

**MAURO CARBONE**

***UNA DEFORMACIÓN SIN PRECEDENTES.  
MARCEL PROUST Y LAS IDEAS SENSIBLES***

**BARCELONA, ANTHROPOS, 2015, 220 PP.**

por **Sergio Aguilera**

La obra del profesor Mauro Carbone, actual catedrático en la Université Jean Moulin Lyon 3, es de lectura obligada para quienes estudiamos el pensamiento de Merleau-Ponty, sobre todo por sus repercusiones estéticas y ontológicas. El libro que aquí reseñamos, publicado originalmente en italiano en 2004 y traducido posteriormente al francés y al inglés, es el primero que el autor publica en español. Esperamos, no obstante, que no sea el único y que a él le siga una larga lista de escritos en esta lengua, que abriría a los lectores hispanohablantes un vasto y sugerente campo de investigación en torno al pensamiento del fenomenólogo francés apenas explorado aún en nuestros países. Mauro Carbone desarrolla en su obra, co-

mo diría Carmen López Sáenz, especialista en Merleau-Ponty en nuestro país, aspectos “impensados” de ese pensamiento, planteamientos y propuestas cuyas implicaciones quedaron en parte interrumpidas por su prematura muerte. A lo largo de los textos del italiano podemos leer, por ejemplo reflexiones sobre el cine o la literatura que aparecen como continuación natural de los escritos merleau-pontianos. Mauro Carbone los hace dialogar con otras filosofías, como la de Gilles Deleuze, mostrando así su mutua fecundidad. Estos planteamientos en definitiva terminarían dibujando esa nueva forma de hacer filosofía -tan demandada desde Nietzsche- que prescinde de las categorías tradicionales que anquilosan el saber y pre-

conizan la muerte de la filosofía misma.

Es el caso del libro que nos ocupa, que trata de continuar el proyecto de Merleau-Ponty-Deleuze de elaborar una teoría no platónica de las ideas a partir de la noción de "idea sensible", «ideas, estas, que resultan ser inseparables de su manifestación sensible» (p. 8). El proyecto quedó sólo esbozado en el último de los escritos del fenomenólogo francés, *Lo visible y lo invisible*, donde reconocía a Proust el mérito de haber sacado a la luz este tipo de ideas, de ahí el subtítulo del libro que reseñamos. Para completar dicho proyecto harían falta, sin embargo, otras referencias que Carbone ha encontrado en Deleuze y en su intento de reversión del platonismo. Una de ellas la leemos en *Diferencia y repetición*, donde Deleuze desarrolla la noción del «en sí de Combray», lugar de infancia del Narrador de *La Recherche*, que funcionaría como idea sensible y, por tanto, como otra forma de nombrar la esencia. Leyendo además el estudio de Deleuze, *Proust y los signos*, encontramos otra referencia que tiene que ver, en esta ocasión, con

la temporalidad problemática de este tipo de ideas, pues emergen simultáneamente a la experiencia de la que surgen. Carbone concluye el prólogo del libro, especialmente concebido para esta edición castellana, señalando que hay en Deleuze un «esbozo de una concepción anti-platónica de la reminiscencia que, en cuanto tal, no existe en el último Merleau-Ponty, pero que se revela del todo complementaria de su concepción de las ideas sensibles y no menos necesaria que aquella para elaborar finalmente una teoría no platónica de las ideas» (p.11).

En la introducción que sigue, Carbone nos hace leer un largo pasaje de *La Recherche* del que va a partir su ilustración de esta noción de idea sensible. Se trata del identificado con el nombre: "Resurrección de Combray por la memoria involuntaria", perteneciente al volumen I. El pasaje sirve para marcar las diferencias entre las esencias proustianas y las de tradición platónica. En él cuenta el Narrador su acceso repentino y placentero a la esencia de Combray, el pueblo de su infancia, a partir del sabor de una magdalena mojada en té. Esta súbita

intuición eidética suspende su individualidad, de modo que se hace uno con su recuerdo, al mismo tiempo que el objeto Combray resulta «elevado a su propio *eidos*» (p. 22). Sin embargo, la intuición de la esencia del Narrador no hace aparecer como su correlato al sujeto puro del conocimiento que la transparentaría, sino que aquella más bien muestra la opacidad de este (p. 23). De hecho, el Narrador inicia ahora una serie de esfuerzos vanos para renovar la intuición vivida: primero vuelve a sorber del té en repetidas ocasiones para provocarla; luego intenta aislarse de toda distracción y buscar en su interior la huella de la experiencia. Dichos esfuerzos son comparables a los requeridos por la *epojé* husserliana o por la duda metódica cartesiana, y la narración de Proust así nos lo evoca. Sin embargo, su sentido es diferente, pues mientras que de estos se desprende una imagen del pensamiento que supone la concordancia de las facultades, buena voluntad en el pensar y amor por la verdad, la imagen que aquellos esfuerzos transmiten, cuando el Narrador tras múltiples intentos confiesa su agotamiento, es más bien

misosófica, pues resalta la incapacidad de la consciencia para lograr el saber buscado. Sólo cuando el Narrador se resigna a no acceder de nuevo a la intuición, es cuando finalmente la esencia se muestra. El encuentro con ella puede definirse entonces como «choc estético-pático» pues no es premeditado, se da a partir de lo sensible y revestido de una tonalidad afectiva propia.

De las vías de investigación abiertas a partir del encuentro del Narrador con esta esencia, dan cuenta los cinco capítulos y el apéndice que componen el libro. Su *modus operandi* será la relación de los textos y notas del último Merleau-Ponty que hablan de la obra de Proust, con los de Deleuze que tratan el mismo tema. Es importante tener en cuenta que, entre las notas pertenecientes a los últimos escritos del fenomenólogo y las primeras formulaciones deleuzianas sobre el tema, aparecidas en la *Revue de Métaphysique et de Morale*, han pasado apenas dos años. Así puede entenderse mejor que la “teoría de las ideas” del primero pueda complementarse con la “concepción de la reminiscencia” del segundo, que-

dando prefigurada la nueva forma de pensamiento buscada por ambos más allá del platonismo.

El primer capítulo parte del interés de Merleau-Ponty de dar una formulación filosófica a la nueva ontología, que ve esbozada indirectamente en distintas manifestaciones culturales y científicas de su época. Este interés le lleva a estudiar el concepto de "naturaleza" en sus últimos cursos impartidos en el *Collège de France*. Nos referimos a los publicados bajo el título: *La Nature. Notes. Cours du Collège de France* que constatan que, en este ámbito, opera ya una forma de relación entre los seres, entre el ser humano y la naturaleza, que escapa a la moderna oposición de sujeto y objeto. Queda mostrado, por ejemplo, en el estudio del ambiente en el que se desarrolla un organismo del biólogo alemán Jakob von Uexküll que huye tanto del causalismo como del finalismo. Este explica las relaciones entre las partes y el todo dentro del ámbito biológico comparándolas con una melodía que se cantara por sí misma (p. 39). Así, la noción de especie es concebida como un tema variable «que el animal

no trata de realizar a través de la copia de un modelo, sino que habita en sus particulares realizaciones» (p. 40), dirá la interpretación merleau-pontiana, que otorga de esta manera un valor ontológico a dicha noción.

Para explicar qué entiende Merleau-Ponty por "valor ontológico de la noción de especie", recurre Carbone al concepto de *Voyance* expresado en las notas preparatorias de uno de los últimos cursos del fenomenólogo, *La ontología cartesiana y la ontología de hoy*. Este curso perseguía la descripción de la nueva ontología, esta vez en el arte y la literatura. La tarea del pintor y del escritor, dice allí, es llevar a la expresión la pasividad de nuestra actividad mediante una operación de *Voyance*, esto es, secundando «el mostrarse del universo sensible en cuyo interior nosotros mismos nos encontramos, y que resulta recorrido por un poder analógico en virtud del cual los cuerpos y las cosas se llaman recíprocamente», de forma que queda dibujado un «Logos del mundo estético» (p. 45). Las referencias de Merleau-Ponty a la concepción proustiana de las ideas sen-

sibles se dan entonces en ambos sentidos, es decir, en sentido biológico y artístico, referencias en concreto a las páginas donde Proust distingue las ideas musicales de las ideas de la inteligencia, concibiendo a las primeras veladas pero «no por ello menos perfectamente distintas las unas de las otras, desiguales entre ellas en valor y significado» (p. 48). Estas ideas, como también las de luz, sonido, relieve ... son en Proust ideas sensibles que dan acceso a lo universal mediante lo singular, haciendo trascender la finitud de lo sensible mismo, que es lo que se quiere indicar con el concepto de *Voyance*. La generalidad queda iniciada en cada ejemplar singular que apunta así a su trans-temporalidad y trans-espacialidad. Esta iniciación abre una dimensión o establece un nivel de referencia para toda experiencia futura. La «temporalidad por la cual la idea sensible resulta ritmada [...] es análoga a aquella que articula a una melodía» (p. 51) en la que se da efectivamente una influencia recíproca entre las notas que la componen siendo la primera posible a partir de la última y viceversa.

El segundo capítulo comienza retomando la noción merleau-pontiana de iniciación o institución de la idea sensible. En la experiencia de ella se produce una dimensionalización de lo particular a lo universal justamente, señala Carbone, a modo de la conceptualización leibniziana de la «parte total». Su correspondencia en Proust la encontramos en “A la sombra de las muchachas en flor”, justo en el pasaje en el que el protagonista de la *Recherche* asiste a una obra de teatro: cada espectador siente desde su butaca estar en el centro de la escena «gracias a una disposición que es como el símbolo de toda percepción» (p. 62). Carbone inicia a partir de aquí un repaso por las divergencias y convergencias entre Deleuze y Merleau-Ponty, en relación a la comunicabilidad de experiencias entre individuos. ¿Es el Ser, como sostiene el segundo, todo lo visible (junto con lo invisible que lo acompaña) y el arte el medio para cumplir nuestra participación común en él, o en lo sensible hay una incomunicabilidad primordial que sólo el arte puede llegar a componer como Ser o todo, como sostiene el primero? En verdad, lo que está recha-

zando Deleuze de Merleau-Ponty en este punto es su filosofía de la «*Chair savante* [...] en la cual ya radica una posibilidad de comunicación intersubjetiva» (p. 64). Sin embargo parecen converger sus planteamientos sobre la temporalidad propia de las ideas sensibles y Carbone dedica unas cuantas páginas a demostrarlo. Efectivamente, la noción del “en sí de Combray” desarrollada por Deleuze en *Diferencia y Repetición* difiere tanto del Combray vivido en el pasado como del recordado en el presente. Este “en sí” se da en una especie de pasado puro que nunca fue presente, como un antiguo presente mítico. Igualmente la apertura que ofrece la idea sensible de una dimensión o nivel, apertura que se da desde el primer encuentro con sus ejemplares, ofrece a partir de ese momento una anticipación del conocimiento que ya no puede ser cerrada e inaugura a su vez una temporalidad que, en *Lo visible y lo invisible*, Merleau Ponty define como mítica. Aunar ambas propuestas, como hace Carbone, evita recaídas platónicas en la interpretación de la *Recherche*, pues no habría separación entre el tiempo recobrado como origi-

nario, revelado por el arte, y el tiempo revelado por los signos sensibles, enraizado en nuestra corporeidad. Concluye el capítulo con una frase que ilustra el poder instituyente de la memoria: «Los verdaderos espinos blancos son los espinos blancos del pasado». Una memoria que se define como quiasmo entre reminiscencia y olvido, entre conservación y construcción y a cuyo estudio estará dedicado el último capítulo.

En el tercer capítulo se explora la forma de (re)conocimiento antiplatónico que estaría en la base de esta nueva teoría de las Ideas. El capítulo sigue a Deleuze y la forma de reconocimiento que, según él, opera en la historia del pensamiento. Comienza repasando entonces la noción de Idea, fundamental en dicha historia y que Platón oponía precisamente a la sensibilidad. Es curioso que el arte, manifestación por excelencia de lo sensible expulsada por el filósofo de su república ideal, y la reflexión sobre él, deban tanto a su teoría de las Ideas. De hecho, en el pensamiento sobre el arte a partir del siglo XX, la aventura de la Idea, de la Forma, puede ser pensada,

según la propuesta de Carbone, como la aventura de la deformación. Desde las frutas de Cezánne, el arte ha dejado de ser mimesis para dar cuenta de la deformación que respecto a la idea de la mente, produce la percepción. Igualmente la propia naturaleza difiere siempre de su representación ideal, pues sus productos no son separables de una diversidad esencial; en ese sentido, arte y naturaleza se identifican. La cuestión es expresada por Deleuze de este modo: de qué manera lo diferente es semejante o de qué manera lo semejante difiere. Por lo que venimos viendo, la clave está en sustituir la sucesión (primero diferencia, luego semejanza o al revés) por la simultaneidad (las diferencias y la semejanza al mismo tiempo, como en la idea sensible). El excedente de la semejanza es entonces situado en el tiempo mítico del que hablamos como idea sensible. Esto significa que la idea se da junto con sus deformaciones. Invertir el platonismo es entonces afirmar los derechos de estas deformaciones. La idea, más que conjunto unificado que da forma, sería la resonancia de las diferencias. Es lo que Merleau-Ponty veía en la noción de

especie biológica de Uexkhüll: ciertas series de individuos que entran en resonancia, como una melodía que se canta por sí misma, decía el biólogo. Por eso el arte de vanguardia, huyendo del modelo platónico de reconocimiento como representación, busca la deformación, no ya a partir del modelo, sino sin modelo alguno; esto constituiría una deformación sin precedentes, tal y como reza el título del libro.

El capítulo cuarto estará dedicado a explorar el simbolismo primordial que transforma lo singular sensible en un universal inseparable de él, a través de la confrontación entre la fenomenología de Merleau-Ponty y el psicoanálisis. En *La estructura del comportamiento*, el fenomenólogo clasifica los comportamientos en tres órdenes no ligados causalmente: físico, vital y humano, constituyendo cada uno la reestructuración del anterior. El concepto de "estructura", elaborado por la *Gestalttheorie*, sirve para explicar el paso del físico al vital, pues permite explicitar una dialéctica de implicación entre cuerpo y mundo. La teoría freudiana entonces dará cuenta de las relaciones entre la dialéctica

propiamente humana y la dialéctica vital que caracteriza la relación del organismo con su medio (p. 123). Sin embargo, para ello es necesario reinterpretar el freudismo en términos de estructura, evitando la recaída en el causalismo que lo convierte en una metafísica. Así lo expresa Merleau-Ponty en su escrito *La duda de Cezanne* cuando aborda directamente la interpretación que Freud había dado de *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Según Carbone, Freud diferencia en su escritos memorias: una consciente, que se da en la madurez y que conserva las experiencias vividas; otra relativa a la infancia, indistinguible de la fantasía y que «deforma experiencias remotas para satisfacer una interrogación presente relativa al origen. Tal memoria opera, pues, construyendo, o incluso, creando» (p.129) Para Freud, el psicoanálisis serviría para atravesar el velo de la deformación apuntando a la causa verdadera del recuerdo, cosa que Merleau-Ponty no acepta. Este considera en cambio, que las experiencias de la infancia ofrecen una anticipación de las de la vida adulta que se compone de signos premonitorios, no de causas. Son experiencias

de iniciación que abren una dimensión o nivel a partir de la idea sensible. Su rechazo del causalismo metafísico le lleva a oponerse igualmente al determinismo sexual del psicoanálisis. Así, en la *Fenomenología de la percepción*, entiende el fenomenólogo la sexualidad como proyección del modo de ser del hombre respecto al mundo. Los síntomas sexuales simbolizan toda una actitud ya que en la vida todo simboliza todo (p. 137). Dicho simbolismo fundamental aparecerá como emergente de la corporeidad en el curso titulado "Naturaleza y logos: el cuerpo humano". De esta manera completa Merleau-Ponty, según Carbone, la intención expresada en *La estructura del comportamiento* de explicitar mediante el psicoanálisis la dialéctica que relaciona el ámbito propiamente humano y el vital. En dicha dialéctica los fenómenos no se concatenan causalmente sino que se *motivan* entre sí orientados por una razón operante.

Por otro lado, el psicoanálisis es interpretado por Merleau-Ponty como otro síntoma cultural, como el arte o la literatura, en el que ve operar la nueva ontología que trata



de formular. En una nota de trabajo de *Lo visible y lo invisible* titulada "Filosofía del freudismo" propone elaborar, «no un psicoanálisis existencial sino un psicoanálisis ontológico» (p. 144). Se trata de reinterpretar el psicoanálisis desde la ontología carnal desarrollada por Merleau-Ponty en sus últimas obras, *Chair* entendida como tejido de co-pertenencia que relaciona todos los entes y es recorrida por una lógica de implicación y promiscuidad. Leído desde esta perspectiva, el psicoanálisis, puesto que trabaja sueños y asociaciones de ideas que parecen seguir esa misma lógica, servirá para explicitar el modo de simbolización primordial del tejido carnal y su capacidad poética, esto es, la manera como las experiencias (de las cosas y de los otros) abren dimensiones e instituyen sentidos creando realidad.

El quinto y último capítulo del libro prosigue con el tema del reconocimiento, esta vez en relación con la memoria. Comienza en continuidad con la descripción merleau-pontiana del inconsciente: "Nada sabía" y "siempre lo supe", es la doble fórmula que usa para definir-

lo. Carbone piensa entonces en Menón que, sin saberlo, concibe el teorema matemático. Sin embargo, para el fenomenólogo francés ese "no saber" tiene que ver con la latencia del tejido carnal abierto por nuestra vida operante, y el "siempre lo supe" con su reconocimiento como esencia sensible. El reconocimiento, la significación, se basa en anticipaciones de lo general a partir del particular sensible, como en la aprehensión del sentido de una melodía que, en cierta manera, conocemos desde que escuchamos sus primeros compases. La intervención mayéutica de Sócrates con Menón consistiría, según esto, en solicitar de él una recuperación creadora y no un acceso al conocimiento por reminiscencia. Deleuze señala, por otro lado, que hay en Proust una nueva forma de reminiscencia (no platónica). La encontramos en el *bal de têtes*, en la frase de Chateaubriand: «Un olor fino y suave de heliotropo [...] no lo traía hasta nosotros ninguna brisa de la patria, sino un viento salvaje de Terranova, sin relación con la planta exiliada, sin simpatía de reminiscencia y voluptuosidad» (p. 173). Esta forma nueva de reminiscencia crea el mo-

delo a imitar recreándose en la deformación que, como hemos visto perseguía el arte del S. XX. Hay entonces un carácter netamente creativo en la reminiscencia pues, de acuerdo con ella, recordar es crear, no el recuerdo, sino su equivalente espiritual o la idea.

Las páginas siguientes versarán sobre el tipo de pasado al que remite esta reminiscencia. Recurriendo a Mnemosýne, musa que no sólo tenía la capacidad de recordar sino también de crear, Carbone nos muestra el poder poético de la memoria, poder que aprovechaban los rapsodas para contar los tiempos míticos del origen. Sin embargo, advierte Deleuze, para que surja el tiempo pasado como "en sí", el olvido (*Lete*) ha de transformar en ideación el recuerdo, trasladándolo a un tiempo que nunca fue y dándole su valor trascendental en cuanto constitutivo de una dimensión de experiencias. Si identificamos merleau-pontianamente a Mnemosýne con la memoria operante en el sentir mismo (memoria de anticipación que se da, por ejemplo, en la escucha de una melodía, pero también, ya vimos, en la noción biológica de espe-

cie) tenemos que los caracteres de la musa y los oníricos de la carne se esclarecen mutuamente (p. 186). Mnemosýne es la facultad creadora de las ideas sensibles e igualmente y por ello, la de reconocimiento eidético que no cesa de actuar en la experiencia. Es el tipo de reconocimiento que el arte y la literatura del siglo XX han explorado contribuyendo a la construcción de la nueva ontología.

Termina el libro con un apéndice exclusivo para la edición en castellano en el que se exploran, esta vez paralelamente en el amor y en la música, las relaciones entre lo semejante y lo diferente (el todo y la parte o la especie y sus individuos). Volvemos en él a Deleuze y a su intento de invertir el platonismo emprendido en la *Lógica del sentido*. En cuanto a las semejanzas y diferencias, ¿se dan las primeras a partir de las segundas o al revés? El paralelismo lo establece Carbone con la música, en la que, según una cita de Straus, el tema precede a las variaciones. Tema asociado ahora a la idea, en tanto que las variaciones remiten a la multiplicidad. Deleuze habla también de "tema" cuando se

refiere, en la *Recherche*, a la idea que hace ley de la serie de nuestros amores. Figura del padre y la madre que vemos en el objeto de nuestro amor y motivo del que nos enamoramos repetidamente.

Merleau-Ponty sigue un recorrido parecido del amor a la música, en su curso "La institución en la historia personal y pública", también tratando los amores de la *Recherche*. Ya no hay constitución por la conciencia del sentimiento a partir de la idea del amor, sino un autoconstituirse del mismo. La "institución" se identifica así con la "iniciación" a la idea sensible, pues aquella «resulta propiamente inseparable de su manifestación y se despliega como una dimensión de sentido al cual ya toda otra experiencia se referirá» (p. 204). Siguiendo las páginas que hablan de la institución de un sentimiento, leemos que el amor en Proust no es, como sostenía Sartre, algo que concierne a la subjetividad o al *para sí*, sino que se trata de un fenómeno que, como idea sensible, envuelve en su dimensión a los amantes afectados de modo que «parecen pertenecer a su amor más que este a ellos», dice Merleau-

Ponty citado por Carbone (p. 208). El amor, al igual que la melodía, parece "cantarse" por sí mismo. En otros textos Merleau-Ponty llama a estas ideas "matrices simbólicas" y «aparecen descritas justamente como ideas negativas alrededor de las cuales se instituye un sentido en la historia colectiva» (p. 210). Puesto que el sentido instituido o la matriz aparecen en el encuentro con lo sensible mostrando o insinuando su parte no visible, no positivamente explicitada, no se puede decir que haya una precesión del tema en Merleau-Ponty y su concepción de los amores (y músicas) de la *Recherche*. Más bien el tema se encuentra en las variaciones mismas. Entendido como institución, el sentimiento amoroso termina dándonos secretamente, sin decisión consciente, aquello que realmente amábamos sin saberlo.

En definitiva, a partir de la noción de idea sensible, las doscientas veinte páginas del libro de Carbone perfilan una nueva manera no platónica, sino quiasmática, de entender la dinámica del Ser, del conocimiento y de la verdad. Carmen López Sáenz, en su artículo "La verdad

esencial de las ideas sensibles”, las caracteriza de forma que, creemos, resume a la perfección esta nueva manera de hacer filosofía. Sirva la cita para concluir esta reseña: “Más que pensamientos ya cumplidos que no hacen pensar, (las ideas sensibles) son impensados que yacen en

la raíz del pensamiento, que interrogan y abren a lo universal desde la singular relación con él que son las experiencias vividas. Esta relación hace de la idea sensible una dimensión que, en simultaneidad con sus ejemplares, nos ofrece un conocimiento no clausurado”<sup>1</sup>.

1 López Sáenz, C., “La verdad esencial de las ideas sensibles” en San Martín, J., Domingo Moratalla, T., *La imagen del ser humano: historia, literatura y hermenéutica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 341-355, p. 346