verdad, y considera las expresiones de los demás artistas como “impostura”. En ese sentido, la verdad no se entiende como adecuación, sino que la verdad consiste en un acercamiento a las cosas mismas, pero desde una perspectiva única, desde la perspectiva de cada sujeto, deformada por su propio estilo. Finalmente, el estilo permite reflejar la visión *personal* de cada artista. Ciertamente, el estilo expresivo de cada artista es algo particular a cada uno, y responde a la manera singular con la que cada cual percibe el mundo. Eso depende de la manera típica de percibir que tiene cada sujeto: de su manera de cuestionar e interrogar las cosas surge la postura que toma hacia éstas. A su vez, el artista opta por expresar en su obra determinados aspectos del mundo de acuerdo con las cosas que lo convocan o lo solicitan.

De ese modo, encontramos en el estilo una noción fundamental para la filosofía de Merleau-Ponty, que atraviesa todos los períodos de su obra y toda su teoría. La noción de estilo permite comprender la relación primordial del hombre con el mundo y su configuración del mismo. Es, por ende, un término imprescindible para comprender tanto

la percepción como la expresión. El estilo da cuenta de la experiencia total de la percepción y de la existencia: no las reduce a un sentido sino que abarca todos los aspectos posibles de éstas. Eso incluye los aspectos emocionales, sentimentales, los colores, los sonidos y las texturas, el ambiente y la atmósfera. Como vimos, la relación del hombre con los otros y con el mundo se ve totalmente atravesada por el estilo. El estilo funciona como aquello que estructura la totalidad de la existencia del sujeto y por ese motivo opera tanto en la percepción como en la expresión, funcionando así como hilo conductor entre estos dos ámbitos. La relación del sujeto con el mundo se da de manera tal que, de cierta configuración espacial resulta cierto estilo motriz, de cierto estilo perceptivo resulta cierto estilo expresivo. De esa misma manera, la expresión creadora pretende plasmar el estilo vivido en la percepción. En efecto, el estilo como sistema de equivalencia, es la estructura idónea para llevar al ámbito artístico lo visto en el ámbito perceptivo. Es por eso que, en este trabajo, propusimos al estilo como una solución adecuada al problema de pasaje de la experiencia perceptiva a la expresión. Sostenemos que el estilo cumple un rol fundamental en ese pasaje porque, por medio de éste, se da una analogía de estructuras entre los dos ámbitos y así, se vuelve posible pasar fácilmente del ámbito perceptivo, al ámbito de la expresión creadora.

En el fondo, ni la experiencia ni la expresión son separables de su estilo, éste no las acompaña, sino que es constitutivo de ellas: “En el poema, como en la cosa percibida, no podemos separar el fondo y la forma, lo que se presenta y la manera en la que se presenta en la mirada”.²⁹⁵ Es esa visión, esa idea de que el estilo no es sólo un revestimiento sino aquello mismo que conocemos del mundo en todas sus dimensiones, es lo que intentamos reflejar a lo largo de estas páginas.

²⁹⁵ Merleau-Ponty, *Causeries*, p. 76.

Bibliografía Citada

Obras de Merleau-Ponty

MERLEAU-PONTY, Maurice,

- *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945.
- *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Grenoble Éditions Cynara, 1989.
- *Causeries*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- *Sens et non-sens*, 5^e édition, (1^e ed. 1948), Paris, Les Éditions Nagel, 1966.
- *Parcours deux – 1951-1961*, Lonrai, Éditions Verdier, 2000.
- *Résumés de Cours. Collège de France. 1952-1960*, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
- *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Genève, MetisPresses, 2011.
- *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes, 1953-1954*, Genève, MetisPresses, 2020.
- *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de Cours au Collège de France 1954-1955*, Paris, Belin, 2003.
- *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.
- *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- *La prose du monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1969,

Bibliografía especializada

ALLOA, Emmanuel, *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia* (Traducción Viviana Ackerman), 1^a ed., Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

- “The diacritical nature of meaning, Merleau-Ponty with Saussure”, *Chiasmi International. Trilingual Studies Concerning Merleau-Ponty's thought*, N°15, Milano-Paris-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2013, pp. 161-173.

ANDÉN, Lovisa, “Literature and the Expressions of Being in Merleau-Ponty’s Unpublished Course Notes”, *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol 50, Issue 3, 2019, pp. 208-219.

BUCETA, Martín, “Analogía y sublimación: una respuesta al problema del pasaje del silencio a la palabra en la filosofía de Merleau-Ponty”, *Areté. Revista de Filosofía*, Vol. XXIX, N° 2, 2017, pp. 333-360.

– “La gran prosa: Merleau-Ponty y la literatura como expresión de la verdad”, *Universitas Philosophica* 75, año 37, julio-diciembre 2020, pp. 73-99.

BARBARAS, Renaud, « Le problème de l’expression », *De l’être du phénomène. Sur l’ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Éditions Gêrôme Million, 1991, pp. 59- 67.

HUSSERL, Edmund, *Meditaciones Cartesianas*, (Traducción Mario A. Presas), Madrid, Ediciones Paulinas, 1979.

– *Meditaciones Cartesianas*, (Traducción José Gaos), Pánuco, Fondo de Cultura Económica, 1963.

KRISTENSEN, Stephan, “Foi perceptive et foi expressive”, *Chiasmi International. Publication trilingue concernant la pensée de Merleau-Ponty*, série 5 : ‘Merleau-Ponty. Le réel et l’Imaginaire’, Milano-Paris-Memphis, Vrin-Mimesis-University of Memphis, 2003, pp. 259-282.

– *Parole et subjectivité. Merleau-Ponty et la phénoménologie de l’expression*, Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms Verlag, 2010.

RALÓN, Graciela, *La intencionalidad en el interior del ser. Las homologías entre los sistemas simbólicos*. Tesis de doctorado en filosofía, mayo 2004, (Trabajo no publicado).

– “Una interpretación de la percepción: Cassirer – Merleau-Ponty, *Tópicos. Revista de Filosofía*, 22(1), 2013, pp. 35–53.

– “Acción e intersubjetividad: un esbozo del carácter carnal de la violencia como forma de usurpación o transgresión en la esfera del otro (*empiètement*)”, Círculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, *Acta fenomenológica latinoamericana*, Volumen V (*Actas del VI Coloquio Latinoamericano de Fenomenología*), Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016, pp. 55-64.

- “La noción de institución como apertura de un campo”, *Escritos de filosofía*. Segunda serie (enero-dic., 2017) N° 5: 16-22.

TAMINIAUX, Jacques, « L’expérience, l’expression et la forme dans l’itinéraire de Merleau-Ponty », *Le regard et l’excédent*, Un Vol. de 182 pp., La Haye, Martinus Nijhoff, 1977, p. 90-115.

WALTON, Roberto, J., *Intencionalidad y horizontalidad*, Bogotá, Editorial Aula de Humanidades, 2015.

WANDENFELS, Bernhard, « Le paradoxe de l’expression chez Merleau-Ponty », Renaud Barbaras, *Notes de cours sur L’origine de la géométrie de Husserl*, suivi de *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 331-348.