

**EL TEMA DEL *UT PICTURA POESIS*
EN EL LENGUAJE INDIRECTO Y LAS
VOCES DEL SILENCIO:**

**LOS ANTECEDENTES DE LA NUEVA ONTOLOGÍA
DE MERLEAU-PONTY**

ANNA MARIA BRIGANTE *

RESUMEN

En contra de Sartre, el paralelismo que Merleau-Ponty establece entre literatura y pintura en su escrito *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* es una manifestación de su ontología indirecta. Este texto, que puede ser leído como una reconsideración de la frase horaciana *ut pictura poesis* —la pintura es como la poesía—, pretende entonces poner en claro cómo es posible la relación interartística entre la literatura —arte cuyo material es el lenguaje— y la pintura —arte que se sirve de formas y colores—. Para el filósofo francés la literatura y la pintura comparten el hecho de ser expresiones de una realidad pre-objetiva. Ahora bien, puesto que la obra de Merleau-Ponty es un intento incesante por incluir esa realidad, el arte, como expresión privilegiada de la misma, adquiere un papel fundamental en el pensamiento filosófico.

Palabras clave: ontología, lenguaje, literatura, pintura, Merleau-Ponty.

* Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana. RECIBIDO: 05.10.09
ACEPTADO: 07.12.09

**THE *UT PICTURA POESIS* IN INDIRECT
LANGUAGE AND THE VOICES OF SILENCE:**

**BACKGROUND OF THE NEW MERLEAU-PONTY'S
ONTOLOGY**

ANNA MARIA BRIGANTE

ABSTRACT

In his text *Indirect Language and the Voices of Silence*, the French philosopher Merleau-Ponty establishes a parallelism between literature and painting which is rather contrary to Sartre's way of thinking. This article—which can be considered a reformulation of Horace's statement *ut pictura poesis*, i.e., as is painting so is poetry, aims at showing that such a parallelism is a manifestation of Merleau-Ponty's indirect ontology; the text also seeks to illustrate how it is indeed possible to establish an inter-artistic relationship between literature—an artistic expression whose raw material is language—and painting—another artistic expression using colors and shapes. For Merleau-Ponty, both forms of art are expressions of a pre-objective reality. Since his work is a permanent attempt to include such a reality, art begins to play an essential role in philosophic thinking while being a privileged expression of reality.

Key words: ontology, language, literature, painting, Merleau-Ponty.

EL LENGUAJE INDIRECTO Y LAS VOCES DEL SILENCIO fue publicado en dos entregas en la revista, dirigida por Sartre, *Temps modernes*, en los números de junio y julio de 1952. Éste fue el último artículo que Merleau-Ponty escribió para la revista pues, después de ello, tendría lugar el distanciamiento de su amigo Sartre. En 1960 en la colección de ensayos compilados en el libro *Signos* el texto fue publicado de manera completa. Ahora bien, es importante señalar que antes de que el escrito viera la luz por primera vez, en la revista ya mencionada, éste era o se constituiría en el tercer capítulo de un libro, *La prosa del mundo*, que Merleau-Ponty jamás terminaría y que se negó a hacer público.

El texto en cuestión y la anécdota sobre los avatares de su divulgación, son importantes para comprender lo que se ha llamado el período intermedio de la filosofía del francés, ubicado entre *La fenomenología de la percepción* y *Lo visible y lo invisible*, libro en el que, antes de morir, el autor estaba desarrollando lo que él mismo llamaría una nueva ontología o una ontología indirecta. Josep Maria Bech, en su texto *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, sugiere que, en lo que concierne a dicho período, prevalece una suerte de sincretismo en el que el autor se ocupó del lenguaje, de la historia, de la psicología y del arte; temas que aborda junto con la recepción de algunas ideas hegelianas, marxistas y, sobre todo, con la lectura logocéntrica de Saussure (Bech, 2005: 14).

El sincretismo de este período denuncia una búsqueda ávida del filósofo tanto por encontrar los interlocutores adecuados para su propuesta, como por consolidar lo que va a ser una constante en su estilo filosófico, a saber, el diálogo permanente entre la filosofía y la no filosofía. De hecho, en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, el autor hace explícita la importancia que tiene para la filosofía el diálogo con otras formas de expresión o, como él las llama, formas de expresión híbridas. Así lo anuncia en las notas del curso de 1959-1960: “La filosofía encontrará ayuda en la poesía, el arte etcétera, en una relación más estrecha con ellas, renacerá y reinterpretará su propio pasado de metafísica —que no es pasado—” (Merleau-Ponty, 1996: 39). Merleau-Ponty propone, entonces, un pensamiento que sabe hacer suyas las razones de la *no filosofía* y, gracias a ellas, es capaz de transformar radicalmente la identidad de lo *filosófico*.

Galen A. Johnson define *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* como un escrito turbulento (1993). Lo es, si por turbulento se entiende algo agitado, en movimiento, que no se aquieta: y sí, el texto no se aquieta. De principio a fin introduce temas e interlocutores, ejemplos y comparaciones constantes. Como prueba flagrante de esta turbulencia puede ser considerado el hecho de que el autor, una vez publicado el artículo en *Temps modernes*, no queda satisfecho con la primera versión, y, no sólo escribe una introducción distinta a la primera del capítulo de *La prosa del mundo*, sino que cambia párrafos y omite otros reconfigurando el balance, siempre precario, de un escrito que se puede definir un *non finito*.

La última versión del texto, publicada en *Signos*, presenta entonces tres diferencias ostensibles en relación con la de *La prosa del mundo*: la primera, es que está dedicado a Sartre, dato curioso si se tiene en cuenta que los planteamientos principales de Merleau-Ponty, respecto a la relación de la pintura y la literatura, se oponen en gran parte a los que el amigo había expuesto en *¿Qué es literatura?*; la segunda, es que el autor decide cambiar el título inicial —*El lenguaje indirecto*— por una versión más larga: *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*; y la tercera diferencia tiene que ver con que agrega una larga introducción sobre Saussure y su visión del lenguaje. Cada una de estos cambios reconfigura el texto y da nuevas pistas de lectura, pistas que se rastrearán en este escrito.

1. Las voces del silencio: una respuesta a Sartre

EL HECHO DE QUE MERLEAU-PONTY haya dedicado el texto a Sartre, cuando sus tesis sobre el arte toman distintos derroteros, es otra de las manifestaciones de la ambigüedad de una relación en la que la amistad se ve vulnerada por posiciones filosóficas y políticas divergentes. El texto aquí tratado no es la excepción, y se opone tácita, pero claramente, a los planteamientos que hace Sartre en *¿Qué es literatura?*, específicamente a la imposibilidad de proponer un paralelismo entre la literatura y las demás artes.

Quienes quieran demostrar la absurdidad de una teoría literaria mostrando que la misma es inaplicable a la música deben probar ante todo que las artes son paralelas. Ahora bien, este paralelismo no existe. Aquí, como en

todas partes, no hay diferencias únicamente en las formas, sino también en la materia; una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras (Sartre, 1976: 45).

El autor de *La Náusea* plantea separar la literatura de las demás artes, la razón es que el escritor en prosa puede guiar a un público, proponer, incitar a la acción; mientras que el pintor, según sus propias palabras, es mudo porque está fuera de los significados, así como lo está el músico e incluso el poeta. Este último, a pesar de trabajar con el lenguaje al igual que el escritor en prosa, “ve las palabras al revés, como si no pertenecieran a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrará en primer lugar la palabra como una barrera” (Sartre, 1976: 50). Parece ser que el silencio del pintor, e irónicamente, el silencio del músico, e incluso el del poeta, los pone en desventaja respecto al escritor en prosa quien, al usar un lenguaje transparente, es capaz de comunicarse a plenitud.

Merleau-Ponty, en cambio, considera que “el paralelismo [entre las artes] es un principio legítimo” (1971: 83) y, en ese sentido, sugiere que es posible comparar el arte del lenguaje con los demás. Más aún, en aras del ejercicio comparativo, propone ver el arte de la prosa, no como el arte que, separado de los demás, es capaz de hablar y de comunicar de forma directa, sino como uno más de esos artes llamados mudos (1960: 57), en la medida en que participa también de la realidad plástica propia de ellos. Explicar esto supone dar cuenta de algunos elementos de la ontología del autor de la *Prosa del mundo*.

Una vez establecido que, para Merleau-Ponty, el paralelo entre las artes es viable, se hace necesario alcanzar la claridad de que esto no es más que una manifestación de la manera como él asume la filosofía y los temas que más lo preocupan, a saber, el cuerpo, la conciencia, el mundo, la percepción, el lenguaje. No sobra decir que aborda cada uno de ellos de un modo completamente distinto a Sartre. Por tanto, el desacuerdo entre los filósofos acerca de la literatura es sólo la punta del *iceberg* de un distanciamiento conceptual más profundo.

Tácitamente Merleau-Ponty critica el texto *¿Qué es literatura?* apuntando al corazón mismo de su planteamiento, es decir, al hecho de que el pintor es mudo mientras que “el escritor es un hablador” (Sartre, 1976: 54) capaz de trabajar con significados y hacer de las palabras pistolas cargadas que logran incluso propiciar acciones. Frente a esta aserción,

Merleau-Ponty reacciona valiéndose del título de una obra de Malraux. Se trata del texto de psicología del arte *Las voces del silencio*, voces que son, precisamente, las de la pintura. La pintura también habla.

La frase ‘las voces del silencio’ es análoga a las expresiones ‘las luces de la oscuridad’ o a ‘la verdad de la falsedad’. Se trata de una combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras de significado opuesto que originan un sentido nuevo y dan lugar a una nueva realidad. En este caso, se trata del hecho de que el silencio encuentre su voz a través de la pintura, pues según palabras del mismo filósofo, “las voces de la pintura son las voces del silencio” (Merleau-Ponty, 1971: 156), el pintor se expresa a su modo. El silencio del pintor sartreano ha sido puesto en entredicho.

No es de extrañar que el autor de *La prosa del mundo* se sienta cómodo con la formulación de Malraux: las voces del silencio. Ella le evoca su propio modo de proceder, si se quiere, su propia manera de filosofar, que es ir en la búsqueda de este tipo de duplas que se contraponen y se complementan en una suerte de dialéctica. Baste recordar ‘la visibilidad de lo invisible’, ‘lo interior de lo exterior’ y toda una serie de pares conceptuales que quieren mostrar una forma de concebir la realidad que, desde el principio, pretende romper con todo dualismo para proponer la comprensión de un mundo en el que todo es entrelazamiento, reversibilidad o quiasmo.

En *Lo visible y lo invisible* el autor explica la reversibilidad propia del quiasmo¹ aludiendo al dedo del guante que se vuelve al revés: “no hace falta un espectador que esté a *ambos lados*. Basta que, por un lado, vea al revés del guante que se aplica al lado derecho, que con uno toque el otro, el quiasmo es esto —reversibilidad—” (Merleau-Ponty, 1970: 316). No hay lugar para la separación del *Para sí* y el *Para Otro* porque se incorpora uno en otro. Como afirma Dupond, “Merleau-Ponty hace intervenir la noción de quiasmo cada vez que trata de pensar no la identidad, no la diferencia, sino la identidad en la diferencia (o la unidad por oposición) de términos que habitualmente se consideran separadamente, como lo vidente y lo visible, el signo y el sentido, lo interior y lo exterior, cada uno no es sí mismo en el otro” (Dupond, 2001: 6).

¹ La palabra *chiasmo* viene del griego *χιασμός*, relativo a la letra *χ* o cruzada. Se usa principalmente en retórica para designar una construcción en la que las palabras de la primera oración se presentan en orden inverso en la segunda: los primeros serán los últimos y los últimos serán los primeros.

El quiasmo como entrelazamiento y reversibilidad está en el centro de la estructura ontológica que Merleau-Ponty va a esbozar. Esto se hace evidente desde uno de sus primeros trabajos, la *Fenomenología de la percepción*. En esta obra el filósofo se propone romper con todo dualismo y diluir la división tan tajante que la ontología tradicional, de corte cartesiano —y porqué no también sartreano— hace entre lo categorial y lo pre-categorial, estableciendo entre ellos una relación que se inscriba dentro de la lógica de lo que luego será denominado por él quiasmo. Así se expresa al respecto:

[Se trata de] hacer retroceder lo límites de aquello que tiene sentido para nosotros, mostrando que el reducido ámbito del sentido temático está rodeado por el ámbito mucho más extenso del sentido no temático. El estrato fenoménico que por todas partes desborda la realidad es literalmente pre-lógico y lo será siempre (Bech, 2005: 14).

Interesado en acceder a esta realidad pre-lógica, a este ámbito de sentido no temático, Merleau-Ponty no tarda en darse cuenta que el arte es una vía de acceso privilegiada para adentrarse en un mundo que es antes que nada perceptivo, mudo, pero no por ello carente de sentido. Así, el arte es una manera de encontrar una voz que exprese este mundo que, de lo contrario, permanecería en silencio. El arte hace visible y audible la manera como el mundo se presenta a la percepción. Desde esta idea, hay que entender la frase que el filósofo, acertadamente, adopta de Valéry: el pintor aporta su cuerpo, hace su cuerpo pintura para así expresar la realidad muda del mundo pre-categorial en colores, formas, texturas, ritmos.

Se llega así al meollo del problema que importa para el desarrollo del paralelismo entre pintura y literatura. En palabras del mismo filósofo: “El lenguaje dice y las voces de la pintura son las ‘voces del silencio’”. Si esto es así, ¿cuál sería el lugar de un arte como la literatura, cuyo material es el lenguaje?, ¿puede el escritor expresar el silencio del mundo pre-categorial? En contra de Sartre, la respuesta de Merleau-Ponty es afirmativa. El problema que se plantea es cómo puede ser esto posible. Para explicarlo, es útil llamar la atención sobre la primera parte del título del escrito *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*. ¿A qué se refiere el filósofo con: *lenguaje indirecto* y qué tiene que ver con las voces del silencio?

2. El silencio de las voces: el paso por Saussure

COMO YA SE DIJO, LA ÚLTIMA VERSIÓN DEL ESCRITO del que aquí se ha tratado, incluye una larga introducción que Merleau-Ponty dedica al lingüista suizo Ferdinand Saussure. Resulta imposible, en tan poco espacio, hacer un examen detallado de la relación del filósofo con el pensador estructuralista, pero, a grandes rasgos, se puede hacer claridad sobre cuál es la influencia que este último ejerce sobre la concepción del lenguaje del primero, para derivar de ésta su idea de literatura. Para ello, es útil hacer un excursus sobre la primera concepción que el francés tiene de lenguaje, para luego establecer de qué manera la teoría del lingüista influyó en su transformación.

En su etapa inicial, el filósofo concibe el problema del lenguaje, teniendo como hilo conductor la pregunta por la posibilidad de expresar la realidad pre-categorial propia de la experiencia vivida. Así, en el capítulo de la *Fenomenología de la percepción* intitulado El cuerpo como expresión y palabra, Merleau-Ponty asume la palabra como uno más de los gestos del cuerpo; específicamente, un gesto fonético que es manifestación del *cogito* encarnado y de su relación con el mundo. Se trata de un camino directo en el que el filósofo no ve los vocablos como si estuvieran guardados en un depósito, como si fueran una posesión que hay que sacar y usar, sino como la expresión expedita de la realidad pre-categorial en la que se está inmerso: no hay que hacer la doble operación de sacar y usar un vocablo porque no hay dualidad entre la expresión y lo expresado.

Yo me remito al vocablo tal como mi mano se dirige al lugar de mi cuerpo sujeto a una picadura, [dice Merleau-Ponty] el vocablo está en un cierto lugar de mi mundo lingüístico, forma parte de mi equipaje, no dispongo más que de un medio para representármelo, el de pronunciarlo, como el artista no tiene sino un medio para representarse la obra en la que trabaja: es necesario que la haga (1997: 197).

Sin embargo, en un segundo momento, el autor revisa su propia formulación y se percata de que concebir el lenguaje exclusivamente a partir de su gesticulación fonética, entendida sin más como prolongación del gesto mudo del cuerpo, supone aprehender la palabra sólo en su presencialidad, en su contexto de acción, como palabra hablada, sin dar razón de la complejidad de la lengua como sistema intersubjetivo provisto de una especie de estructura sedimentada durante generaciones (Mancini, 1987: 49).

En este orden de ideas, en la época en la que escribe *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Merleau-Ponty renuncia a abordar el lenguaje como un simple gesto fonético del cuerpo, y con ello, también abandona la idea de que sea posible un acceso directo a lo precategorial. De hecho, de ser viable una expresión directa del sentido de la experiencia primigenia, de lo precategorial, la consecuencia sería una suerte de lenguaje original, puro, al que Merleau-Ponty no tiene intención de llegar en su reflexión. Una muestra de esto es, precisamente, la crítica que hace en *El fantasma de un lenguaje puro*, al hecho de que el lenguaje puro sea como un lenguaje mítico prehistórico hablado por las cosas, a que sea como un “proyecto de una lengua universal” controlable: cualquiera de estas dos soluciones no sería más que “una rebelión contra el lenguaje dado”, con la intención de lograr un imposible, a saber, “recomenzar desde cero la historia de la palabra, mejor arrancarle la palabra a la historia” (1971: 28).

Paraphraseando a Carbone, habría que decir que la solución merlepontiniana del lenguaje excluye el lenguaje puro porque rechaza la posibilidad de una correspondencia puntual entre los signos y los significados, o de las palabras a las cosas. Resulta imposible, entonces, la presunción de una total decibilidad de lo real, porque ésta se fundaría en la creencia de que hay un lenguaje capaz de eliminar todo rastro de silencio: cada átomo verbal correspondería a un elemento de lo real (2000: 81).

Este giro en la comprensión del lenguaje es fruto del legado de Saussure que le permite a Merleau-Ponty pensar el tema de la expresión de un modo nuevo. Al igual que el lingüista suizo, concibe la comprensión del lenguaje en una doble dimensión: como lengua y como habla. Es decir, por un lado, el lenguaje como una estructura sedimentada, instituida, y, por otro, como lengua hablada, operante y actual. Haciendo una paráfrasis de Merleau-Ponty, hay que decir, que un sentido perceptivo nos hace descubrir debajo el lenguaje hablado, debajo sus enunciados y de su ruido —sólo ordenados a significaciones ya hechas del todo—, un lenguaje que es operante o hablante en el que las palabras viven una vida sorda como aquella de los animales de las grandes profundidades, las palabras se unen y se separan como lo exige su significación lateral o indirecta. (Merleau-Ponty, 1971: 136). Asumir al lenguaje en su realidad bifronte es, entonces, un legado de Saussure.

Lo que hemos aprendido de Saussure —acota Merleau-Ponty— es que los signos uno por uno no significan nada, que cada uno de ellos expresa menos un sentido que marca una separación de sentido entre él y los demás. Como lo mismo puede decirse de estos, la lengua está hecha de diferencias sin términos, o más exactamente, los términos en ella no son engendrados, sino por las diferencias, que aparecen entre ellos (1960: 49).

Siguiendo la reflexión de Bech, en esta nueva etapa del filósofo, la significación es inmanente a la trama verbal, nace de la diferencia entre los propios signos. Esto hace que sea superflua cualquier referencia a una eventual primera versión o versión original, sea en el pensamiento o en la realidad. Hay una erradicación de la invocación directa a una experiencia ante-predicativa: el punto de partida es la referencia del lenguaje a sí mismo y no hacia un suelo nutriente originario y precategorial (Bech, 2005: 14).

Ahora, bajo el signo de la distinción saussuriana entre lengua y habla, Merleau-Ponty acepta el hecho de que el lenguaje sea una estructura instituida, pero sólo bajo la condición de que, como contrapartida, exista una palabra hablada que reconfigure la cadena verbal compuesta de los signos y significados acumulados en el lenguaje. De no ser así, el lenguaje sería una realidad estática, como una lengua muerta o, dramatizando en el otro extremo, como una multiplicidad de lenguas con un sinnúmero de hablantes que no se comprenden.

Gracias a la lingüística, pero más allá de sus planteamientos, el filósofo encuentra el camino para superar la alternativa entre la lengua como cosa y la lengua como una producción de los sujetos hablantes. De este modo establece una dialéctica entre una intencionalidad corpórea de significación y la autorreferencialidad del sistema expresivo. En lo que concierne al lenguaje, el sentido no es un asunto de correspondencia sin más, sino que aparece sólo en la intersección entre las palabras porque, evocando una frase de Merleau-Ponty, la palabra opera sobre un trasfondo de palabra porque ella no es sino un pliegue en el inmenso tejido del hablar.

Se puede decir que en el período intermedio de su reflexión, Merleau-Ponty resitúa la realidad primigenia, porque sólo a través de complicados caminos indirectos y alusivos se puede acceder a ella. El lenguaje hablante significa oblicuamente, a través de las diferencias entre los signos y también gracias a los intervalos de silencio. Queda completamente prohibida la pretensión de una “decibilidad” completa de la realidad (Carbone, 2000:

80) pues, parafraseando al propio autor, tenemos que considerar el fondo de silencio que no deja de rodear a la palabra, sin el cual ésta no diría nada; o mejor aún, poner al descubierto los hilos de silencio en los que palabra está entremezclada (Merleau-Ponty, 1960: 57).

Con Saussure, pero como dice Carbone, más allá de él, Merleau-Ponty gana la claridad de que el lenguaje es indirecto, oblicuo y alusivo. Con este punto de partida, y puesto que el material de la literatura es el lenguaje, basta poco para entender cómo puede el arte de la prosa ser también una voz de ese silencio pre-categorial, y con ello, hacer viable el tan mentado paralelismo con la pintura. En sus notas a los cursos de 1952-1953— más o menos en la misma época de *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*— Merleau-Ponty parece aclararnos dicho asunto:

[La palabra del escritor] no hace sino recomenzar el trabajo originario del lenguaje, con la resolución de conquistar y de poner en circulación no sólo los aspectos estadísticos y comunes del mundo, sino incluso el modo como éste toca al individuo y se introduce en su experiencia. No se necesita, por tanto, que la palabra del escritor se satisfaga con las significaciones adquiridas y corrientes. Como el pintor y el músico emplean objetos, colores, sonidos para manifestar las relaciones de los elementos del mundo en la unidad de la vida —por ejemplo las correspondencias metafóricas de un paisaje marino— el escritor, empleando el lenguaje común a todos, lo emplea para devolver la participación pre-lógica de los paisajes, las casas, los lugares, los gestos de los hombres entre ellos y con nosotros. Las ideas literarias, como las de la música y la pintura no son “ideas de la inteligencia” (1995: 43).

No son ideas de la inteligencia sino que son, como Merleau-Ponty las llama, ideas sensibles que permiten acceder a un sentido que amplía el del lenguaje corriente —un sentido que se reconfigura gracias a una realidad no conceptual—, y que hunden sus raíces en lo pre-categorial. Si bien estas ideas no son exclusivas del arte, éste tiene sobre ellas una evidente prerrogativa. Ahora bien, en contra de las consideraciones sartreanas, para el autor de *La Prosa del mundo* el novelista sí comparte con las demás artes esta posibilidad de lograr plasmar, de expresar con palabras, la dimensión no categorial del mundo y, por consiguiente, la de crear ideas sensibles.

En la realidad de las relaciones interartísticas el escritor en prosa no queda excluido del conjunto de los poetas, de los músicos y de los pintores, creadores que expresan las tan mentadas ‘voces del silencio’. No es el

lugar para adentrarse en el largo trasegar de las artes y de las relaciones que se establecen entre ellas, pero lo cierto es que Merleau-Ponty revive el asunto desde el ámbito de su propia ontología, y desde ahí se empeña en mostrar la inclusión de la prosa en un conjunto del que había sido excluida por Sartre. Para el autor de *La prosa del mundo* dicha inclusión es posible sobre todo en la literatura en prosa del mundo moderno, cuyo representante más significativo es Proust, quien al lado de Cézanne en la pintura, es el artista al que más tiempo le dedica. Las obras de ambos son una expresión de nuestro comercio antepredicativo con el mundo y del funcionamiento de la percepción. Pero lo que aquí interesa, en aras de alcanzar la claridad sobre un paralelismo entre la pintura y la literatura, es presentar cómo esta última puede ser productora de las ideas sensibles a pesar de que su medio, el lenguaje, es el mismo instrumento que se usa en la comunicación cotidiana. Un recorrido por la reflexión de Valéry acerca de la distinción entre poesía y prosa resultará útil para tal propósito.

El poeta francés es un interlocutor tanto de Sartre como de Merleau-Ponty, y las posiciones que cada uno de ellos asume respecto a él son un signo de su idea sobre la prosa. Así, lo que para Sartre, siguiendo a Valéry, es exclusivo del escritor en verso, para Merleau-Ponty es propio también del creador en prosa, quien logra acceder a la dimensión poética del lenguaje. La propuesta que Valéry hace en “Poesía y pensamiento abstracto” con relación, exclusivamente, al poeta, para el autor de la *Fenomenología de la percepción* ésta debería extenderse al novelista (sobre todo el del siglo XX).

Para Valéry conviven dos hechos respecto al lenguaje: por un lado, el lenguaje es una creación práctica y, por otro, la poesía es un arte del lenguaje. En su primera función, el lenguaje comunica, y una vez que lo hace, muere: “Observemos primero que toda comunicación entre los hombres sólo tiene alguna certidumbre en la práctica, y mediante la verificación que nos da la práctica. *Le pido fuego. Me da fuego*: me ha entendido” (Valéry, 1990: 84). La función se ha cumplido, la comunicación se ha dado.

Valéry, que es un fumador empedernido, trae al caso un evento que seguramente es rutinario en su vida: ver acercarse a otro fumador a quien le pide fuego para prender su cigarrillo. Sin pensarlo, dice el poeta, su interlocutor le ha entendido y le da lo que pide: fuego. En ese momento

la frase muere. Sin embargo, Valéry, además de fumador, es un poeta, y deja que la frase “se repita en mí, como si se complaciera en mí; y a mí” (1990: 84). Le gusta oírla una y otra vez, y así, la frase adquiere una vida muy distinta a “expensas de su significación finita” (1990: 84), quiere ser escuchada otra vez. Estamos en el borde de la poesía.

Parafraseando la lúcida reflexión del poeta, se puede decir que el lenguaje produce dos espacios completamente distintos: el primero es aquel que anula el lenguaje mismo en el momento de la comprensión. En este ejercicio práctico, lo sensible del lenguaje no se conserva porque se disuelve en el lapso en el que ha cumplido su función de comunicar: el paso sobre las palabras es veloz no se detiene en el placer de su sonido. El segundo es aquel en el que el acto mismo del discurso se conserva y adquiere su propio efecto: “cada palabra es una reunión instantánea de un *sonido* y un *sentido*” (1990: 88). Ésta es la dimensión plástica del lenguaje, aquella que es capaz de expresar realidades que de otro modo quedarían en silencio y desconocidas; o como lo dice el mismo Merleau-Ponty, de devolvernos “la dimensión pre-lógica de los paisajes, las casas, o el mar”.

Por esta razón el trabajo del escritor es el del lenguaje más bien que el del pensamiento: se trata de producir un sistema de signos que, en virtud de su estructuración interna, restituya el paisaje de una experiencia, se necesita que los relieves, las líneas de fuerza de este paisaje induzcan una sintaxis profunda, un modo de composición y de narración que deshacen y rehacen el mundo y el lenguaje usual (1995: 45).

Esta reflexión valeriana es usada por Sartre, en sentido negativo, en *¿Qué es literatura?*, para demostrar que la poesía no es capaz de comunicar, mientras que la prosa sí lo hace en la novela. Este género tiene la posibilidad de influir en el público y generar nuevos comportamientos. La dimensión plástica de la palabra, propia de la poesía, hace imposible la trasmisión de un mensaje, según el filósofo existencialista. Por eso su insistencia en la superioridad de la novela, capaz incluso de inducir a la acción. Merleau-Ponty, en contra de su amigo, acepta el paralelismo entre la prosa, la poesía, la pintura y la música: cada una de ellas es la voz del silencio. Para el filósofo se trata de entender la inserción del lenguaje en el mundo del silencio (D’Acuto, 2006: 69), y asimismo, su capacidad, análoga a las demás artes, de expresar ideas sensibles que, además, vendrán en auxilio del pensamiento filosófico.

3. La ontología de Merleau-Ponty: entre filosofía y no-filosofía

EN *EL LENGUAJE INDIRECTO Y LAS VOCES DEL SILENCIO*, Merleau-Ponty no sólo logra establecer el paralelo roto por Sartre entre literatura en prosa y pintura, restaurando el *ut pictura poesis* horaciano, sino que, además, piensa explícitamente en la necesidad de contar con el arte para su propia reflexión filosófica; se pregunta por la viabilidad de lo que él mismo llama *formas de expresión híbridadas*. Así, la preocupación por el lenguaje literario y la eventual necesidad de devolverlo al conjunto de las demás artes, tiene que ubicarse al interior de una interrogación más amplia por el fenómeno de la expresión, asunto que ofrece una clave de lectura privilegiada para la elaboración sucesiva de su ontología (Carbone, 2000: 75).

Si se parte de la sencilla constatación de que desde el principio de su reflexión filosófica Merleau-Ponty se ha preocupado por la percepción, por nuestra relación originaria, no categorial con el mundo, es evidente que su búsqueda va aparejada a la pregunta por cómo la filosofía, en su dimensión categorial, puede referirse a esta realidad y tematizarla sin traicionarla. El esfuerzo del autor de *El ojo y el espíritu* se encamina hacia un pensamiento que sea capaz de expresar e incluir el estrato originario, dejado a un lado por la filosofía de la conciencia de corte cartesiano.

Ahora bien, dado que Merleau-Ponty ha constatado que la prosa, como la poesía, tiene una dimensión plástica capaz de expresar ideas estéticas, esto supone que la filosofía, que es sobre todo prosa, también puede acceder de alguna manera a ella. Bajo el signo de Bergson², Merleau-Ponty busca el camino de un lenguaje filosófico que no “practique el pensamiento de conjunto” o de sobrevuelo, propio de la tradición cartesiana, sino que sea capaz de habitar el mundo y de acceder a lo no categorial desde un saber que paradójicamente no puede abandonar lo categorial.

² En la *Introducción a la metafísica* Bergson se refiere a la necesidad de repensar el concepto filosófico, específicamente los límites de éste para expresar la realidad móvil que para el filósofo es aprehendida por la intuición. Parafraseando a García Morente, en la introducción que hace al libro arriba citado, para Bergson el filósofo debería hacer perder a los conceptos su rigidez y exorcizar su tendencia a la generalización. Para ello, en su discurso tendrá que incluir también a las imágenes y a las metáforas.

En los cursos de 1959-61 Merleau-Ponty se ocupa de este problema, mostrando el papel de las artes contemporáneas en la consolidación del lenguaje de lo que él llamará su nueva ontología. De la reflexión del filósofo en estos años es preciso resaltar que logra establecer que la literatura contemporánea, al igual que la pintura, es expresión del silencio ante-predicativo, en la medida en que le concede al lenguaje una dimensión de visibilidad. La importancia de este logro reside en que el filósofo se vale de la literatura para su reflexión, ora estableciendo un diálogo en particular con sus autores, ora introduciendo nuevos conceptos filosóficos que den cuenta del hecho de que la expresión nunca es completa, que descansa y se nutre de lo no dicho.

Para completar lo anterior, hay que decir que Merleau-Ponty no quiere y no puede prescindir de la no-filosofía, en este caso del arte. No sólo porque la pintura y la literatura le permiten entrar en contacto con las ya citadas ideas sensibles, ideas estéticas, sino además porque tiene la certeza de que específicamente la literatura, como modo indirecto de expresión, la obliga a repensar y a reconfigurar el lenguaje filosófico. Así lo dice en un fragmento de *Lo visible y lo invisible* que vale la pena citar en su totalidad:

El filósofo habla, pero es su debilidad, es una debilidad inexplicable: él debería callar, coincidir en silencio, y alcanzar en el Ser una filosofía que ya está hecha. Viceversa, todo acaece como si él quisiera traducir en palabras un cierto silencio que está en él y que él oye. Su “obra” entera es este esfuerzo absurdo. El filósofo escribía para decir su contacto con el Ser; pero no lo ha dicho, y no podría decirlo, porque este contacto es tácito. Entonces él recomienza [...] Se debe creer entonces que el lenguaje no es el contrario de la verdad o de la coincidencia, que hay o que podría haber —y es lo que él busca— un lenguaje de la coincidencia, un modo de hacer hablar las cosas mismas. Se trataría de un lenguaje del que él no es el organizador, de palabras que él no reuniría, que se unirían a través de él gracias a la conexión natural de su sentido, al tráfico oculto de la metáfora, -aquello que no siendo más el sentido manifiesto de cada palabra y de cada imagen, sino las relaciones laterales, las parentelas, que están implicadas en sus intercambios. Es precisamente el lenguaje de este género que el mismo Bergson reivindica para el filósofo (1970: 43).

Se trata de una filosofía que acceda a nuevas formas de expresión afines al lenguaje alusivo y metafórico de lo literario. Esto con el fin de darle vida al pensamiento de la opacidad y de la no coincidencia, al que Merleau-Ponty llamó también de la disensión o *l'écart*. Hay siempre un

desfase entre la conciencia y la realidad que se resiste a ser aprehendida completamente. Esta opacidad se manifiesta también en la imposibilidad de una perfecta adecuación entre la palabra y la realidad, y tiene como consecuencia la crítica del filósofo a un lenguaje originario.

La primera parte de la *Prosa del mundo* es una crítica al lenguaje puro que se resuelve en la reflexión del tercer capítulo: “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”. Como se ha visto, en este texto y a través del paso por la lingüística de Saussure, Merleau-Ponty busca el paralelismo entre la prosa y la pintura. Los alcances de éste superan la dimensión estética y comienzan a configurar los presupuestos de la ontología indirecta de *Lo visible y lo invisible*.

Referencias

- BECH, J. M. (2005). *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Barcelona: Anthropos.
- CARBONE, M. (2000). *Ai confini dell'esprimibile*. Milano: Guerini.
- D'ACUTO, G. (2006). *La prosa del senso. Dinamica della significazione in Merleau-Ponty*. Roma: If.
- JOHNSON, G. A. (1993). *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader*. Northwestern: Northwestern University Press.
- MANCINI, S. (1987). *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*. Milano: Memesis
- MERLEAU-PONTY, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- MERLEAU-PONTY, M. (1996). *Notes de cours, 1959-1960*. París: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1995). *Linguaggio, storia, natura, Corsi al Collège de France, 1952-1961*. Carbone. M (trad). Milano: Bompiani.
- MERLEAU-PONTY, M. (1971). *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus.
- MERLEAU-PONTY, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960). El lenguaje indirecto y las voces del silencio. En *Signos*. Barcelona: Seix Barral.
- SARTRE, J-P. (1976). *¿Qué es literatura?* Buenos Aires: Losada.
- VALÉRY, P. (1990). Poesía y pensamiento abstracto. En *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.