

El mundo percibido: el Espacio
Exploration du monde perçu: l'Espace

Maurice Merleau-Ponty

Traducción y comentario de Luis Álvarez Falcón

Este texto pertenece al conjunto de lecciones que el autor impartió a través de Radio France, difundidas en la emisora Programa Nacional de la Radiodifusión Francesa (RDF), en los últimos meses de 1948, y conservadas por el INA (Institut national de l'audiovisuel) para el uso de investigadores y profesionales.

1.

Exploración del mundo percibido: el Espacio

Maurice Merleau-Ponty, 1948.

A menudo se ha comentado que el pensamiento y el arte modernos son difíciles: es más difícil comprender y apreciar a Picasso que a Poussin o Chardin, a Giraudoux o Malraux que a Marivaux o Stendhal. Y a veces se ha concluido de esto (como M. Blenda en *La France byzantine*¹) que los escritores modernos eran bizantinos, difíciles solamente porque no tenían nada que decir y reemplazaban el arte por la sutilidad. No hay juicio más equivocado que éste. El pensamiento moderno es difícil, defiende lo contrario del sentido común, porque tiene la preocupación por la verdad, y la experiencia, honestamente, no le permite aferrarse más a las ideas claras o simples a las que el sentido común se empeña sólo por el hecho de que le proporcionen tranquilidad.

[...]

De este obscurecimiento de las nociones más simples, de esta revisión de los conceptos clásicos que en nombre de la experiencia persigue el pensamiento moderno, querría hoy encontrar un ejemplo en la idea que parece, en primer lugar, la más clara de todas: la idea de espacio. La ciencia clásica se funda sobre una distinción clara del espacio y del mundo físico. El espacio es el medio homogéneo donde las cosas están distribuidas según tres dimensiones, y donde conservan su identidad a pesar de todos los cambios de lugar. Hay muchos casos en los que, por haber desplazado un objeto, se ve que sus propiedades cambian, como, por ejemplo, el peso si se transporta el objeto del polo al ecuador, o la forma, si el aumento de la temperatura deforma el sólido. Pero justamente estos cambios de propiedades no son imputables al desplazamiento mismo, el espacio es el mismo en el polo que en el ecuador, son las condiciones físicas de temperatura las que varían aquí y allá, el dominio de la geometría queda rigurosamente distinto del de la

¹ Julián Benda, *La France byzantine ou le Triomphe de la littérature pure, Mallarme, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les surréalistes, essai d'une psychologie originelle du littéraireur*, Paris, Gallimard, 1945; reeditado en Paris, UGE, coll. «10/18», 1970.

física, la forma y el contenido del mundo no se mezclan. Las propiedades geométricas del objeto seguirían siendo las mismas en el curso de su desplazamiento, de no ser por las condiciones físicas variables a las que se encuentra sometido. Tal era el presupuesto de la ciencia clásica. Todo cambia cuando, con las geometrías llamadas no-euclídeas, se llega a concebir el espacio como una curvatura propia, una alteración de las cosas por el solo hecho de su desplazamiento, una heterogeneidad de las partes del espacio y de sus dimensiones que ya no son sustituibles unas por otras y afectan a los cuerpos que se desplazan a través de ciertos cambios. En lugar de un mundo donde la parte de lo idéntico y la del cambio están estrictamente delimitadas y referidas a principios diferentes, tenemos un mundo donde los objetos no sabrían encontrarse consigo mismos en una identidad absoluta, donde forma y contenido están como embrollados y mezclados y que, finalmente, no ofrece más esta rígida armadura que le proporcionaba el espacio homogéneo de Euclides. Se vuelve imposible distinguir rigurosamente el espacio y las cosas en el espacio, la pura idea del espacio y el espectáculo concreto que nos dan nuestros sentidos.

[...]

Las investigaciones de la pintura moderna curiosamente concuerdan con las de la ciencia. La enseñanza clásica distingue el dibujo y el color²: se dibuja el esquema espacial del objeto, después se le llena de colores. Cézanne, por el contrario, dice: «a medida que se pinta, se dibuja»³ —queriendo decir que ni en el mundo percibido ni sobre el cuadro⁴ que lo expresa, el contorno y la forma del objeto son estrictamente distintos del acabado o la alteración de los colores, de la modulación coloreada que debe contener todo: forma, color propio, fisonomía del objeto, relación del objeto con los objetos vecinos—. Cézanne quiere engendrar el contorno y la forma de los objetos tal como la naturaleza los engendra bajo nuestros ojos: por la disposición de los colores. Y de ahí procede que la manzana que pinta, estudiada con una infinita paciencia en su coloreada textura, acabe por hincharse, por estallar fuera de los límites que el prudente dibujo le impondría.

² Según la grabación: “*La enseñanza clásica, en pintura, distingue el dibujo y el color [...]*”.

³ Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, À la rénovation esthétique, 1921, p. 39; retomado en: Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926; reeditado en Grenoble, Cynara, 1988, p. 204.

⁴ Según la grabación: “*En el cuadro*”.

[...]

En este esfuerzo por recuperar el mundo tal como lo aprehendemos en la experiencia vivida, todas las precauciones del arte clásico saltan en pedazos.

[...]

La enseñanza clásica de la pintura está fundada en la perspectiva, es decir, que el pintor, en presencia de un paisaje, por ejemplo, decide no llevar sobre su tela más que una representación totalmente convencional de lo que ve. Ve el árbol cerca de él, luego fija su mirada más lejos, sobre el camino; después, finalmente, la lleva al horizonte, y, según el punto que fije, las aparentes dimensiones de los otros objetos son modificadas cada vez.

[...]

Sobre su tela, se las arreglará para no hacer figurar más que un acuerdo entre esas diversas visiones, se esforzará para encontrar un común denominador a todas esas percepciones, atribuyendo a cada objeto no el tamaño ni los colores, ni el aspecto que presenta cuando el pintor lo fija, sino un tamaño y un aspecto convencionales, los que se ofrecerían a una mirada fija sobre la línea del horizonte, en un cierto punto de fuga sobre el cual se orientan en adelante todas las líneas del paisaje que corren del pintor hacia el horizonte.

[...]

Los paisajes pintados así tienen el aspecto apacible, decente, respetuoso que les viene de estar dominados por una mirada fijada en el infinito. Están a distancia, el espectador no está comprometido con ellos, están en buena compañía⁵, y la mirada se desliza con soltura sobre un paisaje sin asperezas que nada opone a su soberana facilidad. Pero no es así como el mundo se nos presenta en el contacto que tenemos con él a través de la percepción.

[...]

⁵ Según la grabación: “Están, se podría decir, en buena compañía”.

A cada momento, mientras nuestra mirada viaja a través del espectáculo, estamos sometidos a un cierto punto de vista, y estas sucesivas instantáneas, para una parte dada del paisaje, no son superponibles. El pintor no ha logrado más que dominar esta serie de visiones y despegar un solo paisaje eterno a condición de interrumpir el modo natural de visión: a menudo cierra un ojo, mide con su lápiz el aparente tamaño de un detalle, que modifica por ese procedimiento, y, sometiéndolos a esa visión analítica, construye así sobre su tela una representación del paisaje que no corresponde a ninguna de las visiones libres, domina su desarrollo agitado, pero también suprime la vibración y la vida.

[...]

Si muchos pintores, desde Cézanne, han rechazado a someterse a la ley de la perspectiva geométrica, es porque querían dominar y restituir el nacimiento mismo del paisaje bajo nuestros ojos, porque no se contentaban con una reseña analítica y querían llegar al estilo propio de la experiencia perceptiva. Las diferentes partes de su cuadro son, pues, vistas desde puntos de vista diferentes, dando al espectador distraído la impresión de “errores de perspectiva”, pero dando a los que miran atentamente la sensación de un mundo donde nunca dos objetos son vistos simultáneamente, donde, entre las partes del espacio, siempre se interpone la duración necesaria para llevar nuestra mirada de una a otra, donde el ser, pues, no está dado, sino que aparece o transparece a través del tiempo.

[...]

El espacio, pues, ya no es ese medio de las cosas simultáneas que podría dominar un observador absoluto igualmente próximo a todas ellas, sin punto de vista, sin cuerpo, sin situación espacial, pura inteligencia en suma —el espacio de la pintura moderna, decía últimamente Jean Paulhan, es el «espacio sensible al corazón⁶»—, donde también estamos situados, cercano a nosotros, orgánicamente ligado a nosotros. «Puede que en

⁶ «La pintura moderna o el espacio sensible al corazón», en *La table ronde*, número 2, febrero de 1948, p. 280; “el espacio sensible al corazón”, la expresión es retomada en este artículo reformado para *La peinture cubiste*, 1953, Paris, Gallimard, colección “Folio essais”, 1990, p. 174.

un tiempo consagrado a la medida técnica, y como devorado de cantidad, añadía Paulhan, el pintor cubista celebra a su manera, en un espacio acordado no tanto a nuestra inteligencia como a nuestro corazón, alguna ceremonia y reconciliación del mundo con el hombre⁷».

[...]

Después de la ciencia y la pintura, también la filosofía y sobre todo la psicología parecen darse cuenta de que nuestras relaciones con el espacio no son las de un puro sujeto desencarnado con un objeto lejano, sino las de un habitante del espacio con su medio familiar. Sea, por ejemplo, comprender esa famosa ilusión óptica ya estudiada por Malebranche y que hace que la Luna al salir, cuando está todavía en el horizonte, nos parezca mucho más grande que cuando llega al cenit⁸. Malebranche suponía aquí que la percepción humana, por una suerte de razonamiento, sobrestima el tamaño del astro. Si en efecto lo miramos a través de un tubo de cartón o de una caja de cerillas, la ilusión desaparece. Ello es debido a que, al salir, la Luna se nos presenta más allá de los campos, los muros, los árboles, que este gran número de objetos interpuestos nos hace sensible su gran distancia, de donde concluimos que, para guardar el tamaño aparente que tiene, estando sin embargo tan alejada, es preciso que la Luna sea muy grande. El sujeto que percibe aquí sería comparable al sabio que juzga, estima, concluye, y el tamaño percibido sería en realidad estimado.

[...]

No es así como la mayoría de los psicólogos de hoy comprenden la ilusión de la Luna en el horizonte. Han descubierto por experiencias sistemáticas que es una propiedad general de nuestro campo de percepción el conllevar una considerable constancia de los tamaños aparentes en el plano horizontal, mientras que, al contrario, disminuyen muy rápido con la distancia en un plano vertical, y esto sin duda porque para nosotros, seres terrestres, el plano horizontal es aquel donde se llevan a cabo los desplazamientos vitales, donde se desempeña nuestra actividad.

⁷ *La table ronde*, *ibid.*, p. 280.

⁸ Malebranche, *De la recherche de la vérité*, 1, I, cap. 7, § 5, ed. G. Lewis, Paris, Vrin, tomo I, 1945, pp. 39-40 ; en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. «La Pléiade», 1979, tomo I, pp. 70-71.

[...]

Así, lo que Malebranche interpretaba por la actividad de una pura inteligencia, los psicólogos de esta escuela lo refieren a una propiedad natural de nuestro campo de percepción, de nosotros, seres encarnados y obligados a moverse sobre la tierra. En psicología como en geometría, la idea de un espacio homogéneo ofrecido por entero a una inteligencia sin cuerpo, se substituye por la idea de un espacio heterogéneo, con direcciones privilegiadas, que están en relación con nuestras particularidades corporales y con nuestra situación de seres arrojados en el mundo. Nos reencontramos aquí, por primera vez, esa idea de que el hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y que no accede a la verdad de las cosas más que porque su cuerpo está como clavado en ellas.

[...]

Esto no sólo es verdadero en referencia al espacio, sino que, en general, todo ser exterior nos es accesible solamente a través de nuestro cuerpo, revestido de atributos humanos que también lo hacen una mezcla de cuerpo y espíritu.

París, 1948.

2.

Bajo el espacio del mundo percibido: Merleau-Ponty 2008

Luis Álvarez Falcón

Casi sesenta años después de que el Programa nacional de la radiodifusión francesa difundiera esta conferencia de Maurice Merleau-Ponty, y próximos a la celebración del centenario del nacimiento del autor, en Rochefort-sur-Mer, el 14 de marzo de 1908, nos aproximamos a su pensamiento con la precaución que exige la gravedad y la potente intuición de su discurso. Entre el 9 de octubre y el 13 de noviembre de 1948, Radio France retransmitió un total de seis lecciones en la emisión titulada «*Heure de culture française*». Sin interrupción, y sin ninguna intervención exterior, aquellos sábados radiofónicos tenían como eje central «*La formation de la pensée*», en un momento crítico en el que el panorama del pensamiento europeo se reorganizaba en torno a un tránsito fundacional. Tal como nos señala Stéphane Ménasé, estos discursos fueron difundidos el mismo día que Georges Davy, Emmanuel Mounier, Maxime Laiguel-Lavastine y el académico Émile Henriot, pronunciaban sus conferencias en torno a la psicología y al psicoanálisis. Sin embargo, las exploraciones que Merleau-Ponty desplegaba acerca del «Mundo percibido» diferían esencialmente de los planteamientos coetáneos, y se aproximaban peligrosamente a la deriva fenomenológica que el propio Husserl había diseñado en sus manuscritos inéditos, monólogos filosóficos de un carácter inmenso y compacto, meditaciones sobre problemas muy concretos que todavía hoy continúan en curso de publicación y que alcanzan hasta un total de cincuenta mil páginas. Son escritos de investigación, sin el horizonte de un posible lector y con la fuerza de la novedad que impone el nivel último de análisis al que el maestro pudo llegar. Aunque parece obvio recordar que fue Max Scheler y Gabriel Marcel quienes, de una manera o de otra, condujeron a Merleau-Ponty hacia los derroteros de la filosofía, en 1939, fecha de la muerte de Husserl, la *Revue Internationale de philosophie* dedicará un monográfico a su pensamiento, y este hecho coincidirá con el viaje de Merleau-

Ponty a Lovaina, donde tendrá acceso a los Archivos Husserl y, en concreto, al manuscrito de la *Crisis* y al volumen II de *Ideas*, que serán determinantes, junto a los citados manuscritos, para la gestación de su obra capital: *Fenomenología de la percepción*.

En 1945, tres años antes de la conferencia radiofónica que aquí presentamos, aparecerá esta obra seminal; la que, sin duda, será la reordenación más importante del pensamiento husserliano después de la muerte del maestro. El problema de fondo será la reforma y la función de la fenomenología para la cultura francesa, y en esta discusión se verán implicados tanto Merleau-Ponty como Sartre y Levinas. La renovación del pensamiento francés prescindirá de los derroteros que debería haber seguido la investigación fenomenológica diseñada por el maestro. Quizá sea en la actualidad, en un panorama dominado por autores como Michel Henry, Henry Maldiney o Jacques Garelli, y, sobre todo, por la obra en curso de Marc Richir, cuando estemos asistiendo al despliegue de una *estética trascendental* que Husserl advirtió como una *génesis pasiva* que precede a toda posible actividad del sujeto, pero que bloqueó por su deriva hacia la presencia de los objetos que da origen a la línea continua homogénea del transcurrir del tiempo producida por la retención⁹.

Hay suficientes indicios para confirmar que, desde 1980, con la edición por Marbach de las investigaciones sobre la *Phantasia*, el recuerdo y la imagen, la fenomenología de las *presentificaciones intuitivas* que aparece en el tomo XXIII de la *Husserliana*, la ortodoxia que dominó el panorama del siglo XX en torno al pensamiento fenomenológico ha comenzado a transformar ambiciosamente la primitiva recepción del espíritu de la filosofía de Husserl. Este va a ser un hecho decisivo de aquí en adelante. La edición de los análisis sobre la *síntesis pasiva* de 1966, los textos sobre la *intersubjetividad* de 1973, los pasajes sobre *cosa y espacio* del mismo año, sobre *fantasía, conciencia de imagen y recuerdo* de 1980, sobre la *teoría de la significación* de 1986, así como los textos complementarios a la *Krisis* de 1993, etc., hacen necesaria una revisión programática que, en algunos casos, ya está apuntada en la obra de Merleau-Ponty. El panorama fenomenológico resulta más complejo que lo que la fenomenología programática había supuesto.

Una serie de acontecimientos filosóficamente trascendentes marcan el antes y el después. Debemos de reconocer la contribución del registro de la *Phantasia* al registro

⁹ Sánchez Ortiz de Urbina, R. «Estética y Fenomenología», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid 2002.

de la *Percepción*, transposición que implica, como ya había señalado Merleau-Ponty, la «*deformación coherente*» que supone el cambio de registro, unido a la naturaleza de la *epochè* hiperbólica, de la *Stiftung* y de sus transposiciones arquitectónicas. Algunos de los últimos trabajos de Marc Richir, *Phénoménologie en esquisses*¹⁰, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*¹¹, entre otros, nos llevan a resaltar las potentes intuiciones que Merleau-Ponty ya había señalado en la deriva de su pensamiento. La *estética trascendental* que Husserl advirtió queda esbozada en el lenguaje particular que nuestro autor utilizó para describir ese *espacio originario*.

En la conferencia que aquí presentamos, se adivinan los planteamientos más teóricos de *Fenomenología de la percepción*, pero, sobre todo, aparecen las profundas descripciones que Merleau-Ponty llevará a cabo en *Le doute de Cézanne*¹², en 1945, y, más tarde, en la profunda reflexión de *L'Oeil et l'Esprit*, y de su obra inacabada publicada por Claude Lefort bajo el título *Le Visible et l'Invisible*, como aplicación del motivo husserliano de lo prerreflexivo, preobjetivo o antepredicativo, esta vez exhibido en la naturaleza de «*la région sauvage*» que anuncia las condiciones del régimen de la *Phantasia* y de sus implicaciones para el proyecto de una *estética trascendental*.

La idea de «espacio» aparece aquí deformada por el pensamiento operacional, tal como la ciencia clásica lo ha manipulado, en un régimen de artificialidad que oscurece el fondo primordial sobre el que el ser humano todavía no se ha instalado. La pintura de Cézanne vuelve a proponernos esa suerte de versión visual de la *epochè* fenomenológica, poniendo en suspenso los hábitos y revelando el fondo inmemorial de *lo visible*. Es el esfuerzo al que se refiere Merleau-Ponty en el intento de recuperar el mundo bajo la mirada, y que el rígido formalismo de la perspectiva impide. Ese espectador no-comprometido accede a la profusión propia del *aparecer*, en el instante mismo en el que el paisaje comienza a constituirse como una eclosión o como una pura natividad. El arte contribuye a efectuar un movimiento de emergencia, más aquí de la opacidad que impone la ilusión de la pura geometría, racional y ordenada. Cézanne nos invitará a “abrir los ojos” sobre este paisaje desolado, a suspender nuestros hábitos en una experiencia regresiva y radicalmente pasiva que retorna sobre un orden ontológico previo y salvaje, «*sin familiaridad*», anterior a toda «*efusión humana*». Recordemos que en *L'Oeil et l'Esprit*, Merleau-Ponty expondrá la extraña «inversión» que caracteriza a

¹⁰ Richir, M. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*. Jérôme Millon, Grenoble 2000.

¹¹ Richir, M. *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Jérôme Millon, Grenoble 2006.

¹² Merleau-Ponty, M. «Le doute de Cézanne», en *Fontaine*, nº 8, 1945, pp. 80-100. *Sens et non-sens*. Nagel, Paris 1948, pp. 15-44; Gallimard, Paris 1996, pp. 13-33.

la experiencia del arte y que reduce a la subjetividad en una ciega fascinación, en la que revive las fuentes primordiales de su poder constituyente, ofreciendo su propio nacimiento bajo nuestra mirada. Así, el arte mostrará la precesión de la realidad sobre la subjetividad en un abandono progresivo de sus poderes constituyentes. Y tal como el autor describe en sus últimas palabras y en clara concordancia con una tradición filosófica muy determinada: «*La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi.*»¹³

La figura de la «imaginación» como conciencia de imagen nos conducirá al resultado intencional del acto de imaginación: la 'imagen física' como producto de una 'imagen percibida', gracias al reconocimiento como imagen de la 'imagen percibida' a través de la 'imagen mental' que tenemos. Sin embargo, nuestra experiencia del arte no se trata de un proceso de imaginación. La imaginación debe seguir funcionando en régimen intencional. Sin embargo, el mundo proteiforme de la *Phantasia* está separado del mundo perceptivo, geométrico, del mundo de los 'objetos' y del armazón frío de sus perspectivas. De ahí que no sea un registro arquitectónico en el que me pueda instalar. Tanto la *epoché* fenomenológica como la *epoché* estética sólo me permiten un acceso intempestivo, intermitente y fugaz. Ambas trabajan en paralelo, pero no son simétricas. Estética y fenomenología realizan esta suspensión de modo diferente. Merleau-Ponty nos dirá que la condición misma es la interrupción del modo natural de visión. Hablamos de tal región como de un «inconsciente fenomenológico», en el sentido de que se sustrae al monopolio de la conciencia perceptiva, del sentido intencional y del tiempo continuo de los objetos estables. Sin embargo, es una zona de extremada conciencia. Es un extraño nivel de conciencia al que accedemos por destellos, de modo alternante, parpadeante, en lapsos, donde la subjetividad pasa de dominante a dominada, de pretendiente a pretendida. El "yo" permanece literalmente perdido, asistiendo a un espacio que ya no es el medio de las cosas simultáneas. Este espacio es, siguiendo el ejemplo tomado de Jean Paulhan por nuestro autor: «*espacio sensible al corazón*», es decir, una ceremonia de reconciliación del mundo originario con el hombre. El arte, con su exceso de intuición, cortocircuita el sentido intencional, y nos hace entrever el proceso mismo en el que se genera el sentido.

¹³ Merleau-Ponty, M. *L'Œil et l'Esprit*. Gallimard, Paris 1964, p. 81.

La experiencia del arte nos permite explorar este mundo proteiforme, fluctuante, discontinuo, intermitente y fugaz, pero directo e inmediato de la *Phantasia*, de tal modo que en esa extraña pasividad la subjetividad se experimenta a sí misma, desmarcándose del “yo” activo en el mundo de los objetos. Las precauciones del arte clásico vuelan en pedazos, y el mundo es recuperado tal y como lo captamos en el instante mismo de su nacimiento. Con la suspensión de la organización racional, la subjetividad desciende, cae, regresa hacia el último término, en los límites mismos donde el más allá encierra la sombra muda y definitiva del *ser*, y donde el más acá representa el primer instante en la génesis nativa del *aparecer*. El mecanicismo, en tanto ideología dominante, que posteriormente aparecerá en los comentarios de Merleau-Ponty a los tratados cartesianos de *Dióptrica*, tendrá aquí su lugar en las concepciones racionalistas de Malebranche sobre la percepción humana. En este caso la relevancia del cuerpo, el anclaje del *Leib*, en términos husserlianos, nos recordará que en tal régimen, el “yo” es punto cero, *Nullpunkt*, célula insituable, con sus *Stimmungen* y sus quinestésias de *Phantasia*¹⁴, de modo que el espacio, que no es el espacio perceptivo, se organiza en torno al cuerpo interno (*Leib*) como matriz única de espacialización.

Las tesis defendidas en *Le doute de Cézanne* aparecerán nuevamente expuestas en esta conferencia, que aquí hemos leído a la luz oscura de la fenomenología, mostrando las potentes intuiciones que Merleau-Ponty señala y que deberán ser integradas en un estudio más amplio que, partiendo de las actuales consideraciones teóricas, nos conduzca al objetivo último de su pensamiento, que ha sido siempre, en palabras de Renaud Barbaras¹⁵, la tentativa de acceder a una idea del ser que permita restituir una articulación originaria de lo sensible y del sentido.

Zaragoza, 2007.

¹⁴ Hua XIII, 301-302.

¹⁵ Barbaras, R. *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Millon, Grenoble 2001.

