

Proust y las ideas sensibles

Alejandra Bertucci

En el presente trabajo nos proponemos articular algunas consideraciones del filósofo italiano Mauro Carbone sobre la convergencia de las últimas investigaciones de Merleau-Ponty y en especial a la importancia que se da allí a la *Recherche* de Proust.

La lectura que realiza Merleau-Ponty de la *Recherche* de Proust es un tema de estudio constante en la obra de Carbone, desde su disertación doctoral en 1990 ha publicado varios libros explorándola. Con el tiempo ha expandido sus intereses, pero este tema que podemos decir es su “primer amor” perdura y aparece en obras que en principio tratarían de otros temas.

Carbone es un reconocido especialista en la obra de Merleau-Ponty, de hecho es editor de *Chiasmi International* la revista trilingüe dedicada a la obra de Merleau-Ponty. También ha estudiado la lectura que Deleuze hace de Proust. Y, en los últimos años, se ha interesado en el problema de la imagen, participando del “giro pictórico de la filosofía”, explorando una dimensión de la noción de carne de Merleau-Ponty que según él no ha sido suficientemente notada que es la de visibilidad (Carbone, 2011, p. 1).¹

¹ Los libros de Carbone que hemos trabajado para esta ponencia son: *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, de 2001. El libro es una reescritura en francés de su disertación doctoral realizada en 1990. En inglés aparece en 2004 *The thinking of the sensible. Merleau-Ponty's A philosophy*, un libro breve donde trabaja el último periodo ontológico. Del 2008 en francés, *Proust et les idées sensibles*; este libro se concentra en Proust y Merleau-Ponty pero dedica varios capítulos a las lecturas que Deleuze hace sobre la obra de Proust y a comparar las recepciones de ambos filósofos. Y finalmente de 2011, *The flesh of images. Merleau-Ponty between painting and cinema*; aquí ya se nota el giro hacia el problema de la imagen que lo ha ocupado en los últimos años.

En *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust* afirmaba que “el pensamiento de Merleau-Ponty ofrece, en lugar de una teoría filosófica del arte y la literatura, una idea de la filosofía precisamente modelada sobre el arte y la literatura” (Carbone, 2001, p. 6). La convicción de que Merleau-Ponty no está interesado en ofrecernos una teoría sobre el arte *per se* sino una nueva apropiación de la práctica filosófica inspirada en el arte se ve con mayor claridad en su última filosofía.

En los últimos años de su vida Merleau-Ponty dio varios cursos en el *Collège de France* cuyos temas van desde el arte del siglo XX, la noción de naturaleza, las ciencias físicas y biológicas, la tradición filosófica de Descartes a Heidegger, la a-filosofía y la no filosofía. La variedad de los temas, su potencialidad y su inconclusión ha hecho que, a medida que se han publicado las notas de los cursos surgiera una nueva imagen de su filosofía.

Para Carbone lo que tendrían en común todos estos temas de investigación que lleva adelante simultáneamente Merleau-Ponty es que cada uno de ellos es un síntoma, en ámbitos distintos de la cultura en el siglo XX, de un proceso de mutación en la manera en que se entiende la relación entre los hombres y el ser.

La pintura moderna puede ser entendida así como un síntoma de esta mutación. En *El Ojo y el espíritu* dice Merleau-Ponty “hay una discordancia profunda, una mutación en las relaciones del hombre y el ser, cuando confronta masivamente un universo de pensamiento clásico en las investigaciones de la pintura moderna” (Merleau-Ponty, 1986, p. 48). Al rechazar toda hipótesis mimética la pintura moderna está rechazando la idea de que el mundo es un espectáculo que se desarrolla frente a nosotros, que la pintura estaría destinada a representar en un cuadro concebido como una ventana o espejo.²

Rechazar la tesis mimética implica poner en cuestión los conceptos tradicionales con que se describían las relaciones entre los hombres y el ser, principalmente la oposición sujeto-objeto. Según el pensamiento clásico el mundo aparece como un gran objeto que yo miro desde afuera. Es este mundo espectáculo el que el yo puedo representar pictóricamente en cuadros o conceptualmente en pensamientos (Carbone, 2011, p. 75).

Si toda teoría de la pintura es una metafísica, como dice Merleau-Ponty (1986, p. 32), la pintura moderna al rechazar la teoría mimética de la pintura

² Así entendida la imagen sería una cosa de segundo grado.

tradicional rechaza por consiguiente la metafísica tradicional proponiendo una nueva metafísica. Así cobra sentido la famosa frase de Paul Klee “El arte no reproduce lo visible, hace visible” (Cf. Presas, 1996, p.53).

La pintura moderna no es el único síntoma de esta mutación, cómo mencionamos por la misma época Merleau-Ponty da una serie de cursos en el *Collège de France* sobre la noción de naturaleza. Allí explica como las ciencias del siglo XX, las ciencias físicas y biológicas, han modificado nuestra concepción de la naturaleza. Este cambio es señal de una mutación ontológica general; Merleau-Ponty intentará mostrar “cómo el concepto de Naturaleza es siempre expresión de una ontología - y expresión privilegiada”³, por lo tanto, si hay una mutación en el concepto de naturaleza hay una mutación en la concepción ontológica.

Por un lado tenemos a la pintura moderna, pero también la literatura, la música y el cine, en otras palabras las investigaciones artísticas de lo que podríamos llamar “modernismo” y; por el otro, a las ciencias físicas y biológicas. Tanto el arte como la ciencia en el siglo XX nos obligan a repensar las relaciones entre los hombres consigo mismo, con los otros, las cosas y el mundo, en definitiva el conjunto de relaciones que para Merleau-Ponty constituyen lo que llamamos ser.

Los síntomas, que marcan un cambio en nuestra manera de entender el ser y nuestra relación con él, no llegan a ofrecer una visión acabada de esta nueva concepción, son síntomas en realidad de una mutación en proceso que debe ser, según entiende Merleau-Ponty, promovida (Carbone, 2011, p. 76).

Esta mutación en proceso genera un problema para la filosofía. ¿Cómo enfrentar la nueva manera de entender la relación entre los hombres y el ser? ¿La nueva filosofía seguiría siendo filosofía en el sentido tradicional? Uno de los últimos cursos que dio Merleau en el *Collège de France* está dedicado a estas cuestiones. Allí interroga, por una parte a cierta tradición filosófica a la que él mismo pertenecería que tiene como punto de referencia “problemático” a Descartes y a otros referentes del movimiento fenomenológico, en especial a Husserl y Heidegger. Por otra parte busca referenciarse en la historia de lo que llama “a-filosofía”.

³ “Montrons comment le concept de Nature est toujours expression d’une ontologie –et expression privilégiée” (Merleau-Ponty, 1995, p. 265).

En “filosofía y no-filosofía desde Hegel” rastrea un linaje que empieza con Hegel, continuado por Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl y Heidegger. Cada uno de los filósofos mencionados intentó a su manera construir una filosofía capaz de acercarse a lo que filosofía tradicional había expulsado de su campo de investigación: la apariencia, la existencia, la vida, la experiencia, en otras palabras aquello considerado no-filosófico. Estos intentos no serían lo opuesto a la filosofía sino su reverso (Carbone, 2004, p. 15). “Cuando Merleau-Ponty habla de “a-filosofía” quiere indicar un pensamiento que sabe cómo hacer propias las razones de lo no-filosófico y gracias a ello es capaz de transformar radicalmente la identidad de lo filosófico” (Carbone, 2011, p. 77).

Merleau-Ponty no llegó a desarrollar cabalmente su concepción de la a-filosofía, nos dejó ciertas indicios de cómo debería ser esa nueva filosofía. Uno de esos indicios está en *Lo visible y lo invisible* (2010), en la sección “El entrelazo. El quiasmo”, donde Merleau-Ponty dedica varias páginas a hablar de la *Recherche*.

Llegamos aquí al punto más difícil, es decir, al vínculo entre la carne y la idea, entre lo visible y el almacén interior que él manifiesta y oculta. Nadie ha superado a Proust en la instauración de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, que es su doblez y su profundidad (Merleau-Ponty, 2010, p. 134).

Una adecuada formulación filosófica que pueda dar cuenta de nuestra nueva relación con el ser debe pasar por una nueva descripción de la relación entre lo sensible y lo inteligible, en otras palabras necesita de una teoría no platónica de la ideas y aquí es donde nadie supera a Proust.

Para Proust la literatura, la música, las pasiones y la experiencia del mundo visible son la exploración de lo invisible, develamiento de un universo de ideas, pero a diferencia de las ideas de las ciencias o cómo Proust las llama de la inteligencia; este tipo de ideas no se dejan desprender de las apariencias sensibles, ni se dejan erigir en positividad secundarias (Merleau-Ponty, 2010, pp. 134-135).

Hemos llegado finalmente a las ideas sensibles del título. ¿Cuáles serían las ideas sensibles de las que habla Proust? Merleau las enumera “La idea musical, la idea literaria, la dialéctica del amor, y también las articulaciones de la luz, los modos de exhibición del sonido y del tacto” (Merleau-Ponty,

2010, p. 135). De todas ellas, una se destaca, la famosa frase de la sonata para piano y violín de Vinteuil que representa “el himno nacional” de los amores entre Swann y Odette en el primer tomo de la *Recherche*.

En *Un amor de Swann* Proust retoma una y otra vez la relación de Swann con la frasecita musical. La primera vez que la escucha y no sabe cómo se llama, ni de quién es; el reencuentro inesperado estando acompañado de Odette, el momento en que llega a encarnar la felicidad del amor correspondido y la posterior tristeza del afecto perdido. Merleau-Ponty elige algunos pasajes e ignora otros porque lo que parece interesarle es el surgimiento, la creación de la frase musical, que se presenta como un paradigma del surgimiento de las ideas sensibles en general.

Como en el caso de la sonata, la primera visión, el primer contacto, el primer placer inaugura una iniciación; no sería la posesión de un contenido como en el caso de las ideas de la inteligencia sino la apertura de una dimensión que ya no podrá cerrarse, y que establece así un nivel al que de ahora en adelante será referida toda nueva experiencia. La idea a ese nivel es una dimensión (Merleau-Ponty, 2010, p. 136).

Luego de la iniciación, los intentos posteriores de explicitación no nos dan la idea misma sino versiones segundas más manejables pero ya no igual de placenteras. En el caso de la Sonata Swann llega a explicar la ternura que le genera por las marcas de la notación musical, las distancias y repeticiones entre las cinco notas que la componen.

Pero la idea misma es una entidad misteriosa que aparece velada en tinieblas y bajo un disfraz. Las verdades del arte, como la frase de Swann, no están sólo escondidas como una realidad física, de tal modo que si corriéramos las tinieblas o los velos podríamos verlas cara a cara. Sin velo, sin tiniebla no podríamos verlas “las ideas de las que hablamos no serían mejor conocidas si no tuviéramos cuerpo y sensibilidad, justamente entonces nos serían inaccesibles” (Merleau-Ponty, 2010, p. 135).

El quiasmo o entrelazo, recuerdan que era el subtítulo de la sección donde está el análisis de la frase de Vinteuil, es la noción que presenta Merleau-Ponty para superar la oposición sujeto-objeto en este periodo de su filosofía. El quiasmo o entrelazo es la manera en que se da cuenta del carácter de reversibilidad de la carne por la cual uno ve y es mirado, toca y es tocado.

En ese sentido dice Merleau-Ponty

Las ideas musicales o sensibles (...) no las poseemos ellas nos poseen a nosotros. Ya no es el ejecutante quien produce o reproduce la sonata (...) es ella quien canta a través de él, o quien debe precipitarse sobre su arco para seguirla (2010, p. 136).

En los cursos sobre la Naturaleza vuelve sobre este tema. La sección se llama “la interpretación filosófica de la noción de Umwelt de Uexküll”. Allí Merleau-Ponty trabaja la frase de Uexküll “la Umwelt es una melodía que se canta así misma”. En realidad Uexküll atribuye la frase a Karl Ernst von Baer uno de los fundadores de la embriología.

La sección es extensa y hemos elegido citar solo la parte en la que habla de Proust.

Que (...) el despliegue de Umwelt es una melodía, una melodía que se canta ella misma. Es una comparación plena de sentido. Cuando inventamos una melodía, la melodía se canta en nosotros mucho más que nosotras la cantamos; desciende por la garganta del cantante, como dice Proust. Lo mismo que el pintor es llamado por un cuadro que no está allí, el cuerpo es suspendido por esto que él canta, la melodía se encarna y encuentra en él una especie de sirviente. (...) Así como dice Proust, la melodía, es una Idea platónica que no se puede ver aparte. Es imposible distinguir en ella el medio y el fin, la esencia y la existencia. De un centro de materia física surge, en un momento dado, un conjunto de principios de discernimiento que hacen que, en esta región del mundo, vaya a haber un acontecimiento vital (Merleau-Ponty, 1995, p. 228).

¿Qué quiere decir que la canción se canta en nosotros? ¿Qué quieren decir los pintores cuando afirman sentir que las cosas los miran? Carbone da una interpretación de esta mezcla de pasividad y actividad de la canción o la sonata que se toca en nosotros, que implica repensar enteramente nuestra concepción sobre el sujeto, y confiesa que va más allá de lo que explícitamente dice Merleau (Carbone, 2011, p. 78).

En una de las notas de *Lo visible y lo invisible* se explora la relación previa o confusa de pasividad y actividad; ya no en el orden del sonido o de la visión (tradicionalmente asociadas a la pasividad) sino del propio pensamiento (tradicionalmente asociado a la actividad).

El alma siempre piensa: es en ella una propiedad de estado, no puede no pensar porque un *campo* se ha abierto donde siempre se inscribe *algo* o *la ausencia* de algo. Eso no es una *actividad* del alma, ni una producción de pensamientos en plural, y yo tampoco soy el autor de ese hueco que se forma en mí por el pasaje del presente a la retención, yo no soy el que me hace pensar como tampoco soy el que hace latir mi corazón (Merleau-Ponty, 2010, p. 196).

Carbone se detiene en el “hueco” (*creux*) que se forma en mí y del cual no soy autor, para pensar la frase de Merleau sobre la canción que se canta en mí. “Podemos decir que nosotros somos los huecos que le dan la bienvenida a la melodía y al nacimiento de ella como una idea” (Carbone, 2011, p. 79). Indudablemente no está pensando en un sujeto receptáculo, porque en ese caso tanto el hueco como la idea preexistirían. En cambio debemos entender la descripción del origen de la idea, como el origen del hueco (que ya no podemos llamar sujeto), como la descripción de dos aspectos del mismo evento, que podemos caracterizar como una puesta en resonancia recíproca. Un evento que consiste precisamente en el advenimiento simultáneo de la idea y nuestro ser hueco. No hay interioridad ni exterioridad sino que es el encuentro de interioridad y exterioridad, de pasividad y actividad (Carbone, 2011, p. 79).

Una idea sucede en nuestro encuentro con el mundo y dentro de un horizonte más amplio de relaciones que llamamos ser. En este sentido el advenimiento de una idea se muestra a sí misma a partir de ahora como un evento ontológico más que como un evento mental privado (Carbone, 2011, p. 80).

Acá, estamos en el centro de la mutación ontológica entre el hombre y el ser. El sujeto ha sido entendido tradicionalmente como una plenitud que da sentido al mundo o como un receptáculo vacío que recibe los sentidos del mundo; en cambio, hay que entenderlo como un hueco que es una caja de resonancia en el sentido que Merleau-Ponty habla de una melodía que se canta en nosotros (Carbone, 2011, p. 81).

Releyendo a Proust a la luz de estas interpretaciones encontramos un montón de citas que reforzarían esta lectura, pasajes donde Proust habla del ensanchamiento, del espacio dentro del alma que el encuentro con la frase musical genera, como dice Merleau de apertura de una dimensión. También

sobre la imposibilidad de separarla de su envoltura sentimental.⁴ Pero es la siguiente frase la que leía bajo la luz de Carbone y Merleau-Ponty ahora nos habla de la reversibilidad de la carne y la pertenencia recíproca de la idea y el hueco.

Por eso, la frase de Vinteuil, lo mismo que algunos temas de Tristán, por ejemplo, que representan para nosotros una cierta adquisición sentimental, participaba de nuestra condición mortal, cobraba un carácter humano muy emocionante. Su suerte estaba ya unida al porvenir y a la realidad de nuestra alma, y era uno de sus más particulares y característicos adornos. Acaso la nada sea la única verdad y no exista nuestro ensueño; pero entonces esas frases musicales, esas nociones que en relación a la nada existen, tampoco tendrán realidad. Pereceremos; pero nos llevamos en rehenes esas divinas cautivas, que correrán nuestra fortuna. Y la muerte con ellas parece menos amarga, menos sin gloria, quizá menos probable (Proust 1997, p. 413).

Referencias Bibliográficas

- Carbone, M. (2001). *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*. Germany: Georg Olms Verlag
- Carbone, M. (2004). *The thinking of the sensible. Merleau-Ponty's A philosophy*. Evanston Illinois: Northwestern University Press.
- Carbone, M. (2008). *Proust et les idées sensibles*. France: Vrin.
- Carbone, M. (2011). *The flesh of images. Merleau-Ponty between painting and cinema*. Ney York: Suny Press.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El Ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1995). *La Nature. Notes, cours du Collège de France*. Paris: Seuil.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Presas, M. (1996). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.
- Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.

⁴ “Sus gritos eran tan repentinos, que el violinista tenía que precipitarse sobre el arco para recogerlos. El violinista quería encantar a aquel maravilloso pájaro, amansarlo, llegar a cogerlo. Ya se le había metido en el alma, ya la frase evocada agitaba el cuerpo verdaderamente poseso del violinista, como el de un médium” (Proust 1997, pp. 414-415).