

PENSAR FILOSÓFICAMENTE, PENSAR LITERARIAMENTE. MERLEAU-PONTY Y PROUST

M^a Carmen López Sáenz
Universidad Nacional de Educación a Distancia, España
clopez@fsof.uned.es

1. Metafísica moderna y literatura: a la búsqueda de la verdad

La literatura da qué pensar, porque da aquello que pensar, no como un objeto más, sino como conjunto de dimensiones pasadas o posibles de lo real que, aunque no se realicen en un presente, han sido ejecutadas o están en potencia en la realidad, hasta el punto de que actúan como condiciones de posibilidad de que la vida pueda ser de otro modo, porque así lo deseamos. La literatura fuerza a pensar lo que ocurrió, lo que dijimos y hasta lo que aún no ha sucedido ni ha sido dicho, pero quiere serlo; además, incita a que reflexionemos sobre lo que hacemos o decimos sin pensar mediante un lenguaje que se ha ido desgastando. La literatura nos inclina a detenernos en las palabras para enriquecerlas y contribuir a que digan más, a que digan de otro modo, porque el lenguaje no sólo es un adorno formal de los significados, sino que está ligado al pensamiento, que siempre interpreta y abre mundos. La expresión literaria puede contribuir a pensar y a comunicar con mayor densidad.

Por su parte, la filosofía cumple una misión imprescindible para el esclarecimiento del lenguaje. No olvidemos que el *logos* nace como razón unida a aquél. El giro lingüístico e interpretativo de la filosofía actual refleja el interés del saber por pensar *en* el lenguaje que es nuestra situación. La filosofía hermenéutica ha puesto de manifiesto que leer filosóficamente una obra no es tan distinto de leerla literariamente, lo que no significa de ningún modo hacerlo literalmente; más bien consiste en indagar si los conceptos utilizados por su autor para construirla tienen todavía un sentido del que podamos dar cuenta aplicándolo a nuestra propia comprensión. Ahora bien,

la literatura no es ni un ornato, ni un pretexto para la filosofía, de la misma manera que ésta no debería serlo para aquélla. Ambas son inexcusables para cumplir un destino: el pensamiento logrado que ha de convertirse en letra y los mundos literarios que han de ser verosímiles para querer trasladar a ellos las preocupaciones humanas. Así lo entendió Marcel Proust (1871-1922) y, por ello, su obra es para el lector mucho más que una simple nostalgia del tiempo perdido. Proust se ocupó de la existencia.

El fenomenólogo Patocka comienza su reflexión sobre qué sea la existencia recurriendo a la literatura para concluir que "los hechos literarios son hechos literarios"¹; añade, no obstante, que muestran el discurrir de la vida por distintos planos que albergan contenidos y valores de ser. La existencia requiere reflexión, entendida ésta como "un momento de la acción por el que tomo conciencia de que la vida del hombre discurre en la polaridad entre la verdad y la no verdad; verdad no en el sentido teórico y científico, sino verdad del vivir..."². Es esta verdad ante-predicativa que asoma en la percepción la que interesa tanto a la filosofía como a la literatura. Merleau-Ponty y Proust son ejemplos de ello.

Toda la fenomenología tiene como finalidad describir la percepción del mundo como fundamento de nuestra idea de verdad, porque "no hay verdades encerradas en sí, en algún mundo que no podamos sentir, sino que estamos en la verdad y la evidencia es la experiencia de la verdad"³. Esta experiencia se interioriza y exterioriza en la propia vida y en los textos que deben recoger la textura de la experiencia. En sentido estricto, "textos" son los literarios que interactúan y constituyen el inter-texto de nuestra cultura.

Los textos literarios están presentes de una manera constante en la propia obra de Merleau-Ponty, siempre acompañada de los de otros escritores, no como meras ilustraciones de su pensamiento, sino como parte de ese ámbito de impensados o residuos del pensamiento que siguen incitando a

¹ J. Patocka, *El movimiento de la existencia humana*, Madrid, Encuentro, 2004, p. 61.

² *Ibid.*, p. 66.

³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. XI.

él. Ésa es la misión de la filosofía practicada por Merleau-Ponty: reflexionar sobre lo irreflexivo. Este ejercicio le permite desarrollar un pensamiento más creativo que sistemático que opera describiendo tanto lo visible como su otra cara invisible. Se trata de una filosofía de la no filosofía que aprovecha la interrogación y la buena voluntad del pensamiento que se sabe finito para llegar a una verdad que no es la de la adecuación del enunciado con la cosa y que no resuelve el misterio disolviéndolo. Como él, Proust rechazaba la filosofía metódica basada en una decisión premeditada. Estaba convencido de que la vida recobrada no era sólo eso, sino el conjunto de vivencias llenas de reflexiones, de escuchas y secretos que nos afectan por igual.

Así es como Merleau-Ponty entendía la filosofía y, por ello, no le extrañaba que actuara como detonante de algunas ficciones: "La obra de un gran novelista es predispuesta siempre por dos o tres ideas filosóficas"⁴. Ellas no son el tema de la obra, pero se manifiestan ante los lectores, se encarnan en sensaciones y en palabras que obligan a reflexionar sobre la verdad de la vida. Si Proust es, para Merleau-Ponty, filósofo es porque hace de la literatura el modo indirecto de conquistar esa verdad que está por hacer. De ahí proviene su renuncia a la escritura en favor de la verdad del surgimiento imprevisto de lo sensible al comienzo de *À la recherche du temps perdu*; más tarde, esa misma experiencia apelará a su expresión y a la trascripción del contacto con los apareceres.

Lejos de la platónica convicción de que sólo la filosofía busca la verdad, en tanto que el arte transmite apariencias engañosas, Merleau-Ponty y Proust consideran que ambas constituyen modelos de ser verdadero y no imágenes del mismo: "El mundo fenomenológico no es la explicación de un ser preestablecido, sino la fundación del ser, la filosofía no es el reflejo de una verdad preestablecida, sino como el arte la realización de una verdad"⁵, complementaria de otras, porque la verdad tiene múltiples voces. Incluso las verdades matemáticas más abstractas, como el teorema de Pitágoras o

⁴ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34.

⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. XV. En mi libro *El arte como racionalidad liberadora*, Madrid, Ediciones UNED, 2000, especialmente en las páginas 41-78, he desarrollado la relación entre expresión y verdad en Merleau-Ponty resaltando su propuesta de una racionalidad estética.

el sistema euclideo no son eternas; se revelan parciales con el tiempo, porque "no tenemos que ver con una verdad fuera del tiempo, sino con una reactivación de un tiempo por otro"⁶. Por eso, la verdad se va haciendo históricamente, recogiendo ese anhelo tan humano y filosófico, a la vez, de la participación en lo universal desde nuestra singularidad.

Esta tendencia caracteriza a la metafísica de finales del siglo XIX que rompe con el racionalismo abstracto y se abre a la existencia. Entonces se produce una estrecha relación entre ella y la literatura. Los escritores experimentan la necesidad de referencias filosóficas, políticas y literarias a la vez, porque se han convencido de que todo el mundo tiene una metafísica, ya sea ésta patente o no, que da razones de nuestra posición en el mundo. Esta interrelación entre novela y metafísica se pone de manifiesto en modos de expresión híbridos entre el diario íntimo, el diálogo e incluso el tratado filosófico. Proust es un buen exponente de ella.

Hoy que vivimos un momento post-metafísico, quizás la metafísica se consolida cada vez más sin declararse tal. Por ello, la tesis de Merleau-Ponty renace para demostrar que no todo es reducible al discurso, que la historia no es mera narración y que la literatura no se resuelve en una iteración de diferencias entre signos, sino que sigue abriendo mundos posibles y sacando a la luz virtualidades incumplidas de la realidad.

Ciertamente, ya no hay naturaleza humana en la que la metafísica pueda refugiarse, pero sigue comprendiendo, por distintos medios, cómo los seres humanos viven sus constantes problemas metafísicos: "Todo pasa al nivel de la vida, porque la vida es metafísica"⁷ que ahora rompe con la metafísica tradicional para forjar otra centrada en el ser-en-el-mundo finito que somos. Si Sartre se admiraba de la existencia injustificada del ser humano y Kafka del absurdo de existir, los escritores de hoy se interesan por el ser humano de carne y hueso que son ellos mismos, con sus imperfecciones y sus rutinas, pero también con sus momentos puntuales de gloria que hacen la vida digna de ser vivida. También hoy, la literatura se afana en profundizar en los problemas actuales de los otros y nos ayuda a pensar

⁶ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 56.

⁷ *Idem*.

desde otra perspectiva los nuestros. Contribuye a esa labor de apropiación y desapropiación que caracteriza toda relación comprometida.

Del mismo modo que la filosofía no es una torre de marfil, la literatura no es el refugio para huir del mundo despiadado; aquella es ese *logos* que permite apropiarse de lo común sin abandonar nuestra situación, asumiéndola, recreándola a través de la acción, pero también de la escucha y de la apertura a lo otro. La literatura, por su parte, nos permite descubrir que este mundo, que no parece nuestro porque nos sobrepasa, no es nada si no integra ese tejido que es nuestra experiencia. Así ocurre con *A la búsqueda del tiempo perdido* de Proust. Mientras que el primero de los volúmenes de esta novela está plagado de descripciones sensualistas que reavivan la memoria del Narrador, el último volumen, *El tiempo recobrado*, publicado unos cinco años después de la muerte del autor, en 1927, está dominado por el soliloquio reflexivo del protagonista, intercalado entre las descripciones de la vejez, externa e interna, del resto de los personajes. El tema de la obra es la preocupación del Narrador por carecer de inspiración. Después, comprende que su vida pasada no se ha perdido para la literatura y la convierte en tema. Se hace escritor para recuperar el tiempo que derrochó y lo que encuentra es esa misma búsqueda. Al fin y al cabo, tal es la actitud de la filosofía.

El protagonista-narrador sigue una trayectoria que va de la felicidad inconsciente de su niñez hasta el compromiso romántico de su propia conciencia como escritor. Esta responsabilidad nace de la misma raíz de la filosofía, de la interrogación por las verdades que subyacen a lo que sentimos, de la memoria enterrada que de pronto se libera ante un acontecimiento cotidiano y de la belleza de la vida, oscurecida por la rutina, pero accesible a través del arte. Esas esencias se expresan mediante un lenguaje a medio camino entre el literario y el filosófico; no están contenidas en conceptos abstractamente elaborados, sino en las impresiones que han dejado huella y nos dan lo importante de la vida.

Merleau-Ponty invitaba a leer la obra de Proust como "un ensayo de expresión integral del mundo percibido o vivido"⁸; para ambos, las impresiones no tienen un alcance meramente descriptivo, sino también ontológico,

⁸ M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 40.

porque, al igual que el arte, contribuyen a fundar el Ser y a expresarlo. Esto implica que filosofía y literatura no son construcciones arbitrarias en el universo de la cultura, el cual, por otra parte, no ha de entenderse como un orden exclusivamente espiritual, sino como "contacto con el Ser justamente en tanto que creaciones"⁹. Ambas pretenden hallar una verdad que no reproduce lo que hay, sino que crea componiendo con la materia sensible la materia lingüística. Merleau-Ponty lo hace introduciendo nuevos términos para designar realidades que no tienen nombre en ninguna filosofía; Proust, por su parte, se esfuerza por plasmar en el lenguaje la atmósfera de sensibilidad y sensualidad que conforma las vivencias. No se limitan ni a forjar un pensamiento arbitrario, ni a unir palabras sin un fondo reflexivo, sino que parten de sus impresiones para producir pensamientos fecundos expuestos a lo insólito. Ahora bien, el pensamiento de una novela no hay que buscarlo en su contenido, sino en la capacidad que ella misma posee de cambiar el modo de pensar y entender del lector. Así accede a esas verdades que se van gestando de la mano de nuestras experiencias y de la conciencia de las mismas, provocando, a su vez, un torbellino de sensaciones que se continúa en un pensamiento que nace de la flexión de las vivencias.

Esto que podríamos denominar "recolección de la verdad perceptiva" no se logra únicamente describiendo el mundo, sino reencontrándolo, aprendiendo a verlo de nuevo. No consiste en encadenar unas visiones a otras, sino en presentar una realidad más verdadera que de costumbre, más completa y, al mismo tiempo, más particular, porque profundiza en las impresiones que el mundo deja en mí y no sólo en las huellas que el sujeto deja en él. Eso significa que la verdad es subjetiva y objetiva a la vez, que tiene un componente de pasividad y de apertura y que, por lo tanto, no es sólo un logro del sujeto, sino una llamada de lo otro para recrear lo ajeno al mismo tiempo que me transformo por su relación. Así hay que entender la verdad artística, no como reproducción, sino como des-realización que estiliza y singulariza. El arte des-realiza las presuntas verdades adquiridas que de tanto repetir las se han vaciado y que ya nadie reactiva creativamente; lo hace para imprimir nuevos significados a una realidad demasiado automatizada y para hacer realidad lo virtual, el sentido.

⁹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 251.

Filosofía y literatura siempre operan con realidades virtuales, con *nóemas*, y no con cosas positivas. A primera vista, se diría que la última habla del mundo sin pretensiones de lograr una universalidad abstracta, pero, como veremos, ni una ni otra renuncian a cierta universalidad existencial mediante la cual, tanto Merleau-Ponty como Proust, pretenden transformar la profundidad en la que se sumergen en un medio de verdad.

La verdad buscada por Proust no consiste en una toma de posición frente a la realidad objetiva, ni en un juicio, sino en una génesis narrativa que desvela algo ya anunciado en las sensaciones y aquilatado por el paso del tiempo. Ahora bien, el desvelamiento sólo es parcial, pues acoge ese misterio presente en la no coincidencia completa por la que el mundo nos afecta.

Todo esto puede decirse también de la filosofía. ¿Qué es, entonces, lo que las diferencia? Si bien toda obra filosófica es literaria, apenas hay alguna que esté novelada. En vista de que existen obras literarias consideradas filosóficas por su temática o porque incitan a ella, tal vez filosofía y literatura tengan más similitudes que diferencias, porque, si tienen alguna vocación de verdad, se sienten convocadas por la interpelación de su época.

En esta línea, Descombes considera que *À la recherche du temps perdu* nos ofrece una filosofía de la novela y es, incluso, una "novela filosófica", porque nos invita a leer verdades y no sólo anécdotas¹⁰; sin embargo, no lo hace empleando conceptos filosóficos, sino dando expresión a la experiencia muda y mostrándola en un relato de ficción¹¹. Esto lo hace con plena conciencia, porque condena las obras que emplean nociones abstractas y que, por ello, se han denominado "intelectuales": "Una obra en la que hay teorí-

¹⁰ Cfr. V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 39.

¹¹ La pretensión proustiana de buscar la verdad, no únicamente la verosimilitud, mediante una novela puede parecer paradójica. Sin embargo, como ha mostrado exhaustivamente Ricoeur, un texto ficticio posee referencia, aunque sea de segundo grado, es decir, a pesar de que suponga la distanciaci3n del mundo articulado por el lenguaje cotidiano. En tanto el texto literario libera un mundo que apunta m3s all3 de s3, ya no se considerará ficci3n, sino que 3sta se convertirá en medio para describir el mundo que habitamos, para concebir el ser como poder ser. Véase P. Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 369 y ss.

as es como un objeto en el que se deja la etiqueta del precio"¹². Sólo recurren a ellas quienes no tienen sentido artístico o quienes no conocen la "sumisión a la realidad interior"¹³, a la esencia sustraída al tiempo. Otra cosa es que lo novelado mismo suscite interrogantes en los lectores y no se limite a dejar las impresiones en el aire. A esto es a lo que denominamos "dar que pensar" y estamos de acuerdo con Deleuze en que es más importante que el pensamiento ya formulado¹⁴, porque la inteligencia sólo llega a verdades abstractas, mientras que lo que nos interpela nos aproxima a verdades siempre por hacer, que no son tanto fruto de la buena voluntad como del deseo. Según Deleuze, el impulso de éste es el tema del tiempo recobrado: "El *leit-motiv* del Tiempo recobrado, es la palabra *forzar*: Impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar"¹⁵. Coincidiría con la tendencia de Merleau-Ponty a pensar los impensados, pero, si éste considera que tal es el sino de la filosofía, Deleuze piensa que son los signos del arte los que movilizan el pensamiento puro como facultad de las esencias. Desde su perspectiva, Proust concibió su novela como un instrumento capaz de producir signos de diferentes géneros que provocan un efecto sobre el lector y actúan como objetos de un encuentro que "garantiza la necesidad de lo que es pensado"¹⁶. En nuestra opinión, lejos de absolutizar este papel intermediario de los signos como avales de que nuestros contactos no sólo sean fruto del azar, de la convención o de las diferencias entre signos, la obra de Proust gira en torno a las experiencias vividas que buscan su expresión adecuada. De ahí los constantes círculos de *À la recherche du temps perdu* (y el círculo fundamental de su final cuando el escritor se decide a escribir) abiertos a su determinación reflexiva; círculos que no se cierran porque se sumergen una

¹² M. Proust, *Le temps retrouvé*, vol. VIII de *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 241.

¹³ *Ibid.*, p. 242.

¹⁴ Cfr. G. Deleuze, *Proust et les signes*. (Trad. Cast. *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 41).

¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

y otra vez en la experiencia buscando en ella cierta unidad, pero con la seguridad de su inacabamiento. Deleuze interpreta esos círculos como mundos de signos desplegados según las líneas de tiempo de los que se saca una lección; de manera que la obra de Proust no estaría enfocada al pasado, sino al futuro, a los progresos del aprendizaje temporal. En efecto, el Narrador de *La Recherche* no pretende ser espectador de su pasado, sino ver en él la fuente de un futuro imprevisible. Ahora bien, concluye Deleuze que la obra de Proust no se centra en la experiencia de la memoria, sino en el aprendizaje de los signos¹⁷.

Estamos de acuerdo con Ricoeur en que esta tesis es excesivamente fuerte, pero no tanto por la vinculación que Deleuze establece entre tiempo y verdad¹⁸, como porque consideramos que toda su novela atañe a la Escucha del pasado por la memoria, que actúa desde el presente y con el propósito de dilucidar un proyecto. Sabemos que gran parte del aprendizaje se basa en ella, en su fuerza para retener imágenes, ideas, sensaciones y para reconstruirlas, hasta el punto de que la memoria permite que nos comportemos y "es esencial para nuestra vida, no sólo porque da sentido a nuestra existencia construyendo nuestra identidad personal, sino porque sin ella las personas quedaríamos reducidas a meros proyectos en un mundo infinitamente fragmentado"¹⁹.

Si sólo aprendiéramos signos también permanecería fraccionado nuestro universo. La revelación final de la novela de Proust no sólo no se sigue del mero aprendizaje de éstos, sino que tampoco detenta en exclusiva la clave interpretativa de las miles de páginas precedentes. Cada una de ellas nos hace detenernos en las experiencias narradas que nos recuerdan a las vividas y, al mismo tiempo, trascienden el texto hacia otras vivencias. En opinión de Ricoeur, cuando el mundo imaginario del texto complementa al mundo efectivo del lector, se produce el paso de la simple configuración narrativa a la re-figuración del tiempo por el relato y, entonces, la obra litera-

¹⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 11s.

¹⁸ Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit*. Vol. II, Paris, Seuil, 1984, p. 195.

¹⁹ J. M. Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, 1997, p. 152.

ria adquiere significación en el sentido pleno del término²⁰, es decir, como detección y transformación de la acción humana. En esa experiencia radica el descubrimiento de la dimensión intemporal de la obra de arte y no en el aprendizaje de signos. A diferencia de Ricoeur, Merleau-Ponty no considera que la función de la literatura sea la de abrir mundos narrativos. Ella también vive en la *Lebenswelt*, que es un tejido viviente de relaciones y no un simple texto a descifrar.

La *Recherche* no se agota, pues, en los signos suministrados por la memoria involuntaria, ante la que aparece súbitamente un recuerdo, sino que conlleva un largo aprendizaje de la desilusión que se experimenta tras la brevedad de esas experiencias fortuitas o ante la inseguridad de los deseos. El aprendizaje atañe más a la experiencia vivida y al sentido que cobra la misma que a los signos. No estaríamos, por tanto, de acuerdo con la afirmación de Deleuze: "Las relaciones diacríticas entre los signos son las que constituyen el sistema de la verdad"²¹. No sólo hay que ser sensible a los signos, sino principalmente a lo que sentimos al mismo tiempo que nos sentimos y damos sentidos. Los signos siempre están encarnados, bien sea en los gestos corporales, en las obras artísticas o en la palabra²²; sólo significan por sus relaciones entre sí y con el mundo, en definitiva, por su remisión a una significación que no se agota en ellos. Este exceso era el que Proust quería captar.

Se le considera el iniciador de la novela moderna, porque rompe con la intriga y, a pesar de ello, persigue una verdad que se crea al mismo tiempo que el que la lee va haciendo descubrimientos sobre su propia experiencia. La verdad es inseparable del tiempo, pero Proust quiere alcanzar la verdad del tiempo en sí. Tal vez por ello algunos autores han visto en su novela la proyección de un saber filosófico externo al relato, como el de la filosofía del arte del romanticismo alemán de Schelling (1775-1854) y su concepto de

²⁰ Cfr. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 233.

²¹ G. Deleuze, *op. cit.* p. 35.

²² Cfr. M^a C. López Sáenz, "La *Parole* as a Gesture of the Originating Differentiation", en B. Penas / M^a C. López Sáenz (ed^{as}), *Interculturalism. Between Identity and Diversity*, Nueva York/Berna, Peter Lang, 2006, pp. 27-46.

identidad artística como indivisión del espíritu y la materia²³. Ni el protagonista de la *Recherche* ni su autor son, sin embargo, filósofos, si bien la problemática que plantea es filosófica, ya que, no sólo llega a consideraciones estéticas, sino que se interroga por la permanencia del yo en el flujo de la conciencia o por la paradoja de la búsqueda del tiempo que se ha ido, en consonancia con los filósofos de la época como William James (1842-1910) o Bergson (1859-1941). Sin embargo, *La Recherche* no es una obra filosófica, ni siquiera una novela con moraleja filosófica. Otras ficciones también plantean temas filosóficos que expresan pensamientos o sensaciones, aunque no comuniquen ninguna doctrina determinada. Así ocurre con Proust, el cual —como hemos visto— condena las obras intelectuales, pero entiende la novela como una construcción, como un todo cuyas ideas vertebrales no han de exponerse exhaustivamente, sino hacerse notar a través del estilo, que las individualiza.

Merleau-Ponty persiguió objetivos similares por la vía de la filosofía; en el fondo, aspiraban a la misma verdad —cada uno por su senda—, a la búsqueda del sentido en el sinsentido, al pensamiento y a la expresión de lo vivido que, sin filosofía, pasaría sin saberse sentido. Sus verdades indagadas no eran la Verdad, ni la adecuación de las ideas espirituales con las cosas materiales; eran verdades invisibles, pero reales, porque acercaban al otro lado de lo visible, a la profundidad de éste, a las ideas sensibles a las que nos referiremos.

Análogamente a ellas, el estilo literario y el filosófico ya no denotan una realidad unívoca, sino que permiten metaforizar la vida, ampliar, tanto la artificial versión racionalista, como la reducida visión de la misma que tenemos mientras actuamos casi automáticamente. Por eso, “la expresión filosófica asume las mismas ambigüedades que la expresión literaria”²⁴ para dar expresión a la experiencia del mundo. “Ambigüedad” no significa aquí “ambivalencia”, sino constatación del propio movimiento de la existencia. Proust compartía ese gusto por la ambigüedad, entendida como evasión de

²³ Cfr., por ejemplo, A. Henry, *Proust romancier, le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983. No cabe duda que también Merleau-Ponty comparte esta intención de Schelling.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 36.

toda norma y como resistencia a optar entre contrarios. Éstos, como en Merleau-Ponty, no constituyen una dicotomía: siempre aparecen las dos caras de la moneda a la vez, formando parte de la misma carne, pero alejadas de nuestra mirada plana e irresueltas por nuestra razón, finitas como ella, aunque apuntando a su completitud, incluso por mediación de una memoria que no es ni estrictamente voluntaria, ni completamente involuntaria, sino que vacila en el umbral del tiempo impregnando los espacios y dejando sus huellas en la vivencia de los cuerpos.

Sin duda, la idea filosófica que guía la obra de Proust es la de la búsqueda del tiempo en estado puro. Sin embargo, como suele sucederles a los literatos, cuando intentan traducir su intuición del tiempo a conceptos, se debaten entre una filosofía relativista y hasta escéptica sobre las consecuencias del paso del tiempo y otra que anhela la eternidad; ambas deforman su intuición primera, tal vez por carecer de una teoría en la que contextualizarla o por no haber querido explicitarla para preservar el "precio" de la pura literatura. Lo importante es que Proust logra mostrar que la vida individual se disuelve irremediabilmente en el tiempo, pero puede recobrase reactivando lo intemporal que hay en ella gracias a la novela, porque ésta es el proceso que da forma y contenido a una identidad que nunca termina de formarse.

Se ha dicho que hay en Proust un culto de las sensaciones y de la afectividad como en los decadentistas. *À la Recherche du temps perdu* se escribió en el siglo XX, pero reúne novelas que se gestaron en el XIX. A finales de éste, el decadentismo se va imponiendo como un individualismo que se opone a la sociedad y a los valores tradicionales. Breeur rechaza esa adscripción, porque piensa que las sensaciones proustianas obtienen su sentido de su referencia a una identidad que evocan sin poder encarnar²⁵. Desde nuestra perspectiva, no hay identidad clausurada, sino siempre en proceso²⁶. Las configuraciones narrativas intervienen en ella cuando re-figuran la acción y la pasión, ayudando a revelarlas e incluso a transformarlas. Esa

²⁵ Cfr. R. Breeur, *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Paris, Millon, 2000, p. 41.

²⁶ Sobre el concepto de identidad, véase, M^a C. López Saénz, "Identidad lateral. Un concepto de la fenomenología", *Berceo*, vol. 153 (2007), 97-129.

identidad dinámica tiene como base la subjetividad-objetividad del cuerpo vivido, en la que se encarna la conciencia. Desde él temporalizamos; en él deja sus huellas imborrables el tiempo y habita la memoria que se vacía en el olvido.

Ciertamente, Proust rompe con la visión optimista de un desarrollo continuo de la identidad del protagonista, lo que le lleva a interesantes reflexiones en la intersección de temporalidades. La realización de dicha identidad se une a la devaluación de una época que impide la autonomía. El Narrador de Proust la pone en cuestión difuminando en el tiempo el mundo con el que se encuentra y restaurándolo simbólicamente mediante una narración que es su praxis. Por eso no hay que leer *À la Recherche du temps perdu* con la nostalgia del tiempo que ya no es, sino con la distancia que separa y religa, una "distancia en la proximidad".

2. Proust y la fenomenología de lo sensible

Su interés por el tiempo vivido, la evidencia, las sensaciones y el cuerpo, han convertido a Proust en uno de los novelistas más cercanos a la fenomenología.

Merleau-Ponty se inspira en la capacidad proustiana para traducir experiencias irrepetibles que "sólo se configuran como textos por la palabra que suscitan"²⁷. Esa palabra se ha formado a lo largo de toda la vida del Narrador hasta construir una obra que gira en torno a ella. Por eso, hablar, escribir e incluso leer, se convierten en maneras de vivir y, a la vez, la vida se torna literaria: "Así la palabra literaria expresa el mundo en tanto que dado a vivir a alguien, pero al mismo tiempo lo transforma en ella misma y se pone como su propio objetivo"²⁸. Estas maneras de vivir, sin embargo, no deben absolutizarse porque no pueden contener toda la vida ni bastarse a sí mismas.

En una nota titulada "La filosofía de lo sensible como literatura", Merleau-Ponty considera que la literatura es más capaz de acoger las tonalida-

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours (Collège de France 1952-1960)*, Paris, Gallimard, 1968. p. 41.

²⁸ *Idem*.

des de la vida que el psicologismo, porque éste sólo se atiene a los "hechos", sin comprender que "no tienen más papel que despertar fenómenos adormecidos"²⁹.

Proust, por su parte, estaba fascinado por el mundo interior, pero nunca consideró que se alcanzara por introspección. Concebía la novela como psicología en el tiempo, pero lo que pretendía con ella era dar la sensación del fluir viviente. La introducción del tiempo en la narración le permitía un perspectivismo múltiple que presentaba distintos momentos de la vida para alcanzar diversas capas de sentido de un mismo acontecimiento. Éstas iban pintando con palabras esas cualidades vitales despreciadas por la ciencia que son obviadas porque, habitualmente, vivimos entre hábitos y frías ideas. Los primeros debilitan nuestras sensaciones; en cuanto a las ideas formadas sólo por la inteligencia, Proust desconfía de ellas, porque sólo tienen una verdad lógica por convención, son infecundas y no proporcionan ningún placer³⁰. Sólo la impresión es criterio de verdad. Buscaba su secreto en el recuerdo involuntario que, de tan insignificante, había sido relegado y había quedado preservado con toda su fuerza en la memoria. Retomándolo de modo creativo, la obra de arte lograba desautomatizar la percepción y llevarnos a las primeras (y últimas) impresiones, a esas huellas de la verdadera realidad. El trabajo de la inteligencia venía después: "La impresión es para el escritor lo que la experimentación para el sabio, con la diferencia de que en el sabio el trabajo de la inteligencia precede y en el escritor viene después. Lo que no hemos tenido que descifrar, que dilucidar con nuestro esfuerzo personal, lo que estaba claro antes de nosotros, no es nuestro. Sólo viene de nosotros mismos lo que sacamos de la oscuridad que está en nosotros y que los demás no conocen"³¹.

Esta búsqueda de la verdad en la impresión y su recóndita raíz, guarda una estrecha relación con la fenomenología de la evidencia a través de la percepción³², porque no está basada ni en supuestos, ni en operaciones mentales, sino en la coherencia de nuestra experiencia vivida.

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 305.

³⁰ Cfr. M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 238.

³¹ *Ibid.*, p. 239.

³² Sobre esta concepción de la evidencia y su correlato, la verdad, junto con el carácter interpretativo de la percepción, véase mi contribución: M^a C. López Saénz,

Toda percepción de un objeto se organiza ofreciendo un marco en el que poder reconocer las percepciones pasadas del mismo. Por tanto, la conciencia perceptiva está ligada a la memoria como conjunto de experiencias antiguas que integran la atmósfera de lo percibido. La percepción no es, sin embargo, una yuxtaposición de perspectivas pasadas con otras actuales, sino la configuración con sentido de las mismas: "percibir no es experimentar una multiplicidad de impresiones que conllevarían recuerdos capaces de completarlas, es ver brotar de una constelación de datos un sentido inmanente sin el que sería imposible apelar a los recuerdos. Acordarse no es devolver a la mirada de la conciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, es hundirse en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente las perspectivas encajadas hasta que las experiencias que resume sean como revividas en su lugar temporal. Percibir no es acordarse"³³.

La verdad de la percepción es ese sentido que va surgiendo de las síntesis de las vistas. Proust se aproxima a él aunando los componentes singulares y generales de la impresión en una obra. Ésta tiene una doble composición: procede del objeto y se prolonga en nosotros, como ocurre con la percepción que no es ni la mera sensación producida por el objeto, ni una pura construcción intelectual, sino la actividad de una conciencia perceptiva intencionalmente dirigida al mundo percibido, "a las cosas mismas".

Por esta intención, se ha hablado del realismo subjetivo de Proust³⁴, en tanto técnica de la narración del descubrimiento en primera persona. Pero Proust no sólo narra descubrimientos, sino dudas, perplejidades, etc., que surgen desde las perspectivas multiplicadas sobre uno mismo y los otros, porque, como dice Merleau-Ponty, el único objetivo honorable que cada uno puede proponerse al escribir es vivir delante de los otros y de uno mismo de manera indivisa³⁵.

"El alcance hermenéutico de la evidencia husserliana", en César Moreno / Alicia M^a de Mingo (eds.) *Signo, intencionalidad y verdad. Estudios de fenomenología*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 261-275.

³³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 30.

³⁴ Véase, por ejemplo, M. Raimond, *Le signe des Temps. Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976, p. 42.

³⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, "Annexe" en *L'institution. La passivité. Notes de Cours au Collège de France (1954-1955)*, p. 273.

Proust lo puso en práctica para re-significar y revivir con más intensidad el fragmento de mundo que le tocó vivir y ofrecer su relato a los otros, como una lente de aumento que les permitiera adoptar otra perspectiva sobre sí mismos. Lo hizo escribiendo y elaborando un estilo capaz de responder a la exigencia de reunir en una sola frase los sucesivos estratos temporales que fundan el instante tal y como nos lo ofrece el gran artista, el Tiempo. Para ello, restituía el abanico de impresiones de todo tipo que acompañan a la vida perceptiva.

Según Merleau-Ponty, el cumplimiento de la misma obedecía al esquema del mundo que el cuerpo lleva en sí: "Con la noción de esquema corporal no sólo es descrita de una nueva manera la unidad del cuerpo, sino también la de los sentidos y la del objeto"³⁶. En virtud de él, el cuerpo aprehende la unidad de la cosa, coordina activamente todos sus miembros entre sí vinculándolos al movimiento general de la existencia (actividad sinérgica) y con los diferentes sentidos.

Merleau-Ponty no los aborda en función del conocimiento, sino como expresiones de la relación de nuestro cuerpo con el mundo. Así concebidos, se traducen unos en otros sin necesidad de un intérprete y se comprenden entre sí sin tener que pasar por la idea ordenadora de los mismos: "En el sujeto normal no hay una experiencia visual, una táctil y una visual, sino una experiencia integral en la que es imposible dosificar las diferentes aportaciones sensoriales"³⁷. Esta experiencia global nace de la relación de los sentidos con la unidad prelógica que es el cuerpo vivido y que muestra que "todo uso de nuestro cuerpo es ya *expresión primordial*"³⁸.

En las últimas obras de Merleau-Ponty ya no será el cuerpo el que integre los sentidos, sino la carne (*Chair*) de la que aquéllos son diferenciaciones. La sinestesia se comprenderá como fenómeno de la transitividad de la

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, p. 271.

³⁷ *Ibid.*, p. 138.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 110. Puede consultarse un estudio sobre la importancia expresiva del cuerpo fenoménico en Merleau-Ponty y su prolongación en la *Chair*, en M^a C. López Saénz "La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de M. Merleau-Ponty", en J. Rivera de Rosales / M^a C. López Saénz (eds.), *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, Madrid, UNED, 2002, pp.179-207.

carne que, sin embargo, no anula las diferencias entre los sentidos: "Cada 'sentido' es un 'mundo', i.e. absolutamente incomunicable para los otros sentidos y, sin embargo, construye *algo* que, por su estructura, está globalmente *abierto* al mundo de los otros sentidos y hace con ellos un solo Ser"³⁹.

Los sentidos singulares se interrelacionan, porque derivan de uno primordial, del Sentir como ser de dos caras, lo sentiente y lo sentido. Cada sentido lo reactiva a su manera y por eso son reversibles, al menos virtualmente, y están abiertos a diferentes formas de ser.

Proust consigue llevar esto a la novela recurriendo constantemente al cuerpo y describiendo pormenorizadamente las sensaciones y sinergias entre las mismas. Relata los espacios geográficos desde un ojo que mira mientras narra los lugares que se mueven con el tiempo hasta transmitir la experiencia de la *expresión*, "el momento en que el color y la carne se ponen a hablar a los ojos y al cuerpo"⁴⁰, porque el ser sensible apela a una expresión que lo prolonga y le confiere verdad. De ahí la complicada trama proustiana que cuenta el pasado desde un presente que explica el futuro ya cumplido en la escritura. Así obtenemos un punto de vista que no es el de un sujeto determinado, sino el de la linterna mágica que multiplica los temas y sus desarrollos hasta el infinito. No se limita a proyectar luz sobre aquello a lo que apunta, sino que se une con lo visible y lo invisible de los objetos, con la forma que se destaca de un fondo (que posibilita la *Gestalt*) para devolvernos imágenes proyectadas por toda la alcoba. Esa linterna ejemplifica la unión del ojo y el espíritu; moviliza todo eso que ve, pero, al mismo tiempo, se demora en sabores, olores, colores y sensaciones de todo tipo con el propósito de acceder a la consistencia de los objetos, a sus dimensiones recónditas para una mirada superficial ante la que todo lo que verdaderamente importa pasa sin dejar huella. Esas cualidades son las que despiertan lo vivido, porque los sentidos se intercambian con las sensaciones y los recuerdos sentidos mientras se viven corporalmente.

³⁹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 271.

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 292s.

La expresión proustiana de las sensaciones multiplicadas e interiorizadas despierta nuestros sentidos, actuales y virtuales, incluidos los de la vida sumergida que nos determina sin saberlo. Todos ellos convergen en la sensibilidad, en tanto unidad expresiva que explica las sinestesias⁴¹ entre el ojo y el oído, entre lo recordado y lo anhelado y en nuestra manera de estructurar el entorno, siempre ligada a la cenestesia, o sea, al sentir el propio cuerpo que siempre nos acompaña y nos da la sensación general de existir.

Incluso la memoria proustiana funciona mediante sinestesias, a través de vinculaciones entre las sensaciones (por ejemplo, el sabor de un paisaje, el color de una voz). Como decíamos, obedece a la unidad sincrética del esquema corporal y se basa en el hecho de que todos los sentidos funcionan a la vez (mientras se ve, se huele, se escucha). El sabor del chocolate que bebe el narrador de la *Recherche* y la visión de la colina se solapan con la neblina matutina hasta el punto de que ambas saben a chocolate y éste huele a niebla; el ruido de la lluvia evoca el olor de las lilas de Combray y el tumulto de una mañana de verano evoca el sabor fresco de las cerezas. La coincidencia de impresiones fuerza a la memoria a relacionar una cenestesia pasada con su correspondiente contenido afectivo. Para expresar este fenómeno sinestésico, Proust se sirve de metonimias que unen sensaciones diversas por su contigüidad en la vivencia. Así formula también el funcionamiento sistemático de la memoria, como un conjunto de adherencias armónicas.

Estos fenómenos ponen de manifiesto que la estructura perceptiva es matriz de posibles sentidos. La percepción estética es sólo otro nivel de ella, definido por la verticalidad que deja constancia de que la verdad no puede reducirse a lo dado, sino que se configura poniendo en cuestión la percepción habitual, desvinculándola de los automatismos ordinarios. La percepción del artista es más nítida que la cotidiana, porque llega a las profundidades de la visibilidad: "Lo visible (con todo lo invisible que entraña) es el Ser que nos es común y el lenguaje del artista (como indirecto e inconscien-

⁴¹ Sinestesia es la sensación asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra. Se trata de una unidad prelógica entre lo sentiente y lo sentido y entre los diversos sentidos.

te) es el medio de consumir nuestra participación común en el Ser: re-
aprehender nuestra vida; y también la de los otros"⁴². Cuando el artista lo-
gra este objetivo, como es el caso de Proust, su novela cumple la ontología
indirecta de Merleau-Ponty que se acerca al Ser desde los entes; consigue
producir una significación indirecta que se corresponde con la relación late-
ral que el yo mantiene con lo otro y, así, entre los múltiples personajes de *Á
la recherche du temps perdu* (unos doscientos) y sus mundos hay constan-
tes implicaciones y relaciones laterales, ya sea entre ellos, con el Narrador o
con el autor. Esto caracteriza a la literatura moderna que parte del desfon-
damiento y la disociación existente en busca de algo más fundamental, un
suelo que permanece y desde el que penetra en la realidad fragmentada.

En otra de las notas de Merleau-Ponty, titulada "Filosofía y Literatura" y
destinada a analizar la literatura como inscripción en el Ser y no como
posesión de un objeto por un sujeto, el autor define la filosofía como "Ser
que habla en nosotros", "creación" consciente de serlo que busca su origen
en el mundo de la vida, en el que la inteligencia no se da separada de la
carne. Ese es también el fin de *Á la recherche du temps perdu*: recobrar el
tiempo en estado naciente, gracias a la conjunción de esas coincidencias
sensibles que permiten al novelista y al fenomenólogo "aprehender el
sentido del mundo o de la historia en estado naciente"⁴³, que no es un
paraíso perdido para siempre, sino el suelo originario (*Boden*) de todo
sentido.

Esta filosofía es, como la literatura, creación de verdad, porque no im-
pone significados, sino que los halla en el Ser que habitamos, haciendo
hablar a la experiencia vivida y devolviéndonos al Ser enriquecido por una
obra que se sabe tal cuando ha encontrado sus raíces silenciosas y ha insti-
tuido el pasaje a la verdad. Las creaciones literarias y filosóficas no tienen,
por tanto, únicamente un alcance cultural, sino ontológico, porque su meta
consiste en contactar creativamente con el Ser y, para ello, no basta repro-
ducir sensaciones, sino que es necesario el esfuerzo creativo: "El Ser es *lo*

⁴² M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 196s.

⁴³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. XVI.

que exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de él"⁴⁴, porque no es sólo lo visible, sino también lo invisible y la visibilidad surge de la relación entre ambos que clama por ser dicha.

Proust se asombra ante la visibilidad, así entendida. Cuando logra expresar como la siente, su lector la encuentra verdadera mientras la va reencontrando en sí mismo: "Cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico ofrecido al lector para permitirle discernir aquello que tal vez, sin el libro, no habría observado dentro de sí mismo"⁴⁵. La lupa así brindada no sólo aumenta los objetos, sino que los aísla dándoles relieve. No ofrece pues una óptica directa que amplíe la visión, sino también otra indirecta que multiplica los tiempos que envuelven las impresiones en la experiencia del tiempo recobrado.

De este modo lateral, el lector participa de esa universalidad que antes creía o completamente subjetiva o encerrada en alguna cosa en-sí. Se trata de la universalidad propia del Sentir, que invade las singularidades y se generaliza en las sensaciones sentidas en común gracias a la expresión de la extensa gama de impresiones que se recuerdan porque se han vivido y han quedado inscritas.

Proust creaba para superar la distancia entre las vivencias y sus expresiones. Era consciente del inacabamiento constitutivo de ambas y lo comprendía como índice de fecundidad, de nacimiento continuado. Del mismo modo, Merleau-Ponty consideraba que arte y filosofía eran inacabadas por su carácter abierto a nuevas experiencias, a creaciones restauradoras de la unidad entre la razón, la sensibilidad, la sensualidad..., elevando lo particular a lo universal de un modo siempre diferido, invitando así a su prolongación.

Como la literatura, la fenomenología de lo sensible no descompone la relación entre el sentiente y lo sentido que habita en aquél; no lo subjetiviza ni lo objetiviza, pero tampoco lo deja tal y como está; discierne sus articulaciones y expresa la pluralidad de sensaciones vividas y la unidad, siem-

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 251.

⁴⁵ M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 276.

pre recomenzada, de las mismas. Este es el objetivo de Proust y, por eso, toda su obra gira en torno al cuerpo y a lo sensible vivido⁴⁶ con conciencia, retrospectivamente, como no puede ser de otro modo, y, por ello, recobrado. Por eso, el episodio de la magdalena no ha de interpretarse como una representación debilitada de Combray; tampoco como un signo de la infancia; ni siquiera como una premonición inconsciente de lo que ocurrirá al final de la novela, sino como un verdadero retorno de sabores, olores, sensaciones con las que seguimos viviendo. Esto demuestra que, tanto Proust como Merleau-Ponty están preocupados por algo más que los signos y sus significados; se interesan por restituir la génesis de los mismos desde lo sentido a lo sentiente y a la inversa.

El cuerpo vivido es ambas cosas a la vez. Él opera la sinergia de las cosas por la simple aprehensión de sus sentidos, que son inmanentes al campo sensible. Ahora bien, el cuerpo no es la sede de las sensaciones, sino el impulso motor de las mismas; irradia interioridad y ésta se fusiona con los rayos del mundo sin poder disociar unas radiaciones de otras como no sea por abstracción. Produce sensaciones dobles, semi-comprometidas con el objeto, pero prolongadas en nosotros mismos, de modo que la experiencia del mundo es siempre auto-experiencia. Por eso, soy capaz de alterar los rostros y los paisajes y éstos transforman las impresiones que me provocaban: "El espíritu tiene sus paisajes para cuya contemplación sólo se le da un tiempo"⁴⁷.

Al igual que el espacio está circunscrito para el vidente, el tiempo de los recuerdos no es eterno. La limitación de ambos se debe, según Proust, al

⁴⁶ Tiempo vivido, cuerpo vivido, vida vivida, significan con conciencia, porque los seres humanos no podemos vivir de otra manera desde el momento en que nuestras experiencias se van depositando y reactualizando en nuestro presente. Por eso no estamos de acuerdo con Carbone cuando dice que "la figura del "tiempo incorporado" de Merleau-Ponty y la obra de Proust en su conjunto, describen una vida sin conciencia, una experiencia que aflora justamente como en el sueño". (M. Carbone, *La visibilité de l'invisible*, Paris, Olms, 2001, p. 129). En una reciente investigación, hemos mostrado que, aunque en el sueño no hay completa autoconciencia, sí que hay algún grado de conciencia (aunque no sea más que la onírica), como revela el hecho de que siempre se despierta del sueño (M^a C. López Saénz, "Mundo de la vida y pasividad del sueño", en prensa).

⁴⁷ M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 426.

cuerpo, platónicamente concebido como causa de la finitud y cárcel del alma: "Y tener un cuerpo es la gran amenaza para el espíritu, la vida humana y pensante (...). El cuerpo encierra al espíritu en una fortaleza"⁴⁸. Frente a la exaltación merleau-pontiana del cuerpo vivido, Proust todavía es heredero de la concepción objetiva del mismo. El cuerpo es, para él, instrumento necesario, pero claramente insuficiente, para la realización del arte; mientras ésta encarna la eternidad, aquél nos ata al tiempo y, sin embargo, su concurso es imprescindible para materializar el espíritu. El cuerpo es, además, guardián del pasado porque, a pesar de las alteraciones que lo hacen casi desconocido, mantiene una relación sustancial con nuestra historia. Así, En el *bal des têtes*, Proust muestra como el tiempo del pasado emerge, quiere apropiarse de los cuerpos presentes y revela así esa capacidad de temporalización invisible que posee y que desaparece con la muerte: "Después de la muerte, el Tiempo se retira del cuerpo, y los recuerdos tan indiferentes, tan empaldecidos, se borran en la que ya no existe y pronto se borrarán en aquel a quien torturan, pero en el cual acabarán por perecer cuando deje de sustentarlo el deseo de un cuerpo vivo"⁴⁹.

Interpretar las sensaciones como signos de ideas, expresar lo sentido y, así espiritualizarlo, es, según el Narrador de *À la recherche du temps perdu* "hacer una obra de arte"⁵⁰. Sin duda el mundo sensible y la materia⁵¹ tienen una gran relevancia en Proust, pero lo que prevalece es el deseo de la materia espiritualizada, la densidad del objeto sentido, así como la labor esclarecedora de las impresiones por el escritor-traductor. Proust se adelanta, así, a lo que Merleau-Ponty denominará "*Chair*", a esa materia trabajada interiormente o a ese exterior interiorizado cuyo interior revierte hacia fuera. Sin embargo, en el escritor prevalece el dualismo: "(Pues entre nosotros y los seres hay una franja de contingencia, como, en mis lecturas de Combray, comprendí yo que hay una franja de percepción y que impide el contacto absoluto de la realidad y del espíritu)"⁵².

⁴⁸ *Ibid.*, p. 427.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 441.

⁵⁰ M. Proust, *À la Recherche du temps perdu* I. Paris, Gallimard, 1987, p. 37.

⁵¹ Esta centralidad de lo sensible ha sido destacada, entre otros por J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, PUF, 1974, p. 11.

⁵² M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 354.

A partir de entonces, el Narrador comprenderá que sólo a través de la propia obra de arte resolverá el enigma que ha sido su vida. Dicha obra nace con la intención de presentar la integridad de la experiencia, la totalidad de lo real y, por ello, va más allá de la novela naturalista; se interroga por verdades esenciales, intemporales que, sin embargo, no son construcciones conceptuales, sino que habitan en la sensibilidad: "Las verdades que la inteligencia capta directamente con toda claridad en el mundo de la luz plena tienen algo de menos profundo, de menos necesario que las que la vida nos ha comunicado sin buscarlo nosotros en una impresión, material porque nos ha entrado por los sentidos, pero en la que podemos encontrar el espíritu"⁵³.

3. La obra de arte como prolongación de la *aisthesis* aquilatada por la memoria

Las verdades esenciales se dan a la memoria involuntaria como palabras-cosa-sensación que hay que descifrar; se ofrecen lateralmente y dejando tras de sí grandes sombras. Esa memoria no es provocada por el presente por una regresión intencionada, sino que se halla en la propia vivencia como otra sensación más; nos da el pasado en sí, es "el único medio de recobrar el Tiempo perdido"⁵⁴, de experimentar el cese de las inquietudes sobre el futuro⁵⁵. Las relaciones del Narrador con todo lo presente y lo ausente se muestran en virtud de la memoria involuntaria; más tarde, se tornan reflexivas por la flexión misma del sentir. Tales relaciones son las que definen a las ideas sensibles, que han sido noveladas y ontologizadas por Proust y Merleau-Ponty, respectivamente. Estas ideas se encuentran por todas partes, también en la apariencia, son sus armaduras. Por tanto, no son las esencias platónicas. Proust no persigue la reminiscencia de ideas, sino esos universales concretos⁵⁶ intemporales, en tanto fondo de todo movi-

⁵³ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁵ Cfr. *ibid.*, p. 228.

⁵⁶ Hemos mostrado en otros trabajos cómo los estudios de Merleau-Ponty sobre el lenguaje le conducen a renunciar a la universalidad abstracta y a aceptar el hecho de la pluralidad lingüística; no obstante, acepta una universalidad concreta, la del

miento temporal, a los que tenemos un acceso lateral. Así, por ejemplo, el gusto de la magdalena está fuera del tiempo, permanece como su esencia. Pero ésta no se halla en la magdalena, sino en la impresión que ha dejado en el espíritu el conjunto de sensaciones que nos han afectado. La verdad proustiana se halla en la esencia que, a su vez, se encarna en los sentidos materiales que, como hemos visto, funcionan sinestésicamente. Por eso es por lo que el filósofo declara que "nadie ha ido más lejos que Proust en la fijación de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, sino su doble y la profundidad"⁵⁷. La profundidad no es una propiedad del sujeto, sino una dimensión del ser.

Merleau-Ponty se refiere a una profundidad más originaria que la geométrica, más relacional, intensiva y hasta afectiva. Por eso afirmaba en una de sus primeras obras que "para la vida, como para el espíritu, no hay pasado absolutamente pasado 'los momentos que el espíritu parece tener tras él, los lleva también en su profundidad presente' "⁵⁸.

Proust revela esa profundidad superponiendo descripciones, escenas diversas en el mismo tiempo, sueños y fantasías mezcladas con lo real. Con esto no pretende huir del presente, sino acceder verdaderamente a la realidad, que no es sólo actual. Si Merleau-Ponty vuelve constantemente a la escritura de Proust es porque ésta se sumerge en la sensación inmersa en los horizontes que sobrepasan su pura novedad y fundamentan su acontecer. No pretende comunicar pensamientos con su obra, sino suministrar ins-

lenguaje dado que permite acceder a otros sistemas de expresión aprehendiéndolos primero como diferentes y concibiendo entonces el propio como variante de aquéllos. (Cfr. M^a C. López Sáenz, "La *Parole* as a Gesture of the Originating Differentiation", en *op. cit.* Véase también "De la expresividad al habla. Un modelo diacrítico de interculturalidad", en M^a C. López Sáenz / B. Penas (eds), *Paradojas de la Interculturalidad. Filosofía, lenguaje y discurso*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 31-61). En otro reciente trabajo, hemos desarrollado las implicaciones antropológicas del acceso lateral a un universal para evitar así absolutizarlo y oponer al universalismo abstracto de la filosofía tradicional, un universal concreto, que se va construyendo en el diálogo intercultural (cfr. M^a C. López Sáenz, "Identidad lateral. Un concepto de la fenomenología", en *op. cit.* especialmente las pp. 123 y ss).

⁵⁷ M. Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible*, p. 195.

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 2001, p. 224.

trumentos para pensarse y verse y esto se consigue por inmersión en la profundidad en la que deja sus huellas la impresión, en la densidad del presente en la que vive el pasado.

Frente a la convicción de Deleuze de que la esencia es la última palabra del aprendizaje o la revelación final y que sólo el arte puede ofrecérsela porque sus signos son "los únicos inmateriales"⁵⁹, insistimos en que la materia es imprescindible para llegar a esa esencia que articula las diversas sensaciones. Hasta la sonata de Vinteuil alcanza su verdad en virtud de su carácter sonoro y musical y "los sonidos no son únicamente 'signos' de la sonata, sino que ella es a través de ellos"⁶⁰.

Esta sonata anuncia felicidad para Swann, porque produce un sentido sin separarse de su propia génesis y, por ello, simboliza una llamada a la creación, a la recuperación del tiempo perdido con la bella promesa artística de felicidad. La idea sensible que sostiene esta melodía es el despertar del amor entre Swann y Odette que ha quedado ligado a sus notas e ilustra la profundidad que está detrás y entre los sonidos, en el ritmo que es relación; gracias a él, el sonido pasado se hace cuerpo integrando un campo a través del cual el presente irradia su riqueza. La desviación de las cinco notas acaba componiendo un mensaje que despierta en Swann recuerdos involuntarios que nos causan afección. Gracias a que ese amor había caído en el olvido, se había preservado en toda su intensidad vivida: "Sí, si el recuerdo, gracias al olvido, no ha podido contraer ningún lazo, echar ningún eslabón entre él y el minuto presente; si ha permanecido en su lugar, en su fecha; si ha guardado las distancias, el aislamiento en el seno de un valle o en la punta de un monte, nos hace respirar de pronto un aire nuevo, precisamente porque es un aire que respiramos en otro tiempo, ese aire más puro que los poetas han intentado en vano hacer reinar en el paraíso y que sólo podría dar esa sensación profunda de renovación si lo hubiéramos respirado ya, pues los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido"⁶¹.

⁵⁹ Cfr. G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 48-50.

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 207, nota 2.

⁶¹ M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 227.

Dice Muñoz Molina que "el proceso de invención de esta novela fue el tránsito gradual del recuerdo mecánico a la memoria creadora"⁶², ésa que no guarda imágenes de lo que fue, sino que retoma experiencias que comenzaron en otra época para enriquecer las actuales y expresarlas. En ese sentido, la escritura proustiana huye del ámbito de la inteligencia consciente a sabiendas y para explicar lo que más importa, la mezcla de temporalidad y eternidad de la que están hechas las cosas. Por eso la escritura proustiana se practica como un imperativo necesario ante la evanescencia de lo sensible y el conocimiento de *survol* que tiene como finalidad la fijación del fenómeno aconteciente.

Á *la recherche du temps perdu* es el libro más hecho de memoria, el que mejor la examina y la explica en conjunción con todo el campo perceptivo y, sin embargo, no es un libro de memorias. Antes, Proust intentó escribir una biografía, *Jean Santeuil*. Sin embargo, en ella, la memoria fracasaba por intentar reproducir el pasado y perder, así, el enigma del olvido. La escritura atenta a la memoria consciente se pierde, porque se ciñe a ordenar hechos y no a recrear variaciones imaginativas sobre lo real. Éstas constituyen el método husserliano para dar con lo invariante o esencial mediante el cual, tal vez no sea posible experimentar el tiempo puro, pero sí el acontecimiento que lo colma, lleno de pasividad y actividad, de inconsciencia y consciencia. Literatura, filosofía y, en general, toda obra humana, están hechos de ambos. El recuerdo es resultado de la memoria y ésta ayuda a que la realidad se forme como tal. Aunque parezca que deforma la realidad, lo hace de un modo coherente para restaurar la continuidad temporal y personal.

"Tiempo: el pasado está perdido – la realidad no se forma más que en el recuerdo (por el lenguaje) – Mundo a distancia, – y sin embargo ella misma (por el cuerpo)"⁶³. En esta breve nota, Merleau-Ponty constata, con Proust, que la verdadera realidad no es la que se ha perdido en el tiempo, sino la que se recuerda como reelaboración lingüística de lo que fue. Ese recuerdo lingüísticamente mediado es activo, da que pensar, porque implica

⁶² A. Muñoz Molina, "Memoria y ficción", en J. M. Ruiz-Vargas, *op. cit.*, p. 64.

⁶³ M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours*, p. 195.

cierto distanciamiento de la realidad que, sin embargo, continúa afectando. El pasado alberga la verdadera realidad, precisamente porque no nos viene dado pasivamente, sino porque es construido desde el presente, incluso fundamento de toda creación: "y la fe que crea no existe más que al comienzo"⁶⁴. La realidad sólo se forma en el recuerdo porque su cara invisible, su pasado y su futuro constituyen el fondo del presente y ha sido inaugurada en él. Así se explica que un acontecimiento insignificante despierte la memoria y, con ella, ecos infinitos que se plasman en la escritura creando algo nuevo. Esta novedad, así como el preciosismo de las cosas descritas y la tonalidad de las sensaciones que originan, explica el desprecio que el Narrador siente por la literatura realista, por limitarse a representar la vida, sin transmitir ni apetito de vivir, ni inspiración.

Lo que verdaderamente inspira al artista no es la existencia anodina, sino la interiorización del existir y del sentir hasta descubrir su preciosismo. La creación comienza en la memoria de éste y se ayuda de la inspiración, entendida como el Ser Vertical en el que inscribe la Carne: "Lo que llamamos inspiración debería ser tomado literalmente: hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe ya quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado"⁶⁵.

Así encarna Merleau-Ponty la reversibilidad entre la creación y la expresión, de la que procede esa curiosidad que lleva al artista a plasmarse realizando su obra, al ser humano a buscar en sus recuerdos motivos para sus acciones y al escritor a convertir su vida en literatura y a narrar la gestación de su novela. De este modo, cada uno ve el mundo dejando que éste se vea a su través. Comienza a realizar su obra profundizando en la impresión y termina escribiéndola; así expresa la participación en el Ser, que no es sólo respiración en él, sino también su recreación.

Como para Merleau-Ponty, el arte constituye una universalidad sin concepto⁶⁶ que enriquece la vida; ésta descansa en las ideas sensibles y en su

⁶⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-5)*, p. 197.

⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 31s.

⁶⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, pp. 264s.

universalidad concreta, en la aconceptualidad universal del *logos* del mundo estético o en nuestra relación estético-sensible y sensual con el mundo, en la *aisthesis* en definitiva⁶⁷. También Proust recupera el significado originario este término. De ahí que toda su obra pueda caracterizarse como escritura novelada de la sensibilidad vivida, siendo el tiempo recobrado la consagración estética de la misma. Ambos saben que el arte está del lado del cuerpo, porque éste comunica ideas a través de sentidos, integrando los fenómenos en su campo, actuando como puente entre la experiencia estesiológica y la expresión lingüística: "Digamos únicamente que la idealidad pura no está descarnada ni libre de estructuras de horizonte. Es como si la visibilidad que anima el mundo sensible emigrara, no fuera de todo cuerpo, sino en otro menos pesado, más transparente, como si cambiara de carne, abandonando la del cuerpo por la del lenguaje y liberada por ello, pero no libertada de toda condición"⁶⁸. La idea es "una sublimación de la carne"⁶⁹, en el sentido más material del término, como cambio de estado de idéntica materia que pasa de sólida a gaseosa. Como el texto, la carne posee una textura, es decir, de un invisible que subtiende lo visible; es carne del lenguaje, llena de significaciones de las que se componen las articulaciones; a su vez, el lenguaje y la literatura, de modo privilegiado, son carnales, tejidos del ser.

Por lo que respecta a Proust, entiende que la idea sensible se comprende cuando la contextualizamos y la vivimos en carne propia, no sólo con la nostalgia de lo que fue, sino como orientación hacia el futuro a través de una reactivación casual de la unidad del sentir en el tiempo recobrado, es

⁶⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 490. Merleau-Ponty ha recuperado el sentido originario de este término, en tanto sensibilidad, sensualidad, sentir estesiológico y estético. Véase mi contribución "El sentido de la *Aisthesis* en Merleau-Ponty", en J. M. Santos / P. S. Alves / A. Barata (eds.), *A Fenomenologia Hoje / Phenomenology Today*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 299-311.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible*, p. 200.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 203. He interpretado esa enigmática afirmación merleau-pontiana como una de las expresiones de la transición de lo sensible a lo inteligible o, mejor, de la práctica merleau-pontiana de la filosofía como una inteligibilidad distinta a la del sólo entendimiento Véase M^a C. López Saénz, "De la sensibilidad a la inteligibilidad. Rehabilitación del sentir en la fenomenología de Merleau-Ponty", *Phainomenon. Revista de Fenomenologia* 14 (2007) 171-193.

decir, en ese tiempo que anticipa la empresa de crear una obra de arte, una tarea ardua, pero catártica: "Y de paso observaba que en esto, en la obra de arte que ya me sentía dispuesto a emprender, sin haberme decidido conscientemente a ello, habría grandes dificultades. Pues tendría que realizar sus partes sucesivas en una materia muy diferente de la que convendría a los recuerdos (...) —en una materia distinta, nueva, de una transparencia, de una sonoridad especiales, compacta, refrescante y rosada"⁷⁰, en otra carne más etérea (la del lenguaje).

La experiencia es un texto sin escribir y, como el cuerpo vivido, es condición de posibilidad de todo texto, pero la ejecución de dicha posibilidad es el lenguaje hablante. En Proust, toma la forma de oraciones excesivamente largas, llenas de precisiones, frases que unas veces describen, otras narran o reflexionan, todo ello para expresar el contenido de un solo instante lleno de infinitas sensaciones, y, a la vez, sugerir el ritmo del tiempo. Si Merleau-Ponty ha tomado a Proust como modelo de lenguaje operante es en virtud de esa capacidad de estilizar lo sensible hasta llegar a sus profundidades, las cuales siempre continúan suscitando en el escritor esquemas de interpretación y de expresión de lo sentido. La experiencia vivida en contacto con el mundo sensible, pero muda, quiere prolongarse en la palabra hablante y ésta, a su vez, se inspira en las ideas sensibles.

Frente a la palabra ya hablada, la palabra hablante posee una intención significativa en estado naciente⁷¹ o, mejor dicho, es poseída por ella. Reactiva una significación que siempre ofrece un exceso y deja abierto el sentido en el que la cosa puede desarrollarse, "porque el hombre que escribe no se contenta con continuar la lengua que ha recibido, o con rededir cosas ya dichas (...). Quiere realizar la lengua y destruirla al mismo tiempo, realizarla *destruyéndola* o destruirla *realizándola*. La destruye como palabra completamente hecha que sólo despierta ya en nosotros significaciones lingüísticas y no hace presente lo que dice. La realiza, en cambio, porque la lengua dada, que la penetra por todas partes y otorga una figura general a sus pensamientos más secretos, no está ahí como una enemiga, sino por el contra-

⁷⁰ M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 227.

⁷¹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 229.

rio está *preparada* para convertir en adquisición eso que el escritor significa de nuevo⁷². Por la palabra hablante hay continuidad entre la palabra viva y la escritura, entre la expresión singular y la comunicación universal. Esto no significa que la idea preceda a su expresión, ya que sólo ésta permite el advenimiento de la idea; de ahí la importancia del trabajo del escritor, que comunica lo más individual y lo más universal tras el análisis exhaustivo de la impresión vivida, de la fenomenología del mundo.

Es tarea de la filosofía y de la literatura desvelar la palabra hablante que subyace a la palabra hablada. Proust y Merleau-Ponty lo hacen dando voz a la sensibilidad; no se proponen sólo describirla, sino buscar la verdad, la vida originaria en la que las impresiones, las emociones y las ideas están imbricadas. Así se encamina el lenguaje indirecto de los escritores más allá de las sensaciones aisladas y nos aproxima al radical torbellino de la vida originaria y al de una vida más plena como fin de nuestra relación con el Ser.

Proust logra crear esta palabra hablante y eso es lo que hace tan feliz a su Narrador, no porque cuando vivía y sentía no lo fuera, sino porque su obra de arte ha sublimado sus pasiones redirigiéndolas hacia una esencia perdurable y sacándolas a la luz por el lenguaje, simulando así ese minuto extra-temporal⁷³ que recrea el sentir del hombre que quiere ser eterno. Esta eternidad ha de entenderse fenomenológicamente, como reactivación de lo que quedó sedimentado, como culminación de todas las experiencias vividas y estilización de las mismas creativamente. De la misma manera que el recuerdo es la dialéctica siempre en curso de la memoria y el olvido, del mismo modo que el pasado verdadero es el que continúa actuando en el presente, la creación es el concurso de la actividad y de la pasividad del existir, de la palabra hablante que deforma coherentemente el depósito del lenguaje.

El arte nos permite recobrar el tiempo en su estado original, como intemporalidad que individualiza al artista, pero esa vivencia no sólo hay que

⁷² M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 140.

⁷³ Cuando Proust busca lo extra-temporal, se refiere a la esencia común a las sensaciones del pasado y del presente y eso ha tenido que temporalizarse previamente.

traducirla, también hay que expresarla con un estilo, prolongando el pasado puro en una palabra todavía hablante que no se limite a designar convencionalmente, sino que opere por la "torsión secreta"⁷⁴ de las palabras ya habladas.

4. La escritura como estilización de la existencia

La expresión escrita cumple de nuevo la adherencia al Ser, en todas sus dimensiones temporales, celebra su cercanía a él para que no pase desapercibida, pero sin imponerle otra relación: "Si la escritura es como un acoplamiento de una 'espontaneidad a una receptividad', la implicación recíproca entre creatividad y pasividad, parece que una pasividad más antigua insiste en cruz en esta implicación y la hace variar en torno a ella"⁷⁵. La escritura da expresión a esa revelación de lo esencial producida por el recuerdo involuntario; no es, por tanto, la creación pura del genio, sino que habita en todos los seres humanos que quieren esclarecerla, en todos los estilos⁷⁶. Según Proust, el estilo "no es una cuestión de técnica, sino de visión"⁷⁷ de lo invisible para el común de los mortales. No tiene que ver con la teoría, sino con la sensibilidad: "Es la revelación que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera como se nos presenta el mundo, diferencia que, si no existiera el arte, sería el secreto eterno de cada uno"⁷⁷. Toda estilización del mundo pasa por la metáfora. Proust la emplea para encontrar implicaciones entre todo lo que nuestra inteligencia separa, así como entre nuestras impresiones y su expresión habitual. Veamos como la metáfora proustiana consigue plasmar la verdadera realidad, la vivenciada: "El gusto del café con leche matinal nos trae esa vaga esperanza de un buen tiempo que tantas veces nos sonriera anta-

⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 19.

⁷⁵ R. Breeur, *op. cit.*, p. 236.

⁷⁶ Merleau-Ponty atribuye a Husserl la introducción del término "estilo" como traducción de nuestra relación original con el mundo (Cfr. M. Merleau-Ponty *La prose du monde*, p. 79). En consonancia con la cuarta de las *Meditaciones cartesianas* de Husserl, caracteriza el estilo por una reactivación espontánea de lo sedimentado.

⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours*, pp. 196s.

⁷⁷ M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 257.

ño, en la clara incertidumbre del amanecer, mientras lo tomábamos en un tazón de porcelana blanca, cremosa y plisada que parecía leche endurecida, cuando el día estaba aún intacto y entero. Una hora no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas (...). Del mismo modo que la vida descubre una cualidad común en diferentes sensaciones y las une desafiando las contingencias temporales, la verdad comienza cuando el escritor toma dos objetos diferentes y plasma sus relaciones con su propio estilo en una metáfora⁷⁸.

Proust asigna a la metáfora un papel esencial como instrumento de traducción y de revelación de la experiencia subjetiva del mundo, así como fundamento de la creación artística. Este procedimiento estético se cumple ya en la realidad como transposición que nos permite relacionar sensaciones y recuerdos. Proust considera que ese poder metonímico y metafórico se halla en la propia dinámica del Tiempo y, por ello, éste es el artista que hace reconocibles las cosas. En ocasiones, también a la inversa, una bella metáfora logra esa integración de un sentimiento pasado en el presente, ese viaje virtual que por pereza no realizábamos o ni siquiera sentíamos necesidad de efectuar. En suma, la metáfora produce "sobresignificación"⁷⁹ y su uso restaura la verdad o la relación entre la experiencia vivida y la obra expresiva.

También Merleau-Ponty empleaba metáforas, no para ornamentar su discurso, sino para forzar al lenguaje filosófico a decir lo que nunca había sido dicho y para evocar otras variaciones del ser en el mundo. El uso metafórico del lenguaje le permitía regenerar los conceptos proporcionándoles figuras concretas de lo sensible⁷⁹. Mientras que aquéllos son constructos de la inteligencia aislada que sólo sirven para designar realidades positivas, éstas hacen referencia a la interrelación que todo lo invade y que no puede ser aprehendida como oposición de contrarios. Merleau-Ponty hace un nue-

⁷⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, p. 201.

⁷⁹ Tiene la intención de "reemplazar las nociones de concepto, idea, espíritu, representación por las de *dimensiones*, articulación, nivel, bisagra, pivotes, configuración —El punto de partida=crítica de la concepción usual de la *cosa* y de sus *propiedades*" (M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 277).

vo uso de los conceptos por los que éstos nos ponen en presencia de ese misterio natural en el que lo objetivo y lo subjetivo son indivisos. La metáfora instaura una lógica que no es de derivación, sino de comunicación entre las cosas a través del yo. Tiene función ontológica, puesto que obedece a la metaforicidad originaria del mundo. Responde a la ontología indirecta y negativa que el filósofo anunciaba, ésa que se proponía llegar al ser desde los entes y se interesaba por lo que se esconde a través de lo que se muestra, la gran parte del iceberg ausente para quien descubre su punta visible. Como ella, la metáfora se propaga, se generaliza y universaliza de modo lateral, se aproxima al sentido sin eliminar los hiatos y los silencios operantes. Ella plasma la distancia en la proximidad o el pensamiento de la no coincidencia que era la filosofía para Merleau-Ponty.

Ciertamente, las metáforas acaban desgastándose. Así ha ocurrido con los resultados azarosos de la memoria involuntaria proustiana y la magdalena mojada en té; se han convertido en lugares comunes cuando, para Proust, sólo fueron paradas provisionales para reconstruir una incesante búsqueda esencial. Por eso, leer a Proust exige no absolutizar ninguno de los lugares temporalizados que jalonan su obra. Lo importante es viajar con él sin abandonar nuestra situación concreta y recordando que ésta nunca puede darse por concluida. Él mismo se concebía como traductor del libro interior que cada uno lleva en sí. Esa traducción se torna obra de arte porque nos traslada a experiencias extrañas que contienen “matrices de ideas”⁸⁰ que pueden dar lugar a un pensamiento propio. Para ello, la obra no ha de reproducir lo dicho por otros medios, sino hacer que surja la palabra hablante y, de ella, el pensamiento hablante. Eso acontece de la mano de la filosofía y la literatura simultáneamente, como la visión óptica, en la cual la distancia entre dos observaciones se percibe en una única figura en profundidad. Así actúan esos emblemas que transmiten las obras artísticas cuyo sentido no terminaremos nunca de esclarecer.

El esfuerzo de intentarlo constantemente es lo que nos impulsa a interpretar el presente por el pasado, a detener la vida para pensarla hasta comprender que “la verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada,

⁸⁰ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 126.

la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura; esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista. Pero no la ven porque no intentan esclarecerla⁸¹.

La verdadera vida, la vida vivida que, para la fenomenología es la que se halla dotada de sentido, es para Proust, la literatura. La reversibilidad entre vida y literatura o entre las impresiones retenidas en la memoria y la obra de arte que expresa su sentido se produce por el trabajo del escritor. Gracias a él, sus lectores participamos en un pensamiento y nos re-creamos a nosotros mismos. Por tanto, la lectura nunca es pasiva: plantea interrogantes y lleva al lector a un viaje interior que lo libera de la pasividad de una vida distraída e incluso del pasotismo⁸².

En el fondo, Proust y Merleau-Ponty se debaten en la misma paradoja: ¿no estaremos alterando la vida cuando la novelamos o filosofamos acerca de ella? Como le recordara Bréhier a Merleau-Ponty en 1947, "vuestra doctrina, para no ser contradictoria, debería quedar sin formular, solamente vivida. Pero, una doctrina sólo vivida es aún filosófica?"⁸³. Merleau-Ponty le respondía que, para ser filosofía, la vida debía ser comprendida y que, para ello, tenía que expresar lo inmediato; "esto no es traicionar a la razón, sino, al contrario, trabajar por su *agrandissement* (ampliación)"⁸⁴, tomar conciencia de que lo irreflexivo es el caldo de cultivo de la reflexión. Finalmente, Bréhier sentenciaba: "veo sus ideas expresándose por la novela, por la pintura más que por la filosofía. Su filosofía conduce a la novela"⁸⁵. Y, sin embargo, Merleau-Ponty fue filósofo, articulador de las ideas que están en todas partes, incluso en la literatura: "Las ideas literarias, como las de la música y la pintura no son 'ideas de la inteligencia': no se desprenden nunca por completo de los espectáculos, trasparen irrecurables como las

⁸¹ Cfr. M. Proust, *Le temps retrouvé*. p. 257.

⁸² Merleau-Ponty defiende una pasividad sin pasivismo o pasotismo, es decir, una pasividad asumida que, por eso, ya no es pura, sino que encierra un compromiso (M. Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité. Notes de Cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 159).

⁸³ E. Bréhier, "Compte rendu", en M. Merleau-Ponty *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Grenoble, Cynara, 1989, p. 77.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 78.

personas, pero no definibles"⁸⁶. Se dedicó a pensar los impensados, los pivotes del pensamiento y las matrices de los símbolos, al mismo tiempo que comprendía la necesidad de metaforizar la vida para lograr el acceso indirecto al Ser. No escribió poemas, pero encontró en la palabra poética un ejemplo a seguir por la palabra hablante que obligaba a la filosofía a re-inventar los términos, a escribir entrelazando los pensamientos en formación, mezclando lo descrito con lo que se pretende describir, poniendo en cuestión el uso de los conceptos al que estamos habituados.

Con esas ideas opera el auténtico arte: despertando sentimientos en los otros a la vez que los expresa. No aporta un sentido conceptual, sino que conjura una presencia, porque nos enseña a ver de otro modo, de la misma manera que la verdadera filosofía nos enseña a "aprender de nuevo a ver el mundo"⁸⁷, descubriendo potencialidades incumplidas de lo real, dimensiones invisibles de lo visible. Ciertamente, la reflexión es lo que nos hace responsabilizarnos de nuestra vida, pero también el deseo de sentirla, la decisión y el compromiso de ejercerla y éstos no son ajenos a la literatura.

⁸⁶ M. Merleau-Ponty, *Résumés de Cours (Collège de France 1952-60)*, p. 40.

⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, p. XVI.