

LECTURAS

**MORFOLOGIA WAINHAUS**

1, 2 | DG | FADU | UBA

**EL MUNDO PERCIBIDO: EL ESPACIO**

MAURICE MERLEAU-PONTY

**EL MUNDO PERCIBIDO: EL ESPACIO**

MAURICE MERLEAU-PONTY

A menudo se observó que el pensamiento y el arte modernos son difíciles: es más difícil comprender y apreciar a Picasso que a Poussin o a Chardin, a Giraudoux o a Malraux que a Marivaux o a Stendhal. Y en ocasiones se ha inferido de esto (como el señor Benda en *La France byzantine*<sup>1</sup>) que los escritores modernos eran bizantinos, difíciles solamente porque no tenían nada que decir y reemplazaban el arte por la sutileza. No existe juicio más ciego que éste. El pensamiento moderno es difícil porque hace diametralmente lo contrario del sentido común, porque tiene la preocupación por la verdad y la experiencia ya no le permite, honestamente, atenerse a la tranquilidad de ciertas ideas claras o sencillas a las que el sentido común está vinculado.

(...)

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

de la física, la forma y el contenido del mundo no se mezclan. Las propiedades geométricas del objeto seguirían siendo las mismas en el curso de su desplazamiento, de no ser por las condiciones físicas variables a las que se ve sometido. Tal era el presupuesto de la ciencia clásica. Todo cambia cuando, con las geometrías llamadas no euclidianas, se llega a concebir el espacio como una curvatura propia, una alteración de las cosas por el solo hecho de su desplazamiento, una heterogeneidad de las partes del espacio y de sus dimensiones que dejan de ser sustituibles una por otra y afectan a los cuerpos de un mundo donde la parte de lo idéntico y la del cambio están estrictamente delimitadas y referidas a principios diferentes. Tenemos un mundo donde los objetos no podrían encontrarse consigo mismos en una identidad absoluta, donde forma y contenido están como embrollados y mezclados y que, finalmente, ha dejado de ofrecer esa armadura rígida que le suministraba el espacio homogéneo de Euclides. Se vuelve imposible distinguir rigurosamente el espacio y las cosas en el espacio, la mera idea del espacio y el espectáculo concreto que nos dan nuestros sentidos.

(...)

Las investigaciones de la pintura moderna concuerdan curiosamente con las de la ciencia. La enseñanza clásica distingue el dibujo y el color<sup>2</sup>: se dibuja el esquema espacial del objeto, luego se lo llena de colores. Cézanne, por el contrario, dice: “a medida que se pinta, se dibuja”<sup>3</sup>, —queriendo decir que ni en el mundo percibido ni sobre el cuadro<sup>4</sup> que lo expresa, el contorno y la forma del objeto son estrictamente distintos de la cesación o la alteración de los colores, de la modulación coloreada que debe contenerlo todo: forma, color propio, fisonomía del objeto, relación con los objetos vecinos—.

Cézanne quiere engendrar el contorno y la forma de los objetos como la naturaleza los engendra bajo nuestra mirada: mediante la disposición de los colores. Y de ahí proviene que la manzana que pinta, estudiada con una paciencia infinita en su textura coloreada, termina por hincharse, por estallar fuera de los límites que le impondría el juicioso dibujo.

(...)

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

(...)

La enseñanza clásica de la pintura está basada en la perspectiva, es decir, que el pintor, en presencia por ejemplo de un paisaje, decide no poner sobre su tela más que una representación totalmente convencional de lo que ve. Ve el árbol a su lado, luego fija su mirada más lejos, sobre la ruta; luego, finalmente, la dirige al horizonte, y, según el punto que fije, las dimensiones aparentes de los otros objetos son continuamente modificadas.

(...)

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

(...)

Los paisajes así pintados tienen el aspecto apacible, decente, respetuoso que les viene del hecho de que están dominados por una mirada fijada en el infinito. Están a distancia, el espectador no está

comprometido con ellos, están en buena compañía<sup>5</sup>, y la mirada se desliza con facilidad sobre un paisaje sin asperezas que nada opone a su facilidad soberana. Pero no es así como el mundo se presenta a nosotros en el contacto con él, que nos da la percepción.

(...)

A cada momento, mientras nuestra mirada viaja a través del panorama, estamos sometidos a cierto punto de vista, y esas instantáneas sucesivas, para una parte determinada del paisaje, no son superponibles. El pintor sólo logró dominar esa serie de visiones y extraer un solo paisaje eterno a condición de interrumpir el modo natural de visión: a menudo cierra un ojo, mide con su lápiz el tamaño aparente de un detalle, el que modifica con ese procedimiento, y, sometiéndolos a todos a esa visión analítica, construye así sobre su tela una representación del paisaje que no corresponde a ninguna de las visiones libres; domina su desarrollo agitado, pero al mismo tiempo suprime su vibración y su vida.

(...)

Si muchos pintores, desde Cézanne, se negaron a someterse a la ley de la perspectiva geométrica, es porque querían volver a adueñarse del paisaje y ofrecer su propio nacimiento bajo nuestra mirada; porque no se contentaban con un informe analítico y querían alcanzar el propio estilo de la experiencia perceptiva. Las diferentes partes de su cuadro, pues, son vistas desde diferentes puntos de vista, que dan al espectador desatento la impresión de "errores de perspectiva"; pero a quienes miran atentamente dan la sensación de un mundo donde dos objetos jamás son vistos simultáneamente, donde, entre las partes del espacio, siempre se interpone la duración necesaria para llevar nuestra mirada de una a otra, donde el ser, por lo tanto, no está dado, sino que aparece o se transparenta a través del tiempo.

(...)

El espacio no es ya ese medio de las cosas simultáneas que podría dominar un observador absoluto

igualmente cercano a todas ellas, sin punto de vista, sin cuerpo, sin situación espacial, en suma, pura inteligencia. El espacio de la pintura moderna, decía hace poco Jean Paulhan, es el “espacio sensible al corazón”<sup>6</sup>, donde también nosotros estamos situados, cercano a nosotros, orgánicamente ligado a nosotros. “Es posible que en un tiempo consagrado a la medida técnica, y como devorado por la cantidad, agregaba Paulhan, el pintor cubista celebre en un espacio acordado no tanto a nuestra inteligencia como a nuestro corazón, alguna reconciliación del mundo con el hombre”.<sup>7</sup>

(...)

Tras la ciencia y la pintura, también la filosofía y sobre todo la psicología parecen percatarse de que nuestras relaciones con el espacio no son las de un puro sujeto desencarnado con un objeto lejano, sino las de un habitante del espacio con su medio familiar. Ya sea, por ejemplo, comprender esa famosa ilusión óptica ya estudiada por Malebranche y que hace que la Luna, al levantarse, cuando aún está en el horizonte, nos parezca mucho más grande que cuando llega al cenit<sup>8</sup>. Malebranche suponía que la percepción humana, por una suerte de razonamiento, sobrestima el tamaño del astro. En efecto, si lo miramos a través de un tubo de cartón o una caja de fósforos, la ilusión desaparece. Por lo tanto se debe a que, al salir, la luna se presenta a nosotros más allá de los campos, los muros, los árboles, y esa gran cantidad de objetos interpuestos nos hace sensible su gran distancia, de donde inferimos que, para conservar el tamaño aparente que tiene, al estar sin embargo tan alejada, es preciso que la luna sea muy grande. Aquí, el sujeto que percibe sería comparable al sabio que juzga, estima, infiere, y el tamaño percibido en realidad sería figurado.

(...)

No es así como la mayoría de los psicólogos de hoy comprenden la ilusión de la luna en el horizonte. Han descubierto mediante experiencias sistemáticas que es una propiedad general de nuestro campo de percepción el hecho de implicar una notable constancia de los tamaños aparentes en el plano horizontal, mientras que, por el contrario, disminu-

yen muy rápido con la distancia en un plano vertical, y eso sin duda porque el plano horizontal, para nosotros, seres terrestres, es aquel donde se realizan los desplazamientos vitales, donde se da nuestra actividad.

(...)

Así, lo que Malebranche interpretaba por la actividad de una pura inteligencia, los psicólogos de esta escuela lo refieren a una propiedad natural de nuestro campo de percepción, de nosotros, seres encarnados y obligados a moverse sobre la tierra. Tanto en psicología como en geometría, la idea de un espacio homogéneo ofrecido por completo a una inteligencia incorpórea es reemplazada por la de un espacio heterogéneo, con direcciones privilegiadas, que se encuentran en relación con nuestras particularidades corporales y nuestra situación de seres arrojados al mundo. Tropezamos aquí por primera vez con esa idea de que el hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu *con* un cuerpo, y que sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas.

(...)

Esto no sólo es cierto con respecto al espacio. (...) Todo ser exterior sólo nos es accesible a través de nuestro cuerpo, y revestido de atributos humanos que también hacen de él una mezcla de espíritu y cuerpo.

#### NOTAS

1. J. Benda, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure. Mallarmé, Gide, Valéry, Aluin, Giraudoux, Suarès, les surréalistes: essai d'une psychologie originelle du littérateur*, Paris, Gallimard, 1945; reeditado en Paris, UGE, colección “10/18”, 1970.
2. Según la grabación: “La enseñanza clásica, en pintura, distingue el dibujo y el color [...]”.
3. Emile Bemard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, A la rénovation esthétique, 1921, p. 39; retomado en: Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bemheim-Jeune, 1926; reeditado en Grenoble, Cynara, 1988, p. 204.

4. En la grabación: “en el cuadro”.

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

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

7. *La table ronde*, ob. cit., p. 280.

8. Malebranche, *De la recherche de la vérité*, 1, I, cap. 7,

§ 5, ed. por G. Lewis, París, Vrin, tomo I, 1945, pp. 39-40; en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1979, tomo I, pp. 70-71.

[Conferencia radial de Maurice Merleau-Ponty, según el *Programa definitivo de la radiodifusión francesa*. Emisión quincenal. Octubre-Noviembre 1948.]

[SUPERVISÓ: H.W., 2003]