

## 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.<sup>a</sup> 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.

<sup>a</sup> 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<sup>b</sup> 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.<sup>c</sup> Sin embargo, si me detengo en la escuela de la percepción, me veo dispuesto a comprender la obra

<sup>b</sup> Según la grabación: "tengo la sensación de alcanzar la esencia de la mesa".

<sup>c</sup> 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.<sup>d</sup>

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,<sup>e</sup> 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-

<sup>d</sup> Según la grabación: "que experimento".

<sup>e</sup> Según la grabación: "en las cosas que representa".

mente pintura".<sup>1</sup> Hace treinta años, Braque escribía, más claramente todavía, que la pintura no trataba de "reconstituir un hecho anecdótico" sino de "constituir un hecho pictórico".<sup>2</sup> 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<sup>f</sup> (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.<sup>g</sup> 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,<sup>h</sup> todo el tema

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

<sup>2</sup> 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".

<sup>f</sup> Según la grabación: "'semejanza' con el modelo real".

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

<sup>h</sup> 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 quiere<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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 Mallarmé<sup>3</sup> 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.<sup>j</sup> 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

<sup>3</sup> 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.

<sup>j</sup> 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 Bremond<sup>4</sup> y Valéry<sup>5</sup> no es primero significación de ideas o significante por lo que Mallarmé y más tarde Valéry<sup>6</sup> se negaban a aprobar o desaprobar todo comentario prosaico de sus poemas: tanto en el poema como en la cosa percibida,<sup>k</sup> 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

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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>k</sup> 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.<sup>7</sup>

Si estas observaciones son justas, y si mostramos que una obra de arte se percibe,<sup>1</sup> 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.

<sup>7</sup> 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?".

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