

Oscar Barragán Martínez

**El ojo y el espíritu:
Merleau Ponty
y el entrecruzamiento
como movimiento**

87
Cirafía



Oscar Barragán Martínez

El ojo y el espíritu: Merleau Ponty y el entrecruzamiento como movimiento

«...ni el contorno de la manzana ni el límite de la pradera están aquí o allá, están siempre más acá o más allá del punto donde se miren siempre en medio o detrás de aquello que se escruta...»

Maurice Merleau Ponty



El texto *El Ojo y el Espíritu* es una reflexión sobre la pintura circuida por el mundo y el mundo circuido por ella, esto es, el habitar del hombre en el mundo y del mundo en el hombre a través de la sensación coloreante, la profundidad detonadora de los contornos fijos, la línea errante, en fin, todo lo que los filósofos llamaban cualidades segundas de los seres. Para que ocurra este quiasma o entrelazado mutuo, esta inmanencia («Soy inalcanzable en la inmanencia.», epitafio grabado sobre la tumba de Klee citado por M-Ponty), es necesario que la pintura nunca remita a sí misma, que sea una ruptura perpetua consigo misma. Ningún pintor perfecciona la técnica de otro, ninguno continúa con el problema de otro, ninguno planta una línea o trazado definitivo que englobe la totalidad de las búsquedas de la pintura, ninguno, en suma, inscribe sus hallazgos sobre un lienzo imborrable e imperecedero donde la textura del ser hallaría su detención inmaculada reflejando allí su completud, producto de todos los arduos esfuerzos del presunto progreso del arte. Ninguna historia de la pintura pues. Ningún fin para la pintura, ningún logro

o problema resuelto . . .

o problema resuelto. Más aun, ningún «pesar de no serlo todo»¹ Ningún camino privilegiado o destino. Y si todo esto es así, es porque siempre que hay una pintura, esta agota el tiempo como una esponja absorbe, con una muy leve presión, el agua sobre la cual se pone. Siempre que hay una pintura, sea la que fuere, la artesanía del ser se erige en ese «lugar» en el que se reúnen nuestro cerebro y el universo», Klee citado por M-Ponty².

Lo que distingue a la ciencia de la pintura se encuentra precisamente aquí: la ciencia renuncia a habitar el mundo, veda al hombre el poder de esta connivencia trasuntada en un ser

con el mundo y en un ser en el mundo. La ciencia erige el mundo como un dato al que hay que someter a un procedimiento en procura de un dominio. Dicho procedimiento se realiza sobre un fondo mecanizado: «Las creaciones humanas se derivan de un proceso natural de información, pero concebido éste a su vez sobre el modelo de las máquinas humanas.»³ La ciencia convierte al hombre en un manipulador al separarlo del mundo dotándolo de un pensar a su vez separado de la vecindad indisoluble mundo-cerebro que le da el poder de transformar todo ser en objeto general con el que se artificializa el mundo y se lo hace extraño al hombre. ¿Cómo, según M-Ponty, se salva el mundo de ese poderoso conjuro con el que se lo desencanta (Max Weber) y cómo se salva el hombre, el hombre que, víctima del desencantamiento operado por la ciencia, se hunde en una pesadilla de la que no le es fácil, en suma, despertar?

La respuesta parece muy simple. El hombre ha sido desposeído de su inmanencia (cohabitación mundo-hombre) y la recuperará despertando de nuevo su cuerpo, y despertando, con ese su despertar, a los cuerpos o cosas con los que así formará un solo blasón en el entramado del mundo, ya desencantado. El cuerpo, por medio de tal operación, es un talismán que expulsa el peligro de la ciencia conduciendo a ésta, de nuevo, a su ser filosofía, y restableciendo de nuevo el mundo y el mundo como talismán.

No hay que echar en saco roto la afirmación de M-Ponty de que el filósofo es el único en mantener, fuera de la acción del pensar separador del científico de hogaño, la connivencia del mundo y del hombre. Empero, es del pintor, pese a sus temores y falta de compromiso -«La vida me aterra», grita Cézanne huyendo de la guerra de su país- de donde procede el metabolismo del mundo que, no obstante, sobre lo fáctico de una pintura no añade nada a la esperanza o a las premuras de los hombres por emanciparse de crueles condiciones.



Abd al Karim al - Miski

Astrolabio con indicaciones zodiacales
Látón con incrustaciones de plata y cobre, 6,33 cm
(año de la hegira)/1235-36

¹ M. Ponty, Pág. 405.
² *Ibid.* Pág. 395.
³ *Ibid.* Pág. 367.

Siendo así, es poco lo que se le podría reprochar al pintor. Es poco lo que se le reprocha, en efecto. ¿Quizá, es por esta condición tan holgada de compromisos y tan desprendida de exigencias que el pintor «quiere ir más lejos» (Van Gogh), en la transmutación de las cosas, en esa «ciencia secreta que posee o que busca»?⁴

Pues bien, si el cuerpo es como la piedra filosofal en esa ciencia oculta es porque posee una fuente o redoma especial en la que se realiza la mezcla o el movimiento que introduce las cosas en el ser; en la que se realiza el entramado del ser; es la mirada que, como crisol o membrana, realiza la apertura del mundo en la propia apertura del cuerpo liberado del pensar apropiador o representativo del mundo. La representatividad del mundo - por donde comienza su desencantamiento-, entre otras cosas, consiste en concebir el mundo desde una visión materialista o extensiva en el sentido de *Res Extensa*. En la mirada - preñada por la visibilidad-, al contrario de la visión representativista, se desprende el movimiento de una gravitación no reposante en la extensión; es decir, con la mirada, realmente, mi cuerpo no se traslada de un punto a otro punto, desplazándose en el espacio. La operación ínsita al movimiento no mutila la auto-confirmación de lo que se mueve en el mismo movimiento, sino que comprende o acopia una visión que es visión, primeramente, de su propia actividad, de su sí: «...inherencia de quien ve a aquello que ve... un ser; por tanto, prisionero entre cosas...» Es por esto que Descartes, pese a que constituye la pintura como una metafísica, lo cual es muy acertado según M-Ponty, empero desconoce la operación del cuerpo en el acceso al ser⁵, desconoce el sí de la mirada, por ende el secreto de la pintura, y todo lo remite al espíritu, el cual poseería el poder de la visión mutilada de movimiento y mutilando el movimiento. En efecto, Descartes, al convertir toda visión en un acto del pensamiento reposante en el cuerpo, en tanto que la visión es tomada del modelo táctil de los ciegos, no da lugar a un ente del cuerpo con el mundo, o más bien, a un entrelazado

del cuerpo y del mundo. Su intuición primera está clara en tanto que no hay visión sin pensamiento, mas no está claro que la visión obtiene una autonomía que no se puede subordinar al hecho de que hay pensamiento ajeno a la visión sino más bien pensamiento educido o condicionado por los tejemanejes del cuerpo. No obstante ser una cosa, el cuerpo tiene el poder galvanizante de hacer gravitar las demás cosas en su alrededor; de convertir a las demás cosas en especies de prótesis suyas, y es este poder al que M-Ponty (y toda la fenomenología) se refiere como la carne. Es por la carne que el cuerpo dota a las cosas de un poder de ver (las cosas ven), es por ella que se cristaliza la inseparabilidad de quien siente y de lo que se da en lo que siente, de quien ve y de lo que ve. La carne acerca las cosas en una interioridad. «La naturaleza está en el interior»⁶; interioridad en la que se dan todos los juegos de las cosas entre sí. El sí es esta misma interioridad. El sí es el vínculo de todos esos juegos (reenvíos, fascinaciones, reflejos, flotancias, etc.) que tienen lugar en su seno. Ahora bien, la carne fenomenológica no hay que ir a buscarla en explicaciones anatómicas o fisiológicas que darían cuenta de la estructura corporal del ser humano y del ojo de éste, en particular; como un órgano provisto de una estructura (función- materia). A la carne se la encuentra en el entrelazamiento o entrecruzamiento (quiasma del

hombre y las cosas), se la encuentra. . .

⁴ *Ibid.*, Pág. 365.

⁵ *Ibid.*, Pág. 382.

⁶ Cítrate citado por M. Ponty, Pág. 372.

hombre y las cosas), se la encuentra, precisamente, en el vínculo (el «sí») que rodea las cosas en esa danza de fuego del ser en el que ellas se lanzan chispas reavivadoras de sus incesantes remitencias y relevos. Es en el cuerpo, por la sensibilidad y alcance de la carne, que advienen los elementos de las cosas a los que la mirada insta a despertar al movimiento que entrelaza (fuego vivo siempre encendiéndose sin cesar) en el despertar del cuerpo mismo: la interioridad. Por supuesto que el fuego es la luz, el color, la profundidad. Mas, el fuego es una metáfora con la que M-Ponty nos enreda en una especie de fantasmagoría, por medio de la cual, las cosas se manifiestan en la textura del ser como más allá o más acá de sí mismas en el espacio ocupado por sus manifestaciones fenoménicas tales como la luz, la profundidad, etc. M-Ponty hace despertar al cuerpo, entonces, a una ilusión, escapando de aquella pesadilla en la que lo sumía el desencantamiento del mundo operado por la ciencia. Así pues, las cosas reverberan con el talismán protector del mundo que es fuego o movimiento. ¿Cómo se podría corroborar la reverberación o el retumbar de las cosas en el cuerpo si no existiera otra mirada que asegurase la conexión de la mirada de la carne del hombre con el mundo? ¿Otra mirada - como un tercer ojo o poder del espíritu - cuya

función consistiría en inspeccionar la limpidez del cristal de la mirada carnal? Dicha inspección aseguraría la mirada carnal como membrana resonante o retumbante en la que se efectuaría el entrelazado de las cosas con el cuerpo y del cuerpo con las cosas. Y si existe la otra mirada, ya estamos en la pintura. Ya pensamos en pintura, como clamaba Cézanne, aunque no estemos seguros de la sanidad que reporte al movimiento la susodicha inspección espiritual. La inspección espiritual realiza la cesura o hiato entre la mirada y lo mirado introduciendo en el movimiento como entrelazado un desgarramiento en el que la mirada no para el movimiento pero lo obliga a errar, de manera que el movimiento se torna aberrante en los extramuros de la visibilidad. La mirada liberada de la gravitación de la visibilidad está desterrada de la textura del ser pero recompone el entrelazado como movimiento y lo recompone en imagen sobre un interior precario, sobre un sí endeble. Nos golpea la evidencia de que esta cesura en el quiasma cuerpo-mundo es producto de un combate entre el cuerpo y el espíritu. Pero, más acuciante aun golpea la pregunta de si la cesura podría amenazar del todo la interioridad cobijante de la mirada pregnada de ser. Mas este peligro se ve conjurado por la constatación de que si hay una cesura donde el interior se florea haciendo aberrante el movimiento desprendido de la gravitación en el espacio, empero, se reconstruye un interior del exterior en ese exterior del interior dado por el movimiento aberrante. El interior del exterior (en el exterior del interior del movimiento aberrante) sutura el sí de sentir sobre la pintura como imaginario y entrega la cifra interior del entrelazado como movimiento: esto es, ¡por fin!, la cifra interior del movimiento. Estamos, en el pensar en pintura. Estamos en lo imaginario. Estamos en el zurcido de la lanzadera de la mirada reconstruyendo su *proprium* como movimiento en la sutura que es la imagen recuperando una similitud con el mundo. Estamos en lo imaginario: «Lo que me interesa en todas las pinturas es el parecido, aquello que me hace descubrir un poco el mundo exterior»

Giacometti citado por
M. Ponty, Pág. 373.

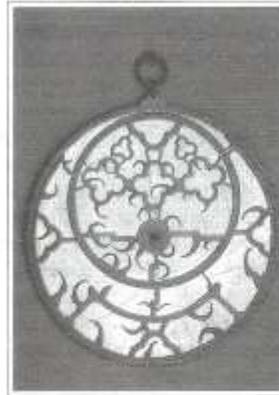
92

Grafía

La respuesta que sirve de soldadura o sutura a la cesura del quiasma cuerpo-mundo está formulada desde el sí que aporta la visión del pintor sin rasgo alguno espiritual, ya sea simplemente de don (o de gracia), ya sea siquiera este mismo don templado con el ejercicio. Desde luego que no hay pintor, casi siempre, sin ejercitación en su oficio. El pintor se temple más en la pintura y temple su pintura con una ejercitación de sí por sí, y todo temple lo obtiene, además, en el crisol de la visión - y su hilo conductor: el ojo, y en su redoma: el cuadro - como interior suturado al que por poco le falta con respecto al entramado del ser rompe su tela más constituyente, al que, por poco le falla su sí. La visión del pintor se remite a sí misma, aprende de sí misma sobre un trasunto cuasi-desiderativo dentro de la malla del ser como movimiento: «El ojo ve al 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 espera el cuadro, y ve el cuadro que responde a todas estas faltas, y ve todos los cuadros de otros, las respuestas de otros a otros falta».⁸ Recordemos que Heidegger en *El origen de la obra de arte* establecía una tensión entre el movimiento y el reposo, haciendo del reposo una especie de movimiento in situ en cuya base se aprovisionaba toda una positividad de vectores sobre los que el mundo afloraba en su abrirse. Tal positividad, por supuesto, no obedecía a la ley signada por la carencia, pese a considerar el reposo como una extremidad del movimiento. Sea como fuere, no hay falta en la estructura del mundo. Y para Merleau-Ponty, análogamente, la visión, pese a su trasfondo de falta, no opera por falta: «Cuando veo a través de la espesura del agua la cuadrícula al fondo de la piscina, yo no la veo a pesar del agua, de los reflejos; la veo precisamente a través de ellos, por medio de ellos. Si no hubiera esas distorsiones, esas rayas al sol, si yo viera sin esta carne la geometría de la cuadrícula, es entonces cuando dejaría de verla como es, allí donde está, a saber: más lejos que todo lugar idéntico. El agua misma, la potencia acuosa, el elemento dulzón y lleno de reflejos, no puedo decir que esté en el espacio; no está en otra parte, pero no está

en la piscina. La habita, se materializa en ella, pero no está en ella contenida... Es esta animación interna, este fulgor de lo visible lo que el pintor busca bajo los nombres de profundidad, de espacio, de color».⁹

Virginia Wolf, por su parte nos dice: «La luz casi perforaba las delgadas y rápidas olas que en forma de abanico se deslizaban sobre la playa. La muchacha que al sacudir la cabeza había hecho bailar todas las piedras preciosas, el topacio, el aguamarina, todas las piedras preciosas con chispas bajo los líquidos colores, dejó ahora al descubierto sus sienes y, con los ojos muy abiertos, trazó un recto sendero sobre las olas, cuyos destellos de escamas se oscurecieron. Se amontonaron las olas, sus verdes oquedades adquirieron profundidad...»



Inglaterra
Gran astrolabio de Stone Lintón, ca. 1295.

⁸ M. Ponty Pág. 374.

⁹ *Ibid.* Pág. 397.

¹⁰ Virginia Wolf, *Las Olas*, Edt. Bruñera, Pág. 67.

El ojo, suple faltas, es un conducto para que el mundo trace, con el cuerpo, su visibilidad enigmática. Si bien se hace muy difícil encontrar el lugar de las cosas en y/o con la pintura y, además, el lugar de la pintura que se mira: «Me sería muy difícil decir dónde está la pintura que estoy mirando», «Los animales pintados sobre los muros de Lascaux no están allí como lo están la grieta y la ampulosidad de la piedra caliza. Pero no por eso están en otra parte. Un poco hacia delante, un poco hacia atrás...»¹¹, el ojo, no obstante, es el que subsana de manera apretadamente cohesiva la errancia de la mirada convertida en imagen; la errancia que, sin embargo subsiste, mas, de otra manera. Y es de esta otra manera que se construye/ deconstruye la marea de la visibilidad: «Sobre el mar...se dibuja, se dibuja y se destruye con la misma lentitud, una escritura ilegible y desgarradora de sombras, de aristas, de trazos de luz quebrada en ángulos, en triángulos de una geometría fugitiva que se deshace al capricho de las sombras de las olas del mar. Para enseguida, incansablemente, de nuevo, otra vez existir...»¹² Se consolida un quiasma de ser recuperado por el ojo a través del mundo sobre el entramado contingente de los acontecimientos, o, sobre la carne de los acontecimientos si se quiere. « Mi carne es una ola batida» por el mundo, (Pessoa y yo). Así se recupera el gravitar garante del sí y sobre el cual

se ponen a danzar esos seres venidos de otras partes y que pueblan esporádicamente el espacio: el color «El atardecer manchándose de rojo y amarillo es un sol fecundando las montañas de esguinces verdeazulados con rebordes de violetas y amarillos blancuzcos de nieve y corazón de dragón expelido por el sol.»¹³ Y la línea flotante como en el haikú, - dos o tres trazos alrededor del vacío y ya tenemos la línea de universo-, la línea flotante que no observa contorno que limite lo visible sino que se arroja una potencia de liberación que libera a las cosas de su forma- envoltura, rompiendo el «jamón», deshaciéndolas de su contorno en provecho de una profundidad-espacio o errancia-color... No obstante se recupera un quiasma de ser sobre el trasunto de la visibilidad. El misterio de la visibilidad redunda en misterios: el ojo, pese a estar impactado por el mundo, pregnado por el mundo, es también «instrumento que se mueve a sí mismo, Medio que inventa sus fines».¹⁴



Egipto
Relij de sol vertical, siglos I - II d. C.

¹¹ M. Ponty, Pág. 372.

¹² Marguerite Duras. La amante de la China del Norte.

¹³ Oscar Sarragín. Imágenes. En Una Pintura China. Pág. 2.

¹⁴ M. Ponty, Pág. 374.

Si ya habíamos sacado en limpio que en Merleau-Ponty no hay organicidad del cuerpo, es límpido, por ende, el hecho de que el ojo no es un órgano del cuerpo: el ojo no es, escuetamente, un fin cuya forma se extrapolaría a los medios dándoles forma; el ojo es un medio que se crea sus propios fines con el impacto del mundo sirviendo de amparo a la pregnancia sobre cuyo plasma aflora la visibilidad. Aquí radica todo el enigma de la visibilidad: no es el producto de un órgano corporal sino el entrelazado o entrecruzado mundo-cuerpo, quiasma imbricador a la medida del fin que aflora con el medio, que aflora por el medio, o entre el medio, a través del medio. Las niñas me dicen: las velas tienen efectos. La luz vibra... así es el fin eclosionado en el medio: pregnado de efectos, vibrante de efectos. Así es la pintura cuando sueña. Soñar en pintura es crear una superficie como medio para la emergencia de la versatilidad de las gamas del entrecruzado en las que el ser suelta sus efectos como esporas inauditas. Sin medio no habría efectos; por ejemplo el efecto de la profundidad de la piscina que citábamos más arriba.

El medio es la periferia del ser; el extramuro del espacio, el engranaje o super-figura para cualquier figura: forma madre no-modalizada o urdoxa modulante que rompe los moldes de las cosas o sus contornos demasiado fijos (sus envolturas): Cézanne ha roto el jarrón.

El medio no está aquí, o allá, del mismo modo en que Descartes dice que siempre estamos aquende o allende de la profundidad y no en la profundidad. Sólo hay medio cuando se está pensando en pintura como un doblez constituido como sí en el entramado del ser como resorte del movimiento (la cifra interna del movimiento). En el medio es que el movimiento consiste o adquiere consistencia.

Es por esta dehiscencia de los fines a partir del plasma de los medios que el color, la luz, las sombras arrojadas por la luz, todo lo que corresponde a la búsqueda que quiere ir más lejos (Van Gogh), adquieren una postura

desde los extramuros del espacio. Es gracias a la fascinación del pintor; por la mirada distanciadora ajena a la lejanía; es gracias a la fascinación del pintor por los espectros indigentes y nómadas del ser que las cosas están dotadas de una capacidad de mirar en la que el mismo pintor se desdobra en su sensibilidad al ser visible y vidente por medio de un instrumento: el espejo. «El espejo aparece porque yo soy vidente -visible, porque hay una reflexividad de lo sensible, y él lo traduce y redo-bla».¹⁵ En virtud de esa misma sensibilidad el hombre se hace especular y fantasmático para el hombre. Como quien dice: si quieres el todo lo tendrás en forma evanescente, fantasmática. Sí, yo me veo en mi totalidad en el espejo pero... «El hombre es espejo para el hombre».¹⁶ Lacan y Sartre estarían un poco en esta misma dirección... y Alicia a través del espejo, con ecos del Klee inmanente: ¡Ay, que gracioso va a ser cuando me vean a través del espejo y no puedan alcanzarme! Entonces empezó a mirar atentamente a su alrededor y se percató de que todo lo que podía verse desde el antiguo salón era bastante comiente y de poco interés, pero que todo lo demás era sumamente distinto.»¹⁷

¡Despertamos, pues a una región poblada de fantasmas muy vivos! Ha habido en filosofía, por lo menos un

intento de expurgar el poder...

¹⁵ M. Ponty, Pág. 378

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Lewis Carroll Alicia a través del Espejo. Alianza editorial. Págs. 40-41.

intento de expurgar el poder de la sensibilidad con todo lo que este acarrea con su concepción del entrecruzamiento cuerpo-mundo en tanto que movimiento, concepción con la cual nos hemos topado a menudo en esta exposición. Pero valga la ocasión. Este intento al que aludimos es el de Descartes, que con su *Dióptrica* - libro que fue encontrado en las manos de M-Ponty al momento de su muerte acaecida en 1.961- se empeñó en exorcizar la inmanencia del ser en el mundo y viceversa, y su simultáneo habitar uno en otro por medio de ese medio pregnante de sus propios fines al que M-Ponty llama visibilidad. El único vademécum que socorrerá a Descartes para curar o corregir la fascinación de la mirada es el del mecanismo. Con él en la mano, cual si fuera un bastón para acercar abruptamente las cosas como con un tentáculo de visibilidad, intenta conjurar el movimiento quiásmico, así como la persona que espanta sombras o sueños como si fueran moscas que una y otra vez asedian su tranquilidad y reposo. «Si así vemos el problema, lo mejor es concebir la luz como una acción por contacto, tal como la de las cosas sobre el bastón de un ciego. Los ciegos, dice Descartes, ven con las manos»¹⁸. De la mano de este expendiente, Descartes, con desenfado - pues tampoco es que Descartes hablara mucho y profundo sobre

pintura-, compara el efecto espejo de la visión con el golpear de una pelota contra el piso devuelta después de rebotar; de este modo nos entrega el mundo, por medio de la causalidad; nada más que una imagen, en todo caso exangüe, desmultiplicada por una ley geométrica conocida como proporcionalidad entre las imágenes creada en el seno del pensamiento dentro del marco de la perspectiva. La misma proporcionalidad carece de pulpa y vida; sin sangre ni casi realidad en el exterior del pensamiento. La proporcionalidad se funda en las analogías donde el mundo pálido se va desdibujando, difuminado hasta quedar nada más que analogías. De ahí que, del mismo modo que un cartesiano duda que las imágenes que a su intuición, desde lo alto de una ventana, se le presentan como hombres con abrigos y sombreros, sean verdaderamente hombres, así este mismo cartesiano, al mirarse en un espejo duda que esa imagen sea algo que le pertenezca a sí mismo o que sea algo análogo a lo que él es; es decir; en palabras de Descartes, sus propias imágenes no serían de él *veram partem corporis*. Este mismo efecto de extrañamiento es el que, según W. Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, encuentra el actor de cine al verse en la película en la que actúa y el mismo efecto, coincidiendo con Descartes, del hombre ante el espejo observando su propia imagen. Benjamin lo llama - con un Marx acompañado de la sombra de Hegel- alienación. Volviendo a Descartes, la imagen es sólo una imagen, subproducto del reflejo del que saca partido la mecánica de las cosas. La imagen es una percepción vaciada de su objeto, un fantasma al que, como los locos, no hay ni siquiera que reparar en su presencia (pero después de ahuyentarlos). Es el mismo temor de Descartes producido por la sensibilidad. «La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas dentro de su visión»¹⁹.

¹⁸ M. Ponty Pág. 380.

¹⁹ M. Ponty Pág. 382.

El mecanismo dota a las cosas mismas de semejanza. Esta operación la realiza, sin ningún auxilio, el pensamiento.

Empero, no hay que pasar por alto que Descartes, pese a hablar muy poco de pintura y cometer el *quid pro quo* de tomar como modelo de ésta, el dibujo en procura de preservar la proporcionalidad del propio espacio, teniendo la caución de que con ésta misma proporcionalidad el espacio no sea hinchado por las cualidades segundas de las cosas (el color sobretodo), asimismo con la intención de convertir la mutua, valga la redundancia, copertenencia de los seres y el mundo en un simple mecanismo cual es el de la proyección, con el cual salvaría el poder de la perspectiva dentro de un reducto ontológico, no deja de ponernos en guardia contra la amputación espacial o dimensional de las cosas, con lo que revela un ansia de colocarnos ante el espacio mundo, sin escondrijos, en sí, liso, sin puntos de vista, con lo cual hace manipulable al espacio por ese su sobrevuelo del pensamiento atravesándolo. Más, en su afán de hacerlo de este modo, y según sus resultados, pierde aquello a lo que apela, esto es, preservar la profundidad que sí preservaron los renacentistas, padres de la perspectiva en la que toma apoyo Descartes para su pensamiento. Los renacentistas, por lo menos, no ignoraban que la perspectiva no topaba con una solución exacta sino con una apertura de vertientes innovadoras en la corriente general de la pintura.

Si Descartes no hubiera, con el conjunto del pensamiento, socavado el enigma de la visión, no hubiese perdido su filosofía, con ello, cabalmente, la dimensión corporal del ser humano como coeficiente de la espacialidad dotada de las polaridades con las cuales se imantan los seres y el mundo en el entrelazado de su mutua habitabilidad y de su entrecruzamiento mismo como movimiento. Si bien es cierto que Descartes reconoce que el cuerpo es el espacio donde el alma se engendra (su matriz), no hay menoscabo con esto para el alma en la filosofía

cartesiana, puesto que el atributo del alma- el pensamiento- « al ser pensamiento unido al cuerpo, no es verdaderamente pensamiento»²⁰, con lo que se invierte la relación entre el cuerpo y el alma quedando esta como la suprema instancia a la que el cuerpo no puede hurtar cuerpo. Y todo esto, por obra y gracia del pensamiento enroscado en la verdad como claridad y distinción. El ejemplo de la piscina cuyo fondo emana gracias a la turbiedad del movimiento de las ondas, citado anteriormente en esta exposición, jamás contentaría a un cartesiano. Es la verdad, ciertamente, la garante de ese pensamiento sobre cuyo fondo se acoda la visibilidad; y es con la verdad que, certeramente, el enigma de la visión se desvanece. Exorcismo logrado: nada que ver en la visión salvo la doble naturaleza del hombre: alma y cuerpo, con la cual, precisamente hay visión. Es con esta bisagra alma-cuerpo, ya rota, que el pensamiento operacional de la ciencia, hostil a Descartes, rehace el mundo, pero haciéndole girar en torno de lo que queda de dicha bisagra y reencontrando la luz como acción a distancia, despojando al cuerpo del hombre de su poder de habitar y ser habitado en el mundo y por el mundo, despojando al cuerpo del movimiento con el que «al rasgar la piel de las cosas» se muestra «cómo las cosas se hacen cosas y el mundo mundo».²¹

²⁰ H. Parry, Pág. 383.

²¹ H. Parry, Pág. 387.

Más, ya para terminar; creemos en la importancia de la pintura, resistiendo a la facticidad del desencantamiento del mundo operado por la ciencia. Ya hemos visto que este desencantamiento consiste en usurpar y mutilar el movimiento corporal (irreductible al alma) concebido así por Descartes como una cifra externa - mecanización- al entramado del ser; y haciéndole externo también, la ciencia, obviamente por su afán de llevar más lejos la mecanización cartesiana, despoja al cuerpo de su sí (o en sí, si se quiere), y despojando al cuerpo, y esto es lo más relevante, lo despoja del poder de habitabilidad entre las cosas errantes... A lo que la pintura responde con un esfuerzo de recuperación de la cifra interna del movimiento, cuya ganga está puesta sobre un entramado del ser vibrante de colores inauditos; los colores del ser.

Addenda

No abordamos el papel de la mano ni el de la posible concomitancia del tiempo en el entrelazado como movimiento, aunque este último tiene una gran importancia en la línea errante y el espacio (cfr. Págs. 401-403). Por lo demás, no es que el ojo sea un sucedáneo de la mano en el movimiento que ocupa un lugar predominante en el doble habitar (duo - habitare = dudar). La mano, lo mismo que el ojo, debe

estar sujeta a una inspección del espíritu, porque, ¿quién puede estar seguro que lo que toca está siendo tocado? El tocar debe tener un tocar como el ver debe tener un estarse viendo vidente- visible. No es en balde que, casi toda la producción intelectual de Maurice Merleau-Ponty está asediada por el problema del ojo, teniendo la mano un papel más bien modesto si no despreciable: «Su mano es sólo un instrumento de una lejana voluntad»²². Resta recordar el papel de lo táctil en la crítica que le hace M-Ponty a Descartes: ¡la visión tomada del modelo de los ciegos: el bastón como tentáculo visual!

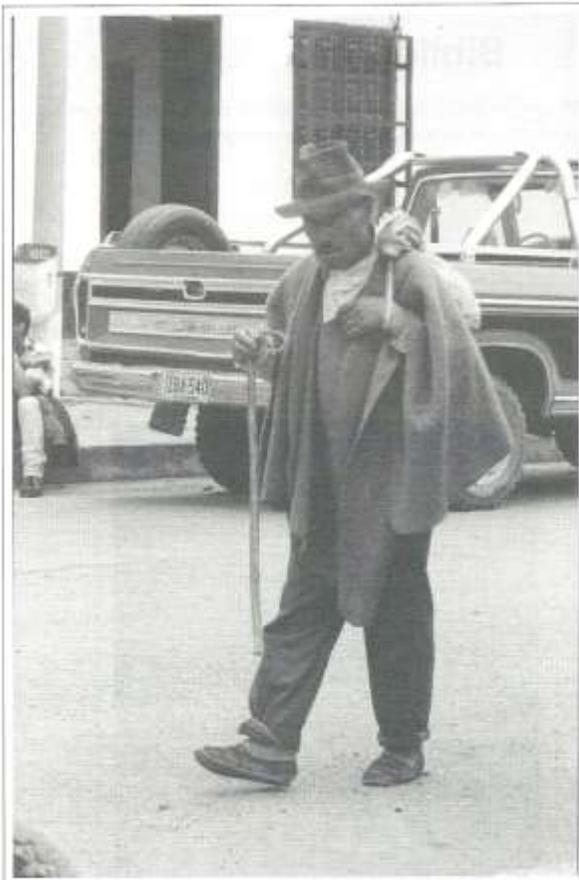
²² M-Ponty Pág. 406.

Bibliografía

Todas las citas de M-Ponty están tomadas de su texto *El Ojo y el Espíritu*, aparecido en la revista *Eco*, número especial 52-54, tomo IX, Bogotá, agosto-septiembre de 1964.



Grecia helenística
Estela funeraria
Mármol, siglos II-III d. C.



Del bordón a . . .