

El estilo como expresión creadora

Francisca Colombres (UBA-ICP)

Nuestro propósito es mostrar de qué manera la noción merleau-pontiana de estilo se presenta como una posible respuesta al problema del pasaje (*passage*) de la experiencia ante-predicativa a la expresión. El problema del pasaje tiene una importancia radical en toda la obra del fenomenólogo francés y adquiere un peso decisivo en lo referente a la expresión artística. La cuestión reside en dilucidar cómo se da el paso de la experiencia perceptiva (pre-reflexiva) a la expresión propiamente dicha.²⁵ La respuesta que propondremos es que el estilo es uno de los principales medios por los cuales se da este pasaje. Para ello, en un primer momento, postularemos que el problema del pasaje de la experiencia a la expresión encuentra una respuesta en el ámbito de la expresión creadora. Luego, mostraremos de qué manera aquello que permite la continuidad entre la experiencia perceptiva y la expresión de su sentido es precisamente el estilo, entendido como deformación coherente de la experiencia, capaz de forjar lazos entre estos dos ámbitos.

1. La Expresión Artística Como Respuesta Al Problema Del Pasaje (Passage)

Merleau-Ponty ve en el arte un ámbito privilegiado para “revivir el mundo percibido”, una manera de reconducirnos “a la visión de las cosas mismas” (Merleau-Ponty, 2002, p. 69).²⁶ En virtud de esto, considera necesario que una filosofía de la percepción que quiera “reaprender a ver el mundo” restituya a las artes su verdadera dignidad (Merleau-Ponty, 2002, p. 69). La expresión artística es el ámbito idóneo para pensar el pasaje del mundo mudo de la percepción a la expresión propiamente dicha, porque da lugar a la expresión efectiva de un sentido no expresado en la percepción, a la realización nueva de un sentido latente.

25 Cf. Husserl, (1979, p. 84). El problema tiene su origen en la frase “El punto de partida, es la experiencia pura y por así decir todavía muda, que se trata de llevar a la expresión pura de su propio sentido”.

26 Esta cita, al igual que todos los pasajes citados de la obra de Merleau-Ponty, son traducidos por nosotros del texto original.

Esta realización nueva de sentido tiene lugar principalmente en la pintura y en la literatura más que en cualquier otro medio expresivo, por el hecho de que estas no se restringen ni reducen a categorías ya existentes, a fórmulas o estructuras rígidas que las determinen. La pintura y la literatura son capaces de expresar el ser perceptivo, y logran emplear y manipular estructuras para crear nuevos sentidos y transmitir un sentimiento o vivencia muy precisa. En el ámbito de la literatura, el lugar del lenguaje hablante es fundamental, ya que, a diferencia del lenguaje adquirido, el lenguaje hablante “se hace en el momento de la expresión”, es la operación por la cual se transfiguran los signos y las significaciones ya disponibles para secretar una significación nueva, y “establecer en el espíritu del lector, (...) el lenguaje” de cierto autor (Merleau-Ponty, 1969, pp. 17 y 20). Se trata de un lenguaje con el que el escritor expresa su visión mediante un acto de creación, y se transforma a sí mismo y al lector, mostrando “lo que no sabía ni pensar ni decir” (Merleau-Ponty, 2002, p. 22). Paralelamente, en el arte pictórico, el artista se encuentra con cierta libertad frente al lienzo en blanco, y puede expresar en éste su visión, la textura de su experiencia, con sus precisiones y singularidades. Es algo de lo cual Merleau-Ponty da cuenta en su descripción de la experiencia creadora de Matisse. (Merleau-Ponty, 1969, p. 62). En ella se vislumbra la idea de que, en la expresión creadora, el pintor no acude al “lenguaje” ya instituido, sino que “funda” la cultura nuevamente: “habla como habló el primer hombre y pinta como si nadie hubiera pintado nunca”. Es por eso que la expresión no es “traducción” de un pensamiento explícito, sino que la precede una “fiebre vaga”, una intención de expresar un sentido nunca antes manifestado, tras la cual se prueba que “había que encontrar allí *algo* en lugar de *nada*” (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 26).

Brevemente, el arte pictórico y la literatura son lenguajes “conquistadores”, son instituyentes de sentido, en la medida en que no se reducen “a enunciar lo que ya sabemos”, sino que nos introducen “a experiencias extranjeras, a perspectivas que no serán nunca las nuestras”, y así nos quitan nuestros prejuicios, amplían nuestra visión y nos invitan a ver desde nuevas perspectivas (Merleau-Ponty, 1969, p. 127). Por medio de la “expresión creadora”, a través de una variación “sistemática e insólita” de las formas del lenguaje y de la pintura, se logra desplegar ante los lectores y espectadores un enfoque posible del mundo que el observador atento supo vislumbrar. El concepto de

“gran prosa” da cuenta de esta idoneidad del lenguaje literario y poético para expresar sentidos novedosos (Merleau-Ponty, 2000, p. 45).²⁷ El escritor es, por ende, un “nuevo idioma” que inventa nuevos medios de expresión a través de los cuales logra manifestar, a través del *logos* proferido, esas significaciones latentes que el *logos* interior le solicitaba que exprese (Merleau-Ponty, 1964, pp. 221-222).

2. El Estilo Como Articulador Del Mundo Percibido Con La Expresión Artística

El estilo es un concepto que tradicionalmente proviene del campo de la estética. En su uso de la noción, Husserl lo expande al ámbito de la percepción para “traducir nuestra relación original con el mundo”. Según Merleau-Ponty, luego de Husserl, quien mejor supo emplearla es Malraux. Merleau Ponty hace uso de la idea de estilo, de acuerdo con nuestra interpretación, para ilustrar, entre otras cosas, el entrelazamiento entre el mundo perceptivo y la experiencia expresiva. El objetivo de esta sección es mostrar que el estilo es aquello que da lugar al pasaje de la experiencia perceptiva a la expresión creadora, de la experiencia ante-predicativa a la expresión propiamente dicha.

2.1. Del Estilo Del Mundo Al Estilo De La Expresión Artística: El Solapamiento (*Empiètement*) Y La Deformación Coherente.

Para dar crédito a la noción de estilo, Merleau-Ponty describe su *modus operandi*, porque es allí donde se aprecian sus rasgos esenciales. Tal como entendemos, el estilo es una estructura que opera análogamente en el ámbito de la experiencia y en el de la expresión, afecta de acuerdo con la misma regla tanto el mundo perceptivo como la expresión creadora. El estilo, por el hecho de que no diferencia “mundo” y “significación”, es lo que hace que la experiencia perceptiva y el acto de expresión se encuentren inmiscuidos o yuxtapuestos. Eso trae como resultado que quien experimenta el mundo y luego lo “reproduce” vive ambos momentos con el mismo matiz. Es así que

²⁷ La “gran prosa” es la “recreación del instrumento significante, en adelante manejado según una sintaxis nueva. (...) Es el arte de captar un sentido que no había sido jamás objetivado hasta aquí y de tornarlo accesible a todos aquellos que hablan la misma lengua”.

cuando el estilo opera, el pintor poco sabe de la antítesis del hombre y del mundo, de la significación y de lo absurdo, porque el hombre y la significación se dibujarán sobre el fondo del mundo justamente, por la operación del estilo. (Merleau-Ponty, 1969, p. 83)

El estilo “no puede tomarse como objeto”, porque no es nada que pueda ser visible en la obra. No es un medio de representación, sino que “hay que verlo aparecer en el punto de contacto del pintor y del mundo. (...) Malraux lo muestra en uno de sus mejores pasajes: la percepción ya estiliza” (Merleau-Ponty, 1969, p. 83). Esto último quiere decir que la percepción “afecta todos los elementos de un cuerpo o de una conducta con cierta desviación común, en relación a alguna norma familiar que poseo conmigo” (Merleau-Ponty, 1969, p. 84). Es así que:

Una mujer que pasa caminando (...) es ‘una expresión individual, sentimental, sexual’, es una carne (*chair*) toda presente, con su vigor y su debilidad, en su paso o incluso en el golpe del taco sobre el suelo. Es una manera única de variar el acento del ser femenino y, a través de él, el del ser humano. (Merleau-Ponty, 1969, p. 84)

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

será sometido a un principio de deformaciones más secreto, que hará que, finalmente, lo que el espectador verá en el lienzo (...) será (...) la evocación (...) de una manera típica de habitar el mundo y de tratarlo, finalmente, de significarlo tanto por el rostro como por el atuendo, por la carne como por el espíritu. (Merleau-Ponty, 1969, p. 84)

De ese modo, en un primer momento, la percepción se presenta como ya estilizada y, en segundo lugar, en la “representación” del mundo, en el paso a la expresión, lo expresado también será

estilizado, de acuerdo con esa misma regla o manera típica de tratar el mundo con la que el artista percibe. Cobra sentido así la idea de inmiscusión (*empiètement*) de la experiencia y de la expresión por medio del estilo, de la irrupción de un ámbito en el otro. El punto central es que el paso de la experiencia a la expresión es posible por el hecho de que hay a priori una injerencia, una intrusión de un ámbito en el otro, en la medida en que el mundo se percibe de acuerdo con un estilo, se lo vive a través de un sentimiento, de acuerdo con una manera típica, y es precisamente ese estilo lo que es luego plasmado en la obra. Es por eso que más allá de las formas, de las estructuras o de las imágenes que uno pueda “reproducir”, lo que se visualiza en el arte pictórico y literario es justamente ese sentimiento y esa manera de tratar el mundo: ese estilo. Es así como las primeras obras de Cézanne “provienen de los sentimientos y buscan provocar ante todo los sentimientos” (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 17). Se habla de “deformación coherente” porque el foco no se pone en respetar los tamaños, las figuras y las relaciones entre las cosas, sino en intentar transmitir la vivencia del artista. En ese movimiento, la percepción pierde el orden que solemos atribuirle, porque no todos los elementos son valorados o resaltados de la misma manera, sino que eso depende del estilo con el que el artista experimenta su medio.

De este modo, así como en la experiencia perceptiva el estilo determina o se impone sobre el sentido perceptivo, en la medida en que toda percepción está estilizada, en el momento de la expresión creadora también se busca transmitir ese mismo estilo de la experiencia. En efecto, si el paso de la experiencia a la expresión artística se tratase simple y llanamente de transmitir sentidos o ideas fijas, lo más simple serían las representaciones literales y explícitas, en las que cada objeto pintado vale por el mismo objeto de la realidad, con su color y su forma, con su ubicación en el espacio. Sin embargo, sabemos que eso no sucede ni es posible en la expresión artística, justamente porque, como defendemos, más que sentidos, se están expresando estilos. De ese modo, el estilo es la manera por la cual se puede representar todo el sentimiento y la viveza de una experiencia, porque es “el todo del arte”. Tal como recupera Merleau-Ponty de Proust en *Le problème de la parole*,

El estilo, para el escritor, tanto como el color para el pintor, no es una cuestión de técnica, sino de *visión*. Es la revelación, que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera en que se nos aparece el mundo, diferencia que, si no hubiese arte, permanecería el secreto eterno de cada uno. (Merleau-Ponty, 2020, p. 175)²⁸

Este es un punto que Merleau-Ponty desarrolla muy claramente en *Le doute de Cézanne*, donde permite vislumbrar la estrecha relación entre la vida y la obra del artista, entre sus sentimientos y sus pinceladas. El autor da cuenta de que la tumultuosa psicología de Cézanne, su dificultad para vincularse con otros y la duda sobre su propio talento artístico influyen en su obra: la vida de un autor “está abierta sobre la obra” y viceversa, en la medida en que el estilo de su vida y el estilo de su obra están inmiscuidos (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 17). Así, el poco contacto de Cézanne con los hombres deriva en “su extrema atención a la naturaleza, al color”. “El carácter inhumano de su pintura (decía que hay que pintar una cara como un objeto), su devoción al mundo visible, no serían más que un escape del mundo humano, la alienación de su humanidad” (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 17). Por otra parte, en el caso de Da Vinci, las circunstancias de su vida derivaron en un alejamiento de las personas y en una devoción a la investigación y al conocimiento del mundo. Puesto que lo habían separado del cariño de su madre “debía convertirse en esa potencia intelectual, en ese hombre del espíritu, en ese extraño entre los hombres, en ese indiferente, incapaz de indignación, de amor o de odio inmediatos” (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 31).

De este modo, es posible analizar el principio de deformación coherente a través de la obra de autores. En el caso de Cézanne, su indagación artística tenía como objetivo plasmar el objeto percibido, un “trozo de naturaleza” y, de manera paradójica, según Merleau-Ponty, el pintor procuraba en sus obras “buscar la realidad sin abandonar la sensación, sin tomar otra guía más que la naturaleza en su impresión inmediata” (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 19). Pretendía hacer eso desde una visión lógica que permita unir naturaleza y arte, y desde una óptica propia, que puede entenderse como el

²⁸ Las cursivas son nuestras.

principio de deformación coherente particular a Cézanne. Tal como le explica éste a Bernard: “El arte es una apercepción personal. Sitúo esa apercepción en la sensación y pido a la inteligencia que la organice en forma de obra” (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 20). Este hecho que describe Cézanne consiste, precisamente, en la operación del estilo como deformación coherente, en su transformación de la experiencia perceptiva en expresión pictórica. El pintor, en su búsqueda de plasmar su mundo primordial desde su perspectiva, logra “que las deformaciones perspectivas (*défomations perspectives*), mediante el ordenamiento de conjunto del cuadro, dejen de ser visibles por sí mismas” dando así la “impresión de un orden naciente, de un objeto que está apareciendo”, lo que de hecho constituye su genio (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 21). Tanto en su percepción del mundo como en su expresión en la obra, las líneas de contornos no son claras y se confunden entre los colores, el color rige la forma, el tacto y la vista trabajan sin diferenciarse.

Es así que la deformación que realiza el artista de acuerdo con su estilo permite resaltar cierto aspecto fundamental del mundo que nadie antes supo ver. Según recupera Merleau-Ponty de Blanchot, “todo estilo es la configuración (*mise en forme*) de los elementos del mundo que permiten orientarlo hacia una de sus partes esenciales” (Merleau-Ponty, 1969, pp. 84-85). Esto implica que cada visión pone el foco en un aspecto del mundo que encuentra relevante, que cada artista orienta su visión de acuerdo con cierta perspectiva o intención. Eso derivará en una determinada expresión pictórica o literaria, conforme al principio de deformación coherente que se emplee.

Así, “hay significación cuando sometemos los datos del mundo a una ‘deformación coherente’”, y lo que permite la coherencia y convergencia en la significación es el hecho de que el mundo percibido es de tal modo que podemos hacer aparecer, por cierta disposición de los elementos, “emblemas (...) de nuestro vínculo más definitivo (*ultime*) al ser” (Merleau-Ponty, 1969, p. 85). El estilo es entonces lo que permite “traducir” la significación y plasmar el íntimo vínculo del artista con el mundo. De esta manera,

Hay estilo (y de ahí significación) desde el momento en que hay (...) una norma y una desviación, (...) desde que ciertos

elementos del mundo toman valor de dimensiones de acuerdo con las cuales medimos todo el resto, (...) indicamos todo el resto. (Merleau-Ponty, 1969, p. 85)

Así, lo que resalta y se aprecia en la expresión artística es el estilo del artista. En palabras de Merleau-Ponty, “lo que el pintor busca poner en un cuadro no es el sí mismo inmediato (*le soi immédiat*), el matiz mismo del sentir, es su estilo, y debe conquistarlo tanto en sus propios ensayos, en lo que se da (*le soi donné*) (...) como en el mundo” (Merleau-Ponty, 1969, p. 79). Una vez que el artista aprende a hablar desde su propia voz, con su propio estilo, no encuentra que haya una ruptura o diferencia entre su vida y su arte, porque “esos lienzos pintados, esos libros, tienen con el horizonte y el fondo de su propia vida un parecido demasiado inmediato” (Merleau-Ponty, 1969, p. 80). De esta manera, el estilo da forma a la experiencia perceptiva y está en el *origen* del significado en la experiencia artística: “el estilo es lo que hace posible toda significación”. Para que los signos o emblemas en el lienzo signifiquen algo,

es necesario que esté ese momento fecundo en el que *dieron forma* a la experiencia, en el que un sentido que no era más que operante o que estaba latente se encontró con los emblemas que debían liberarlo y tornarlo manejable para el artista y accesible para los demás. (Merleau-Ponty, 1969, pp. 81-82)

De este modo, Merleau-Ponty postula que lo que *le es dado* al pintor

con su estilo, no es un cierto número de ideas (...) de las que podría hacer un inventario, es un modo de formulación tan reconocible por los demás y tan poco visible para él como su silueta o sus gestos de todos los días. (Merleau-Ponty, 1969, p. 82)

2.2. El Estilo Como Sistema De Equivalencias

Un aspecto central de la idea de deformación coherente es que esta deformación que realiza el artista de acuerdo con su estilo no es arbitraria, sino que tiene algo de sistemático, es decir, que el estilo

tiene una lógica que se repite en cada obra del pintor o del escritor, porque funciona como sistema de equivalencias, como una ley o una regla constante. Tal como expone Merleau-Ponty,

el estilo es en cada pintor el sistema de equivalencias que él se constituye para esta obra de manifestación, el índice general y concreto de la ‘deformación coherente’ por la cual concentra la significación aún dispersa en su percepción y la hace existir expresamente. (Merleau-Ponty, 1969, p. 86)

El artista *retoma* y *supera* (*dépasse*), a través de su arte, la experiencia del mundo con la que se encontró en la percepción. Es por eso que no hay que subestimar el *trabajo* que realiza el pintor antes de pintar. Su búsqueda es ciertamente metódica, a pesar de que “es cierto, su sistema de equivalencias, apenas tomado del espectáculo del mundo”, lo vierte (*investit*) en los colores, en el espacio, en el lienzo (Merleau-Ponty, 1969, p. 86). El sistema de equivalencias del artista da cuenta de que el mundo que ve y que “representa”, a pesar de las diferencias que implica el medio, significan para él lo mismo. En un sentido, hay una transposición del mundo percibido al mundo de la pintura y ésta, al igual que el equilibrio o desequilibrio entre los colores y las líneas, nos sitúa frente a “otro mundo”. Pero tal como aclara Merleau-Ponty,

otro mundo – comprendamos: el mismo mundo que ve el pintor, hablando su propio lenguaje, pero liberado del peso sin nombre que lo retiene hacia atrás y lo mantiene en el equívoco. ¿Cómo el pintor o el poeta serían otra cosa que su encuentro con el mundo? (Merleau-Ponty, 1969, p. 89)

Ahora bien, lo importante, como dijimos, es que esta *transposición* de una cosa por otra en la expresión, de lo visto por lo “representado” no es arbitraria, sino que más bien se ve determinada por el estilo: “está fundada en el sistema de equivalencias o más bien en el principio de selección y en la regla de expresión que prescribe esa novela [o esa obra], destinada como lo está a comunicar esto y no lo otro (Merleau-Ponty, 1969, p. 90).

En ese sentido, que un cuadro sea de cierto artista, exige que

presente el sistema de equivalencias propio de ese artista. Así, lo que hace que cierto cuadro sea para nosotros “un Vermeer” es que realice “la estructura Vermeer”, es decir, que observe el sistema de equivalencias “que hace que todos los momentos de la pintura, como cien agujas sobre cien relojes (*cadrans*) indiquen la misma e irremplazable desviación” (Merleau-Ponty, 1969, p. 99).

De ese modo, cada artista o cada escritor tiene su propio estilo, su propio sistema de equivalencias de acuerdo con el cual configura su percepción y crea una expresión correspondiente: “el estilo es transparente, refleja el mundo y otorga verdad y realidad sólo si está enteramente sometido a su ley interna, da el objeto sólo si se desarrolla en completa autonomía” (Merleau-Ponty, 2020, pp. 181-182). El modo de aparición debe ser “solidario” con la organización de los elementos del mundo que exige la experiencia propia de cada artista.

El estilo se torna así algo característico del gesto de cada artista: su mano lleva su estilo a todas sus expresiones, tanto en las grandes escalas como en las miniaturas, del mismo modo que adquirimos una escritura que se reconoce tanto cuando escribimos en papel, como con tiza sobre la pizarra. En ese sentido el estilo funciona como una “potencia general de formular un tipo constante [de gestos] mediante todas las transposiciones que podrían ser necesarias” (Merleau-Ponty, 1969, p. 107). El mismo estilo es llevado, como estructura expresiva, a todos los actos de creación, a todas las manifestaciones de la expresión. De esta forma, “la mano con la que escribimos es una mano-espíritu, que posee, con la fórmula del movimiento, como un concepto natural de todos los casos particulares donde puede realizarse” (Merleau-Ponty, 1969, p. 108).

3. La Cuestión Del Sentido En El Paso De La Percepción A La Expresión: La Resignificación De Lo Percibido

En lo que se refiere al sentido expresado en la experiencia creadora, en el paso de la experiencia a la expresión, el sentido que aparece reflejado en la pintura no es el mismo sentido percibido por cualquier individuo, sino que es el sentido mediado por la visión del artista, que lo modifica o lo reinterpreta, que dice cosas nuevas y lleva el sentido tácito a su realización. En palabras de Merleau-Ponty

y, como ya presentamos, “el sentido propio de la obra de arte no es en un primer momento perceptible más que como *deformación coherente* impuesta a lo visible” (Merleau-Ponty, 1969, p. 128). Según el autor, la expresión creadora realiza un movimiento de metamorfosis del mundo, en la medida en que transforma y siempre supera aquello que transforma. Según él, hace entrar al mundo “en una configuración en la que cambia de sentido”.

En el momento de la creación, las “elecciones” del artista son un “trabajo de ‘germinación’”, un trabajo que nunca es definitivo y siempre es abierto a un devenir, porque la motivación que germina la obra del pintor proviene del color, de la luz o de los movimientos, que también están sujetos al dinamismo del mundo. La institución de una obra implica siempre una significación abierta, que se desarrolla por “brotación” (*bourgeoisement*), “viraje”, “descentramiento y re-centramiento” (*décentration et recentration*)” (Merleau-Ponty, 1969, p. 87). Así, la creación artística tiene un carácter instituyente por el cual el pintor o el escritor resignifica o crea significados. De esta manera, “el estilo es el conjunto de medios por los cuales transformamos en lenguaje, (...) volvemos comunicable la textura de nuestra experiencia” (Merleau-Ponty, 2020, p. 124).

Por otro lado, la pintura y la literatura, en tanto que plasman una realidad ya estilizada, responden para cada artista a un único estilo, de acuerdo con el cual significa el mundo. La obra de un artista sólo puede responder al estilo de acuerdo con el cual éste percibe el mundo, y eso de alguna manera determina el estilo de la obra y la verdad expresada. Merleau-Ponty da cuenta de esto cuando explica el caso de la creación artística por Matisse. Lo que resalta Merleau-Ponty ante el análisis del experimento, es que Matisse no eligió entre todos los trazados posibles, “se equivoca: no es un demiurgo, es un hombre”. Lo que hizo en realidad fue llevar su mano al lugar del lienzo que “llamaba al pincel para que la pintura fuese finalmente lo que devenía” (Merleau-Ponty, 1969, p. 63). Merleau-Ponty rechaza la idea de que hay infinitas posibilidades de representación para el artista, que puede elegir entre todos los trazados posibles del pincel, y que elige uno entre ellos: “no tuvo (...) todos los gestos posibles, no debió eliminarlos a todos salvo uno” (Merleau-Ponty, 1969, p. 63). Lo que considera más bien, es que hay para Matisse un estilo preconceptual de su mun-

do percibido de acuerdo con el cual pinta. A pesar de eso, el artista sí tiene algo de libertad, ya que

la línea fue elegida con tal de satisfacer diez condiciones dispersas sobre la pintura, no formuladas, incapaces de ser formuladas para cualquier otro que no sea Matisse, porque no eran definidas e impuestas más que por la intención de hacer *esta pintura que no existía aún*. (Merleau-Ponty, 1969, p. 64).

Un caso similar se da en la descripción del trabajo de Cézanne, quien para expresar el mundo desde su óptica y no hacer una mera “alusión a las cosas”, debía disponer los colores de modo tal que la pintura refleje su profundidad, sus texturas, su blandura o su dureza. Justamente “por esta razón, cada pincelada debe satisfacer infinitas condiciones; por esta razón, Cézanne meditaba a veces durante una hora antes de trazarla” (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 22). La pincelada debe, “contener el aire, la luz, el objeto, el plano, el carácter, el dibujo, el estilo”.

Conclusión

A modo de síntesis, se puede afirmar que la expresión de lo que *existe* es una tarea infinita (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 22). Como vemos, el acto de significar parece abrirse a un mundo de posibilidades para cada sujeto, de acuerdo con su estilo de percibir y de expresarse. Sin embargo, en algún sentido, la expresión exacta y precisa de las palabras y del trazado del pincel solo puede ser una, no porque haya una significación por correspondencia, sino porque la expresión se ve atravesada por una estructura determinada y fija como lo es el estilo del artista. Un uso diferente de las palabras, un trazado distinto en el lienzo ya no nos mostraría un estilo de Stendhal o de Matisse, sino de alguien más. El estilo tiene, de cierta manera, algo de necesario, porque la expresión de cada artista o de cada sujeto en general, es una sola entre todas las posibilidades, que solo se da a través de único estilo, que es el suyo. De este modo, el artista plasma en la obra, a través de su estilo, su manera única de estructurar la realidad, esa experiencia que para él “se resume (...) en cierto sabor muy preciso de la vida” (Merleau-Ponty, 1948/1966, p. 23).

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

Bibliografía citada

- Husserl, E. (1979). *Meditaciones cartesianas* (M. A. Presas, Trad.). Madrid: Ediciones Paulinas.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Sens et non-sens* (5.^a ed.). París: Les Éditions Nagel. (Obra original publicada en 1948)
- Merleau-Ponty, M. (1969). *La prose du monde*. París: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Parcours deux: 1951–1961*. París: Éditions Verdier.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Causeries*. París: Éditions du Seuil.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Le problème de la parole: Cours au Collège de France. Notes 1954–1955*. Genève: Metis Presses.