

Traducción de
VÍCTOR GOLDSTEIN

Serie Breves
dirigida por
ENRIQUE TANDETER

Maurice Merleau-Ponty

El mundo de la percepción

Siete conferencias

Edición y notas
por Stéphanie Ménasé



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
México - Argentina - Brasil - Chile - Colombia - España
Estados Unidos de América - Guatemala - Perú - Venezuela

Primera edición en francés, 2002

Primera edición en español, 2003

Advertencia

Estas siete “conversaciones” redactadas por Maurice Merleau-Ponty para su difusión en la radio fueron dictadas por él mismo en 1948. Seis de ellas, según el *Programa definitivo de la radiodifusión francesa*, fueron difundidas en la emisora nacional de manera quincenal, los sábados del 9 de octubre al 13 de noviembre de 1948. Grabadas para la emisión titulada *Hora de cultura francesa*, las conversaciones fueron leídas sin ninguna intervención exterior. Su grabación se conserva en el Institut National de l’Audiovisuel (INA).

El sábado, el tema general de la emisión era “La formación del pensamiento”. Las conversaciones de Maurice Merleau-Ponty fueron difundidas el mismo día que las de Georges Davy (psicología de los primitivos), Emmanuel Mounier (psicología del carácter), el doctor Maxime Laignel-Lavastine (psicoanálisis) y el académico Émile Henriot (temas psicológicos en la literatura). Según los archivos del INA, parecería no haberse conservado ningún rastro del preámbulo, presentación de quienes intervinieron y del tema específico de cada emisión.

El conjunto de las conversaciones fue concebido por el filósofo como una serie de la que dio el orden de las partes y sus títulos: 1. El mundo percibido y el mundo de la ciencia; 2. Exploración del mundo

Título original: *Causeries 1948*

ISBN de la edición original: 2-02-052520-8

© 2002, Éditions du Seuil

© 2002, Fondo de Cultura Económica S. A.

El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires

fondo@fce.com.ar www.fce.com.ar

Av. Picacho Ajusco 227; Delegación Tlalpan,

14.200 México D. F.

ISBN: 950-557-534-3

Fotocopiar libros está penado por la ley. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma sin autorización expresa de la editorial.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

percibido: las cosas sensibles; 4. Exploración del mundo percibido: la animalidad; 5. El hombre visto desde el exterior; 6. El arte y el mundo percibido; 7. Mundo clásico y mundo moderno.

Esta edición fue establecida a partir de los textos dactilografiados por Maurice Merleau-Ponty, según un plan manuscrito. Las hojas (fondo privado) llevan correcciones de su puño y letra.

En su mayor parte, la grabación corresponde a una lectura fiel, por parte de Merleau-Ponty, de los papeles que redactó. En ocasiones, el filósofo suprime algunas palabras, añade otras, modifica un encadenamiento, cambia una palabra o una parte de la frase. En notas al pie hemos mencionado la mayoría de esos desvíos de expresión. Estos cambios durante la grabación son introducidos en nota, por una letra. Las aclaraciones bibliográficas van precedidas por un número arábigo. Intentamos encontrar las ediciones que Merleau-Ponty y sus contemporáneos podían consultar. Tales búsquedas ponen de manifiesto la extremada atención del filósofo por los trabajos recientes y las últimas apariciones. Las referencias están reunidas en una bibliografía, al final del volumen.

Agradecemos especialmente a las personas que, en el INA, nos ayudaron en las búsquedas referentes a la difusión de las conversaciones.

STÉPHANIE MÉNASÉ

1. El mundo percibido y el mundo de la ciencia

El mundo de la percepción, es decir, aquel que nos revelan nuestros sentidos y la vida que hacemos, a primera vista parece el que mejor conocemos, ya que no se necesitan instrumentos ni cálculos para acceder a él, y, en apariencia, nos basta con abrir los ojos y dejarnos vivir para penetrarlo. Sin embargo, esto no es más que una falsa apariencia. En estas conversaciones me gustaría mostrar que en una gran medida es ignorado por nosotros, mientras permanecemos en la actitud práctica o utilitaria; que hizo falta mucho tiempo, esfuerzos y cultura para ponerlo al desnudo, y que uno de los méritos del arte y el pensamiento modernos (con esto entiendo el arte y el pensamiento desde hace cincuenta o setenta años) es hacerlos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar.

Esto es particularmente cierto en Francia. Uno de los rasgos, no sólo de las filosofías francesas, sino también de lo que un poco vagamente se llama el espíritu francés, es reconocer a la ciencia y los conocimientos científicos un valor tal que toda nuestra experiencia vivida del mundo resulta de un sólo golpe desvalorizada. Si quiero saber

espíritu. Pero no, como Voltaire, para sugerir que todo es absurdo. Mucho más para sugerir, como Kafka, que la vida humana siempre está amenazada, y para preparar, por el humor, los momentos raros y preciosos donde los hombres se reconocen y se encuentran.¹

¹ Durante la grabación, Merleau-Ponty modifica el final, desde "Él describe sociedades", y lo reemplaza por: "O finalmente imagina un personaje simple, de buena fe, muy dispuesto a reconocerse culpable y que tropieza con una ley ajena, con una potencia incomprensible para la colectividad, con el Estado. Kafka no apela a la locura de los hombres en la sabiduría de Micromegas. No cree que exista un Micromegas. No lo espera de ninguna manera en el porvenir. Menos optimista pero también menos malvado para su tiempo que Voltaire, prepara por el humor los momentos raros y preciosos donde los hombres se reconocen y se encuentran".

6. El arte y el mundo percibido

En nuestras conversaciones anteriores, cuando tratábamos de hacer revivir el mundo percibido que nos ocultan todos los sedimentos del conocimiento y la vida social, con frecuencia recurrimos a la pintura, porque ésta vuelve a ubicarnos imperiosamente en presencia del mundo vivido.^a En Cézanne, en Juan Gris, en Braque, en Picasso, de diferentes maneras, encontramos objetos —limones, mandolinas, racimos de uvas, paquetes de cigarrillos— que no se deslizan bajo la mirada como objetos "bien conocidos", sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad, y, por así decirlo, "sangran" delante de nosotros. Así, la pintura nos volvía a conducir a la visión de las mismas cosas. Inversamente, y como por un intercambio de servicios, una filosofía de la percepción, que quiere reaprender a ver el mundo, restituirá a la pintura, y en general a las artes su verdadero lugar, su verdadera dignidad, y nos predispondrá para aceptarlos en su pureza.

^a Durante la grabación, Merleau-Ponty suprime esta parte de la frase, desde "porque ésta" hasta "mundo vivido".

espíritu. Pero no, como Voltaire, para sugerir que todo es absurdo. Mucho más para sugerir, como Kafka, que la vida humana siempre está amenazada, y para preparar, por el humor, los momentos raros y preciosos donde los hombres se reconocen y se encuentran.¹

¹ Durante la grabación, Merleau-Ponty modifica el final, desde "Él describe sociedades", y lo reemplaza por: "O finalmente imagina un personaje simple, de buena fe, muy dispuesto a reconocerse culpable y que tropieza con una ley ajena, con una potencia incomprensible para la colectividad, con el Estado. Kafka no apela a la locura de los hombres en la sabiduría de Micromegas. No cree que exista un Micromegas. No lo espera de ninguna manera en el porvenir. Menos optimista pero también menos malvado para su tiempo que Voltaire, prepara por el humor los momentos raros y preciosos donde los hombres se reconocen y se encuentran".

6. El arte y el mundo percibido

En nuestras conversaciones anteriores, cuando tratábamos de hacer revivir el mundo percibido que nos ocultan todos los sedimentos del conocimiento y la vida social, con frecuencia recurrimos a la pintura, porque ésta vuelve a ubicarnos imperiosamente en presencia del mundo vivido.^a En Cézanne, en Juan Gris, en Braque, en Picasso, de diferentes maneras, encontramos objetos —limones, mandolinas, racimos de uvas, paquetes de cigarrillos— que no se deslizan bajo la mirada como objetos "bien conocidos", sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad, y, por así decirlo, "sangran" delante de nosotros. Así, la pintura nos volvía a conducir a la visión de las mismas cosas. Inversamente, y como por un intercambio de servicios, una filosofía de la percepción, que quiere reaprender a ver el mundo, restituirá a la pintura, y en general a las artes su verdadero lugar, su verdadera dignidad, y nos predispondrá para aceptarlos en su pureza.

^a Durante la grabación, Merleau-Ponty suprime esta parte de la frase, desde "porque ésta" hasta "mundo vivido".

En efecto, ¿qué aprendimos al considerar el mundo de la percepción? Aprendimos que, en este mundo, es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse. Indudablemente, cuando defino una mesa como lo hace el diccionario --plataforma horizontal sostenida por tres o cuatro soportes y sobre la cual se puede comer, escribir, etcétera--, puedo tener la sensación de alcanzar algo así como la esencia de la mesa^b y me desintereso de todos los accidentes con que puede acompañarse: forma de las patas, estilo de las molduras, etcétera; pero eso no es percibir, es definir. Por el contrario, cuando percibo una mesa, no me desintereso de la *manera* en que ella realiza su función de mesa, y es precisamente la manera siempre singular en que soporta su plataforma, es el movimiento, único, desde las patas hasta la plataforma, que opone a la gravedad lo que me interesa y que hace a cada mesa distinta de las demás. Aquí no hay un detalle --fibra de la madera, forma de las patas, hasta color y edad de dicha madera, graffitis o rajaduras que señalan esa edad-- que sea insignificante, y la significación "mesa" no me interesa sino en la medida en que emerge de todos los "detalles" que encarnan su modalidad presente.^c Sin embargo, si me detengo en la escuela de la percepción, me veo dispuesto a comprender la obra

^b Según la grabación: "tengo la sensación de alcanzar la esencia de la mesa".

^c Según la grabación: "emerge de todos los 'detalles' que la encarnan".

de arte, porque también ella es una totalidad carnal donde la significación no es libre, por así decirlo, sino ligada, cautiva de todos los signos, de todos los detalles que me la manifiestan, de manera que, como la cosa percibida, la obra de arte se ve o se entiende y ninguna definición, ningún análisis, por precioso que retroactivamente pueda ser y para hacer el inventario de tal experiencia, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa que hago de ella.^d

Esto no es tan evidente de primera intención. Porque finalmente, la mayor parte de las veces, un cuadro, como se dice, representa objetos; a menudo un retrato representa a alguien cuyo nombre nos da el pintor. Después de todo, ¿no es la pintura comparable a esas flechas indicadoras en las estaciones que no tienen otra función sino dirigirnos hacia la salida o el andén? ¿O incluso a esas fotografías exactas que nos permiten examinar el objeto en su ausencia y que retienen todo lo esencial? Si fuera cierto, el objetivo de la pintura sería la apariencia, y su significación estaría totalmente fuera del cuadro, en las cosas que significa,^e en el *tema*. Sin embargo, precisamente contra esta concepción se alzó toda pintura válida, y los pintores luchan muy conscientemente contra ella desde hace por lo menos cien años. Según Joachim Gasquet, Cézanne decía que el pintor se apodera de un fragmento de naturaleza "y lo vuelve absoluta-

^d Según la grabación: "que experimento".

^e Según la grabación: "en las cosas que representa".

En efecto, ¿qué aprendimos al considerar el mundo de la percepción? Aprendimos que, en este mundo, es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse. Indudablemente, cuando defino una mesa como lo hace el diccionario --plataforma horizontal sostenida por tres o cuatro soportes y sobre la cual se puede comer, escribir, etcétera--, puedo tener la sensación de alcanzar algo así como la esencia de la mesa^b y me desintereso de todos los accidentes con que puede acompañarse: forma de las patas, estilo de las molduras, etcétera; pero eso no es percibir, es definir. Por el contrario, cuando percibo una mesa, no me desintereso de la *manera* en que ella realiza su función de mesa, y es precisamente la manera siempre singular en que soporta su plataforma, es el movimiento, único, desde las patas hasta la plataforma, que opone a la gravedad lo que me interesa y que hace a cada mesa distinta de las demás. Aquí no hay un detalle --fibra de la madera, forma de las patas, hasta color y edad de dicha madera, graffitis o rajaduras que señalan esa edad-- que sea insignificante, y la significación "mesa" no me interesa sino en la medida en que emerge de todos los "detalles" que encarnan su modalidad presente.^c Sin embargo, si me detengo en la escuela de la percepción, me veo dispuesto a comprender la obra

^b Según la grabación: "tengo la sensación de alcanzar la esencia de la mesa".

^c Según la grabación: "emerge de todos los 'detalles' que la encarnan".

de arte, porque también ella es una totalidad carnal donde la significación no es libre, por así decirlo, sino ligada, cautiva de todos los signos, de todos los detalles que me la manifiestan, de manera que, como la cosa percibida, la obra de arte se ve o se entiende y ninguna definición, ningún análisis, por precioso que retroactivamente pueda ser y para hacer el inventario de tal experiencia, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa que hago de ella.^d

Esto no es tan evidente de primera intención. Porque finalmente, la mayor parte de las veces, un cuadro, como se dice, representa objetos; a menudo un retrato representa a alguien cuyo nombre nos da el pintor. Después de todo, ¿no es la pintura comparable a esas flechas indicadoras en las estaciones que no tienen otra función sino dirigirnos hacia la salida o el andén? ¿O incluso a esas fotografías exactas que nos permiten examinar el objeto en su ausencia y que retienen todo lo esencial? Si fuera cierto, el objetivo de la pintura sería la apariencia, y su significación estaría totalmente fuera del cuadro, en las cosas que significa,^e en el *tema*. Sin embargo, precisamente contra esta concepción se alzó toda pintura válida, y los pintores luchan muy conscientemente contra ella desde hace por lo menos cien años. Según Joachim Gasquet, Cézanne decía que el pintor se apodera de un fragmento de naturaleza "y lo vuelve absoluta-

^d Según la grabación: "que experimento".

^e Según la grabación: "en las cosas que representa".

mente pintura".¹ Hace treinta años, Braque escribía, más claramente todavía, que la pintura no trataba de "reconstituir un hecho anecdótico" sino de "constituir un hecho pictórico".² Por consiguiente, la pintura sería no una imitación del mundo, sino un mundo por sí. Y esto significa que, en la experiencia de un cuadro, no hay ninguna remisión a la cosa natural, en la experiencia *estética* del retrato ninguna mención a su "semejanza" con el modelo^f (los que ordenan retratos a menudo los quieren parecidos, pero es porque tienen más vanagloria que amor por la pintura). Sería demasiado largo buscar aquí por qué, en tales condiciones, los pintores no fabrican de punta a punta, como lo han hecho en ocasiones, objetos poéticos inexistentes.^g Contentémonos con observar que, hasta cuando trabajan sobre objetos reales, su objetivo jamás es evocar el propio objeto sino fabricar sobre la tela un espectáculo que se baste a sí mismo. La distinción que a menudo se hace entre el tema del cuadro y la manera del pintor no es legítima porque, para la experiencia estética,^h todo el tema

¹ Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926; reed. en Grenoble, Cynara, 1988; véase, por ejemplo, pp. 71, 130-131.

² Georges Braque, *Cahier*, 1917-1947, Paris, Maeght editor, 1948, p. 22 (ed. aum. 1994, p. 30): "El pintor no trata de reconstituir una anécdota, sino de constituir un hecho pictórico".

^f Según la grabación: "'semejanza' con el modelo real".

^g Durante la grabación, Merleau-Ponty suprime esta frase. Luego retoma: "Hasta cuando trabajan [...]".

^h Según la grabación: "para el artista".

está en la manera en que las uvas, la pipa o el paquete de cigarrillos están constituidos por el pintor sobre la tela. ¿Queremos decir que en arte únicamente la forma importa, y no lo que se dice? De ninguna manera. Queremos decir que la forma y el fondo, lo que se dice y la manera en que se lo dice no pueden existir por separado. En suma, nos limitamos a comprobar esa evidencia de que, si puedo representarme de una manera suficiente, según su función, un objeto o una herramienta que jamás vi, por lo menos en sus rasgos generales; en cambio, los mejores análisis no pueden darme la sospecha de qué es una pintura de la que jamás vi ningún ejemplar. Por consiguiente, no se trata, en presencia de un cuadro, de multiplicar las referencias al tema, a la circunstancia histórica, si la hay, que está en el origen del cuadro; se trata, como en la percepción de las mismas cosas, de contemplar, de percibir el cuadro según las indicaciones mudas de todas partes que me dan las huellas de pintura depositadas sobre la tela, hasta que todas, sin discurso ni razonamiento, se compongan en una organización estricta donde se sienta claramente que nada es arbitrario, aunque no se esté en condiciones de explicarlo.

Aunque el cine no haya producido todavía muchas obras que sean obras de arte de cabo a rabo, aunque el entusiasmo por las estrellas, el sensacionalismo de los cambios de plano, o de las peripecias, la intervención de bellas fotografías o la de un diálogo espiritual sean para el film otras tantas tentaciones en las que corre el riesgo de quedarse

pegado y de encontrar el éxito omitiendo los medios de expresión más aptos del cine —justamente, a pesar de todas esas circunstancias que hacen que casi no se ha visto hasta ahora un film que sea plenamente un film— puede vislumbrarse lo que sería tal obra, y veremos que, como toda obra de arte, también sería algo que se percibe. Porque, finalmente, lo que puede constituir la belleza cinematográfica no es ni la historia en sí misma —que la prosa narraría muy bien—, ni, con mayor razón, las ideas que puede sugerir, ni, por último, esos tics, esas manías, esos procedimientos por los cuales un director se hace reconocer y que no tienen más importancia decisiva que las palabras favoritas de un escritor. Lo que cuenta es la elección de los episodios representados, y, en cada uno de ellos, la elección de los panoramas que se harán figurar en el film, la longitud dada respectivamente a cada uno de tales elementos, el orden en el que se escoge presentarlos, el sonido o las palabras con que se quiere¹ o no se quiere acompañarlos, constituyendo todo eso cierto ritmo cinematográfico global. Cuando nuestra experiencia del cine sea más extensa, se podrá elaborar una suerte de lógica del cine, o incluso de gramática y estilística del cine que nos indicarán, según la experiencia de las obras realizadas, el valor que habrá que dar a cada elemento, en una estructura de conjunto típica, para que se inserte en ella sin tropiezos. Sin

¹ Según la grabación: "con que se decide".

embargo, como todas las reglas en materia de arte, éstas jamás servirán para otra cosa que para explicitar las relaciones ya existentes en las obras logradas, y para inspirar otras honestas. Entonces como ahora, los creadores siempre tendrán que encontrar conjuntos nuevos sin ayuda. Entonces como ahora, el espectador experimentará, sin formarse una idea clara, la unidad y la necesidad del desarrollo temporal en una obra bella. Entonces como ahora, la obra dejará en su espíritu no una suma de recetas, sino una imagen resplandeciente, un ritmo. Entonces como ahora, la experiencia cinematográfica será percepción.

La música nos ofrecería un ejemplo demasiado fácil y en el que, por esa misma razón, no queremos detenernos. A todas luces, aquí resulta imposible imaginar que el arte remita a otra cosa que a sí mismo. La música programada, que nos describe una tormenta, o incluso una tristeza, es la excepción. Indiscutiblemente, aquí nos hallamos en presencia de un arte que no habla. Y sin embargo, la música dista mucho de ser un conglomerado de sensaciones sonoras: a través de los sonidos vemos aparecer una frase y, de frase en frase, un conjunto, y finalmente, como decía Proust, un mundo, que en el dominio de la música posible es la región Debussy o el reino Bach. Aquí, no hay otra cosa que hacer sino escuchar, sin vueltas, nuestros recuerdos, nuestros sentimientos, sin mencionar al hombre que creó eso, como la percepción mira las propias cosas sin mezclar nuestros sueños.

Para terminar, puede decirse algo análogo de la literatura, aunque esto a menudo haya sido impugnado porque la literatura emplea las palabras, que también están hechas para significar las cosas naturales. Hace ya largo tiempo que Mallarmé³ distinguió el uso poético del lenguaje del parloteo cotidiano. El charlatán no nombra las cosas sino justo lo suficiente para indicarlas brevemente, para significar “de qué se trata”. Por el contrario, el poeta, según Mallarmé, reemplaza la designación común de las cosas, que las da como “bien conocidas”, por un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa y así nos fuerza a entrar en ella.^j Hablar poéticamente del mundo es casi callarse, si se toma la palabra en el sentido de palabra cotidiana, y es sabido que Mallarmé no escribió mucho. Pero en ese poco que nos dejó, por lo menos se encuentra la conciencia más clara de la poesía como totalmente soportada por el lenguaje, sin referencia directa al propio mundo, ni a la verdad prosaica ni a la razón, por consiguiente, como una creación de la palabra que no puede ser completamente traducida en ideas; es precisamente porque la poesía —como dirán

³ Stéphane Mallarmé, *passim* (véase su obra poética), y, por ejemplo, *Réponses à des enquêtes* (encuesta de Jules Huret, 1891), en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1945.

^j Según la grabación: “un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa sin darnos su nombre y así nos fuerza a entrar en ella”.

más tarde Henri Bremond⁴ y Valéry⁵ no es primero significación de ideas o significante por lo que Mallarmé y más tarde Valéry⁶ se negaban a aprobar o desaprobar todo comentario prosaico de sus poemas: tanto en el poema como en la cosa percibida,^k no es posible separar el fondo y la forma, lo que es presentado y la manera como se lo presenta a la mirada. Y autores como Maurice Blanchot actualmente se preguntan si no habría que extender a la novela y a la literatura en general lo que Mallarmé decía de la poesía: una novela lograda existe no como suma de ideas o de tesis, sino a la manera de una cosa sensible, y de una cosa en movimiento que se trata de percibir en su

⁴ Henri Bremond, *La Poésie pure* (lectura en la sesión pública de las cinco Academias, el 24 de octubre de 1925), París, Grasset, 1926.

⁵ Paul Valéry, *passim* y, por ejemplo, “Avant-propos” (1920), *Variété*, París, Gallimard, 1924; “Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...” (1931), en *Variété III*, París, Gallimard, 1936; “Dernière visite à Mallarmé” (1923), en *Variété II*, París, Gallimard, 1930; “Propos sur la poésie” (1927), “Poésie et pensée abstraite” (1939), en *Variété V*, París, Gallimard, 1944. Véase también Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, prefacio de Henri Bremond, París, Le Livre, 1926.

⁶ Paul Valéry, *passim* (estudios literarios, prefacios, escritos teóricos, cursos), y por ejemplo, “Questions de poésie” (1935), “Au sujet du *Cimetière marin*” (1933) y “Commentaires de *Charmes*” (1929), en *Variété III*, París, Gallimard, 1936; “Propos sur la poésie” (1927), “L’Homme et la coquille” (1937) y “Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France” (1937), en *Variété V*, París, Gallimard, 1944.

^k Según la grabación: “una cosa percibida”.

Para terminar, puede decirse algo análogo de la literatura, aunque esto a menudo haya sido impugnado porque la literatura emplea las palabras, que también están hechas para significar las cosas naturales. Hace ya largo tiempo que Mallarmé³ distinguió el uso poético del lenguaje del parloteo cotidiano. El charlatán no nombra las cosas sino justo lo suficiente para indicarlás brevemente, para significar “de qué se trata”. Por el contrario, el poeta, según Mallarmé, reemplaza la designación común de las cosas, que las da como “bien conocidas”, por un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa y así nos fuerza a entrar en ella.^j Hablar poéticamente del mundo es casi callarse, si se toma la palabra en el sentido de palabra cotidiana, y es sabido que Mallarmé no escribió mucho. Pero en ese poco que nos dejó, por lo menos se encuentra la conciencia más clara de la poesía como totalmente soportada por el lenguaje, sin referencia directa al propio mundo, ni a la verdad prosaica ni a la razón, por consiguiente, como una creación de la palabra que no puede ser completamente traducida en ideas; es precisamente porque la poesía —como dirán

³ Stéphane Mallarmé, *passim* (véase su obra poética), y, por ejemplo, *Réponses à des enquêtes* (encuesta de Jules Huret, 1891), en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1945.

^j Según la grabación: “un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa sin darnos su nombre y así nos fuerza a entrar en ella”.

más tarde Henri Bremond⁴ y Valéry⁵ no es primero significación de ideas o significante por lo que Mallarmé y más tarde Valéry⁶ se negaban a aprobar o desaprobar todo comentario prosaico de sus poemas: tanto en el poema como en la cosa percibida,^k no es posible separar el fondo y la forma, lo que es presentado y la manera como se lo presenta a la mirada. Y autores como Maurice Blanchot actualmente se preguntan si no habría que extender a la novela y a la literatura en general lo que Mallarmé decía de la poesía: una novela lograda existe no como suma de ideas o de tesis, sino a la manera de una cosa sensible, y de una cosa en movimiento que se trata de percibir en su

⁴ Henri Bremond, *La Poésie pure* (lectura en la sesión pública de las cinco Academias, el 24 de octubre de 1925), París, Grasset, 1926.

⁵ Paul Valéry, *passim* y, por ejemplo, “Avant-propos” (1920), *Variété*, París, Gallimard, 1924; “Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...” (1931), en *Variété III*, París, Gallimard, 1936; “Dernière visite à Mallarmé” (1923), en *Variété II*, París, Gallimard, 1930; “Propos sur la poésie” (1927), “Poésie et pensée abstraite” (1939), en *Variété V*, París, Gallimard, 1944. Véase también Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, prefacio de Henri Bremond, París, Le Livre, 1926.

⁶ Paul Valéry, *passim* (estudios literarios, prefacios, escritos teóricos, cursos), y por ejemplo, “Questions de poésie” (1935), “Au sujet du Cimetière marin” (1933) y “Commentaires de *Charmes*” (1929), en *Variété III*, París, Gallimard, 1936; “Propos sur la poésie” (1927), “L’Homme et la coquille” (1937) y “Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France” (1937), en *Variété V*, París, Gallimard, 1944.

^k Según la grabación: “una cosa percibida”.

desarrollo temporal, a cuyo ritmo hay que adaptarse y que deja en el recuerdo no un conjunto de ideas, sino más bien el emblema y el monograma de esas ideas.⁷

Si estas observaciones son justas, y si mostramos que una obra de arte se percibe,¹ una filosofía de la percepción se ve inmediatamente liberada de malentendidos que podrían oponérsele como objeciones. El mundo percibido no es solamente el conjunto de las cosas naturales; también son los cuadros, las músicas, los libros, todo cuanto los alemanes llaman un "mundo cultural". Y, al introducirnos en el mundo percibido, lejos estamos de haber empequeñecido nuestro horizonte, lejos de habernos limitado al guijarro o al agua; hemos recuperado el medio de contemplar, en su autonomía y en su riqueza original, las obras del arte, de la palabra y de la cultura.

⁷ Maurice Blanchot, *Faux-pas*, París, Gallimard, 1943; sobre todo "Comment la littérature est-elle possible?" (1ª ed. París, José Corti, 1942) y "La poésie de Mallarmé est-elle obscure?".

¹ Según la grabación: "y si es cierto que la obra de arte se percibe".

7. Mundo clásico y mundo moderno

En esta última conversación nos gustaría evaluar el desarrollo del pensamiento moderno tal como poco más o menos lo hemos descrito en las precedentes. Este retorno al mundo percibido, que verificamos tanto entre los pintores como entre los escritores, en algunos filósofos y en los creadores de la física moderna, comparado con las ambiciones de la ciencia, del arte y de la filosofía clásicas, ¿no podría ser considerado como un signo de declinación? Por un lado, tenemos la seguridad de un pensamiento que no tiene dudas de estar consagrado al conocimiento integral de la naturaleza y de eliminar todo misterio del conocimiento del hombre. Por el otro, entre los modernos, en vez de este universo racional abierto por principio a las empresas del conocimiento y la acción, tenemos un saber y un arte difíciles, llenos de reserva y restricciones, una representación del mundo que no excluye ni fisuras ni lagunas, una acción que duda de sí misma y, en todo caso, no se enorgullece de lograr el asentimiento de todos los hombres...

En efecto, debe reconocerse que los modernos (ya me disculpé del hecho de que había una vaguedad en este tipo de expresión) no tienen ni el

dogmatismo ni la seguridad de los clásicos, ya se trate de arte, conocimiento o acción. El pensamiento moderno ofrece un doble carácter de inconclusión y de ambigüedad que, si se quiere, permite hablar de declinación o decadencia. Nosotros concebimos todas las obras de la ciencia como provisionales y aproximadas, mientras que Descartes creía poder deducir, de una vez y para siempre, las leyes del choque de los cuerpos de los atributos de Dios.¹ Los museos están llenos de obras a las que parece que nada puede ser añadido, mientras que nuestros pintores entregan al público obras que en ocasiones no parecen más que bosquejos. Y estas mismas obras son el tema de interminables comentarios, porque su sentido no es unívoco. ¡Cuántas obras sobre el silencio de Rimbaud tras la publicación del único libro que él mismo entregó a sus contemporáneos, y cómo, por el contrario, el silencio de Racine luego de *Fedra* parece plantear pocos problemas! Parecería que el artista de hoy multiplica a su alrededor los enigmas y las fulguraciones. Incluso cuando, como Proust, en muchos aspectos es tan claro como los clásicos, en todo caso el mundo que nos describe ni está acabado ni es unívoco. En *Andrómaca*, es sabido que Hermione ama a Pirro, y, en el mismo momento en que manda a Orestes a matarlo, ningún espectador se engaña: esta ambigüedad del amor y el odio que

¹ Descartes, *Les Principes de la philosophie* [1647], parte II, art. 36-42, en *Œuvres*, ed. por A.T., ob. cit., vol. IX, pp. 83-87; en: *Œuvres et lettres*, ob. cit., pp. 632-637.

hace que el amante prefiera perder al amado que dejárselo a otro no es una ambigüedad fundamental: es inmediatamente evidente que, si Pirro se alejaba de Andrómaca y se volvía hacia Hermione, ésta se derretiría a sus pies. Por el contrario, ¿quién puede decir si el narrador, en la obra de Proust, ama realmente a Albertine?² Él comprueba que sólo desea estar a su lado cuando ella se aleja de él, e infiere que no la ama. Pero cuando ella desaparece, cuando él se entera de su muerte, entonces, en la evidencia de ese alejamiento sin retorno, piensa que la necesitaba y la amaba.³ Pero el lector continúa: si Albertine le fuera devuelta —como en ocasiones lo sueña—, ¿la seguiría amando el narrador de Proust? ¿Habría que decir que el amor es esa necesidad celosa, o que jamás hay amor, sino tan sólo celos y el sentimiento de ser excluido?^a Estas cuestiones no nacen de una exégesis minuciosa,^b es el mismo Proust quien las plantea, para él son constitutivas de lo que se llama el amor. En consecuencia, el corazón de los modernos es un corazón intermitente y que ni siquiera logra conocerse. Entre los modernos, no

² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tomo VI: *La Prisonnière*, París, Gallimard, 1923.

³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tomo VII: *Albertine disparue*, París, Gallimard, 1925.

^a Según la grabación: "¿Habría que decir que el amor es esa necesidad celosa, o bien que el amor no existe, que sólo hay celos y el sentimiento de ser excluido?"

^b Según la grabación: "Estas cuestiones y dudas no nacen de una exégesis demasiado minuciosa".

son solamente las obras las que están inacabadas, sino que el mundo mismo tal y como lo expresan es como una obra inconclusa y de la que no se sabe si alguna vez lo estará. En cuanto no se trata tan sólo de la naturaleza sino del hombre, la inconclusión del conocimiento, que radica en la complejidad de las cosas, se duplica con una inconclusión de principio: por ejemplo, hace diez años, un filósofo mostraba que no es posible concebir un conocimiento histórico que sea rigurosamente objetivo, porque la interpretación y la puesta en perspectiva del pasado dependen de las opciones morales y políticas que el historiador ha hecho por su cuenta, como por lo demás éstas de aquéllas, y que, en ese círculo donde jamás está encerrada, la existencia humana nunca puede hacer abstracción de sí para acceder a una verdad desnuda y no implica sino un progreso en la objetivación, no una objetividad plena.^c

Si abandonáramos la región del conocimiento para considerar la de la vida y la acción, encontraríamos a los hombres modernos en lucha con ambigüedades acaso todavía más impactantes. No existe ya una palabra de nuestro vocabulario político que no haya servido para designar las realidades más diferentes o incluso más opuestas. Libertad, socialismo, democracia, reconstrucción, renacimiento, libertad sindical,^d cada una de estas

^c Durante la grabación, Merleau-Ponty no lee esta última frase.

^d Según la grabación: "unidad sindical".

palabras ha sido por lo menos una vez reivindicada por uno cualquiera de los grandes partidos existentes.^e Y esto no por la astucia de sus dirigentes: la astucia está en las mismas cosas; en un sentido, es cierto que en América no hay ninguna simpatía por el socialismo, y que, si el socialismo es o implica un cambio radical de las relaciones de propiedad, no posee ninguna posibilidad de instaurarse a la sombra de América, y, por el contrario, en ciertas condiciones puede encontrar un apoyo por el lado soviético. Pero también es cierto que el régimen económico y social de la URSS, con su diferenciación social acusada, su mano de obra típica de un campo de concentración, no es ni podría volverse por sí lo que siempre se llamó un régimen socialista. Y por último, es cierto que un socialismo que no buscara apoyo fuera de las fronteras de Francia^f sería a la vez imposible y por eso mismo destituido de su significación humana. Realmente nos encontramos en lo que Hegel llamaba una situación diplomática, es decir, una situación donde las palabras significan dos cosas (por lo menos) y donde las cosas no se dejan nombrar con una sola palabra.

Pero precisamente si la ambigüedad y la inconclusión están escritas en la textura misma de

^e Según la grabación: "cada una de estas palabras ha sido por lo menos una vez reivindicada por los partidos más diferentes".

^f Según la grabación: "un socialismo que no se extendiera fuera de las fronteras nacionales".

nuestra vida colectiva, y no solamente en las obras de los intelectuales, sería irrisorio querer responderle con una restauración de la razón, en el sentido en que se habla de restauración a propósito del régimen de 1815. Podemos y debemos analizar las ambigüedades de nuestro tiempo y, a través de ellas, tratar de trazar un camino que pueda ser seguido en conciencia y verdad. Pero demasiado sabemos de él para lisa y llanamente retomar el racionalismo de nuestros padres. Por ejemplo, sabemos que no hay que creerles al pie de la letra a los regímenes liberales,^g que pueden tener la igualdad y la fraternidad por divisa sin trasladarla a su conducta, y que a veces ideologías nobles se transforman en coartadas. Por otra parte, sabemos que, para realizar la igualdad, no basta con transferir al Estado la propiedad de los instrumentos de producción. Ni nuestro examen del socialismo ni nuestro examen del liberalismo, por lo tanto, pueden carecer de reservas ni restricciones, y permaneceremos en ese equilibrio inestable mientras el curso de las cosas y la conciencia de los hombres no hayan posibilitado la superación de esos dos sistemas ambiguos.^h Cortar por lo sano, optar por uno de ellos, bajo pretexto de que la razón, en to-

^g Durante la grabación, Merleau-Ponty no dice "los regímenes liberales" sino "el liberalismo" y, en consecuencia, hace concordar la frase con el singular ("puede").

^h Según la grabación: "el curso de las cosas y la conciencia de los hombres no hayan posibilitado otra cosa que esos dos sistemas ambiguos".

do caso, puede ver claro en esto, es mostrar que uno se preocupa menos por la razón operatoria y activa que por un fantasma de razón que oculta sus confusiones bajo un aire perentorio. Amar la razón como lo hace Julien Benda, quererⁱ lo eterno cuando el saber siempre descubre mejor la realidad del tiempo, querer el concepto más claro^j cuando la misma cosa es ambigua, es la forma más insidiosa del romanticismo, es preferir la palabra razón al ejercicio de la razón. Restaurar nunca es restablecer, es ocultar.

Y hay más: Tenemos razones para preguntarnos si la imagen que a menudo nos dan del mundo clásico es algo más que una leyenda, si no conoció también él la inconclusión y la ambigüedad en que vivimos, si no se contentó con negarles una existencia oficial, y si, por consiguiente, lejos de ser un hecho de decadencia, la incertidumbre de nuestra cultura no es más bien la conciencia más aguda y franca de lo que siempre fue verdadero, por lo tanto, adquisición y no declinación. Cuando nos hablan de la obra clásica como de una obra consumada, debemos recordar que Leonardo da Vinci y muchos otros dejaban obras inconclusas; que Balzac consideraba indefinible^k el famoso punto de madurez de una obra y admitía que, en rigor, el trabajo, que siempre podría ser proseguido, sólo se interrumpe para permitir cierta claridad a la obra;

ⁱ Según la grabación: "exigir".

^j Según la grabación: "exigir la idea clara".

^k Según la grabación: "indiscernible".

que Cézanne, que consideraba toda su pintura como una aproximación a lo que buscaba, sin embargo más de una vez nos da la sensación de la conclusión o la perfección. Acaso sea por una ilusión retrospectiva —porque la obra está demasiado lejos de nosotros, es demasiado diferente de nosotros para que seamos capaces de retomarla y proseguirla— por lo que a ciertas pinturas les encontramos una plenitud insuperable:¹ en ellas, los pintores que las hicieron no veían otra cosa que ensayo o fracaso. Hace un rato hablábamos de las ambigüedades de nuestra situación política, como si todas las situaciones políticas del pasado cuando eran el presente no hubieran implicado también ellas contradicciones y enigmas comparables a los nuestros; por ejemplo: la Revolución Francesa y hasta la Revolución Rusa en su período “clásico”, hasta la muerte de Lenin. Si esto es cierto, la conciencia “moderna” no habría descubierto una verdad moderna sino una verdad de todos los tiempos, sólo que más visible hoy y llevada a su más alta gravedad. Y esta mayor clarividencia, esta experiencia más entera de la impugnación no es producto de una humanidad que se degrada^m sino de una humanidad que ya no vive, como largo tiempo lo hizo, en algunos archipiélagos o pro-

¹ Según la grabación: “a ciertas pinturas les encontramos un aspecto definitivo”.

^m Según la grabación: “Y esta mayor clarividencia, esta experiencia más entera de la impugnación en los modernos no es producto de una humanidad que se degrada”.

montorios, sino que se enfrenta consigo misma de una punta a la otra del mundo, se dirige ella misma a sí misma por completo a través de la cultura o los libros... En lo inmediato, la pérdida de calidad es manifiesta, pero no es posible remediarlo restaurando la humanidad estrecha de los clásicos. La verdad es que el problema, para nosotros, es hacer en nuestro tiempo,ⁿ y a través de nuestra propia experiencia, lo que los clásicos hicieron en el suyo; así como el problema de Cézanne, según sus propios términos, era “hacer del Impresionismo algo tan sólido como el arte de los museos”.⁴

ⁿ Según la grabación: “La verdad es que probablemente, para nosotros, se trata de hacer en nuestro tiempo [...]”.

⁴ Joachim Gasquet, *Cézanne*, ob. cit., p. 148. La cita exacta es: “hacer del Impresionismo algo tan sólido y duradero como el arte de los museos”.