

EL CUERPO COMO CONDICIÓN DE LA POSIBILIDAD DE REPRESENTACIÓN*

加國尚志 Takashi Kakuni

Universidad Ritsumeikan, Kioto, Japón

kakuni@it.ritsumei.ac.jp

1. Subjetividad como escenario de la representación (*représentation*)

El concepto de "representación" (*représentation*) desempeña, sin duda, un papel muy importante en los esbozos de teoría del conocimiento de la filosofía moderna. Habiendo generalizado Heidegger el concepto de subjetividad de la Modernidad, en la época posterior a Descartes, como "escena de la representación"¹, está claro que el concepto mismo de subjetividad se había desarrollado a partir de la discusión sobre la fuente (recepción), la unificación (apercepción) y los límites (idea) de la representación. Además es bien sabido que la crítica del pensamiento actual al concepto de subjetividad o, respectivamente, al pensamiento de la Modernidad, se refiere a los límites del concepto "representación". Como ya se había perfilado con lo inaprehensible, en la exposición kantiana sobre lo sublime, que trasciende los límites de la representación, y en la idea de infinitud, el ámbito seguro del concepto de subjetividad siempre estuvo amenazado por la incapacidad pa-

* Este ensayo fue presentado el día 2-VII-2006 en la Jornada de "Hyôsô Bunkaron Gakkai" (Asociación para la investigación de la cultura y la representación). [Título original: "Der Leib als Bedingung für die Möglichkeit von Vorstellung"].

[N. de la T.: Salvo expresa indicación en contrario, a lo largo del texto, 'cuerpo' es la traducción del término alemán *Leib*, que, según la distinción planteada por Husserl, se refiere, a diferencia de *Körper*, a un cuerpo viviente, o *soma*].

¹ Martin Heidegger, "Die Zeit des Weltbildes", en *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950, p. 89. Cfr. Martin Heidegger, *Nietzsche*, vol. II, Pfullingen, Neske, 1961, pp. 431 y 439.

ra objetivar los límites de la representación, de manera que se trata de una “crisis de la representación”² o de la “ruina de la representación”³.

Por otra parte, de forma paralela a estos toscos rasgos fundamentales, el pensamiento de que el cuerpo es condición de posibilidad de la representación da lugar, asimismo, a un significativo punto de controversia en la filosofía moderna. Desde la época en que Leibniz definió la mónada como “espejo vivo del universo”, como clara expresión de lo que irradia el cuerpo, la subjetividad —sustrato de la representación— se ha desplazado del cogito cartesiano (*intuitus mentis*) al cuerpo, que es considerado como condición de la representación clara. La mónada, en tanto que es considerada como punto de vista central (*point de vue*) de una perspectiva, refleja todo el universo. Esto significa que un mundo es delimitado por un punto de vista sujeto al cuerpo, y, al mismo tiempo, que la infinitud se concentra, por medio de este campo de visión limitado, en el espacio perspectivista delimitado. El cuerpo, como sustrato de la representación (como cuerpo reflectante [*Reflektierkörper*] comparable a un espejo), reduce el mundo a una perspectiva a vista de pájaro y al mismo tiempo extiende los límites de la representación hasta la infinitud. El mundo está implicado en el cuerpo, en pliegues múltiples (*replis*: multiplicidad [*Mannigfaltigkeit*]) llamados representación; diferentes cuerpos presentan un mundo de modos diversos⁴. En tanto que el cuerpo permanece en la oscura dimensión de la representación consciente, posibilita, exactamente por eso, una representación clara. La conciencia poseería el cuerpo como núcleo confuso, lo que es la condición de una conciencia clara.

En su obra *Matière et mémoire*, Bergson describió el cuerpo como poseedor de una función central e indispensable, la elección de la imagen (*image*), es decir, la limitación de la imagen latente, a partir de la materia, a la percepción de una imagen concreta. El cuerpo como punto central de la

² Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 71.

³ Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1988, p. 133.

⁴ Deleuze remite a este aspecto en el discurso de Leibniz sobre el cuerpo [*Körper*] y resume de forma excelente la exigencia moral con “debería poseer un cuerpo [*Körper*]”. Gilles Deleuze, *Le pli*, Paris, Minuit, 1988, p. 113.

acción, así como centro de la indeterminación, proyecta la percepción como una imagen privilegiada, como posible acción en el mundo exterior. El cuerpo no es aquí, ni un simple receptor de estímulos ópticos, ni una vía de transmisión de la información, sino que es considerado metafóricamente como un "filtro negro" (*écran noir*)⁵, que refleja las informaciones ópticas recogidas del mundo exterior en función de la necesidad de la existencia del organismo. Si no existiera el cuerpo como centro de la acción, se repetiría la información óptica sólo como una cadena de "acción y reacción" y de ahí no se obtendrían ni imagen como representación ni tampoco percepción. En Bergson, la percepción cognitiva, como posible acción desde el cuerpo, en tanto que centro de la acción y de sus necesidades como organismo, queda delimitada y recortada de la imagen total⁶.

En esta línea, Merleau-Ponty cita en *El ojo y el espíritu* las palabras de Valery "el pintor aporta su cuerpo"⁷ y, tomando la secuencia de la deconstrucción de la representación desde Cézanne hasta Klee (Lyotard)⁸, manifiesta que: "el mundo no se encuentra ante el pintor por la representación", "lo que se origina a partir de las cosas, es el pintor", con lo cual se muestra que el cuerpo, antes que condición de posibilidad de la representación,

⁵ Puesto que se ha expresado de esta forma, para Bergson la representación no se halla en el interior de la subjetividad, sino que yace más bien "bajo los objetos". La metáfora del "filtro-negro" apunta a una forma de selección en la cual una posible acción sigue a procesos exteriores. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1985, p. 36.

⁶ Deleuze menciona en *Cinema* esta concepción de Bergson sobre el cuerpo. Todas las imágenes son movimiento; las imágenes en su calidad de percepción (representación) son limitadas por la "tendencia al propio movimiento" del cuerpo como centro de la acción. El cuerpo como imagen de emoción o de acción es condición de posibilidad de la imagen de percepción. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 90, 92 y 96.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 16 / *Das Auge und der Geist*, Leipzig, Felix Meiner Verlag, 1984, p. 15 (trad. de Hans Werner Arndt) / *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 16 (trad. de Jorge Romero Brest).

[Nota de la Traductora: Para las citas de obras de Merleau-Ponty se ha tenido en cuenta, además de la versión en alemán que cita Kakuni, el original francés y las traducciones al castellano disponibles.]

⁸ Jean-François Lyotard, *Discours figure*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 237.

constituye más bien el momento de la “deconstrucción” de la representación (*déreprésentation*)⁹. En este punto, quisiera proponer el lienzo como cuerpo reflectante [*Reflektierkörper*] óptico, es decir, medir la profundidad de los pliegues causados al cuerpo por medio de estímulos no ópticos y la amplitud de sus sombras, en tanto que investigo la subjetividad como escenario (espejo, filtro negro, lienzo) de representación, es decir, evoco por medio del principio de la no-representación las peculiaridades del pensamiento merleau-pontiano sobre los pliegues producidos en el cuerpo.

2. Lo que se encuentra en el ojo — el cuerpo del poeta y del pintor

Merleau-Ponty cita en su obra *El ojo y el espíritu* las palabras de Valéry: “El pintor aporta su cuerpo”. Con esto se entiende el “cuerpo”, por medio del concepto fenomenológico de cuerpo (Husserl: *Ideen II*), como “punto cero del espacio”, o sea, como punto central de la percepción, así como “cogito”, es decir, como movilidad del cuerpo en tanto sustrato de la percepción. Puesto que en Leibniz el cuerpo es el punto (punto de vista) en el que converge la representación de la percepción, y en Bergson, en cambio, la movilidad (el centro del movimiento) produce el cambio de representación cognitiva como acción posible, estas definiciones no constituyen el cambio crucial previamente mencionado. De todos modos, Merleau-Ponty añade un cambio al concepto de *ubiestesia* (“*Empfindnis*”) tomado de Husserl y el cuerpo se convierte así, tanto en el que “que puede tocar” como en el “que puede ser tocado”, y tanto en “el que puede ver”, como en “el que puede ser visto”, en un círculo cerrado de espejos, llegando así a cierto tipo de narcisismo. El cuerpo no sólo constituye el punto central de la percepción y de la acción, sino que es también un compás reversible de lo activo y lo pasivo; en él aparece la carne (*chair*) como simbolismo.

Este cuerpo no es una cámara que desde un punto de vista capture dentro de un marco las diferentes imágenes del mundo; tampoco es un mero dispositivo que conduzca al ensamblaje de las imágenes cambiadas a consecuencia de los cambios de emplazamiento. Lo que Merleau-Ponty descu-

⁹ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 77.

bre en el círculo narcisista del cuerpo es la posibilidad de la inspiración (*inspiration*)¹⁰ como fuente de lenguaje y de visión.

Si se consultan los textos de conferencias contemporáneos de la concepción de la "inspiración" en Merleau-Ponty y se los ordena, se encuentran en primer lugar en la serie de los poetas (Rimbaud: *Lettre du voyant* [*Cartas del vidente*]; Valéry, *Pythé*). Luego, aquella inspiración se transfirió a la serie de los pintores ("locura de la visión"¹¹): Max Ernst ("uno entre los pintores que se ven a sí mismos"), André Marchand ("no es que yo vea el bosque, sino que son los árboles los que me miran y me hablan"), vivencia del color de Klee en Túnez ("los colores me poseen"), etc.

Siguiendo esta serie, volvamos de nuevo, literalmente, a Valéry. Como indica Emmanuel de Saint-Aubert, un investigador actual de Merleau-Ponty, el concepto merleau-pontiano de "quiasmo" se basa en el concepto de entrecruzamiento, "quiasma", de Valéry. El entrecruzamiento de Valéry es un estado de apuro, como también citó Merleau-Ponty en el texto de su conferencia: "Ya no estoy solo, aunque entre dos también es difícil". Como Derrida pone atinadamente de relieve¹², en Merleau-Ponty la mano que toca y la que puede ser tocada se aproximan siempre al entrecruzamiento, sin encontrarse jamás. El quiasmo no significa una perfecta armonía entre dos cosas, sino que solamente muestra la experiencia de cómo una armonía entre

¹⁰ Además, Emmanuel de Saint-Aubert llama la atención sobre esta concepción de Claudel. Cfr. Emmanuel de Saint-Aubert, "'La co-naissance', Merleau-Ponty et Claudel", en Marie Cariou / Renaud Barbaras / Etienne Bimbenet (eds.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Milano, Mimesis, 2003, p. 270.

¹¹ "La visión mira hacia fuera, no es representación". Se puede aplicar la expresión "locura de la visión" también en "lo visible y lo invisible", pero como es sabido, Buci-Glucksmann la sitúa en conexión con el Barroco e intenta ponerla en relación con Lacan. Cfr. Cristine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

¹² Jacques Derrida / Jean-Luc Nancy, *Le toucher*, Paris, Galilée, 2000, p. 240. Derrida habla sobre otro escrito de la manera siguiente: "sobre el cruce de la mirada o sobre las leyes del quiasmo". "La visión en figura del otro no es reducida a una visión en los ojos del otro. Con ello no es posible la coexistencia con los ojos del otro. Este quiasmo excluye la recepción de la visión del otro, pero, por otra parte, la exige". Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 109.

dos personas, entre dos manos, parece tener éxito pero en el último instante se desvanece. Lo que muestran los *Fragments du Narcisse* de Valéry es precisamente la imposibilidad de la armonía narcisista o la tragedia de la unión imposible, que, como la “caída de Narciso”, sólo puede ser alcanzada por medio de la muerte. Sin embargo, Merleau-Ponty no muestra ningún interés por la tragedia. A lo que se refiere en manuscritos y conferencias es a la “voz de las cosas” y a la “voz del agua” de Valéry, versos de *Pythé*. En una palabra, no es el tema de la imposibilidad de una unión narcisista, de una representación amenazante —que se repite en la poesía de Valéry—, lo que recibe la atención de Merleau-Ponty. Los poetas están atravesados por un “lenguaje sagrado” (*Saint Langage*) y en el momento en que “la puerta viva”, que ha mantenido bloqueado al lenguaje, se “hace añicos”, no son las voces de los hombres, que quedan atrás, [las que se escuchan], sino la voz del bosque o la voz del agua. Merleau-Ponty destaca ese momento sagrado de la poesía, como el momento del “lenguaje actuante”. Si consideramos los pasajes que, con el título *Implexe*, Valéry dejó en los manuscritos *Cahiers*, vemos cómo, por contraposición a Mallarmé, que dejó hablar al lenguaje, muestra él a la voluntad aferrarse a las fases de la voz (*Voix*)¹³. No obstante, tampoco aquí, en Valéry, puede tratarse de la voz humana. La “lengua” que encuentra expresión a través del poeta (a través del cuerpo vivido del poeta) es “la voz del agua” o “la voz del bosque”.

Si extendemos la discusión hasta aquí, Merleau-Ponty ha situado el cuerpo del pintor en una estructura de narcisismo reversible y entrecruzado. Éste parece haber sido el intento de modular la poética condición del cuerpo del poeta, que, traspasada por el mundo, la existencia y el lenguaje, se abandona a la voz no humana, frente a la visión que atraviesa el cuerpo del

¹³ “Pero ¿quién habla, *de facto*, en la poesía? Mallarmé en este caso ha preferido el lenguaje (langage). Para mí personalmente es la vida y, más allá de ello, la existencia, que piensa (...), además la existencia que activa la auto-conciencia para el aprovechamiento de la sensibilidad, las características de su *implexe* y la existencia que extiende la resonancia, la simetría, etc., más allá de la medida de la voz. En última instancia, es el lenguaje (langage), el que, antes que salir de la voz, sale del lenguaje la voz”. Paul Valéry, *Cahier I*, Paris, Gallimard, 1972, p. 293.

pintor¹⁴. En este caso, el mundo no experimenta ninguna representación a través del poeta o del pintor, porque el lenguaje, como dijo ya Mallarmé, forma un espacio autónomo (esto nos conduce a la semiótica de Leibniz; hay puntos de contacto para una ulterior teoría deconstructiva, que Merleau-Ponty no ha tenido apenas en cuenta). Sin embargo, esto, que fue llamado antes sustrato, está implicado en el mundo sensible, se extravía y se extingue en un espacio impersonal (“Aparición de lo impersonal a partir del dilema de la identidad”). Así reza la insuperable afirmación de Miyagawa Juns en otro contexto¹⁵. Así se hubiera mostrado la línea hacia las “Cartas del vidente”, de Rimbaud. Aquí se habrían extinguido los sustratos de la representación y el centro del punto de vista. Merleau-Ponty comienza a hablar del devenir de la visión a partir de la “carne del mundo”, “lo que nace de las cosas, eso es el pintor”.

Así considerado, tras la frase de Valéry “el pintor aporta su cuerpo”, como Merleau-Ponty la cita, no se oculta que el pintor sea cuerpo o sujeto que se representa el mundo. “La visión, la fuente del pintor” es como el lenguaje (el símbolo), o como el bosque anterior al lenguaje y el agua que hablan por medio del cuerpo del poeta (voz, *implex*), una posible manera de ver, un modo como la naturaleza ve a través del cuerpo del pintor. En su obra *Vías del estudio de la naturaleza*, habla Klee de la “relación de resonancia”, que supera todo fundamento óptico entre el objeto y yo, de la vía no-óptica al arraigo terrestre común, vía que asciende en el yo desde abajo hasta los ojos, así como de “la vía no óptica de la comunidad cósmica que incide desde arriba”¹⁶. Esta relación de resonancia no-óptica muestra que el cuerpo es antes un componente del círculo que intensifica las cosas no-ópticas en el ojo como punto de encuentro y, a partir de ahí, crea una nue-

¹⁴ “La visión no es un determinado modo del pensar o una presencia a sí mismo, es mi medio para estar ausente de mí mismo, de asistir desde dentro a la escisión del ser, sólo mediante la cual llego a entrar dentro de mí mismo”. *L'oeil et l'esprit*, p. 81 / *Das Auge und der Geist*, p. 39 / *El ojo y el espíritu*, p. 61.

¹⁵ Miyagawa Atsushi, *Kagami, kûkan, imâju* [Espejo, espacio, imagen], Hakuba Shobô, 1987, p. 21.

¹⁶ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel, Benno Schwabe & Co., 1990, pp. 66s.

va naturalidad en forma de obra, espejo que, ya refleje las imágenes ópticas, ya sea un filtro negro, separa los rayos de luz.

Como mostraron Leibniz y Bergson, el cuerpo actúa como condición de posibilidad de la representación (espejo, filtro negro). El concepto de representación presupone el concepto de cuerpo como punto de vista limitado o "centro de la acción". El principio de representación es la limitación del mundo infinito por medio de un punto de vista limitado, el cambio del punto de vista por medio de su movilidad, así como su repliegue en diversas variaciones. A partir de este punto, la actitud contraria, es decir, la teoría de la representación, parece tender a la crítica del cuerpo, de la visión y de la sensibilidad. Pero, si la condición de posibilidad de la representación es, a la vez, la condición de la deconstrucción de la representación (*déreprésentation*), si no se traza ninguna línea de separación lógica entre la representación y la antirrepresentación, si el *topos* de la vinculación de lo imposible con lo posible se convierte en un problema, no se plantea la cuestión del establecimiento de una frontera conceptual, sino una cuestión distinta: la del principio de nacimiento del *topos* de la posibilidad de lo imposible. La teoría del cuerpo de Merleau-Ponty contiene una discrepancia en germen, que añade pliegues al cuerpo, entendido hasta ahora como escenario de la representación (espejo, filtro negro, lienzo), y que tiende hacia el cuerpo, que abandona el sí mismo, hacia un espacio que excede la representación, hacia el mundo (no-representación). Lo que transforma la imagen-copia y el movimiento en imagen-copia es, evidentemente, la afección (*affection*) en el círculo de sensación y movimiento. Apenas cabe ignorar la crítica¹⁷ según la cual la afección se extendería hasta el cerebro (Deleuze) o la de que el cuerpo del pintor debería extenderse más bien hasta la *libido* freudiana o el ello (Lyotard)¹⁸ —¿se debe investigar en un contexto económico, el llegar a ver desde la "carne del mundo" como cerebro, en el sentido de sistema de sensibilidad y de movimiento, o la *libido* como impulso sexual no apto para la representación? Pero aquí, en vez referirme a la prioridad de "carne",

¹⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 92-96.

¹⁸ Jean-Francois Lyotard, *Discours, Figure*, pp. 20-23 / *Des dispositifs pulsionnels*, p. 87.

"cerebro" y "libido", debo tratar la cuestión de la configuración del espacio en la pintura y en la topología, mencionada por Merleau-Ponty en el contexto de la deconstrucción de la representación (*déreprésentation*). El problema es comprender el llegar a ser de la visibilidad (*visibilité*) no representadora, en las experiencias del pintor y el llegar a ser del espacio (*espace*) no representador que el pintor realiza en su obra.

3. Transformación del color y reversibilidad de la dimensión

Cuando Merleau-Ponty manifestaba en su obra *El ojo y el espíritu* que "el mundo no se encuentra ante el pintor a través de la representación", se refería a cómo Cézanne y Klee entendían los colores. Bien sabido es que Klee descubrió, en la llamada modulación de Cézanne, el principio anticipado de simultaneidad de Delaunay y se entusiasmó sumamente con ello¹⁹. Merleau-Ponty explicaba la irrepresentabilidad del mundo, hablando de la "dimensión llamada color" de Klee y de la "dimensión que crea la variada armonía, diferenciación, textura, materialidad, cualquier cosa, (...) que se contrapone consigo misma"²⁰.

Merleau-Ponty tomó una acuarela tardía de Cézanne, *Retrato del jardinero Vallier*, como ejemplo de una pintura que funciona como tal dimensión y que se mueve, transformándose, entre diversas dimensiones. En lugar de plantear el tema de los colores, la escena lanza más bien la pregunta por lo que se ha dejado "en blanco".

En el *Retrato del jardinero Vallier*, lo blanco tiene la función de "hacer surgir y destacarse (*découper*) un ser más general que el ser amarillo, ser verde o ser azul"²¹. En las acuarelas de los últimos años el espacio libre era caracterizado como "irradiando (*rayonner*) en torno a planos que no se dejan agregar a ningún sitio". De las "omisiones" en Cézanne se habla como

¹⁹ Cfr. Felix Klee, *Paul Klee Leben und Werk in Documenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den dazu unveröffentlichten Briefen*, Zurich, Diogenes, 1960.

²⁰ "Cada cosa visual, a pesar de su individualidad, actúa también como dimensión, porque se ofrece como resultado de un desenvolvimiento (*déhiscence*) del Ser". *L'oeil et L'esprit*, p. 85 / *Das Auge und der Geist*, p. 40 / *El ojo y el espíritu*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p.68 / *Das Auge und der Geist*, p. 34 / *El ojo y el espíritu*, p. 51.

un "recortarse del Ser" y como "irradiación del espacio". Es necesario aquí, con toda seguridad, dirigir la mirada a la función de este "blanco". Para Merleau-Ponty, el color, desde Cézanne hasta Klee, no marca ni una simple reflexión de la luz sobre la superficie de un objeto, ni un límite que señala los contornos, sino algo que, en tanto posibilita el surgimiento de la dimensión en una imagen constreñida a una superficie plana, realiza polifónicamente aquel pluralismo, por encima de la limitación que supone el que sobre la superficie del cuadro se originen diferentes dimensiones. Así posee el blanco la función de mostrar el ser más general y el espacio como matriz. Parece haber un problema en que las imágenes han obtenido gracias a Cézanne la posibilidad de ser consideradas como un "acontecimiento"²². Klee ha preferido el concepto "origen" (*Genesis*)²³ y Merleau-Ponty ha hablado también de ello afirmando que la "profundidad del cuadro" germina (*germer*) sobre el soporte (*support*) sin que se sepa dónde se halla éste. "Germinar sobre el soporte", es decir, el movimiento de constitución del espacio, es un acontecimiento en el espacio topológico. En su conferencia del año 1924 en Jena, hablaba Klee de la totalidad, de aquello que "se produce a partir de las diferentes dimensiones pertenecientes a diferentes partes" y decía que esa totalidad es la naturaleza. Mencionaba además "línea, claridad, oscuridad, color", como dimensiones peculiares en su configuración y, más adelante, hablaba de la "dimensión de la forma" y de la "dimensión del contenido", de tal manera que la dimensión se hace cada vez más complicada. La dimensión de la profundidad en el cuadro, que se basa en el plano y en la doble dimensionalidad, no se hace por la introducción de la tercera dimensión como la geometría proyectiva, sino a través de una "simultaneidad multidimensional", "este fenómeno simultáneo multidimensional", así

²² Para el concepto de "acontecimiento" en Merleau-Ponty, me remito a Whitehead: "El acontecimiento se contrapone al objeto natural". Maurice Merleau-Ponty, *La nature*, Paris, Seuil, 1995, p. 157. Lyotard critica en el "acontecimiento" de Merleau-Ponty la ausencia de conflicto (*trouble*), el punto, que el deseo, en tanto que él persevera en el cuerpo y en el entendimiento. Lyotard, *op. cit.*, p. 22. En este lugar, se debería recordar quizás que Deleuze ha aproximado a Klee y a Whitehead más a Leibniz y al Barroco. Deleuze, *Le pli*, pp. 20 y 103.

²³ "La génesis como movimiento formal es lo esencial en la obra". Felix Klee, *op. cit.*, p. 17.

como es "recortada" o "germina" la reversible limitación recíproca de la diversa dimensionalidad (contacto)²⁴.

Quisiera señalar en este punto que Merleau Ponty ve el origen de semejante dimensión en el blanco dejado por Cézanne. Lo que convierte en dimensión las diferentes dimensiones del color que producen la dimensión de la profundidad es el "blanco", que por sí mismo no es ningún color, es la superficie no pintada, el mismo lienzo (soporte) desnudo. ¿Actúa esta superficie como "nada" visualmente irrepresentable, como "ausencia", como lo "imposible", como lo "invisible"? Merleau-Ponty habló en *Notas de travail* del "problema de la negatividad (*negativité*) como problema de la profundidad (*profondeur*)". El núcleo del significado, que él busca en el mundo percibido, es "invisible (*in-visible*)". Pero eso no es una "negación absoluta", sino "otra dimensionalidad" (*l'autre dimensionalité*), que es "trasplantada (*se greffer*)" desde el "punto cero de la profundidad". A partir de aquí será necesario entender "lo invisible" y "lo imposible" merleau-pontianos desde la "dimensionalidad". Me gustaría dejarlo aquí con dos citas.

"Cuando digo, pues, que todo ser visible es invisible, que la percepción es impercepción (*imperception*), que la conciencia tiene un '*punctum caecum*' [punto ciego], que ver es siempre ver más de lo que se ve, no se lo puede entender en el sentido de una *contradicción* —no se puede imaginar que agregó a lo visible, perfectamente definido como un en Sí no-visible (que sólo es una ausencia objetiva) (es decir, presencia objetiva *en otra parte*, en una *otra parte* en sí). Hay que entender que la visibilidad misma incluye una no-visibilidad".²⁵

"Se trata de una negación-referencia, (punto cero de...) o una distancia (écart). Esta negación-referencia es común a todo lo invisible, porque se ha definido lo visible como dimensionalidad del Ser, es decir, como universal y, por tanto, todo lo que no forma parte de él está necesariamente envuelto en él y no es más que una modalidad de la misma trascendencia".²⁶

²⁴ Merleau-Ponty: "Las dimensiones se derivan de una dimensión, de una localización comprensiva, a partir del volumen. Las dimensiones son reversibles, se podrían expresar entre sí recíprocamente". Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, Paris, Gallimard, 1996, p. 169.

²⁵ *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 300 / *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, W. Fink, 1986, pp. 311s (traducido por Regula Giuliani y Bernhard Waldenfels) / *Lo visible y lo invisible*, p. 297.

²⁶ *Ibid.*, p. 311. *Das Sichtbare...*, p. 311 / trad. cast., pp. 309s. Cfr. Jacques Lacan, *Le séminaire livre 11. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973. pp. 99 y 125.

Lo "invisible" y la "im-percepción", ambos en conexión con la "dimensión" en Cézanne y en Klee, son las "superficies blancas, sin colores", "las cosas no visuales", que se entrecruzan en el ojo con las visuales. Esto es exactamente lo que Klee intentó "hacer visible". No son ni una simple "ausencia" ni "nada", sino la situación como existencia transcendental y el punto cero de referencia alojado en la existencia. No se encuentran en otro lugar distinto al de lo visible, sino que están, sin duda, sobre el lienzo del *Retrato de Vallier*, aunque en ningún caso se parecen al resto de colores. La razón por la cual las superficies sin colorear y las manchas de color de Klee fascinan tanto a Merleau-Ponty radica en la configuración topológica y móvil del espacio que, junto con la "teoría del azar", según la cual se produce una dimensión alrededor de puntos especiales sobre el lienzo, había anunciado "el principio del Ser salvaje"²⁷.

4. Doble sombra de la representación

Tras la descomposición del concepto de representación, disputar sobre lo irrepresentable y lo "invisible" se ha convertido entre los filósofos en una suerte de obligación²⁸. Mediante comparaciones de lo irrepresentable y lo invisible con la vida (emoción), el sentido del tacto y el inconsciente (impul-

²⁷ Merleau-Ponty permite que el espacio geométrico-euclidiano encuentre su correspondencia en el concepto de infinitud de la ontología clásica y que el espacio topológico sobrepase el nivel de la ontología clásica. Aquí hay una crítica al Dios de Leibniz (el Dios que garantiza la expresión de un mundo desde diferentes perspectivas).

²⁸ "El contenido de una, de todas las imágenes es el parecer interno, es la vida invisible...". Así dice Michel Henry, en François Bourin (ed.), *Voir l'invisible, essai sur Kandinsky*, Paris, PUF, 1988, p. 24. "Se define la tarea de una pintura como el intento de hacer visibles fuerzas (*force*) invisibles". Gilles Deleuze *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 57. "Lo invisible no es aquí el reverso de lo visible, ni de sus espaldas. Es lo inconsciente puesto del revés, lo plásticamente posible". Jean François Lyotard, *Discours figures*, p. 238. "Lo más interesante y curioso es que en el fondo de la discusión sobre lo 'invisible' en Kandinsky y en Klee reencontramos en estos filósofos el tesoro de pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche y Freud. Desde el punto de vista de estos últimos, la interpretación de Merleau-Ponty es en gran medida apolínea. Se debería reflexionar, en efecto, acerca de si dicotomías como representación y voluntad, Apolo y Dionisos, *eros* y *thanatos*, son tan evidentes como la dicotomía bello y sublime.

so sexual), sólo parece que las pinturas de hoy en día han conservado con ello, aunque de distinta manera, su antigua función de iconos (función que se refería a Dios como lo absolutamente ajeno), puesto que rebasan la visibilidad y las cosas invisibles se revelan o se remite a ellas²⁹.

Probablemente es la referencia de Merleau-Ponty a Cézanne y a Klee y su persistencia en la obra de Nicolás de Stäel³⁰, en la medida en que la suscribe, el punto en el que la posibilidad de coexistencia se hace imposible, dado que, por una decisiva bifurcación de lo visible y de lo invisible, de lo representable e irrepresentable, surge un quiasmo. Se podría decir que, tras la descomposición del concepto de representación de un modo filosófico (por consiguiente, tras la descomposición de los conceptos de espacio, tiempo y sujeto de la representación, al menos tras una transformación fundamental), esto fue un punto de partida para el pensamiento sobre el supuesto de la posibilidad del arte representativo. No significa esto, sin embargo, ni la negación ascética (es decir, destructora de ídolos) del arte representativo como mimesis, ni el fortalecimiento de la intensidad mediante una infinita repetición en una "zona clausurada" como imagen de la teoría de conjuntos³¹, sino un mostrar el lugar de donde surge el sentido óptico a partir de la carne del mundo previsual —no un punto de vista, sino "mirada prehumana" (*regard préhumain*)³²— sobre la ausencia u omnipresencia del sujeto de la representación. Por ejemplo, el espacio ilimitado alcanza su expresión por la simultánea y recíproca limitación de la modulación del color. Por otra parte, la teoría de la limitación del espacio es posibilitada mediante la producción del mismo sentido óptico. Puede decirse que éste es la reflexión para una teoría reversible que se entrecruza. Las cosas no existentes

²⁹ Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Paris, PUF, 1991, p. 36.

³⁰ André Chastel constata que las indicaciones de Merleau-Ponty sobre Cézanne se pueden aplicar también a Nicolás de Stäel. En un carta, se expresa De Stäel del modo siguiente: "Un cuadro es orgánicamente deconstruido (*organiquement désorganisé*) e inorgánicamente construido (*inorganiquement organisé*)". André Chastel, *Fables, formes, figures II*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 460s.

³¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 367s.

³² *L'oeil et l'esprit*, p. 32 / *Das Auge und der Geist*, p. 21 / *El ojo y el espíritu*, pp. 25s. Cfr. Jacques Lacan, *Le séminaire livre 11, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, pp. 69 y 71.

sobre el fondo del lienzo³³ aparecen y desaparecen al mismo tiempo de acuerdo a los puntos especiales (por ejemplo, las superficies sin color de Cézanne). La imagen, como escenario de la exposición topológica de un acontecimiento existente, nos muestra, por medio de la ausencia y del vacío, una escena visible y anónima de la que simultáneamente se origina el sustrato de la visión. Antes de mostrar la ausencia, se plantea de nuevo la cuestión de la línea de demarcación entre representación y no-representación o entre perspectiva y no-perspectiva. Expresar la infinitud en la finitud (sea en la analogía microcósmica de Leibniz o en lo sublime según el patrón de la analogía de Kant), produjo múltiples y obstinadas interrogantes filosóficas referentes al moderno arte representativo y a la representación. Cuando Merleau-Ponty se aproximó a la topología, en la medida en que hablaba del cuerpo del pintor, el cuerpo, que actúa como condición de posibilidad de representación, tiende, mediante la operación de síntesis del sentido óptico, a la ausencia. Lo irrepresentable (las cosas no visuales) y la transcendencia para la representación (dimensión como totalidad) son repartidos, como un "revestimiento (*doublure*) invisible" alrededor de la "impercepción" originada en la dimensión del lienzo, alrededor de la "ausencia" y de "lo negativo". Como las "dobles sombras (*L'ombre double*)"³⁴ de Claudel, que Merleau-Ponty trae a colación una sola vez en su conferencia, aparece sobre el lienzo, como cuerpo reflectante [*Reflektierkörper*] óptico en el fondo de la escena (*au fond de la scène*), la "nueva existencia" de dos habitantes del país de las sombras, que en el mundo de lo visible fueron separados a ambos polos, la imposibilidad de unificar ambos cuerpos [*Körper*],

³³ "En el fondo inmemorial de lo visible se ha movido algo...". *Ibid.*, p. 86 / *Das Auge und der Geist*, p. 41 / *El ojo y el espíritu*, p. 64.

³⁴ *Notes de cours, 1959-1961*, p. 201. "En lo que afecta a lo visible, Roderick y Preuss son apartados. El país de las sombras, el sol de medianoche, ¿qué es eso exactamente? ¿Lo sacral en la muerte? ¿Se ha transformado la doble sombra en una palmera? De ningún modo; ésas son las cosas que a partir de la conversión realmente existen; 'un documento que no se apergamina', 'una página del libro eterno'. Cosas que ya no existen, llamadas a 'una existencia anterior'. Antiplatonismo: En efecto, lo visible no es todo. Pero lo que es más auténtico que lo visible es el segundo yo de lo visible (*double*). Ésta es la sombra 'únicamente existente' ". *Ibid.*, pp. 201s.

en lo cual sólo esta insignificante y amorfa sombra muestra ausencia e incapacidad de ser proyectada de modo cruzado. Llegados a este punto, mientras el pensar, a partir del cuerpo del pintor y del poeta, pregunta por el origen del lenguaje y de la visión en relación con la deconstrucción del concepto de representación (al menos tal como se lo describió en sus comienzos) escuchamos el eco de la nostalgia que permanece en la "simultaneidad", en el "éxtasis" de la "inspiración" y en el "sentimiento de felicidad"³⁵ que asaltan por sorpresa el cuerpo del poeta y del pintor, antes de que en última instancia se dé ventaja al extremo final (el cerebro, la libido).

Traducción del alemán por María Trinidad Plaza García*

³⁵ Lyotard critica que el "sentimiento de felicidad" de Merleau-Ponty, que se forma a partir del quiasmo del mundo y está a punto de formular una "filosofía pagana", en última instancia se queda parado en el "entendimiento". (Lyotard, *op. cit.*, p. 22) Que Merleau-Ponty, en la época en que escribió *El ojo y el espíritu*, encontrase interés en la cuestión del deseo, es un hecho, pero, ¿dónde radica la carencia de su interpretación del deseo en *El ojo y el espíritu*? Probablemente en que Merleau-Ponty ha descuidado la conexión de lo "invisible" con la "idealidad".

* Revisión de la traducción: José María Muñoz Terrón, Cayetano Aranda Torres. Agradecemos sugerencias de corrección del texto en español a Julia M^a Conde del Castillo.