

Merleau-Ponty, una semblanza. Sobre el cuerpo, la pintura y el símbolo

María Soledad Pérez Gamboa

Resumen

La muerte temprana de Merleau-Ponty en 1961, nos privó de ver concluida una de las obras más originales de la filosofía contemporánea occidental. Amigo de Sartre y co-fundador de la revista *du Temps Modernes*, fue uno de los filósofos franceses más comprometidos con la situación de Francia de la post-guerra. Decidido discípulo de Husserl, encontró en sus obras la clave para una fenomenología radical. Estudioso amante de la pintura, vio en la expresión pictórica una metáfora para expresar su propia fenomenología. Según algunos pensadores, en menos de veinte años, este filósofo ha pasado de ser un pensador marginal a ser considerado un filósofo clásico. En este trabajo se presenta un breve recorrido por sus conceptos estéticos nucleares. Se ensaya también una lectura de su concepción de lo simbólico a partir de obras de Frida Kahlo; lectura que pueda tal vez servir de aporte para elucidar la estrechísima relación que encontró Merleau-Ponty entre el símbolo, la vida y la obra del artista.

Palabras clave: Merleau-Ponty – Fenomenología – cuerpo – símbolo – pintura

“El pintor aporta su cuerpo” dice Valéry. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar”

Maurice Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty. Su muerte temprana, en 1961, nos privó de ver concluida una de las obras más originales de la filosofía contemporánea occidental. Amigo de Sartre y co-fundador de la revista *du Temps Modernes*¹, fue uno de los filósofos franceses más comprometidos con la situación de Francia de la post-guerra. Decidido discípulo de Husserl, encontró en sus entonces inéditos² la clave para una fenomenología radical. Según algunos analistas (Descombes, 1998) toda la intención de su obra fue superar dicotomías, entre ellas las heredadas de la modernidad. Estudioso amante de la pintura, vio en la expresión pictórica una metáfora para expresar su propia fenomenología de la percepción. En menos de veinte años, este filósofo ha pasado de ser un pensador marginal a ser considerado un filósofo clásico (Alloa, 2008) Aunque en sus comienzos fue fenomenólogo, hacia el final de su vida mostró un giro ontológico con el que no dio por tierra con sus reflexiones anteriores sino que las complementó como las notas finales de una melodía. Complejidad, coherencia y novedad le son propias; el análisis del cuerpo y de la percepción son los pilares para su teoría de la pintura que será, como lo es toda teoría de la pintura, una metafísica. Una metafísica entendida no como un sistema de conceptos cerrado, sino como una metafísica cuyo anclaje es la facticidad, y por ello, una metafísica que abraza la ambigüedad, la existencia y la viscosidad del mundo de nuestra experiencia corporal inmediata. Una metafísica de la carne, del acontecimiento (Merleau-Ponty, 1977, p. IV). Una metafísica que admite una pluralidad de interpretaciones y, en tanto tal, se acerca y se abre a la hermenéutica.

La fenomenología de la percepción. En el prólogo de la Fenomenología de la percepción (1957) Merleau-Ponty se pregunta: ¿qué es la fenomenología? Allí repasa algunas de las respuestas clásicas olvidadas. La fenomenología es principalmente –dice- el estudio de las esencias, como por ejemplo la esencia de la conciencia, o la esencia de la percepción. Es una filosofía para la cual el mundo está ya-ahí, antes de toda reflexión. Ahora bien, según su visión, no puede llevarse a cabo ningún estudio fenomenológico si no se coloca a las esencias en la existencia, ya que ni el hombre ni el mundo pueden comprenderse sino a partir de su facticidad (Merleau-Ponty, 1957, p. V).

La fenomenología tiene también un objetivo y un método (Merleau-Ponty, 1957, p. VI-VII). Su objetivo es recobrar el contacto ingenuo con el mundo, y esto implica dar cuenta del

¹ Para un análisis más profundo ver Esposito et al., (Comp.) (2008) *Nihilismo y política*, Buenos Aires: Manantial. En 1953 Merleau-Ponty rompe su sociedad con Sartre en relación a la famosa revista. Por estos años, se distancia del Partido Comunista Francés y emprende una dura crítica a sus fundamentos marxistas.

² Por entonces las *Meditaciones Cartesianas* de Husserl no estaban traducidas al francés ni editadas aún. Merleau-Ponty tuvo acceso a ellas en sus días de estudiante en el Collège de France. Véase Sazbón (2009).

espacio, el tiempo, y el mundo, vividos. Su método es estrictamente descriptivo y justamente por esto la fenomenología se separa de todo método analítico y se erige, naturalmente, como una desaprobación de la ciencia (Merleau-Ponty, [en adelante M-P], 1975, Prólogo, 1977, pp. I y 7-11). Pero si nosotros nos atenemos a la naturaleza del objetivo y método fenomenológicos, tal como los plantea este autor, su filosofía adquiere entonces un carácter paradójico: ¿cómo describir aquello que es anterior a todos los medios requeridos para describir? Si la fenomenología busca describir una experiencia primigenia, anterior a toda conceptualización, reflexión y juicio; si esta experiencia es ante-predicativa, entonces su búsqueda es un intento siempre inacabado. Tanto es así que Merleau-Ponty no solo reconoce tal carácter, sino que se compromete él; sabe y acepta que la fenomenología ha estado siempre en estado de insipiente, que su filosofía tiene el carácter de un anhelo y no de una teoría; un anhelo que tiene su unidad y sentido, nada más y nada menos, que en nosotros mismos. (M-P, 1957, p. VI). Es así que, en tanto la fenomenología es, por su propio carácter, una desaprobación de la ciencia, concibe a las cosas de manera diferente; y, entre las cosas, el cuerpo (M-P, 1977, p. 11).

En *El Ojo y el Espíritu* (1977, p. I) Merleau-Ponty identifica a la ciencia con un tipo de pensamiento "operacional". La ciencia generaliza, piensa operativamente y, según esta visión, yo (yo-cuerpo) soy una cosa más entre las cosas. El pretendido método científico, ensaya un modelo, y en cuanto obtiene éxito, lo aplica indiscriminadamente a todo lo que hay; obstinadamente considera a todo ser como "objeto en general", y considera que el mundo está allí como un algo con lo que experimentar dentro de un laboratorio. Según Merleau-Ponty, todos los intentos de la ciencia son intentos vagabundos, por lo que considera que el discurso científico debe volver a situarse en ese "hay" previo, en el cual están situados nuestra vida y nuestro cuerpo. Y si la ciencia aceptase este exhorto, ya no generalizaría sino que debiera cambiar su perspectiva objetivante por una perspectiva vivida. De hacerlo entonces devendría, necesariamente, en fenomenología.

El cuerpo para la fenomenología es un cuerpo operante y actual, centinela de todas mis conceptualizaciones y mis movimientos. Es un cuerpo no una máquina cartesiana; un cuerpo con un sí mismo, un adentro. Este cuerpo, que es entrelazo de visión y movimiento, y que contiene en su horizonte posibles movimientos, no es un cuerpo solitario; es un cuerpo con cuerpos asociados, cuerpos que se acechan entre sí, y que "juntos acechan a un único Ser actual" (M-P, 1977, p. 11).

Bien vale aquí la pregunta acerca de cuál es el punto de partida de este estudio; pues, dado que la fenomenología implica un retorno a las cosas mismas, si su anhelo es recobrar ese primer contacto con el mundo para describirlo, entonces se debe empezar por considerar a la percepción como su primera fuente. Se revela entonces la "esencia" que Merleau-Ponty desea estudiar: la esencia de la percepción. Utiliza para ello la reducción fenomenológica como fórmula de su filosofía existencial, es decir, intentará poner en

suspense todos los prejuicios asociados a la percepción que nos impiden estudiarla en su origen (M-P, 1957, pp. I-IV). Discutirá entonces tanto con la psicología experimental como con la teoría gestáltica, ya que rechaza la idea de que existan leyes que predeterminen la percepción, en este sentido continúa, de algún modo, la crítica que había comenzado su maestro Bergson: la crítica al concepto kantiano de forma pura de la sensibilidad³. Tras haber presentado los debidos argumentos, dirá que la percepción se anticipa a sí misma, y que no existen cortes o contornos sino sobre un fondo perceptual. La percepción en su origen es indeterminada, viscosa y admite la ambigüedad (M-P, 1957, p. 13) Todos los recortes de objetos, las rupturas y discontinuidades son posteriores y responden a los hábitos y las necesidades perceptuales.

Pero el problema –a esta parte- sigue siendo cómo hablar de esa percepción originaria, cómo conceptualizarla, si en el mismo movimiento en el que lo hacemos, ella se nos escapa. Así como la idea de una percepción predeterminada es rechazada, también lo es la idea de que existen unidades u operaciones mínimas de la percepción, como por ejemplo la ley de la figura-fondo propia de la teoría Gestalt. Lo cierto es que no percibimos objetos, sino que los objetos llegan a ser percibidos como tales a partir de una percepción originaria que es confusa en sí misma, que no tiene recortes ni lógica espacial alguna.

Otra de las concepciones de la percepción que rechaza Merleau-Ponty es la idea de una percepción neutral. Durante toda la modernidad la percepción fue concebida como una herramienta al servicio del conocimiento, una función fisiológica habitualmente errónea, en cuya ayuda debía de acudir el pensamiento racional para enmendar los llamados errores perceptuales y, según este supuesto moderno, nada de lo que provenga de la percepción podría tener relación alguna con la verdad (M-P, 1957, pp. 5-6; Alloa, 2008). El mundo era misterioso, complejo y extenso, solo la percepción dirigida racionalmente podía penetrar la materia hasta alcanzar su prístina estructura geométrica. De este modo, se la concebía como una especie de operación racional, en la que no estaban involucradas en modo alguno las emociones, las voliciones, los afectos, etc. En palabras de Merleau-Ponty:

“...el empirismo [y el idealismo] excluye de la percepción la cólera o el dolor, que leo, sin embargo, en un rostro, la religión cuya esencia capto en una vacilación o en una reticencia, la ciudad cuya estructura conozco, sin embargo, en la actitud de un guardia o en el estilo de un monumento (...). La alegría y la tristeza, la vivacidad y la torpeza, son datos de la introspección y si revestimos con ellos los paisajes o los otros hombres, es porque hemos comprobado en nosotros mismos las coincidencias de estas percepciones interiores con signos

³ Kant sostuvo que la sensibilidad tiene ciertas formas puras: el tiempo y el espacio. En palabras de Kant, éstas constituyen la condición de posibilidad previa del fenómeno, especialmente el tiempo. Véase, Kant, I. (2002) *Crítica de la Razón Pura. Primera Parte: La Estética Trascendental*. Barcelona: RBA.

exteriores a que están asociados por azares de nuestra organización. Empobrecida la percepción de esta manera se convierte en una simple operación de conocimiento” (M-P, 1957, p. 25).

En la percepción merleau-pontyana, la acción, la voluntad y el sentimiento forman parte indisoluble del modo en el que ponemos el objeto, del modo en que nos toca el mundo. El mundo humano –dirá después- vuelve, así, a verse como la “patria” del pensamiento y no a la inversa (M-P, 1957, p. 26). La percepción en su origen es carnal, afectiva y cósmica en tanto está anclada en un contexto humano específico, nunca fría ni aislada. Este filósofo francés encuentra en el arte la expresión más fiel de esta naturaleza, más precisamente en la pintura (1957, pp. 26-27).

El cuerpo y el mundo. El cuerpo está en el mundo, pero el mundo no es algo que está en la punta de sus dedos. El mundo no es otra cosa, el cuerpo no está “apoyado” en él. Es preciso entender de qué manera concibe Merleau-Ponty la relación cuerpo-mundo, para tener una comprensión acabada de su fenomenología de la percepción; o, dicho de otro modo, su fenomenología de la percepción encuentra sustento en la relación que guarda el cuerpo con el mundo, y esta relación constituye una ontología. Es más, hasta parece inapropiado hablar de relación, ya que esto parece implicar que existen dos polos que de una manera u otra se vinculan. Pues, veremos, no es este tipo de término el que nos ayuda a comprender su idea más acabadamente. Veamos.

El cuerpo está en el mundo, pero ese estar es más bien una confusión, una inherencia. Las cosas están incrustadas en el cuerpo y él incrustado en el mundo a su vez. Mundo y corporalidad: el agua y el cristal⁴. Dice Merleau-Ponty que el cuerpo pertenece al tejido del mundo, que es una protuberancia, un pliegue, nada más. No existen rupturas, no hay puentes que trazar, ya que “el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo” (M-P, 1977, p. 17).

La tela del mundo es el fondo sobre el que el cuerpo emerge. Y este cuerpo contingente tiene, primeramente, percepción. La visión no se reduce, según Merleau-Ponty, a un sentido asociado a lo meramente visual sino que la concibe más bien como una visión global que contiene virtualmente todos nuestros sentidos aunados. El cuerpo es a la vez visible y vidente, y en este doble carácter de su estar-en-el-mundo, reside un enigma: el de la visibilidad (M-P, 1977, pp. 16-17, 21). El cuerpo humano está aquí, es decir, aparece a mi visión, no como un objeto determinado por contornos fijos, sino como una imagen que emerge de los entrecruzamientos entre lo vidente y lo visible; como un objeto que emerge de los juegos de luces y sombras, distancia y luz. El cuerpo humano y los objetos en general, en mi percepción originaria no son objetos dibujados, trazados, sino más bien

⁴ Más tarde en su obra ontológica Merleau-Ponty llegará a hablar de que el cuerpo y el mundo están hechos de la misma carne, usará el término estofa o quiasmo para describir de qué manera están unidos, como en una mezcla.

imágenes abiertas a posibles movimientos y desplazamientos. Nunca se dibuja claramente frente a mí un esquema de objeto, sino más bien que el objeto emerge a partir de ciertos juegos de la visibilidad. Merleau-Ponty nos invita a entender estas ideas en términos pictóricos y cita *La ronda nocturna de Rembrandt*, la gran obra maestra del pintor holandés, en la cual se puede ver la mano del capitán emerger magistralmente de los claroscuros gracias al manejo del espacio y la perspectiva a partir del color (M-P, 1977, p. 22-23).



Rembrandt (1646), *De Nachtwacht*, óleo sobre lienzo.

Ciertamente, no vemos los cuerpos dibujados, como no estamos dibujados nosotros en tanto cuerpo sobre un fondo en blanco que nos es ajeno, sino que somos esa tela de la cual emergemos como cuerpo por una especie de narcisismo; somos, en tanto cuerpo, primordialmente una protuberancia en el tejido del mundo.

El arte. “El arte, y principalmente la pintura abrevan en esta napa primaria” (M-P, 1977, p. 12), en este mundo primordial en el que no existen rupturas. Desvanecida la dicotomía cuerpo-mundo, la pintura puede entenderse como una “operación de expresión” (M-P, 2000, p. 44) en la que lo que pinta y lo pintado no pueden distinguirse estrictamente. El pintor es el único al que se le permite poner el mundo en suspenso, expresar lo no conceptualizado aún a partir de su experiencia perceptual y corporal inmediata; sólo el pintor está exento de los deberes del lenguaje y por ello puede mirar las cosas sin opinar. La pintura celebra el enigma de la visibilidad, y ese enigma reside en el cuerpo del pintor; ya que ni el color, ni la profundidad ni la luz existen sino porque despiertan un cierto eco en el cuerpo. El pintor, aporta su cuerpo, pinta a partir de él, y no hay pensamiento ni visión separada de él. Sólo existe pensamiento encarnado, sólo existe visión encarnada. Sólo se puede pintar al natural, como decía Cézanne, sólo se puede pensar con el pincel en la mano; no existe pensamiento separado de la visión, porque no existen rupturas en esa experiencia primordial (M-P, 2000, p. 41).

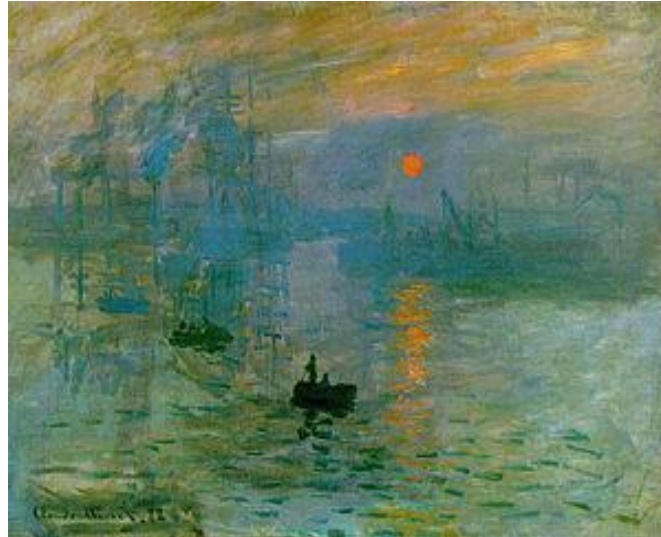
El pintor. Frenhofer, el viejo pintor, personaje principal del cuento *La obra de arte desconocida* de Balzac⁵, sostiene en su apasionado discurso que existen dos técnicas, la del dibujo y la del color. Los grandes maestros del color, como Tiziano, no dibujan sino que dan vida a sus exuberantes mujeres a partir del color. Logran hacer circular el aire alrededor de sus figuras humanas, la sangre parece correr por sus venas, sus brazos parecen emerger del lienzo hacia el abrazo de su creador, el pintor. Se dice que Paul Cézanne leyó el cuento de Balzac y se emocionó hasta las lágrimas, profundamente identificado con el personaje, (M-P, 2000, 25).

Merleau-Ponty, en su famoso artículo “La duda de Cézanne” (2000), presenta la obra de este pintor como el paradigma de su concepción pictórica. Por momentos habla a través suyo y confunde sus propios dichos con los del depresivo pintor Francés. Y si bien no es el único pintor en el que podemos encontrar los elementos neo impresionistas, fue el primero en romper tanto con los preceptos impresionistas como con las leyes de la perspectiva para componer el espacio y la profundidad a partir del color.

Cézanne viaja desde Aix, su ciudad natal, a París, en sucesivas ocasiones. Allí conoce a Manet y es invitado a exponer en el ya célebre Salón de Refusés. En sus inicios usa una paleta impresionista, con los siete colores del prisma, sin negro. Yuxtapone colores primarios en pinceladas cortas, pinta situaciones urbanas y también sueños. Pero muy pronto, y desilusionado por la feroz crítica, se separa de aquella técnica para buscar su propio estilo. Reemplaza su antigua paleta por una que tiene dieciocho colores incluido el negro. Intentará reencontrar los objetos detrás de la atmósfera, volver al objeto, recuperar su volumen y su corporalidad (M-P, 2000).

Si nos detenemos a observar *Impresión del sol naciente* de Manet, obra impresionista emblemática, inmediatamente nos damos cuenta de que, tanto el barco, como el agua no parecen tener corporalidad, ni peso ni volumen.

⁵ Se refiere al cuento de Balzac, escrito en 1837, cuyo título original es “*Le chef-d’oeuvre inconnu*”.



Claude Monet (1872), Impression, soleil levant, óleo sobre lienzo

En efecto, el objetivo impresionista era muy diferente al de Cézanne. Deseaban reproducir la atmósfera y el color de los objetos tal y cómo aparecen al ojo humano bajo luz natural y, para lograrlo, adherían a las recientes leyes de la óptica. El objetivo impresionista era tan pensado, tan racional para él, que llegó a decir que ahogaban al objeto. Y si bien ya habían roto las leyes de la perspectiva, Cézanne dio un paso más y, ya alejado completamente de las técnicas de composición de la obra, se sumergió en un obsesivo estudio del color (M-P, 2000; Sirrocco, 2006).

Generalmente se habla del “suicidio de Cézanne”, es decir, esta búsqueda obstinada de pintar la realidad sin abandonar la sensación inmediata, de aspirar a la realidad pero prohibirse los medios para alcanzarla. Cézanne no dibuja, no compone; permanece inmóvil horas frente a la tela hasta dar la primera pincelada; y luego, una vez dada, ataca la tela por todas partes para hacer nacer al dibujo a partir del color. No traza contornos, sólo usa líneas de fuerza. Cézanne quiere pintar el caos de la sensación, la zozobra primaria que generan en su *cuerpo*. Y en esta zozobra originaria, los objetos se nos presentan desplegados, abiertos a otras posibilidades; sin contornos fijos, los objetos se presentan a nuestra percepción como eclipsándose entre sí, como germinando frente a nosotros. Esto es lo que buscaba plasmar Cézanne, un instante del mundo, el instante en el que las cosas se tornan visibles. (M-P, 1977, p 55; 2000). Se obsesionó toda su vida por pintar al natural, desde su propia perspectiva, las cosas tal como aparecen a la percepción en su origen. Quiere pintar la realidad, por eso su pintura se torna tan paradójal como interminable.

Merleau-Ponty vio en esta obsesión, el mismo inacabamiento de la fenomenología, el mismo objetivo. Pintar al natural, a partir del cuerpo, eso busca el pintor. La pintura y el arte en general, aparecen entonces como operaciones de expresión, y lo que se expresa no es el cuerpo, no es la realidad, ya que no existen rupturas entre ellos. Lo que la pintura

expresa es un enigma, es algo que quedaría sin ser visto de no ser por ella, expresa sensaciones e ideas, pero ideas encarnadas (Solas, 2006). El pintor ve lo que le falta al mundo para ser cuadro, lo ve con el cuerpo, ya que “no se ve cómo un Espíritu podría pintar” (M-P, 1977, p. 5). El pensamiento, según Merleau-Ponty, no es el pensamiento de Cézanne. El que piensa es el cuerpo de Cézanne. Y no piensa acerca del mundo, sino en él, como tampoco vemos un cuadro sino que vemos conforme al cuadro. La pintura es una interrogación interminable por la génesis de las cosas, y el ejercicio de esa interrogación, es el gesto interminable del cuerpo del pintor. Y el ejercicio sostenido de esa interrogación es ya, la interminable e inacabada historia del arte (M-P, 1977, pp. 47-48).

En *El ojo y el Espíritu* (1977, p. IV) aparece ya la idea de que, toda teoría de la pintura es una metafísica. La pintura comienza a ser considerada como una filosofía figurada de la visión y, tal vez esta idea nos hable de que es imposible una filosofía de la visión que no sea figurada. También aparece como una ventana al Ser, como un grito inarticulado que torna visible lo invisible a la visión ordinaria, hastiada del hábito de percibir. En la imagen pictórica, podemos ver lo que de otro modo no podría ser visto y en este sentido, la pintura le muestra a la visión el poder que tiene de ver más allá de ella misma. La pintura misma nos muestra que ella no podría existir sino a partir de una visión encarnada, de un cuerpo, ya que en ella vemos la profundidad, vemos la suavidad, vemos la dureza y hasta el olor (M-P, 2000). ¿Cómo podría ser esto posible en un cuerpo diseccionado, en el que la visión solo ve y el tacto solo siente? ¿Cómo podría ser esto posible en un cuerpo amputado del mundo? El cuerpo del pintor nos muestra que el cuerpo es más bien un cuerpo-sentido, un único sentido. Un único sentido cuyo color emerge de la tela del mundo, como el cuerpo de los objetos en las naturalezas muertas de Cézanne.

Vida y Obra. La pintura de Cézanne nace de los ecos del mundo que rechinan en su cuerpo, nace de una vibración, de una zozobra. Su trabajo se convierte en una búsqueda interminable, en tanto el pintor quiere fijar en la tela un instante del mundo⁶ (M-P, 1977, p. 27). Pero esta búsqueda solo llegó a ser una necesidad en la vida de Cézanne, en una vida que tiene ciertas peculiaridades y matices que en otra vida serían diferentes, más oscuros o más claros quizá, jamás idénticos.

El joven Paul nació en cuna de oro, estudió pintura en una escuela municipal de Aix, su pueblo natal. Sus visitas a París fueron esporádicas, allí conoció a Manet y fue invitado a exponer con los Impresionistas. Aquellos jóvenes y estudiosos pintores lo llamaron a sus filas pero nadie entendió verdaderamente sus pinturas. La técnica lo sofocaba, la vida social también; poco a poco se fue encerrando en sí mismo, obsesionado con su búsqueda solitaria, ya no saludaba a nadie y su mal humor crecía día a día. A la vez excéntrico y genial, colérico y ansioso, escondió por años a su mujer e hijo de su familia de origen, se

⁶ Véase la serie sobre la montaña Sainte-Victoire. Estas obras reflejan la obsesión de Cézanne, su incansable necesidad de pintar la misma montaña desde todos los puntos de vista posibles.

alejó de sus amigos y enloqueció. El “ermitaño de Aix” –como lo llamaban- sufría su vocación y paría su arte en un esfuerzo silencioso y febril. Hoy se habla de una depresión esquizoide que, sin embargo, le permitió romper esquemas y pintar con una absoluta originalidad. Fueron, tal vez, su carácter alborotado y su cuerpo enfermizo, los que dieron lugar a su obra y de no haber padecido el pobre Cézanne nada de esto, su obra no sería lo que es.

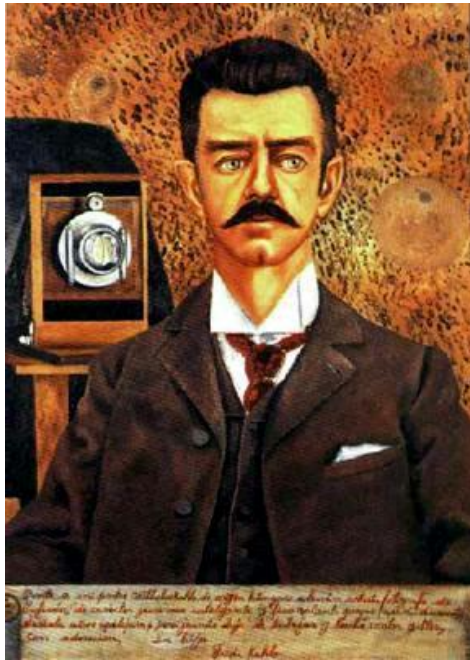
Pero lo cierto es que no solo su pintura puede ilustrar la estética merleau-pontyana, también la pintura holandesa, especialmente la de Rembrandt; las mujeres dibujadas de Miró, que parecen nacer del papel; las líneas de Klee, los cuerpos de Rodin (M-P, 1977, pp. 58-59) o las pulposas mujeres de Tiziano, nos pueden iluminar cuando intentamos comprender las concepciones estéticas de este filósofo francés. Aún podemos dar un paso más allá del mero análisis de la técnica del pintor, para sumergirnos en la profundidad de las relaciones entre la vida, la percepción y la obra de arte, y no estaría nada mal hacerlo de la mano de Frida Kahlo.

Frida nace en los días de la revolución mexicana. Durante los llamados “diez días trágicos”, ve las balas pasar desde la ventana de su casa en Coyoacán. Por años convive con su adorado padre epiléptico junto a su familia pero, a pesar de todo, parece estar maravillada al relatar –en su adultez- todos estos acontecimientos ya que las vivencias de su infancia y su adolescencia estuvieron signadas por la vitalidad y alegría. Muy temprano sufre de poliomielitis: la pequeña Frida aparece escondida detrás de los arbustos en las fotografías familiares tras la intensa enfermedad (Herrera, 1983, p. 131). Aún así, sus ideales y energía vital no cesan, se recupera arduamente y se convierte en atleta; estudia, y acompaña de vez en cuando a su padre en su estudio fotográfico, aprendiendo y absorbiendo tanto su oficio como su vocación artística apasionada.

Pero la vida de Frida cambió irremediablemente el 17 de Septiembre de 1925: un terrible accidente tuvo lugar cuando el colectivo en el que viajaba fue embestido por un tranvía; su columna vertebral se quiebra, literalmente, y comienza entonces una etapa de numerosas intervenciones; los dolores intolerables y la profunda sensación de soledad la acompañarían el resto de su vida. A partir de entonces, su relación con la pintura se volvería vital. Desde su cama, Frida pinta, aunque solo pudiese mover los brazos. Al principio pinta para combatir el aburrimiento, más tarde pintará para purgar su dolor. (Herrera, 1983).

El cuerpo de Frida sufre, atravesado, punzado, herido, inmovilizado en una cama, esta vez le costará mucho más tiempo llegar a caminar. Luego conocerá a Diego, y vivirá con él un intenso y atormentado amor, el único amor de su vida. Bajo su ropa amplia y su mexicanísima apariencia esconderá -aunque de manera seductora y colorida- un cuerpo vulnerable y un ahogado exceso de vitalidad (Herrera, 1983).

El cuerpo de Frida pinta, el cuerpo de Frida ve y siente, y su percepción es su cuerpo entero, que pinta. Alguien dijo alguna vez que, de no ser por el sutil simbolismo que vive en su pintura, ésta no sería más que radícula (Vargas Llosa, 2001). Y es que, justamente es en la complejidad simbólica de la obra que se encuentra su riqueza y su secreta referencia a la vida del pintora. Este poder simbólico, que es testimonio de la vida en la obra, se encontraba presente ya en sus primeros retratos.

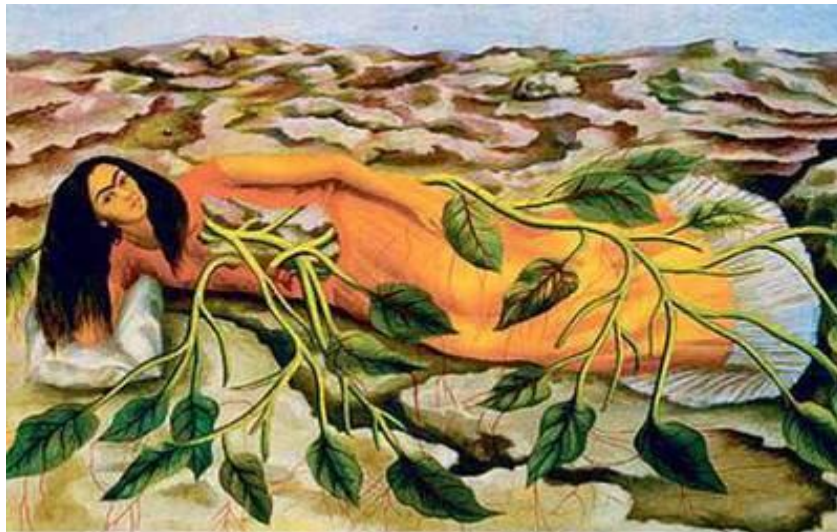


Frida Kahlo (1952) Retrato de don Guillermo Kahlo, óleo sobre masonita

En *Retrato de don Guillermo Kahlo*, los ojos del padre de Frida se mimetizan sutilmente con el ojo de la cámara fotográfica que se encuentra detrás (Herrera, 1983). Esta semejanza, esta vinculación simbólica no es algo que se descubre después de un intenso paseo visual por la obra, es algo que parece emerger de la obra al encuentro de la visión. Tal vez, una de sus pinturas más impactantes sea *Hospital Henry Ford*, de 1932, pintada tras la pérdida de un hijo; en esta obra el simbolismo es crudo, casi literal; pero luego encontramos obras como *Raíces* de 1943, en la que Frida se retrata acostada de lado mirando hacia afuera de la obra, sin su rodete característico, mientras de su interior germinan tallos verdes llenos de hojas, en medio de un ambiguo fondo que hace las veces de un desierto o una cama desierta, en la que se hunden las nervaduras rojas de las hojas.



Frida Kahlo (1932) *Hospital Henry Ford (o La Cama volando)*, óleo sobre lámina metálica



Frida Kahlo (1943) *Raíces*, óleo sobre metal

Desde la sutileza hasta la crudeza, ella pintó con pasión; desde su vida encarnada en un cuerpo doliente, y a pesar de los denodados intentos por desentrañar y traducir los elementos simbólicos de su obra, no podríamos jamás dar una interpretación final cerrada, en tanto lo simbólico se encuentra abierto e indeterminado por su propio carácter. En la medida en que nos adentramos en “una selva de símbolos” (M-P, 2000, p. 52) nos comprometemos con una historia secreta, con el enigma de la conciencia, pero ese compromiso no puede jamás culminar en una interpretación cerrada en palabras de Merleau-Ponty: “Si Freud quiere descifrar el enigma a partir de nuestros conocimientos sobre el significado del vuelo de las aves⁷, sobre los fantasmas de la fellatio [sic.] y su relación con el amamantamiento, sin duda protestaremos” (M-P, 2000, p. 52).

⁷ Se refiere a una obra de Leonardo da Vinci: *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, (M-P, 2000, p. 51-53). Freud analizó esta obra en términos psicoanalíticos, remitiendo su simbolismo al abandono que sufrió Leonardo en su infancia.

Con esto, nos quiere decir que, si bien la “ensoñación hermenéutica del psicoanalista” (M-P, 1983, p. 55) nos permite trazar conexiones simbólicas entre la vida y la obra del autor, no es dable tomarlas como relaciones de causa-efecto.

El símbolo es ambiguo en sí mismo y cualquier interpretación determinante no haría más que cerrar caminos, cerrar vías de comunicación entre nosotros y nosotros mismos (M-P, 1983, p. 55). ¿Cómo podríamos cercenar el vasto simbolismo de la obra de Frida? ¿Cómo saber si ese desierto es su cama, si es un desierto al fin, o, si las hojas representan su esperanza, su infertilidad o su disposición a volver al polvo?

La vida de un autor no nos enseña todo acerca de su obra, pero, si sabemos leerla, en ella encontramos todo, en tanto es la vida la que “está abierta sobre la obra” (M-P, 1983, p. 55), como secretamente desplegada.

Lo cierto es que, tanto la obra de Cézanne, como la de Frida, exigían sus vidas, sus cuerpos.

La obra siempre exige una vida; esa, la vida del pintor.

Referencias bibliográficas

- ALLOA, Emmanuel y ACKERMAN, Victoria (2009). *La resistencia de lo sensible: Merleau-Ponty crítica de la transparencia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CAPELLE, Philippe, (2009) *Fenomenología francesa actual*, Buenos Aires: UNSAM.
- DESCOMBES, Vincent (1998) *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía Francesa*. Madrid: Cátedra.
- ESPOSITO et al., (Comp.) (2008) *Nihilismo y política*. Buenos Aires: Manantial.
- HERRERA, Hayden (1983) *Frida. A Biography of Frida Kahlo*. New York: Harper & Row.
- KANT, Immanuelle (2002) *Crítica de la Razón Pura. Primera Parte: La Estética Trascendental*. Barcelona: RBA.
- LÓPEZ, María Pía (2010) *Hacia la vida intensa*. Buenos Aires: Eudeba.
- MONDOLFO, Rodolfo (1963) *Problemas y métodos de investigación en la historia de la filosofía*. Buenos Aires: Eudeba.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006) *Elogio de la filosofía seguido de El lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2003) *El mundo de la percepción, siete conferencias*. México: FCE
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000) “La duda de Cézanne”, en *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1977) *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1968) *Humanismo y Terror*. Buenos Aires: La Pléyade.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1957) *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: FCE.
- OLIVERAS, Elena (2005) *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- PÉREZ RIOBELLO, Asier (2008) "Merleau-Ponty: percepción corporalidad y mundo", en Eikasia Revista de Filosofía N° 20 pp. 197-220 (www.eikasia.es y www.revistadefilosofia.org).
- PETRINI, Enrica (2008) "La pasión impolítica de la política. Merleau-Ponty entre "filosofía y no-filosofía"" en Espósito y otros (comp.) *Nihilismo y Política*. Buenos Aires: Manantial.
- SOLAS, Silvia (2006) "Contingencia y ambigüedad en la filosofía de Maurice Merleau-Ponty. Fenomenología, ontología, arte y política." en *Revista de filosofía y teoría política N° 37* pp. 11-43. Recuperado de <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RfYTPn37a01>
- ROUDINESCO, Elizabeth (2007) *Filósofos en la Tormenta*. Buenos Aires: FCE.
- SAZBÓN, José (2009) *Nietzsche en Francia*. Bernal: UNQUI.
- SIRROCCO (2006) *Cézanne*. Bogotá: Panamericana.
- VARGAS LLOSA, Mario (2001) "Resistir Pintando" en *El lenguaje de la Pasión*. Buenos Aires, Aguilar.

Sitios web consultados

FRIDA KAHLO, sitio oficial, galería de imágenes, disponible en <http://www.fkahlo.com/>

* * *

* **María Soledad Pérez Gamboa**: profesora de filosofía. Docente de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB). [E-mail: mariasoledadpg@yahoo.com].