

LO INVISIBLE ES ESENCIAL A LOS OJOS: SOBRE EL VALOR ONTOLÓGICO DE LA EXPERIENCIA PICTÓRICA EN MAURICE MERLEAU-PONTY Y GILLES DELEUZE

Jorge Nicolás Lucero
Instituto de Filosofía “Alejandro Korn”
Universidad de Buenos Aires

Resumen: El objetivo central de este trabajo consiste en determinar la aproximación tácita que tienen las obras de Merleau-Ponty y Deleuze a través de sus estudios sobre pintura. Se muestra que ambos estudios no son fragmentos aislados de sus corpus, sino que los mismos ejercen una vertebración atendible en el desarrollo de sus ontologías. Asimismo, se desea sostener que la propuesta merleauPontyana se aleja de las críticas que Deleuze ejerce sobre la fenomenología, e incluso se direcciona en la línea deleuzeana en su rechazo a la concepción representacionista de la imagen pictórica.

Palabras clave: sensibilidad, corporalidad, expresión pictórica, ontología

Abstract: This work possesses as central goal to determinate the tacit approximation between the works of Merleau-Ponty and Deleuze, emphasizing in their painting studies. It shows how both studies are not isolated fragments of their corpus, but they exercise a structuring worth of consideration in the development of their ontologies. At the same time, we want to support the merleauPontyan proposal moves away from Deleuze’s critics to phenomenology, and even it takes the direction of deleuzean line when it rejects the representationist conception of pictorial image.

Keywords: sensitivity, embodiment, pictorial expression, ontology

En el tercer capítulo de *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze desarrolla una crítica a lo que denomina “modelo del reconocimiento”, según el cual la diferencia es pensada por mediación de la exigencia de identidad que establece la noción de representación. Dicho capítulo toma distancia de las formas del sentido común que despliegan las tres *Críticas* kantianas –sentido común lógico, moral y estético–, así como, en la misma dirección aparece también una crítica a la fenomenología, particularmente dirigida a Merleau-Ponty: «¿Ella –reclama Deleuze– no descubre un cuarto sentido común, fundado esta vez en la sensibilidad como síntesis pasiva, y que por constituir una *Urdoxa*, no queda menos prisionero de la forma de la *doxa*?». ¹ La pregunta retórica podría considerarse una síntesis del problema conceptual que padece la fenomenología en su abordaje del campo trascendental. Para Deleuze, la fenomenología ha obturado el campo trascendental o plano de inmanencia al volverlo inmanente a elementos que le otorgan unidad e identidad, y por ende, lo aprisionan en el esquema de la representación. La subjetividad, el objeto intencional, el cuerpo propio, el

“ser en el mundo”, o bien la carne son para el filósofo maneras de ahondar en esta incompreensión de la inmanencia.²

¿Cuánto hay de cierto en esta crítica? Si nos centramos en la fenomenología de Merleau-Ponty, ¿acaso se relega la diferencia pura en la invocación de la opinión originaria? Una potencial respuesta a estos interrogantes yace en una de las problemáticas intensamente trabajada por ambos autores: la experiencia artística. La cuestión del arte y la teoría estética no constituyen un capítulo menor dentro del programa de estos autores. A pesar de utilizar baterías conceptuales notablemente distintas, Deleuze y Merleau-Ponty han estimado la creatividad artística y el objeto estético con un espíritu similar. Los filósofos no abordan su pensamiento estético centrados en lo que la filosofía puede decirle al arte; contrariamente, focalizan sus meditaciones en torno a lo que el arte ha de indicarle a la filosofía. En este sentido, como habremos mostrado, ellos alcanzan una conclusión semejante: el arte sugiere un cambio de paradigma para hacer ontología, pues aquél se despega del régimen de la representación.

Puede encontrarse una visión singular de esta cuestión en la problemática de la pintura, a la que los filósofos dedicaron obras importantes. El fenomenólogo francés posee tres textos indispensables sobre el problema de la pintura, los cuales ya esbozan algunos rasgos de su última ontología: el artículo «La duda de Cézanne», publicado en *Sentido y sinsentido* (1948); «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» (1952), publicado en *Signos* (1960); y, por supuesto, el póstumo *El ojo y el espíritu* (1964). Por el otro lado, Deleuze también posee una obra completa sobre el problema de la pintura, *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981), así como un curso en la Universidad de Vincennes del mismo año dedicado exclusivamente al aporte filosófico de la pintura, titulado *Pintura: El concepto de diagrama* en su edición castellana.

Centrándonos en estas referencias, en lo que sigue nuestro objetivo general consistirá en examinar la concepción de la pintura como una expresión dotada de potencia ontológica. Como objetivos específicos pretenderemos, en primer lugar, defender que el lugar de la pintura en la obra deleuzeana no es periférico sino central, dado que el hecho pictórico conforma un Cuerpo sin Órganos (desde ahora, CsO) eminente, por lo tanto, permite un acceso no representativo a los movimientos del campo trascendental intensivo y virtual. En segundo lugar, a pesar de que Deleuze encuentra en la fenomenología de lo sensible una continuación del concepto de representación, procuraremos enseñar cómo Merleau-Ponty pone de manifiesto, gracias a los análisis tanto ontológicos como fenomenológicos, el orden sub-representativo que poseen tanto el quehacer pictórico como la propia percepción natural.

I. *Pintar la sensación: el Cuerpo sin Órganos en el hecho pictórico*

Para romper con el modelo del reconocimiento, Deleuze propone desarrollar un empirismo trascendental, cuya característica inmediata consiste en alcanzar el límite mismo de las facultades que se unifican y jerarquizan bajo la matriz de la representación. Bajo el modelo del reconocimiento, la estructuración de lo real responde a las dos dimensiones de la *doxa*: el buen sentido, que establece una estratificación y jerarquización de las facultades, y el sentido común, que las articula como un sistema unitario. Contrariamente, el empirismo deleuzeano, cuyas motivaciones difieren de analizar los rasgos de la experiencia vivida que aparece ajustada al buen sentido y el sentido común, consiste en la irrupción de la unidad de las facultades y sus funciones. Así, la percepción queda desligada de la estructuración trascendente de la representación –trascendente en tanto cada facultad no genera su estructura *per se*–, se ve impulsada a percibir aquello que es imperceptible dentro del reconocimiento, se

percibe la profundidad intensiva o *spatium* inmanente a la percepción que no es sino el ser más propio de la percepción. En términos deleuzeanos, se aprehende la diferencia intensiva que permite lo diverso. Experiencias liminares, como el vértigo³, nos conducen a la intensidad generativa de la percepción, a su único principio trascendental.

Este empirismo trascendental encontró posteriormente nuevos rumbos bajo la noción de CsO, particularmente en la formulación del mismo en *Mil Mesetas*. Allí, el CsO indica, por un lado, el suelo puro de la experiencia que se encuentra asediado por formaciones que regulan de manera trascendente el flujo de intensidades propio del CsO – estratos de organización, subjetivación y significación. Por otro lado, indica la práctica de estos desarrollos paradójicos de las facultades, consistente en una apertura hacia nuevas modalidades de la existencia no funcionales a las ordenaciones de los estratos (des-estratificación). Este desasimiento de los sentidos prefijados no se logra mediante un salto teórico, negando la ordenación por parte de las estratificaciones, sino que se posibilita en el desarrollo de los mismos estratos, en la exploración de sus estados liminares o epistratos, exploración que Deleuze y Guattari denominan devenires. Devenir no es una mera imitación o representación parcial de nuevas estructuras del sentido, pues en lugar de consistir en un traslado o cambio de estratificación, devenir es el acceso al proceso fundante de las organizaciones, subjetivaciones y significaciones que es disímil a lo fundado. Devenir es un estado evanescente que nunca se cristaliza como estratificación. Concebir lo trascendental del CsO mediante las estratificaciones nos lleva al error capital, de acuerdo con Deleuze, de “concebir lo trascendental a imagen y semejanza de lo empírico”⁴, esto es, sostener la primacía de la representación. Entre las numerosas ramificaciones del devenir que son descritas en *Mil Mesetas*, el devenir-animal inaugura una zona de indiscernibilidad donde se viven «relaciones animales con el animal», a través de las cuales el cuerpo humano, estrato-organismo con funciones y modos de afectar y ser afectado específicos, despliega una veta «inorgánica», una nueva posición de los órganos humanos, órganos cargados de afectos o modos de existencia del animal. Devenir, por tanto, corresponde a la consagración de la consigna del rizoma «¡Experimenta en lugar de significar e interpretar!»⁵, mediante la cual la corporalidad es llevada a expresiones no que no se articulan con las funciones del cuerpo orgánico.

Ahora bien, bajo este marco, el arte desarrolla un modelo particular de esta experiencia del CsO, pues permite cristalizar el campo virtual de las intensidades sin metamorfosearlas en trascendencias. El arte triunfa en la posibilidad de darle autonomía a la experiencia sensible por fuera de la percepción natural, matriz ejemplar del modelo del reconocimiento. En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari inscriben al arte fuera del campo de lo mimético, lo representativo y lo narrativo. Contrariamente, el arte tiene otras tres finalidades: 1) se esfuerza por encontrar y gestar afectos y perceptos (*percepts*) que se independizan de una conciencia y de una referencia objetual; 2) estos afectos y perceptos producen en sí mismos algo jamás vivido ni representado, pues la autonomía de los mismos los desvincula de cualquier historia o vivencia; y 3) conserva, en suma, a los afectos como acontecimientos virtuales, encarnándolos pero sin actualizarlos, es decir, los afectos y perceptos expresan un acto puro de creación y no de reproducción. La creación artística se encamina de esta manera hacia una independencia de la sensación: «una gran dosis de inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, desde la perspectiva de un modelo supuesto, desde la perspectiva de percepciones y afecciones vividas [...] Hay una posibilidad pictórica que nada tiene que ver con la posibilidad física».⁶ Una obra de arte, por ello, resulta de una potente desterritorialización, manifiesta la construcción de espacios intensivos liberados de la exactitud y la veracidad empírica, desbordando lo propiamente vivible desde los

términos de la percepción natural: «el devenir sensible es el acto por el cual algo o alguien no deja de volverse otro (sin dejar de ser lo que se es) [...], [es] la alteridad comprometida con una materia de expresión»⁷.

Este trabajo, sin embargo, sólo pretende enfocarse en cómo la pintura logra este acto. A pesar de que el corpus deleuzeano esté atiborrado de un uso filosófico de la literatura, y aunque el cine se haya erigido como una de las temáticas más originales e interesantes del filósofo, el propio Deleuze declara una ventaja metodológica de la pintura. En la entrevista «La pintura inflama la escritura», Deleuze señala una diferencia capital entre la pintura y las demás artes: mientras que la lucha contra las formas preestablecidas de cada disciplina artística (clichés) son exteriores al hecho artístico, en la pintura la lucha es interior a la obra: «el cuadro sale de una catástrofe óptica, que permanece presente sobre el cuadro mismo».⁸ Así, la conceptualización deleuzeana sobre la pintura muestra a la misma como el arte más comprometido con el programa del CsO. De hecho, la pintura se vuelve un problema considerado por Deleuze luego de la publicación de *Mil Mesetas*, ya que inmediatamente se dedica a dictar un curso sobre pintura en la Universidad de Vincennes⁹, además de publicar en dos tomos de su *Lógica de la sensación* (1981), una monografía en torno a la obra del pintor Francis Bacon, quien será el protagonista de todas sus reflexiones sobre pintura.

La pintura, pues, es la única que en su proceder integra su propia catástrofe.¹⁰ ¿Pero por qué el proceso pictórico sería intrínseco a su propia catástrofe? La vinculación con ella está dada por las dos dimensiones atendibles en el proceso pictórico. Deleuze sostiene la necesidad de distinguir entre una etapa pre-pictórica y el hecho pictórico como tal. Existe un trabajo pre-pictórico desde el cual el pintor debe combatir los clichés que acechan el proceso creativo antes de cualquier concreción. La tela o el lienzo que encara el artista nunca es una tabula rasa, sino que está asediada por clichés que ostentan formas, funciones y sentidos predeterminados sobre el proceso creativo. Estos clichés atentan contra el hecho pictórico como tal en cuanto relacionan imágenes a objetos y tejen entre las mismas una lógica figurativa y narrativa, es decir, asumen organizaciones, subjetivaciones y significaciones entre ellas. Combatir los clichés será, entonces, salir al encuentro de relaciones no figurativas entre las imágenes.

Donde más se han elaborado estas relaciones no figurativas y se ha conceptualizado acerca de ellas fue, según Deleuze, en la obra y poética de Francis Bacon, si bien el mismo Bacon indicó durante las entrevistas que mantuvo con David Sylvester –a las que Deleuze hace constantes referencias– que ya podían encontrarse manifestaciones de dichas relaciones no figurativas en Cézanne («Las grandes bañistas», 1906), e incluso en Miguel Ángel («Sagrada Familia», 1505).¹¹ Debe destacarse en la poética de Bacon un concepto capital: el diagrama. El diagrama operará como el médium para llegar al hecho pictórico soslayando simultáneamente los estratos figurativos. Con el diagrama, entramos en una zona de remoción de los datos figurativos que, en palabras de Bacon, «abre dominios sensibles». Entonces, el diagrama se vuelve para el pintor la posibilidad del hecho pictórico *qua* pictórico. Para que aquél sea operativo, es preciso atender a cinco rasgos vitales pensados por Deleuze en el curso de Vincennes:

1) El diagrama es caos-germen, en tanto invade los dominios figurativos en pos de una novedad de orden o en pos de una búsqueda de lo imprevisto;

2) El diagrama es lo manual liberado de lo visual. Cuando se habla de una catástrofe en el hecho pictórico, ésta es tal respecto de una geometría óptica. Son trazos y manchas carentes de una unificación sinérgica, exclusivamente manuales. Deleuze entiende que el diagrama permite que pasemos de una geometría y una visión ópticas a una geometría y visión hápticas¹²;

3) El diagrama posibilita trazos y manchas de donde emergen las líneas y colores propiamente pictóricos (hápticos);

4) Tiene la función de deshacer las semejanzas en la imagen, hacer de la imagen un ícono o, en términos más deleuzeanos, un simulacro;

5) El diagrama no puede estar ausente en el cuadro; si no, el mismo no puede dar testimonio del hecho pictórico.¹³

Así como la práctica del CsO, el diagrama no debe aniquilar todo carácter figurativo de la pintura, si bien existen posiciones diagramáticas que lo extienden a la totalidad del cuadro (expresionismo), o al mínimo posible de tal manera que éste se vuelva un mero código (abstraccionismo). Lo esencial al diagrama no consiste sólo en la catástrofe. El diagrama sugiere e introduce posibilidades de hecho, pero no es lo que Bacon llama cuestión de hechos (*matter of facts*), no es lo que se denomina la Figura. La Figura es aquello que debe eclosionar del diagrama sin lo figurativo, aquello que nos permite pensar a la pintura en una dirección que esté descrita no mediante una forma, sino material y genéticamente, es decir, creando su sentido de modo inmanente.¹⁴ Esta Figura es lo que Bacon y Deleuze llaman (ser de) sensación. La sensación no sólo es no-figurativa, también se desplaza por órdenes y dominios disímiles; no determina ni ejemplifica un estrato, sino que ella genera una pluralidad de dominios. La sensación alcanza una deformación del cuerpo porque impulsa sus latitudes (flujos de intensidad) y longitudes (relación entre los elementos que lo componen), porque exalta las intensidades que corren por él generando una dinámica escurridiza a cualquier estructuración.

En esta misma línea, Deleuze identifica al CsO con la Figura por su capacidad de explotar las múltiples maneras de ser que el cuerpo puede poseer más allá de su estructura orgánica. Refiriéndose al tríptico de Bacon «Tres estudios sobre la espalda de un hombre» (1970), Deleuze expresa: «El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible. [...], ¿qué es pintar una espalda ancha de hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen sobre una espalda o que una espalda ejerce».¹⁵ (FIGURA 1)



FIGURA 1: Francis Bacon, *Tríptico. Tres estudios sobre la espalda de un hombre* (1970)

El tríptico, uno de los tópicos de la obra baconiana, es la expresión que según Deleuze muestra mejor que ninguna otra la liberación de la Figura de lo figurativo, pues el tríptico evidencia cómo el carácter narrativo que se establecería ordinariamente va siendo negado y vaciado: «es en el tríptico que los colores devienen luz, y que luz se

divide a sí misma en colores [...] evidencia aquello que de otra manera podría permanecer escondido». ¹⁶ Desde la perspectiva figurativa, este cuadro no es más que representación de monstruosidades posibles. Pero desde la perspectiva de la Figura, no es más que la exposición de los ritmos y de las intensidades que atraviesan el cuerpo.

Entonces, el hecho pictórico se identifica con lo que Deleuze y Guattari denominan cartografía, pues traza planos de potencia del cuerpo y es una experimentación que actúa para deslindar las intensidades que circulan en el cuerpo. El espacio óptico –el espacio visible– es intervenido por el diagrama para que fluya un espacio donde los trazos y manchas en un cuadro no estén subordinados a las formas que imponen los clichés en la etapa pre-pictórica, tanto a nivel subjetivo como objetivo. Objetivamente, el cuerpo pintado, sus colores y líneas son desligados de la representación orgánica, brota la Figura del cuerpo. Subjetivamente, el ojo adquiere una visión háptica en lugar de una visión óptica que permite pintar el cuerpo como cuerpo des-objetivado, los colores y las líneas invisten el ojo poniéndolo en presencia del CsO de la sensación, poniendo ojos «en el oído, en el vientre, en los pulmones». ¹⁷ La sensación, por ello, adviene del cuadro como un efecto “acontecimental” (*événementiel*) del diagrama que, a su vez, indica como su espacio de sentido un espacio intensivo.

Si bien pertenece a cada pintor un diagrama, siendo el diagrama operativo, éste no es solamente un médium entre el cliché y el hecho pictórico. En última instancia, él deviene el agente del hecho pictórico por sobre el pintor. La intención del pintor se ve atacada por las relaciones diagramáticas. La segunda versión del cuadro baconiano *Pintura* (1946) es un caso eminente de los devenires-animales del cuerpo humano. Al respecto de este cuadro, Bacon explicaba su deseo de pintar «un pájaro posándose sobre un campo» pero los trazos terminaron sugiriendo un hombre bajo un paraguas, lo cual sucedía de acuerdo a relaciones deformantes (FIGURA 2):



FIGURA 2: Francis Bacon, *Pintura* (segunda versión), 1946

«[L]os brazos de la pieza de carne que se lanzan análogos a las alas, las rajadas del paraguas que se caen o se cierran, la boca del hombre como un pico dentado. El pájaro no es sustituido por otra forma, sino por

relaciones totalmente diferentes [...] El diagrama ha repartido en todo el cuadro las fuerzas no formales con las que las partes deformadas están necesariamente en relación.»¹⁸

Este hecho pictórico muestra al menos tres características relevantes del diagrama: a) que el diagrama funciona como destrucción de la mediatización representativa; b) que cada diagrama tiene un lenguaje propio cuya sintaxis puede ser descubierta a posteriori del hecho pictórico; y c) que las transformaciones hechas por el diagrama son dadas a partir de conexiones que emergen en el proceso pictórico mismo, y no conexiones establecidas por principios conductores.

Si en la pintura encontramos una desarticulación, ampliación y determinación de los órdenes subjetivo y objetivo, podemos indicar que en la misma se halla una expresión radical del CsO y su característica como plan(o) de inmanencia. El proceso pictórico se sumerge en el campo trascendental evadiendo la subordinación a las estratificaciones. El hecho pictórico alcanza, de este modo, lo que muchas filosofías no lograron para Deleuze: dar con el plano de inmanencia en su pleno derecho, sin identificarlo con un plano de consciencia (Descartes, Kant), ni mezclarlo con lo trascendente (Husserl), siendo el plano de inmanencia sólo inmanente a sí mismo. Los cuadros atrapan un fragmento del movimiento creativo del plano de inmanencia, sin operar como el mecanismo cinematográfico del conocimiento del que hablaba Bergson, que inmovilizaba lo real para operar sobre él y soslaya la variación constante del ser concibiendo una idea de forma. A su vez, la pintura tiene la habilidad de mostrarnos el espacio de distribución y comunicación de los acontecimientos como imposibilidades que se afirman en su diferencia y distancia, es decir, el espacio donde sus elementos se relacionan mediante síntesis disyuntivas. Bacon comentaba sobre «Las grandes bañistas» de Cézanne que éste «ha conseguido meter doce o catorce figuras, y hacerlas coexistir sin ninguna historia que contar»¹⁹, esto es, muchas Figuras en un lienzo sin acoplamiento. Aquí, una vez más, se demuestra que el devenir del cuerpo no se refiere a una situación fantástica o liminar, sino al Afuera de las estructuras de la triple estratificación.

Ahora bien, Deleuze analiza cuatro hipótesis respecto a la apertura de dominios sensible o al carácter movedizo de la sensación. La primera consiste en la representación, la cual queda descartada inmediatamente por suponer la ilustración y narración. La segunda es la hipótesis del sentimiento, que también es insuficiente al ubicar la sensación del lado del espectador y no en el cuadro. La tercera hipótesis corresponde al movimiento, pero esta resulta fallida pues lo que explica el movimiento en la pintura es la *fuerza elástica* de la sensación, y no viceversa. Y la cuarta hipótesis refiere a la concepción fenomenológica del sentir: las sensaciones pueden implicar una resonancia o remisión entre ellas, lo que anunciaría un momento «páthico» del sentir.²⁰ Bajo estos términos, el pintor no sólo debe suministrar una Figura, sino que esta Figura ha de ser multisensible, lo cual concuerda (en la letra) con el carácter resbaladizo de la Figura o sensación entre los órdenes. No obstante, Deleuze entiende que la hipótesis fenomenológica del sentir es insuficiente para hacernos saber de esta Figura multisensible si invocamos al cuerpo sinérgico, ya que existe una Potencia que desborda todos los dominios, que excede al cuerpo propio, una potencia que se acerca asintóticamente a lo no vivible.²¹ Deleuze comprendía al cuerpo propio de la fenomenología como una descripción condescendiente de la estratificación orgánica que obtura la potencia del CsO. Por ello, mediante Bacon, extrae la sensación de la dinámica perceptiva. La sensación no puede darse sino en el trasfondo de una vida inorgánica, a través de una vibración que rompe con los límites de la actividad orgánica.

II. Merleau-Ponty: la pintura como voz del silencio

Lo antedicho acaba de sugerir que el método fenomenológico es incapaz de realizar un análisis trascendental de la experiencia estética. ¿Acaso ello describe certeramente la descripción fenomenológica de la sensación? ¿No es posible considerar que Merleau-Ponty comprende la construcción pictórica como una edificación de relaciones miméticas, figurativas y narrativas sobre el cuadro? En oposición a la visión de Deleuze, encontramos en los escritos merleau-pontyanos sobre la pintura dos constantes manifiestas coincidentes con las preocupaciones deleuzeanas: 1) la pintura nos enfrenta a una nueva forma de considerar la espacialidad; 2) la pintura, junto con el trabajo artístico *per se*, en nada se relacionan con la representación mimética; más bien, ellos relacionan con un régimen de expresión del ser. La actividad pictórica adquiere un valor ontológico, pues ella presencia una respuesta a la posibilidad de una filosofía de la espacialidad, proyecto que aborda con énfasis en *El ojo y el espíritu*. Con todo, la pregunta por esta posibilidad a partir de la pintura es precedida por otros dos estudios, «La duda de Cézanne» (1945) y «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» (1952), ambos emparentados en sus conclusiones respecto del lenguaje y la pintura.

II.1 *Pintar: entre la reducción y la institución*. Merleau-Ponty destaca en «La duda de Cézanne» el gesto del pintor francés, poderosamente fenomenológico, de volver a las cosas mismas retornando a la percepción primordial de carácter holista: Cézanne comprendió que «[l]o vivido no lo encontramos o lo construimos a partir de los datos de los sentidos, sino que se nos ofrece de golpe como el centro de donde proceden. *Vemos* la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos: Cézanne decía incluso: su olor. Si el pintor quiere expresar el mundo, es necesario que la disposición de los colores lleve en sí misma este Todo indivisible». ²² Así como Merleau-Ponty postulaba que la descripción fenomenológica debía tematizar «este mundo anterior al conocimiento del cual el conocimiento siempre habla» ²³, la pintura de Cézanne también es vista por el fenomenólogo como un lugar de formulación de la naturaleza de la percepción que se aleja del análisis reflexivo de la ontología y ciencias modernas. Cézanne, así, aparece de esta forma como un referente fundamental para una consideración ontológica de la pintura, lo cual ya se podía anticipar en *Fenomenología de la percepción* con las numerosas referencias a las entrevistas de Cézanne con Joaquim Gasquet (1925, Berheim Jeune) ²⁴.

Por otra parte, el pintor francés también comprendió que esta vuelta a las cosas mismas no implicaba un relato objetivo por parte de la pintura, sino un abordaje estilizado: «Uno debe hacerse su propia óptica –decía Cézanne–, y entiendo por óptica una visión lógica, sin nada de absurdo». ²⁵ Además, Cézanne no sólo exige la posición estructural de la percepción para el quehacer del pintor. Asimismo, la pintura del propio Cézanne, de acuerdo a las palabras de Merleau-Ponty, desnuda aquel suelo archi-originario de la experiencia, haciendo una reducción (cuasi-fenomenológica) de la cultura donde «revela el fondo de naturaleza inhumana en el que el hombre se instala [...]. Se trata de un mundo sin familiaridad, inconfortable, que paraliza toda efusión humana». ²⁶ Como la pintura de Bacon, la obra de Cézanne pone de manifiesto un CsO depurado de un plano de estratificación, y por ello, la manifestación del sentido en la pintura no consiste ni en la articulación ni en la reproducción de un pensamiento a partir de colores y líneas, ni se emparenta con la reproducción de estándares del gusto (FIGURA 3). Es un sentido que por sí mismo es pensante, es decir, un sentido que se va autoproduciendo y radica en una «operación de expresión» mediante la cual «la «concepción» no puede preceder a la «ejecución»». ²⁷



FIGURA 3: Paul Cézanne. *Naturaleza muerta de manzanas y naranjas* (1895-1900)

Cézanne pone al descubierto lo que para el pensamiento objetivo sería la aporía pensar lo visible pre-objetualmente: «ha querido pintar la materia dándose forma a sí misma [...] el orden espontáneo de las cosas percibidas».²⁸ El régimen de expresión está muy alejado de lo mimético, concepto que sería patrimonio del pensamiento objetivo. Más aún, el propio Deleuze nivelará el discurso baconiano de la Figura al discurso de Cézanne, aludiendo de modo explícito a la concepción merleau-pontyana del sentir para criticarla, ya que, de acuerdo con Deleuze, Cézanne habría denominado sensación a lo que en Bacon encontramos como Figura, pues la sensación es aquello bivalente e indisolublemente subjetivo y objetivo, que no se ubica sino en el cuerpo: «Lo pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación».²⁹ A pesar de esta comparación, puede interpretarse la expresión baconiana como más desafiante respecto del trabajo de Cézanne, pues si los cuadros de éste patentizan un cuerpo experimentando tal sensación, todavía se pone en juego a un percipiente y no a un percepto como ser de sensación más allá de cualquier vivencia y referencia.

Ahora bien, es necesario aproximarnos a la noción merleau-pontyana de expresión pictórica. En «El lenguaje indirecto y las voces del silencio», el problema de la pintura surge de manera nada accidental en la reflexión acerca del problema del lenguaje, tópico que preocupó a Merleau-Ponty durante toda su vida. Desde *Fenomenología de la percepción*, el filósofo comprende que la significación de la palabra es inmanente a una significación gestual y un trasfondo de comportamiento, por los cuales el sentido es posible sólo como expresión: «la palabra de un amigo al teléfono nos los da en sí mismo, como si estuviera todo en esa manera de interpelar y de descansar [*prendre congé*], de comenzar y terminar sus frases, de caminar a través de las cosas no dichas. El sentido es el movimiento total de la palabra, y es porque nuestro pensamiento se arrastra en el lenguaje».³⁰ En esta línea, el filósofo hace una distinción entre palabra hablada o empírica y palabra hablante o creadora, donde la última tiene la posibilidad de reconfigurar lo instituido y disponible a través de la palabra hablada para crear nuevas significaciones y nuevos sistemas de relaciones. En la palabra hablante, «la existencia se polariza en cierto «sentido» que no puede ser definido por ningún objeto natural».³¹

Esta operación del lenguaje es, para Merleau-Ponty, homóloga a la operación del hecho pictórico; y particularmente, homóloga a la operación de la pintura modernista. Entre la pintura clásica (renacentista) que introduce el concepto de profundidad empuñando una perspectiva geométrica, y la pintura modernista, que privilegia una manifestación de la perspectiva vivida –aun siendo las dos maneras de expresar una concepción del mundo–, la pintura clásica tiene una interpretación monopólica de la relación entre la imagen y su referente, mientras que la pintura modernista aboga por eliminar la idea de un original previo a la expresión pictórica en cuanto tal: «La pintura moderna, como el pensamiento moderno en general, nos obliga a admitir una verdad que no se parezca a las cosas, que exista sin modelo exterior, sin instrumentos de expresión predestinados, y que sea, sin embargo, verdad».³² En este sentido, la pintura modernista pone de manifiesto aquello que el filósofo italiano Luigi Pareyson (contemporáneo de Merleau-Ponty) denominaba forma formante: la fuerza directriz de la composición artística que genera, inmanentemente al proceso, su ley y su sentido sin respetar elementos originales o preestablecidos.³³

Parece haber un acercamiento de la filosofía de la pintura merleau-pontyana a la deleuzeana, dado que el mismo concepto de diagrama pone en juego un régimen de expresión que se informa de acuerdo al proceso inmanente del hecho pictórico –el diagrama, decíamos, se apodera del hecho pictórico volviendo la intención del artista secundaria. Cabe destacar, pese a que no hay en esta filosofía de la pintura una consideración sobre la deformación de lo establecido o lucha contra los clichés, la existencia de un trabajo de des-estratificación en la expresión pictórica, pues el pintor instituye sentido, bajo la misma dirección de la que habló el padre de la fenomenología:

«Husserl empleó la bella palabra *Stiftung* –fundación o establecimiento [*fondation ou établissement*]– para designar, ante todo, la fecundidad ilimitada de cada presente que, justamente porque es singular y porque pasa, nunca podrá dejar de haber sido [presente], y entonces, de ser universalmente [presente], pero, sobre todo, esta [fecundidad] de los productos de la cultura que continúan valiendo después de su aparición y abren un campo de investigaciones donde reviven perpetuamente. Es así que el mundo desde que lo ha visto, sus primeras tentativas de pintar y todo el pasado de la pintura entregan al pintor una *tradición, es decir*, comenta Husserl, *el poder de olvidar los orígenes* y de dar al pasado, no una supervivencia, que es la forma hipócrita del olvido, sino una nueva vida, que es la forma noble de la memoria».³⁴

Todo este pasaje echa una poderosa luz en la posición sobre la composición pictórica: la relación entre las instituciones de sentido no necesariamente es una relación metaestable como la del CsO y sus estratos, pues no combate el sentido preestablecido ni hay elementos plenamente dispares en su relación. A diferencia de Deleuze, que exigía que la praxis del CsO tuviera como único principio la prudencia –pues la des-estratificación absoluta es una anulación del sentido y no una prueba de su exceso y heterogeneidad–, Merleau-Ponty ve en el concepto de institución la descripción probatoria por la cual la producción de nuevos sentidos no necesita una instancia de catástrofe; necesita, en su lugar, del sentido ya fundado para poder producir un nuevo sentido, un sentido instituyente en el cual siempre acecha el sentido instituido para ser revivido y renovado. Si bien no hay devenir en una *Stiftung*, la historicidad de la misma no es una historicidad de muerte (como la del museo), es decir, una mera reunión de datos con carácter de pasado relacionados causalmente, sino «una historicidad de vida [...] que habita el pintor en el trabajo, cuando enlaza con un solo gesto la tradición que retoma y la tradición que funda».³⁵ Aunque Merleau-Ponty no habló de una relación

entre CsO y estratificaciones, la relación entre lo instituido y lo instituyente es análoga a ella, pues lo instituyente se erige en la exploración liminar de lo instituido. Esta búsqueda por exhibir que la pintura reniega de la reconstrucción objetivista del mundo de la vida no implica sino mostrar el parentesco entre su quehacer y la percepción primordial, pues «es la operación expresiva del cuerpo, iniciada por la menor percepción posible, que se amplifica en pintura y en arte».³⁶

La relación entre percepción y expresión que articula la noción de institución nos autoriza a comprender la noción expresión. Para ello, sirvámonos de una cita de las Notas de cursos de 1952-53 dictados en el Collège de France tituladas *El mundo sensible y el mundo de la expresión*. Allí, Merleau-Ponty define la expresividad como la condición de posibilidad del sentido y de lo simbólico, pues es «la propiedad que tiene un fenómeno, por un agenciamiento [*agencement*] interno, de hacer conocer otro fenómeno [*d'en faire connaître un autre*] que no está o que jamás fue dado [...] la percepción es expresión, expresión del mundo, y ella se atestigua como humana solamente en tanto que ella encierra esta emergencia de una verdad del mundo»³⁷. La expresión, entonces, es el movimiento de autodonación de un sentido. La pintura, en este campo, se define como la expresión inmóvil del movimiento, mostrando no meramente signos de movimiento (i.e., no reconociendo que el movimiento está en otra parte o en otro tiempo) sino el movimiento en su expresión actual, tal como lo hace la percepción. La expresión pictórica, por ende, se despliega como el significado en la actitud pintada, y no como la evocación de un movimiento pasado o ausente.³⁸

II.2 *Pintar la profundidad del Ser*. Esta fraternidad entre pintura y percepción nos obliga a considerar la relación de la experiencia pictórica con la corporalidad vivida y, por tanto, con la estructura de la espacialidad. Merleau-Ponty carga las tintas sobre este problema en *El ojo y el espíritu*. Allí cita una frase emblemática de Paul Valéry: «el pintor aporta su cuerpo».³⁹ Este aporte, en lugar de referirse sencillamente al esfuerzo físico y la dedicación del pintor, conduce por el contrario a una destrucción de la representación y la ontología del objeto por parte de la pintura, con el fin de resituar el «Hay» (*Es gibt*) originario, aquel suelo del mundo sensible tal como es para el cuerpo en tanto cuerpo de la intencionalidad operante, es decir, «el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos».⁴⁰ Este Hay, este modo del ser depurado de toda tesis cogitativa, de todo realismo y todo idealismo, es un derecho del pintor, pues él sólo tiene las potencias de su cuerpo, su visión y su motricidad para pintar, y a partir de ellas transubstancia el mundo en pintura. El cuerpo, así, deviene un hilo conductor para pensar el Ser en cuanto entramado (*Ineinander*), pues él es simultáneamente visible y vidente, tocado y tocante, y esa simultaneidad es, a su vez, no-coincidente –pues, ninguna posición es reductible a la otra. En este sentido, Pierre Rodrigo acierta al considerar que la crítica deleuzeana en *Lógica de la sensación* no puede ser adscripta a la ontología de la carne, pues ésta, como bien se expresa en *Lo visible y lo invisible*, va más allá del organismo, lo cual llevaría a Merleau-Ponty a aproximarse a la noción de Figura.⁴¹ Si el pintor no hace otra cosa que transubstanciar el mundo de la vida en pintura, nos ubicamos en presencia de un quiebre crucial en el concepto de imagen, pues la misma se escinde radicalmente del concepto de representación. La «mala fama» de la imagen, el dibujo y el cuadro como representación de una presencia o copia de un original, debe ser sustituida por la acción de inmiscuirse que tienen las regiones de lo visible y lo vidente:

«[Lo visible y lo vidente] [s]on el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la cuasi-presencia de la visibilidad inminente que

constituyen todo el problema de lo imaginario. [...] Lo imaginario está mucho más cerca y mucho más lejos de lo actual: más cerca por ser el diagrama de su vida en mi cuerpo [...]. Mucho más lejos, pues el cuadro no es más que un análogo conforme al cuerpo, no ofrece al espíritu una ocasión de repensar las relaciones constitutivas entre las cosas».⁴²

La pintura, entonces, no evocaría nada, no sería figurativa o narrativa, sino que poseería un carácter puramente creativo, dado que se erige como una amplificación «a la última potencia» de la visión y permite superar los planteos de la visión profana del pensamiento objetivo que no va «más allá de los hechos visuales»⁴³, esto es, que está incapacitada para develar las fuerzas que, en las palabras de Cézanne, nos permitan *ver* el olor de lo pintado. La pintura logra visibilizar lo invisible, contemplar el movimiento del ser a partir de la expresión inmóvil del cuadro. Esto muestra que la pintura, al menos la pintura moderna permite la desvinculación con una visión meramente óptica que empujaría como fundamento la categoría de lo posible –comprendería lo invisible como lo potencialmente visible, y no en su derecho propio–, denotando la característica de «nacimiento continuado»⁴⁴ de la percepción. Esta visión meramente óptica es la que definiría la *Drióptica* de Descartes al llevar el concepto de espacio a una pureza positiva que le impide tener profundidad originaria, y ésta no constituye más que un derivado del plano bidimensional absoluto (altura y anchura) propio del cuadro, y por tanto, no refleja más que una ilusión de la percepción.⁴⁵ Para Merleau-Ponty, en cambio, la pintura expresa un ser polimorfo –el ser atiborrado de maneras de ser o estilos– que engloba todas sus dimensiones sin agotarse en ninguna.

Esto, sin embargo, no equipararía el alcance de los análisis merleau-pontyanos a los deleuzeanos según algunos intérpretes. Henry Sommers-Hall, siguiendo el texto deleuzeano sobre Bacon, advierte que Merleau-Ponty, a pesar de renovar la noción de *Gestalt*⁴⁶ (en tanto relación figura-fondo) con el concepto de profundidad, y a pesar de «estar intentando moverse del mundo de la percepción hacia las condiciones reales de la experiencia de la percepción» no alcanzaría una buena expresión de lo virtual.⁴⁷ Podría pensarse, siguiendo a Deleuze, que la profundidad buscada por Cézanne a partir del color se identifica con la búsqueda de lo virtual, como también podría considerarse que la poética de Klee sobre la línea juega un papel de autogeneración de su propia *Gestalt*, dotándola de una potencia «cartográfica», para utilizar un término deleuzeano. Mediante estos pintores, Merleau-Ponty se acercó de manera notoria a un reconocimiento del origen virtual del sentido, pero la empresa fenomenológica de Merleau-Ponty, alega Sommers-Hall, lo condena a describir el proceso en términos de lo actual, comprendiendo que entre las formas sólo hay formas⁴⁸. Brevemente, la filosofía merleau-pontyana de la pintura no podría desligar el sentido pictórico de los estratos.

Ahora bien, contrariamente a la tesis de Sommers-Hall –lugar común en los estudios deleuzeanos– los elementos que ha dado Merleau-Ponty para pensar la pintura moderna permiten suponer, en un sentido amplio, una visión háptica como la pintura baconiana, no en tanto muestra al hecho pictórico de un diagrama como la mano liberada del ojo, sino en tanto «confunde todas nuestras categorías».⁴⁹ Aquí no es necesaria la prudencia, pues no se corre el riesgo de la des-estratificación absoluta dado que hay un co-funcionamiento entre lo instituyente y lo instituido. Más que impedir la capacidad filosófica de pasar de lo actual a lo virtual, dicha relación no muestra en la experiencia pictórica a lo actual como una alienación de lo virtual por la disparidad de aquél con éste, sino en una apertura originaria de una dimensión ontológica en la otra.

Con lo dicho, podría afirmarse que la teoría pictórica se transformaría en un capítulo más de la estesiología. Lo que se pone de manifiesto en la pintura es lo opuesto a lo que se describe en la *Drióptica* de Descartes: la profundidad, lo invisible, aquello

que llamará en *Lo visible y lo invisible* el punto ciego de la visibilidad (*punctum caecum*⁵⁰), es lo originario del ser sensible. «Cézanne –dice Merleau-Ponty– busca la profundidad, busca esa deflagración del Ser que se halla en todos los modos del espacio».⁵¹ Es esta experiencia del espacio que tiene a la profundidad como primera, la experiencia vivida fenomenológicamente atendible y problemática, pues nos entrega la experiencia paradójica por la cual las cosas se dan a la percepción en distancia pero esta distancia jamás ha de ser presentada. Esta profundidad muestra que el cuerpo del artista no es meramente el cuerpo-sujeto, sino el cuerpo que se despliega desde la visibilidad anónima de la carne, que lo muestra a él y a su obra como co-nacimiento (*co-naissance*).⁵² A partir del trabajo sobre el color en pintores como Cézanne, y en la línea en pintores como Klee o Matisse, la profundidad pictórica desvela su naturaleza multidimensional no ajustada a las dimensiones del lienzo: «la línea ya no es, como en la geometría clásica, la aparición de un ser en el vacío del fondo; es restricción, segregación, modulación de una espacialidad previa, como en las geometrías modernas [no-euclídeas]».⁵³

III. Conclusión: en torno a una ontología de lo invisible

En lo visto, se ha intentado probar que la pintura pone de manifiesto, tanto en la obra de Deleuze como en la de Merleau-Ponty, que el corazón de la percepción y de lo visible está habitado por un horizonte inagotable y una inapariencia que no puede ser presentada, tal cual propone el título de este trabajo al trasmutar un célebre refrán: lo invisible es esencial a los ojos, pues lo visible se teje y constituye en lo invisible sin separarse de él. Lejos de una mera condescendencia con la estructura empírica de la percepción natural, los estudios de Merleau-Ponty ponen al descubierto su profundidad trascendental y no se reducen a ningún tipo de subjetivismo. Así, ambos filósofos no sólo terminaron por considerar qué es lo que el arte podía decirle a la filosofía; además, encontraron en la misma los rasgos que determinaban una ontología superadora del régimen de la representación y sus jerarquizaciones. Al contrario de lo considerado por el propio Deleuze, la «hipótesis fenomenológica» no es meramente una sensibilidad armonizadora, sino que en el mismo hecho pictórico hay una invocación al ser de lo sensible que, desde la perspectiva geométrica, no puede ser aprehendido. Por razones de extensión y dificultad, ha de quedar pendiente en qué medida un proyecto ontológico como el merleauPontyano posibilita un empirismo trascendental.

En la misma línea, nuestro comentario confirma la crítica de Rodrigo. Sin embargo, el punto que hay que evaluar, en realidad, es la delimitación del sentido común del cual la ontología merleauPontyana habla, pues, en último término, que la carne supere el marco antropológico no significa que expulse la exigencia de unidad, afín a los modos de la representación. Esta es, de hecho, la crítica que aparece en el *Foucault* –que Rodrigo lamentablemente omite–: Merleau-Ponty, en la misma línea que Heidegger, transferiría la intencionalidad de la conciencia al ser.

El problema para la interpretación deleuzeana no es, entonces, la posición antropocéntrica de la fenomenología, sino, como citamos al comienzo, la instalación de un sentido común en la sensibilidad, sea del cuerpo sinérgico o de la totalidad de lo sensible. Consideramos que la falla en la lectura de Deleuze estriba, por tanto, en concebir el sentido común de la ontología merleauPontyana como modelo del reconocimiento. En sentido estricto, aquél debería ser pensado como enlace en lugar de unificación. Como se pone de manifiesto en la creación artística, la carne enlaza las facultades expresando lo que le corresponde a cada una como dimensión, implica una «identidad en la diferencia», implica a «la cosa (espacial o temporal) como diferencia, i.e. como trascendencia, i.e. como siempre «detrás», más allá, lejana...».⁵⁴ Las

originales meditaciones de ambos filósofos sobre la experiencia estética han de proporcionar los primeros esbozos para la revisión de dicha crítica.

¹ G. Deleuze. *Différence et répétition*, Paris: P. U. F., 1968, p. 179. Las páginas que menciona Deleuze se refieren particularmente a la constitución de la unidad de la cosa intersensorial por parte de las intenciones motrices del cuerpo percipiente (Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945, pp. 276ss, 366ss).

² También, cf. G. Deleuze. *Logique de sens*, Paris: Minuit, 1969, series 14°, 15° et 17°; *Foucault*, Paris: Minuit, 1986, pp. 118-120; *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, Paris: Minuit, 2003, pp.359-363; G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, capítulos 2 y 7.

³ G. Deleuze. *Différence et répétition*, p. 305.

⁴ G. Deleuze. *Logique du sens*, p. 128.

⁵ G. Deleuze et F. Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Minuit, 1980, p. 173.

⁶ G. Deleuze et F. Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 155. La cursiva es nuestra.

⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁸ G. Deleuze. «La peinture enflamme l'écriture», en *Deux régimes de fous*, p. 169.

⁹ G. Deleuze. *Pintura: el concepto de diagrama*, Bs. As.: Cactus, 2007.

¹⁰ G. Deleuze. *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), trad. de Isidro Herrera, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena, 2002, p. 104.

¹¹ D. Sylvester. *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1987.

¹² «Háptico» es todo aquello referente al tacto (*háptō*), vocablo utilizado en psicología que refiere a formas de conocimiento y percepción más allá de lo visual y lo auditivo, y las cuales no necesariamente son táctiles pero sí están referidas al cuerpo propio. Sin embargo, Deleuze no toma esta acepción psicológica, sino que la definirá a partir de los ensayos de Worringer, *L'art gothique*, y Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*: «se hablará de háptico [...] cuando la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica» (G. Deleuze. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 158).

¹³ G. Deleuze. *Pintura: el concepto de diagrama*, pp. 89ss.

¹⁴ G. Deleuze. *Deux régimes de fous*, p. 167.

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶ G. Deleuze. "Author's Preface to the English Edition", *Francis Bacon. Logic of Sensation*, trad. D. W. Smith, London: Continuum, 2003, pp. xiv-xv.

¹⁷ G. Deleuze. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 59.

¹⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹⁹ Cit. en G. Deleuze. *Pintura: el concepto de diagrama*, p. 68.

²⁰ cf. G. Deleuze. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 43ss.

²¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

²² M. Merleau-Ponty. *Sens et non-sens*, Paris: Nagel, 1948, pp. 41-42.

²³ M. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, p. III.

²⁴ No obstante, el legado de Cézanne no agota el itinerario pictórico de Merleau-Ponty; también en él se inmiscuyen otras obras pictóricas, como las de Klee o Matisse, entre otros.

²⁵ Cit. en *Ibid.*, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ *Ibid.*, pp. 21, 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ G. Deleuze. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, pp. 41-42.

³⁰ M. Merleau-Ponty. *Signes*, Paris: Gallimard, 1960, p. 54.

³¹ M. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, p. 229; *Signes*, p. 56.

³² M. Merleau-Ponty. *Signes*, p. 72.

³³ L. Pareyson. *Estetica. Teoria della formatività*, Torino: Edizioni di «Filosofia», 1954.

³⁴ M. Merleau-Ponty. *Signes*, pp. 73-74.

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷ M. Merleau-Ponty. *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes 1953*, Paris: Meti Presses, 2011, p. 48.

³⁸ Merleau-Ponty ilustra el movimiento en el cuadro de la siguiente manera: «El movimiento es la energía que habita naturalmente una línea como los movimientos del agua habitan un torbellino porque él dibuja una figura constante» (*Ibid.*, p. 166).

³⁹ Cit. en M. Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*, Paris: Folio Plus, 2006 [1964], p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ P. Rodrigo. «“Chair et “Figure” chez Merleau-Ponty et Deleuze», *Chiasmi International*, Vol. 13 «Merleau-Ponty cinquante ans après sa mort», Paris/Milano: J. Vrin, 2011, pp. 184ss. Esta aclaración de la carne como un problema que excede el plano antropológico puede verse claramente en la siguiente cita: «Puesto que lo visible en su totalidad está siempre detrás, después o entre los aspectos que vemos, el único modo de acceder a ello es mediante una experiencia que, a su vez, se halle totalmente fuera de sí misma: para este cometido, y no como portador de un sujeto cognoscente, rige nuestro cuerpo en lo visible, pero no lo explica, no lo aclara, no hace más que concertar el misterio de su visibilidad dispersa. No cabe duda de que nos hallamos ante una paradoja del ser, y no del hombre» (M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 2001 [1964], p. 178).

⁴² M. Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*, pp. 17-18.

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 32ss.

⁴⁶ Recordemos que muchas notas de trabajo refieren al carácter ontológico de la Gestalt como *Etwas* (algo), retomado del pensamiento de Heidegger, mediante la cual el desarrollo del sentido como esenciar (*wesen*), la manera por la que el ser sensible se despliega en pluralidades de estilos no objetivados (M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, pp. 241, 243, 255-257, 269).

⁴⁷ H. Sommers-Hall. «Deleuze and Merleau-Ponty: Aesthetics of Difference», in C. V. Boundas (Ed.). *Gilles Deleuze: the intensive reduction*, London: Continuum, 2009, p. 125.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁰ M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, pp. 295, 297, 303.

⁵¹ M. Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*, p. 45.

⁵² Término de Paul Claudel que Merleau-Ponty resignifica en *Fenomenología de la percepción* para referirse al movimiento del sentir (M. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, p. 245).

⁵³ M. Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*, p. 57.

⁵⁴ M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, pp. 274, 246.