

La estructura metafísica de la carne: su expresión en la pintura

Graciela Ralón de Walton

*La sala cierra hoy. Y como regreso por última vez, quisiera ir y volver a ver un violeta, un verde o aquellos tonos azules, los cuales me parece que hubiese tenido que verlos mejor para no olvidarlos jamás. Y, por más que me haya tan a menudo detenido con una perfecta atención, la gran arquitectura coloreada de La mujer en el sillón rojo se revela tan difícil a memorizar como un número de varios decimales. Sin embargo, yo me había impregnado de él cifra por cifra. La conciencia de su presencia exalta mi sensibilidad hasta en el sueño, mi sangre la describe en mí, pero el lenguaje permanece al exterior sin que uno lo invite a entrar.
¿Te he hablado de ello?*

Rainer María Rilke, *Cartas sobre Cézanne*

En el curso dictado en 1958-1959 titulado “La filosofía hoy”, Merleau-Ponty caracteriza nuestro estado de no-filosofía a través de dos rasgos: crisis de la racionalidad en las relaciones entre los hombres y crisis de la racionalidad en nuestras relaciones con la naturaleza. Por no-filosofía el autor no entiende su anulación o desaparición sino que por debajo del campo instituido de la filosofía que es, precisamente, el que está en crisis, es necesario reconocer otros modos de pensamiento que lejos de eliminar la exigencia filosófica, la estimulan a buscar otras vías: “La filosofía encontrará ayuda en poesía, arte, en una relación mucho más estrecha con ellas, renacerá e reinterpretará así su propio pasado de metafísica –que no es pasado” (Merleau-Ponty, 1996, p. 39). De este reconocimiento, Merleau-Ponty ya había dado cuenta años anteriores cuando afirmaba que si bien la metafísica había sido

reducida, en primer lugar, por el kantismo “a un sistema de principios para la constitución del mundo científico y moral” y, luego, discutida en esta función por el positivismo, “sin embargo no ha cesado de llevar en la literatura y en la poesía una vida ilegal y los críticos la reencuentran ahí hoy” (1948, pp. 145-146).

Desde la perspectiva del fenomenólogo francés, la metafísica no es un sistema de conceptos contruidos para hacer menos sensibles las paradojas de la existencia, por el contrario, es la experiencia que hacemos de esas paradojas en todas las situaciones de la historia personal y colectiva y de las acciones a través de las cuales las asumimos y las transformamos en verdad. La mutua implicación del sí mismo y de las cosas, del yo y del otro, de lo visible y lo invisible inscriptos silenciosamente en la experiencia integral no puede ser resuelta mediante construcciones conceptuales; porque toda explicación de tipo cognoscitivo termina por yuxtaponer lo implicado en dichas paradojas. Sin embargo, en el caso del cuerpo, de la palabra o de la historia la tarea que se propone el filósofo es: “dar a ver la paradoja de la expresión” (Merleau-Ponty, 1969, p. 160). La interrogación que es la meta de la filosofía comienza con el asombro de descubrir el enfrentamiento de los contrarios y culmina con el reconocimiento de su ser-uno-en-otro en la simplicidad del *hacer*.

En base a estos presupuestos el objetivo de esta exposición es retomar los análisis acerca de la pintura que Merleau-Ponty realiza, principalmente, en *El ojo y el espíritu*, con la finalidad de contraponer a la metafísica cartesiana que subtiende los análisis de *La dióptrica* la interpretación de la luz natural en la fe perceptiva de la fenomenología. La metafísica de la visión propuesta por Merleau-Ponty revela la estructura metafísica de la carne y hace presente la metamorfosis del vidente y de lo visible que encuentra en la pintura su modo eminente de expresión. A modo de conclusión, finalizaremos con algunas reflexiones de B. Waldenfels que nos permitirán comprender, cómo la mirada del pintor responde al llamado de lo Sensible y pone en juego la *singularidad*, *ineludibilidad*, *posterioridad*, *asimetría* e *innovación* que caracterizan a la lógica de la respuesta.

La visión desencarnada

En el primer curso dictado en el Colegio de Francia acerca de la noción de Naturaleza, Merleau-Ponty se propone realizar un recorrido histórico de las principales interpretaciones que han conformado el concepto de naturaleza a lo

largo de la historia de la filosofía. La exposición es presentada como una propedéutica destinada a señalar la necesidad de un cambio ontológico:

La Naturaleza como pliegue o estrato del Ser total –La ontología de la Naturaleza como vía hacia la ontología– vía que se prefiere aquí puesto que la evolución del concepto de Naturaleza es una propedéutica convincente, muestra la necesidad de un cambio ontológico (1995, p. 265).

La evolución histórica del concepto de naturaleza no solo abarca su evolución filosófica sino también avanza en un minucioso estudio de las teorías científicas. Esta propedéutica no solo responde a una exigencia meramente didáctica, sino que “(...) permite precisar el sentido del ser natural bajo la forma de un *problema* específico. Este problema surge de la comprobación de una *tensión*, y, por consiguiente, de una insuficiencia de la que Merleau-Ponty finaliza por afirmar que es constitutiva de la historia de la ontología (...)” (Barbaras, 2000, p. 53). Así, la exposición del problema de la metafísica cartesiana, con la que Merleau-Ponty inaugura la parte histórica, deja ver con claridad la tensión que se instala en la ontología occidental. Por un lado, la noción de naturaleza es pensada por Descartes a partir del entendimiento puro y de la idea de lo infinito, y, por el otro, cuando considera el mundo tal como es conocido por los sentidos, la naturaleza es vista como inclinación natural. En otros términos, existen dos maneras de comprender al hombre, “(...) mi naturaleza en sentido amplio, como siendo el entendimiento y todo lo que él concibe; y mi naturaleza en el sentido (...) del compuesto alma-cuerpo” (Merleau-Ponty, 1995, pp. 33-34). En la misma línea, en el curso titulado “La ontología cartesiana y la ontología hoy”, Merleau-Ponty presenta la metafísica cartesiana en dos momentos: uno, en el que la interpretación se centra en “El ser según la luz y la distinción”; y un segundo, en el que se dirige a poner de manifiesto “El ser según el sentimiento y la ‘coexistencia’” (1996, pp. 221-223). Así, las reflexiones acerca de la visión, que Merleau-Ponty realiza en *El ojo y el espíritu*, deben ser interpretadas teniendo en cuenta esta doble manera de comprender la metafísica cartesiana.

Merleau-Ponty reconoce que a pesar de que la pintura solo fue considerada por Descartes como una variante del pensamiento que se define por la posesión intelectual y la evidencia, los análisis de *La dióptrica* insinúan el hecho de que “toda teoría de la pintura es una metafísica” (1964, p. 42). Así,

el fenomenólogo francés reconoce que “Descartes, (...) no sería Descartes si hubiera pensado en eliminar el enigma de la visión” (p. 51). Pero no es suficiente pensar para ver porque la visión es un pensamiento condicionado; nace y es aguijoneado por el cuerpo, “debe llevar en su corazón esa pesantez” (p. 52). De acuerdo a ello, estamos en condiciones de considerar dos interpretaciones diferentes acerca de la visión: se puede considerar la visión como una forma de reflexión y, en ese caso, solo puede ser analizada como “pensamiento, inspección del Espíritu, juicio o lectura de signos” (p. 54) o se puede acceder a la visión carnal a través del ejercicio de nuestro cuerpo. Así, desde la óptica de Merleau-Ponty, el enigma de la visión no es eliminado sino remitido desde el “pensamiento de ver” a “la visión en acto” (p. 54). Ahora bien, antes de introducirnos en la perspectiva merleauPontiana acerca de la visión, retomemos algunos comentarios sobre la manera en qué Descartes concibe la técnica del grabado en *La dióptrica*, de la que Merleau-Ponty se ocupa en el capítulo III de *El ojo y el espíritu*.

Aunque la descripción de las tallas dulces solo ocupa dos hojas del Discurso IV de *La dióptrica* queda claro que la pintura es un modo del pensamiento y, lo único que parece interesarle a Descartes es que a través de esta técnica se mantiene la forma de los objetos sin recurrir a la noción escolástica de semejanza. En dicho Discurso, dedicado a los sentidos en general, Descartes afirma: “Como ustedes ven las tallas dulces que solo están hechas con un poco de tinta puesta aquí y ahí sobre el papel, nos representan bosques, ciudades, hombres y aún batallas y tempestades (...)” (1973, p. 113). Sin embargo, ninguna de las manchas, comenta el filósofo francés, es semejante a lo que vemos y, aun en el caso de darse una semejanza se trata de “una semejanza muy imperfecta” ya que, por ejemplo, las manchas representan mejor “los círculos por óvalos que por otros círculos y los cuadrados por rombos que por otros cuadrados” (1973, p. 113).

El grabado no retiene la figura de las cosas o más bien retiene una figura aplastada sobre un solo plano, deformada y debe estar deformada para poder representar el objeto. Por eso, no resulta llamativo que recurrir a una técnica de interpretación; “El grabado excita nuestro pensamiento, del mismo modo que lo hacen los signos y las palabras, que no se asemejan de ningún modo a las cosas que significan” (1973, p. 112). Frente a esto, Merleau-Ponty comenta que, “La imagen mental no es una especie de penetración en el corazón del Ser: es todavía un pensamiento apoyado en indicios corporales, esta vez insuficientes,

a los que hace decir más de lo que significan” (1969, p. 41). Para Descartes toda la potencia de la pintura descansa sobre la potencia del dibujo y la del dibujo sobre la relación reglada existente entre él y el espacio en sí, tal como lo enseña la proyección perspectiva. Es evidente que para Descartes solo se pueden pintar cosas existentes cuya existencia es ser extensas y el dibujo hace posible la pintura al hacer posible la representación de la extensión. La pintura es un artificio que presenta a los ojos una proyección semejante a la que las cosas inscriben en la percepción común.

En síntesis, la lectura merleauPontiana de *La dióptrica* saca a la luz el valor ontológico de esta teoría de la visión que, Jenny Slatman sintetiza en los siguientes puntos: 1) Ver es pensamiento de ver, 2) Lo visible no es la cosa visible, sino la cosa pensada por una interpretación del espíritu. Y el espíritu no ve lo visible, él lo lee como un texto, 3) lo que se ve no es una imagen semejante sino es más bien un signo a interpretar. Si hay una semejanza entre la cosa y la imagen ella es construida por el pensamiento. 4) el espíritu no deja a lo visible presentarse sino él lo presenta. El ser visible es devenido representación, y lejos de ser el correlato de nuestros ojos es pensado de una manera clara y distinta (Slatman, 2001, pp. 298-302).

Antes de considerar la visión desde la perspectiva merleauPontiana, quisiera referirme a uno de los procedimientos más cuestionados por Merleau-Ponty respecto a la manera de captar las cosas: la perspectiva. La perspectiva no es la manera como naturalmente percibo las cosas sino “un producto de orden cultural, que es una de las maneras (...) de proyectar ante sí el mundo percibido” (Merleau-Ponty, 1969, p. 72). Para poder pasar de la percepción espontánea a la perspectiva es necesario dejar de mirar libremente el espectáculo, es necesario que: “cierre un ojo y circunscriba mi visión, que señale sobre un objeto a mi alcance lo que se llama el tamaño aparente de la luna y el de la montaña, y, por último que sitúe en el plano único del papel medidas comunes que haya obtenido” (1969, p. 73). Aplicando esta técnica el pintor hace figurar en la tela un acuerdo entre las diversas visiones y se esfuerza por encontrar un común denominador para las percepciones que atribuye al objeto.

En un artículo titulado “El estallido del ser. Interpretación ontológica de la experiencia según el hilo conductor de la pintura”, Bernhard Waldenfels afirma que nada parece más obvio y por ende más natural que la presentación por medio de la perspectiva, porque pone sobre el papel lo que nuestros ojos

ven y omite todo lo que nuestros ojos no ven y porque reproduce lo que nuestros ojos ven con el tamaño y la forma con que lo ven (1986, pp. 141-161). La presentación por medio de perspectivas produce el artificio de una pacífica vecindad en la medida en que trae a un reposo el tumulto viviente de las cosas. En la mirada apaciguada que apunta a un punto de fuga y está atada a líneas fijas en el horizonte el ser inagotable se cristaliza en un ordenamiento perspectivo dentro del cual cada cosa recibe su lugar, se acomoda, se resigna. La perspectiva no es, pues, un artificio secreto para la imitación de una realidad común; antes bien, significa la invención de un mundo dominado donde converge todo lo que la mirada no forzada intenta inútilmente reunir. Merleau-Ponty reprocha al artista que utiliza esta técnica que lo que se pierde en el seno de la mirada no es nada más ni nada menos que la “verdadera simultaneidad de los objetos”. Esta verdadera simultaneidad consiste en una rivalidad de las cosas, las que disputan unas a otras mi mirada, me interpelan, me provocan, me atraen, se excluyen unas a otras (Merleau-Ponty, 1969, p. 73-74).

Ahora bien, si la perspectiva es un hecho de cultura cabe preguntarse cómo se puede volver de esta percepción moldeada por la cultura a la percepción “bruta” o “salvaje”. La respuesta hay que encontrarla en la profundidad, que no sólo es la dimensión de lo oculto, sino también de la simultaneidad. La profundidad es esa paradoja que hace que las cosas se muestren mutuamente escondiéndose una en la otra, ocultándose de manera recíproca para también revelarse recíprocamente. Las cosas surgen diferenciándose unas en las otras en el tejido de la carne del mundo en el que participan. “Por la profundidad las cosas coexisten progresivamente, se deslizan una en la otra y se integran (...)” (Merleau-Ponty, 1964, p. 272). En los últimos escritos la profundidad es una dimensión de la carne como visibilidad de lo invisible, y, en consecuencia, entra a formar parte de la definición de las cosas en tanto que estas, se dan y se sustraen en un involucramiento recíproco. Así, una nota de trabajo afirma: “es pues ella (la profundidad) que hace que las cosas tengan una carne: es decir, opongan a mi inspección obstáculos, una resistencia que es precisamente su realidad, una ‘apertura’ [...]” (1964, pp. 272-273).

La visión encarnada

Para Merleau-Ponty el cuerpo ilustra y justifica los problemas de la pintura. La tesis central del tratado sobre *El ojo y el espíritu* afirma, con palabras

de Válerý, que el pintor “aporta su cuerpo [...] Es prestando su cuerpo al mundo que lo transmuta en pintura” (1964, p. 16). Más precisamente, es el enigma del cuerpo, a la vez vidente-visible, tocante-tocado, el que hace posible el enigma de la pintura.

Esta noción, eje de la ontología merleau-pontiana, permite mostrar que el sujeto que ve o toca y el objeto visto o tocado deben ser considerados como emergentes de un tejido común que los engloba y del que emergen diferenciándose sin por ello perder su identidad. La figura de la dehiscencia que Merleau-Ponty utiliza para ilustrar la doble apertura del cuerpo, ilustra también como la carne del cuerpo y la carne del mundo que constituyen las dimensiones de la carne, se enlazan o se articulan como sobre un mismo tronco. Se trata de mostrar que entre el que ve y lo visible hay una extraña adherencia por la que, al mismo tiempo que están entrelazados el uno en el otro, están, sin embargo, distantes uno del otro. Hay un espesor de la carne que forma la visibilidad de la cosa y la corporalidad del que ve, sin que signifique un obstáculo entre ambos, sino su medio de comunicación. En virtud de ello el ser que siente solo puede poseer lo sensible si lo sensible lo posee a él, si pertenece a lo sensible, “si con arreglo a lo prescrito por la articulación entre la mirada y las cosas, es alguien que siente, capaz, por una singular inflexión, de sentir las, siendo él una de ellas” (Merleau-Ponty, 1964, p. 178). Ahora bien, el volverse hacia lo sensible tiene su reverso en un encontrarse rodeado por el mundo. Los dos órdenes a los que pertenece el sintiente sensible revierten uno en el otro y esto en virtud de la reflexividad corporal por la cual mi cuerpo se desdobra y, siendo cosa entre las cosas, las siente y se siente.

Hay un cuerpo humano cuando entre vidente y visible, entre lo que toca y lo que es tocado, entre un ojo y otro, entre mano y mano se hace una especie de cruce, cuando se enciende la chispa del sintiente sensible, cuando prende el fuego que no cesará de arder, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado para hacer... (Merleau-Ponty, 1964, p. 21).

Ahora bien, desde el momento que el cuerpo y las cosas están hechos de la misma estofa es posible que la visión del cuerpo se realice de alguna manera en las cosas: cualidad, luz, color, profundidad están presentes para nosotros porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque este los acoge.

El pintor hace que las cosas pasen dentro de él, por eso, Merleau-Ponty afirma que es la montaña la que se da a ver para que el pintor la interroga con su mirada. Lo que el pintor le pide es “que revele los medios (...) por los que ella se hace montaña ante nuestros ojos. Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la indagación no son en absoluto seres reales solo tienen existencia visual (1964, p. 29).

La mirada del pintor los interroga para descubrir cómo de repente aparecen las cosas y cómo ellas se arreglan “para componer ese talismán del mundo”, para hacer ver lo visible. La interrogación de la pintura se dirige “a esa génesis secreta y febril de las cosas en nuestro cuerpo” (1964, p. 30) y el pintor puede desentrañar ese enigma porque posee el don de lo visible que solo puede alcanzar en la medida que ejercita su visión. Aprende viendo, el ojo conmovido por cierto impacto del mundo lo restituye por los trazos de su mano a lo visible. Así:

El ojo ve el mundo, y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo, y, en la paleta, el color que el cuadro espera, y ve, una vez hecho, el cuadro que responde a todas esas faltas, y ve los cuadros de los otros, las otras respuestas a otras faltas (1964, p. 25).

La pregunta del pintor es la de alguien que no sabe a una visión que lo sabe todo y que nosotros nos hacemos sino que se hace en nosotros. Entre el pintor y lo visible los papeles se invierten por eso han dicho tantos pintores que las cosas los miran. Según expresan algunos pintores, “las cosas los miran” (1964, 31). Lo que ve y lo visto cambian sus papeles en una suerte de “inspiración y espiración del Ser, acción y pasión tan poco discernible que no se sabe quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado” (1964, p. 32). La pintura despierta, lleva hasta su potencia última un delirio que es la visión misma, pues ver es tener a distancia, y la pintura extiende esta extravagante posesión a todos los aspectos del Ser, que deben de alguna manera hacerse visibles para entrar en ella.

En *El ojo y el espíritu* Merleau-Ponty se pregunta ¿si ese equivalente interno, esa presencia carnal que las cosas suscitan en mi cuerpo, no podrían suscitar a su vez un trazado visible, donde cualquier otra mirada reencuentre los motivos que sostienen su inspección del mundo? (1964, p. 22). Aparece así un visible a la segunda potencia, esencia carnal o icono del primero. Es

importante tener en cuenta que el ícono no es un doble de menor nitidez. Si la palabra imagen ha sufrido una desacreditación es porque se ha creído que un dibujo es un calco, una copia, una segunda cosa y que, en alusión a Descartes, la imagen mental es un dibujo de esa especie. Pero desde del momento en que las cosas habitan en mi visión “el dibujo y el cuadro son el dentro del fuera y el fuera del dentro, que hace posible la duplicidad del sentir, y sin los que no se comprenderá jamás la cuasi presencia y la visibilidad inminente que constituyen el problema de lo imaginario” (1964, p. 23).

No resulta llamativo que Merleau-Ponty le haya otorgado al espejo una entidad cuasi ontológica que describe en estos términos: el espejo figura y amplifica la estructura metafísica de la carne. El espejo aparece porque yo soy vidente-visible, porque hay una reflexividad de lo sensible, que el espejo traduce y redobra. Por eso, los pintores sueñan con los espejos porque en ellos reconocen la metamorfosis del vidente y de lo visible, que “es la definición de nuestra carne y de su vocación”. En síntesis, para Merleau-Ponty, la pintura tiene que ver con el Ser mismo, un Ser eminente, que se abre al ser humano pero que sobrepasa sus propias posibilidades expresivas. Como afirma Waldenfels, “la extrañeza del mundo, que Cézanne se propone como tema, crece hasta convertirse en extrañeza y lejanía del Ser” (2008, p. 361).

El pintar responsivo

Siguiendo la inspiración de Merleau-Ponty, B. Waldenfels se ocupa de la corporalidad y pone énfasis en su dimensión responsiva, es decir, en modos de comportamiento y experiencia corporales que responden a interpelaciones de lo extraño. Waldenfels distingue un responder en sentido estrecho (*to answer*), que consiste en llenar un vacío de saber transmitiendo un saber del que el otro carece, de un responder en sentido amplio (*to respond*), que no se limita a la transmisión del saber ya existente sino que va de la mano con un entregarse a una interpelación. Este sentido amplio comprende la negación en el sentido de que la ausencia de respuesta es también una respuesta, y no se limita al lenguaje ya que puede consistir en comportamientos corporales como un mirar hacia otro lado, un encontrar la mirada del otro, o una forma del obrar. (Cf, Waldenfels, 1994, pp. 320-323).

Waldenfels considera decisiva la diferencia entre intencionalidad, comunicatividad y responsividad en tanto momentos que permiten caracterizar la

experiencia, el comportamiento y el lenguaje. La intencionalidad significa que una vivencia se relaciona con un objeto en tanto se dirige hacia él a través de un determinado sentido intencional que se presenta como el “hacia-donde” (*Worauhin*) del comportamiento o la experiencia. Por otro lado, la comunicatividad está dominada por la idea de la regla, es decir, aquello “según lo cual” (*Wonach*) nos orientamos. En lugar de *qué* de la intención pasa a primer plano el *cómo* de la regla. Sin embargo, intencionalidad y comunicatividad no se excluyen, sino que se diferencian por poner el peso en la intención subjetiva o en la comunicación intersubjetiva. Por último, el momento de la responsividad se vincula con la interpelación de lo extraño: Waldenfels recuerda que en inglés se distingue entre *appeal* y *claim*, y en francés entre *appel* y *exigence*, o entre *reivindication* y *demande*. La interpelación de lo extraño reúne ambos aspectos, y su apelación/exigencia no se deja reducir ni a un mero hecho ni a una ley general a la que el yo debe someterse: “Lo que hay para hacer no se encuentra ni en las cosas, ni en las estrellas. Hay que inventarlo, partiendo sin embargo de una ineludibilidad (*Unausweichlichkeit*), que no pone en duda nuestra libertad” (Waldenfels, 2000, p. 314). La interpelación no es un “hacia-dónde” inherente a una intención ni un “según lo cual” asociado a una regla, sino un “a lo cual” (*Worauf*). La lógica de la respuesta es caracterizada por cuatro instancias. Desde esta perspectiva, la pintura es un ejemplo eminente de mirada responsiva. La lógica de la respuesta la pretensión o interpelación (*Anspruch*) extraña proveniente de la Naturaleza posee, en el caso de la pintura, una *singularidad* peculiar que caracteriza a aquellos acontecimientos que posibilitan *otro* ver, pensar y actuar, esto es, acontecimientos que abren un sentido, inauguran una historia o desafían a responder. Para el pintor, lo originario es el mundo sensible y por él hay que entender no solo el conjunto de las cosas sino también el lugar en que ellas se articulan, es decir, el estilo invariable al que obedecen y que une nuestras diferentes perspectivas. En *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty afirma: “en el fondo inmemorial de lo visible se ha movido algo, se ha encendido algo, que invade su cuerpo, y todo lo que pintor pinta es una respuesta a esta suscitación; su mano, nada más que el instrumento de una voluntad ajena” (1964, p. 86).

En segundo lugar, la pretensión extraña se presenta con una *ineludibilidad* que es un presupuesto imprescindible de la existencia mundano-social. Esto significa que lo ineludible del decir, pensar o actuar no se presenta como

un fenómeno observable, esto es, como algo que se encuentra enfrente de un individuo para ser mirado o manipulado. Por el contrario, solo aparece en la medida en que se dice, se piensa o se percibe algo y al hacerlo no se puede no responder a la pretensión que se ha percibido. Así, por ejemplo, la ineludibilidad es puesta en la pintura a través del llamado de las cosas. En palabras de Merleau-Ponty: el pintor “es un hombre que trabaja, que vuelve a encontrar cada mañana, en la configuración que las cosas adoptan ante sus ojos la *misma* llamada, la misma exigencia, la misma incitación imperiosa a la que nunca habrá acabado de responder” (1969, p. 94). En la medida en que pinta el pintor está abierto a las cosas o a “ese individuo irrecusable” que se le entrega como lo que había que manifestar. Es la naturaleza del mundo percibido lo que hace que el pintor sea capaz de producir emblemas que expresan, además de las intenciones instintivas, una relación más última con el Ser. Así, por ejemplo, si el azul del mar puede enseñarle a Renoir algo de *Las lavanderas*, es porque cada fragmento del mundo se presenta como una cierta manera de responder a la interpelación de la mirada, “muestra y enseña una manera de hablar”.

En tercer lugar, los acontecimientos singulares se presentan con una irreuperable *posterioridad*. La institución de un orden es un acontecimiento que no puede ser considerado como una parte del orden que ella instaaura. Tengamos presente que las acciones del pintor son provocadas por un ver que no es causado por nosotros sino que se efectúa en nosotros. Según Waldenfels, lo que precede a la respuesta es una inquietud, un *páthos* o llamada y su efecto no se hace palpable en ningún lugar sino en la respuesta que se da con posterioridad. Finalmente, al aplazamiento de la pretensión y la respuesta, se liga con una *asimetría* insuperable que no permite equiparaciones porque lo extraño proviene al igual que los sueños de un irrevocable “en otro tiempo y en otra parte”. Estas cuatro notas nos ponen en presencia de un responder *innovador* o *productivo* que se sitúa en la paradoja de una *respuesta creativa* por la cual las significaciones adquiridas no contienen la significación nueva más que en estado de horizonte, es ésta quien tendrá que reconocerse en aquellas e incluso al recuperarlas las volverá a olvidar en lo que tenían de parcial e ingenuo no hace más que reavivar reflejos instantáneos en la profundidad del saber pasado, sólo lo toca a distancia. De éste a aquélla hay invocación, de aquélla a éste, respuesta y asentimiento, y lo que une en un único movimiento

la serie de palabras de que está hecho el cuadro es una única imperceptible desviación con respecto al uso, la constancia de una cierta singularidad.

Bibliografía

- Barbaras, R. (2000). Merleau-Ponty et la nature. *Chiasmi International*, 2, Merleau-Ponty. *De la nature à l'ontologie*, s/p.
- Descartes, R. (1973). *La dioptrique. Œuvres de Descartes*. Paris: Ed. Clares Adam y Paul Tannery.
- Merleau-Ponty, M. (1948). *Sens et non-sens*. Paris: Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1969). *La prose du monde*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1995). *La nature. Notes. Cours du Collège de France*. Paris: Seuil.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Notes de cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*. Paris: Gallimard.
- Rilke, R. M. (1992). *Cartas sobre Cézanne*. Madrid: Paidós.
- Slatman, J. (2001). L'impensé de Decartes. Lecture des notes de cours sur L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. *Chiasmi international*, 3, 295-306.
- Waldenfels, B. (1986). Das Zerspringen des Seins, Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei. En A. Métraux y B. Waldenfels (Ed.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken* (pp. 144-161). München: Fink Verlag.
- Waldenfels, B. (1994). *Antwortregister*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (2000). Responsivität des Leibes. Spuren des Anderen in Merleau-Pontys Leib-Denken. En B. Waldenfels y R. Guiliani (Ed.), *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*. München: Wilhelm Fink.
- Waldenfels, B (2008). Visión plástica. *Revista de Investigaciones fenomenológicas*, 1, 343-372. <http://revistas.uned.es/index.php/rif/issue/view/445/showToc>