

DE LA PROJECCIÓ DEL MÓN SENSIBLE EN EL LLENGUATGE

UN EXEMPLE EN PROUST, PONGE I MERLEAU-PONTY

Glòria FARRÉS FAMADAS

Seguint les passes de la reflexió fenomenològica, ens hem proposat de sondejar en tres escriptors francesos del segle xx la creació de sentit a partir de la presència sensible on arrela el text poètic. Es tracta d'una lectura crítica sobre tres textos de natura diversa que comparteixen un lligam particularment significatiu en l'espai d'aquesta problemàtica. Són tres fragments extrets respectivament de *Pel camí de Swann* de Proust, d'*El partit pres de les coses* de Francis Ponge, i de *L'Ull i l'Esperit* de Merleau-Ponty, els quals tenen en comú una aproximació singular a la impressió sensible de l'aigua. En l'anàlisi d'aquests textos volem posar una atenció especial en la manera com es creen els lligams d'adhesió al sensible a partir de tres imatges que se sustenten sobre relacions d'analogia i de contigüïtat. D'aquestes imatges, se'n deriva una idea de la sensació que es concep genuïnament confusa però que, potser per això mateix, s'insinua com la dada primordial de la consciència. L'objectiu és formular o, més aviat, modular el pas de la impressió perceptiva al sentit lingüístic. Dit més concretament, el que ens interessa és la generació de la nova expressivitat que sembla brollar de la mateixa naturalesa sensible del llenguatge.

El pas de l'esfera silenciosa i antipredicativa de la sensació cap al llenguatge formalitzat i comunicador suscita moltes apories. Certament, es fa difícil de dir en quina mesura es dona una conjunció entre el pol semàntic i el pol estèsic, i si es pot parlar mai d'una conjunció absoluta. Ni la lingüística, ni la psicoanàlisi, ni la filosofia donen enfocaments que facin planera aquesta unió. La lectura de Saussure per Jakobson, per exemple, considera la llengua com un sistema tancat, que manté amb el món una relació sobretot denotativa, i que produeix una significació pel joc intern de les estructures semiòtiques. La possibilitat d'establir una circulació contínua entre el domini del sensible i el de la lingüística es trenca precisament perquè tot procés lingüístic és en ell mateix verbal o

susceptible de ser verbalitzat. El món sensible, aleshores, sembla ser només un puntal del treball lingüístic que sempre es realitza a l'interior del món verbal. Per tant, la lingüística consideraria que el pol semàntic exerceix un efecte de domini sobre l'estèsic. En la psicoanàlisi, en canvi, es considera que la paraula actua com un cos real més, forma part del sensible i actua en ell, com Freud mostra en alguns casos d'histèria en els quals les ofenses verbals provoquen, per simbolització, dolors facials¹. És el propi cos sensible, dispers entre la materialitat corporal i lingüística, qui determina d'entrada una via de circulació entre el sensible i la paraula. En aquesta concepció el pol estèsic actua i domina sobre el pol semàntic, ja que aquest queda subordinat a les pulsions corporals. Per la seva banda, la filosofia contemporània ha interpretat diversament aquesta primacia de la corporalitat. El corrent fenomenològic i, en concret, l'obra de Merleau-Ponty², proposa una reflexió que intenta superar la dualitat llenguatge/món –o sigui, la dualitat cartesiana *res cogitans* / *res extensa*– a partir d'una nova concepció del cos. En els textos d'aquest filòsof, el cos deixa de ser un simple subjecte de la receptivitat sensible i el substrat d'una consciència per passar a ser el punt de passatge d'una dinàmica expressiva. El cos funda una transitivitat entre el subjecte i el món, i aquesta transitivitat continua en la paraula. La paraula, així entesa, apareix com un procés derivat del món perceptiu, atès que es limita a reprendre un sentit que ja ve conformat pel món perceptiu. L'expressió lingüística, aleshores, no serà el pas d'un món confús a un univers de significacions tancades, sinó més aviat un renaixement continu de sentit que el cos engendra en el seu contacte amb el món. I l'expressió per excel·lència seria aquella que, donades les significacions adquirides, recrea tot l'aparell significant per donar compte de les impressions actuals. Per tant, l'expressió no és la comunicació d'un significat ja constituït: allò que és expressat no precedeix l'expressió sota la forma d'un pensament per proferir, sinó que es constitueix cada vegada en ella. Cap individu, perquè sent i parla, no queda exclòs d'aquesta potència creadora, però certament aquesta poètica intersubjectiva troba en la creació artística la seva expressió més genuïna. La conjunció completa entre el pol semàntic i l'estèsic seria possible, aleshores, a través de l'acte creatiu que seria, a més a més, segons Merleau-Ponty, el moment en què prenem consciència ontològica: *L'Ésser és allò que exigeix la nostra creació per poder-ne tenir l'experiència*³.

Voldríem aprofundir en aquesta tercera via traçada per Merleau-Ponty. D'entrada, cal dir que triant aquesta via ens inscrivim en una certa tradició de caràcter simbolista. Certament, la idea que la paraula és de la mateixa naturalesa que el cos, i que el veritable sentit prové de la creació,

1. S. FREUD, *Études sur l'hystérie*, París: PUF, 1956, p. 144-145.

2. És sobre la concepció filosòfica de Merleau-Ponty que en bona part es fonamenta aquest escrit. El fragment que estudiem de Merleau-Ponty i el context en el qual es troba ens dóna una possibilitat d'interpretar el lligam entre els tres fragments proposats.

3. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, París: Gallimard, 1964, p. 251.

la trobem ja incipient en els primers poetes simbolistes. Mallarmé és l'exemple paradigmàtic d'una concepció transcendent i absoluta de l'art, creu en la possibilitat de la creació d'una obra definitiva que no solament justificués la seva vida, sinó que esdevingués sentit final de l'univers. Aquesta creació s'asseu sobre una llengua concebuda com un ésser viu, corpori, orgànic: *i aproximant-se així a l'organisme dipositori de la vida, el Mot presenta en les seves vocals i diftongs com una carn i en les seves consonants com una ossada delicada per dissecar*⁴. I fins i tot, com fa palès Rimbaud, el cromatisme de les coses visibles, establint una analogia directa entre lletra i pigment: *A noir, E blanc, I rouge, U vert,...*⁵. Això no vol dir que, per a aquests poetes simbolistes, la creació consisteixi a imitar el visible, sinó més aviat a deixar aflorar i fer sentir allò invisible que sustenta les nostres representacions. Baudelaire dirà que *els perfums, els colors i els sons es responen*⁶, i que podem comprendre *el llenguatge de les flors i de les coses mudes*⁷. De fet, hi ha en aquesta idea de creació un element de passivitat inherent que exigeix la més gran llibertat de formes per esdevenir. És per això que bona part dels simbolistes defugen els models de la mètrica tradicional i creen un ordre intern propi per a cada poema amb l'ús del vers lliure. És aquesta mateixa passivitat del poeta –entesa com una mena de «deixar parlar les coses»– la que també apareix clarament en els tres textos que voldríem analitzar conjuntament per il·lustrar la qüestió que ens interessa.

Seguint l'ordre cronològic, el primer text és el de Marcel Proust. La finalitat de Marcel Proust com a escriptor es troba en la línia de l'ideal de Mallarmé: fer una obra d'art que justifiqui una vida⁸. Es pot dir que la llengua literària de *La Recerca* cerca desxifrar la dialèctica silenciosa de la consciència amb el cos a través de la percepció⁹. En l'obra proustiana,

4. S. MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, «Les Mots anglais», t. II, París : Gallimard, 2003, p. 949.

5. A. RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, París: Gallimard, 1972, p. 53. El mateix Proust, seguint aquesta línia comparativa entre el pigment i la paraula, farà dir a Bergotte referint-se al quadre *La vista de Delft* de Vermeer: «Així és com hauria hagut d'escriure», deia. «Els meus darrers llibres són massa secs, hauria calgut passar-hi moltes capes de color, fer la frase preciosa per ella mateixa com aquest petit pany de paret groc». (M. PROUST, *A la recerca del temps perdut*, v. III, «La presonera», traducció de J. Vidal i Alcover, Barcelona: Columna, 1990, p. 124).

6. Ch. BAUDELAIRE, *Les flors del mal*, Barcelona: Edhasa, 1990, p. 26.

7. *Ibid.*, p. 24.

8. Recordem la frase cèlebre: *La vida veritable, la vida finalment descoberta i aclarida, l'única vida per tant realment viscuda, és la literatura*. (M. PROUST, *El temps retrobat*, traducció de J. Casas, Barcelona: Edicions 62, p. 201). De fet, Proust va dedicar els darrers deu anys de la seva vida a escriure la seva obra. Des de 1913 fins a 1922 va viure reclòs a la seva cambra del Boulevard Hausmann escrivint *La Recerca*. L'escriptor va renunciar a la intensa vida social que havia portat fins aleshores per dedicar el seu temps a «la vida veritable».

9. De fet, les primeres línies del text ens col·loquen ja davant l'interloqui de la consciència amb el cos: «Durant molt de temps em vaig colgar dejorn. De vegades, encara no havia apagat l'espelma, quan ja els meus ulls es tancaven tan aviat, que ni tenia temps de dir-me: 'M'adorm'. I, mitjà hora després, el pensament que ja era hora de cercar la son em desvetllava; volia deixar el llibre que em pensava tenir encara entre les mans i apagar el llum; tot dormint no havia deixat de reflexionar sobre el que acabava de llegir, però aquestes reflexions havien pres un tomb una mica particular; em semblava que era jo mateix allò de què parlava l'obra: una

el cos pren un relleu molt important perquè és la seu d'aquells records que veritablement ens constitueixen. Aquests records només poden recuperar-se accidentalment des d'experiències orgàniques similars a les que els van produir originàriament –com la ingestió de la magdalena, o l'ensopegada amb unes llambordes mal escairades–, i ens retornen en un estat pur en el qual el jo pot reconèixer elements essencials d'ell mateix. Es tracta d'una impressió que és difícil d'aprehendre, però com ell mateix assenyala: *només la impressió, per més esquifida que sembli la matèria, inaferrable el rastre, és un criteri de veracitat*¹⁰.

Pel que fa al segon text, l'obra triada és *El partit pres de les coses* de Francis Ponge. Aquesta consisteix en un seguit d'objectes, animals i coses que componen el paisatge quotidià (la pluja, el pom de les portes, l'ostra,...) i que determinen, per la seva manera natural de ser, una presa de partit sobre nosaltres. Per això, aquests elements són descrits des d'una mirada que vol ser tan pura com sigui possible, que vol ser gairebé inhumana, tan lliure de condicionants estilístics i subjectius com sigui possible, per poder donar a aquest paisatge la seva veu pròpia. Es tracta de descriure l'objecte més humil lluny d'un mecanisme verbal utilitzat per poder ser el màxim de fidel a la impressió primera.

El tercer text es un fragment de *L'Ull i l'Esperit* de Merleau-Ponty. L'origen d'aquest text és un article escrit a la Provença pel primer número de la revista *Art de France*, en el qual mira de mostrar els diversos camins que han seguit l'art, la ciència i la filosofia de base cartesiana, per insistir en les possibilitats que ens ofereix l'art per aprendre a *veure* allò mateix que la ciència ens ha des-ensenyat. En aquest text, Merleau-Ponty segueix un estil més suggeridor que teòric, obrint diversos camins més que no pas acotant una tesi.

Els textos que hem triat són els següents:

Text 1 (Proust, 1912):

Em divertia mirar les botelles que els vaillets ficaven dins la Vivonne per atrapar els peixetons i que, omplides pel riu allà on al seu torn són ficades, a la vegada «continent» en els seus flancs transparents com una aigua endurida i «contingut» submergit dins un continent més gros de cristall líquid i corrent, evocaven la imatge de la frescor d'una manera més deliciosa i més irritant que no ho haurien fet a una taula parada, sense mostrar-la més que en fuga en aquesta al·literació perpètua entre l'aigua sense consistència on les mans no poden captar-la i el vidre sense fluïdesa on el paladar no en podia fruir.¹¹

església, una música de quartet, la rivalitat de Francesc I i de Carles V» (M. PROUST, *A la recerca del temps perdut*, v. I, traducció de Jaume Vidal Alcover, Barcelona: Columna, 1990, p. 3). Hi ha tres descripcions encavalcades: la del paisatge material i natural (la bugia, el llibre, les mans), la del paisatge mental (el diàleg interior, les reflexions, les imatges que hi circulen), la del paisatge volitiu (vol adormir-se, vol deixar el llibre) i el procés en què tots els paisatges s'involucren, evolucionen i influencien sobre el fons actiu de la pròpia corporalitat.

10. M. PROUST, *El temps retrobat*, traducció de J. Casas, Barcelona: Edicions 62, p. 188.

11. M. PROUST, *A la recerca del temps perdut*, v. I, traducció de J. Vidal Alcover, Barcelona: Columna, 1989, p. 118.

Text 2 (Ponge, 1942):

És blanca i brillant, informe i fresca, passiva i obstinada en el seu únic vici, la gravetat, disposant de mitjans excepcionals per satisfer aquest vici: contornejar, foradar, erosionar, filtrar. També a l'interior d'ella mateixa impera aquest vici: s'esllavissa contínuament, a cada moment renuncia a tota forma, només tendeix a humiliar-se, s'ajeu de bocaterrosa, cadàver gairebé, com els monjos de certs ordes. [...]

Em fuig i tanmateix em marca sense que jo hi pugui fer gran cosa.

Ideològicament és el mateix: em fuig, defuig tota definició, deixant, però, traces en la meua ment i damunt d'aquest paper, taques informes. [...]¹²

Text 3 (Merleau-Ponty, 1961):

Quan veig a través de l'espessor de l'aigua l'enrajolat del fons de la piscina, no el veig malgrat que hi hagi l'aigua i els reflexos, el veig justament a través d'ells, per ells. Si no hi hagués aquestes distorsions, aquest zebra del sol, si veiés sense aquesta carn la geometria de l'enrajolat, seria llavors que deixaria de veure'l com és, allà on és, a saber: més lluny que qualsevol lloc idèntic. L'aigua mateixa, la potència aquosa, l'element xaropós i emmirallant, no puc dir que sigui en l'espai: no és enlloc, però tampoc no és a la piscina. L'habita i s'hi materialitza, però no hi és continguda, i si aixeco els ulls cap a la pantalla dels xiprers on juga la xarxa dels reflexos, no puc negar que l'aigua també la visita, o almenys, hi envia la seva essència activa i vivificant¹³.

L'analogia de la fugida

Tots tres textos parteixen del fet de trobar-se davant de l'aigua: bé sigui davant del riu Vivonne, en el moment que uns vaillets hi endinsen unes botelles de vidre, bé s'observi un glop d'aigua entre les mans o bé, en el darrer cas, es contempli la piscina des del despatx. Aquesta mirada sobre l'aigua es fa, doncs, en un camp perceptiu a *plein air* que presenta un aspecte il·limitat i fluent. Això posa en joc una de les imatges que trobem: l'analogia amb la fugida. És inherent a l'aigua, com a tot líquid, no tenir una forma predeterminada, sinó que la pren del continent on es troba: naturalment s'escampa arreu: *les mans no poden captar-la*¹⁴, *em fuig*¹⁵, *no puc dir que sigui en l'espai: no és enlloc*¹⁶. Ara bé, aquest element fugisser i inabastable de l'aigua és, de fet, un cas particular d'un cas general: coneixem la incommensurabilitat de l'aigua gràcies al caràc-

12. F. PONGE, *El partit pres de les coses*, traducció de J. Sala-Sanahuja, Barcelona: Ed. del Mall, 1987, p. 69-71).

13. M. MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, la traducció és nostra, París: Gallimard, 1964, p. 70-71.

14. Text de Proust.

15. Text de Ponge.

16. Text de Merleau-Ponty.

ter insondable que presenta la mateixa percepció. L'espacialitat del cos propi i la naturalesa del flux perceptiu, com assenyala Merleau-Ponty¹⁷, fan que en el camp visible sempre hi hagi parts que quedin a l'ombra, es tapin les unes a les altres, quedin al darrera nostre, o es perdin horitzó enllà. Cal comptar, a més a més, amb els elements aparentment invisibles –com la quantitat de llum, el color, la línia, o la profunditat–, que fan que tota cosa es presenti sota la forma d'esbós, en una incompletesa que, tanmateix, és fecunda en la seva prospecció. Així doncs, un estrany sistema d'intercanvis¹⁸ entre el cos i el sensible estableix, d'entrada, els problemes de la visió que generaran al seu torn els problemes de l'expressió lingüística que vol descriure-la. En aquest cas, la fugida en l'espai i en la llegua.

Efectivament, trobem, en els tres textos, la mateixa dificultat per expressar un ésser poliforme que no se subordina completament a l'espai tridimensional i que, al seu torn, crea una tensió entre els mots que fractura la uniformitat semàntica amb la qual se'l vol encerclar. Així doncs, l'analogia de la fugida ajuda a mostrar la problemàtica intrínseca a la descripció de l'aigua però, alhora, la resol a través d'un gir interessant, perquè unifica la naturalesa de l'entitat perceptiva amb la naturalesa de l'entitat lingüística, és a dir, posa en el mateix pla la idea sensible de l'aigua i la materialitat mateixa de l'aigua en la imatge renaixent de la fugida: *les mans no poden captar-la*¹⁹ de la mateixa manera com la paraula no pot copsar-la, *l'aigua no és enlloc*²⁰ de la mateixa manera que no hi ha una paraula que descrigui amb precisió l'escolament constant d'aquell *element xaropós* de la percepció, o, utilitzant els mots de Ponge, *em fuig, i defuig tota definició*. Utilitzant l'analogia de la fugida, els autors ens porten tàcitament al començament del passatge de la impressió sensible a la impressió lingüística. En prendre la percepció i la llengua, totes dues, en estat naixent, en un estat previ a la sensació i a la paraula, projecten el moment en el qual es forja el sentit: la percepció de l'aigua i la paraula aigua es fonen i es confonen en l'expressió de la seva gènesi.

L'analogia de la penetrabilitat

Hi ha una segona imatge d'analogia que es troba també en els tres textos: la penetrabilitat de l'aigua. L'aigua presenta un interior que podem percebre. Els textos ho assenyalen: *els vaillets ficaven les botelles dins la Vivonne*²¹, *a l'interior d'ella mateixa s'esllavissa contínuament*²², un *element xaropós*²³. L'aigua, com a substància líquida, podem tocar-la comple-

17. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, París : Gallimard, Paris, 1945. Per a aquest punt en concret de l'anàlisi perceptiva ens rementem al capítol III de la segona part «La chose et le monde naturel», p. 366-377.

18. Merleau-Ponty l'anomena així a *L'Oeil et l'Esprit*, París : Gallimard, 1964, p. 21.

19. Text de Proust.

20. Text de Merleau-Ponty.

21. Text de Proust.

22. Text de Ponge.

23. Text de Merleau-Ponty.

tament, en el sentit que podem submergir la mà en ella, de tal manera que tots els contorns tàctils de la nostra mà poden sentir-la. I al seu torn, ella penetra totes les coses: *contorneja, forada, erosiona, filtra*²⁴. Tanmateix, aquesta doble penetrabilitat contamina la idea de percepció perquè, com ens diu Merleau-Ponty, el visible se'ns presenta d'entrada com a impenetrable, en el sentit que nosaltres, vidents, quedem sempre confinats en la superfície del paisatge, en la seva exterioritat²⁵. El fet que puguem entrar en l'espai que l'aigua ocupa, en la seva interioritat, és el que dóna inconsistència a l'entitat perceptiva de l'aigua: l'aigua és *sense consistència* i sense forma. Aquesta qualitat d'inconsistència de tot líquid, en el cas de l'aigua, ve reforçada per la seva transparència. Trobem un exemple en Blanchot que, al primer capítol de *Thomas l'Obscur*, recrea el joc perceptiu de la transparència, invisibilitat i penetrabilitat de l'aigua. El protagonista s'endinsa en una mar bromosa i aquest bany és viscut com un procés de transformació que desfà el cos en onades marines: la gravetat natural de cos s'integra en la gravetat més lleugera de l'aigua, i perd la seva forma original²⁶. El cert és que el contacte amb el líquid aquós perceptivament erosiona –arriba a *diluir*, segons Blanchot– l'entitat de les dues parts. Immergits en l'aigua, es produeix entre nosaltres i ella una mena de fregament «ontològic» que percebem com si l'aigua i nosaltres difuminessin bona part dels propis contorns²⁷ dins un *tot* que sembla indivisible. Aquesta experiència perceptiva dels perfils indefinits de cada cosa comunica permeablement a l'experiència lingüística els límits imprecisos del sentit de cada mot. De manera que el món ideàtic es remou per aquest desfasatge constant i pertorbador entre el significat mutable de les paraules i la mobilitat de l'experiència. En els textos que analitzem, Proust hi fa referència amb una imatge molt bonica: «al·literació perpètua»: *aquesta al·literació perpètua entre l'aigua sense consistència on les mans no poden captar-la i el vidre sense fluïdesa on el paladar no en podia fruir*. La sensació de frescor produïda per la barreja gustativa, visual i sonora de l'aigua corrent dins i fora del vidre és definida per l'al·literació, és a dir, per les repeticions interiors que relliguen totes les sensacions i acaben per obtenir un efecte harmoniós, de la mateixa manera que en un poema la repetició de fonemes consonàntics constitueix la seva estructura i alhora la seva expressivitat. Proust relliga així estreta-

24. Text de Ponge.

25. Paul Valéry per expressar aquesta idea d'una percepció que no va més enllà del nivell epidèrmic de les coses, i a propòsit d'assenyalar la poca sensibilitat que tenim al fetge, dirà: *No hi ha res de més profund que la pell* (P. VALÉRY, *Oeuvres*, v. II, «L'idée fixe», París: Gallimard, 1960, p. 217).

26. M. BLANCHOT, *Thomas l'Obscur*, París: Gallimard, 1950, p. 10. En Thomas ni tan sols reconeix l'element en el qual rodola: *Era realment aigua? Tan aviat l'escuma voltejava davant els seus ulls, com flocs blanquinosos, tan aviat l'absència de l'aigua prenia el seu cos i el movia violentament*.

27. A propòsit de l'entitat dels contorns, el pintor rus Nicolas de Staël diu en una carta a Roger van Gindertael: [...] *línies no, contorns si tu vols, jo crec en l'ànima dels contorns ja ho saps, en cas que cregui en l'ànima, alguna part es troba en els contorns, no en les línies, és molt diferent, insisteixo* (A. MADELEINE-PERDRILLAT, A. Staël, París: Hazan, 2003, p. 112).

ment la percepció amb la paraula que la diu. Veiem, doncs, que des de l'analogia de la penetrabilitat, com ja havíem vist amb l'analogia de la fugida, els límits entre la física i la semàntica es dilueixen perquè les imatges que genera desdibuixen tant les coses vistes com les paraules apreses. La paraula que vol expressar aquesta penetrabilitat crearà noves relacions de dependència a través de la metàfora, la metonímia o el quiasme. Aquestes renovacions són a la base de la gran poesia universal²⁸, i mostren que en la nostra relació més íntima amb l'Ésser hi ha la complicitat d'un llenguatge les significacions del qual són de l'ordre del perceptiu i, per tant, sempre són per refer.

La contigüitat quiasmàtica

Però en aquests textos hi ha encara una altra imatge molt important que constitueix la percepció de l'aigua. Es tracta de la irradiació de llum i d'humitat que l'aigua emet sobre les coses que l'envolten. La presència de l'aigua contamina d'aquositat tot allò que la circumda: el vidre *dins un continent més gros de cristall líquid i corrent és com aigua* (Proust), *deixa traces en la meua ment, damunt d'aquest paper, taques informes* (Ponge), i el paisatge queda impregnat com *la pantalla dels xiprers on juga la xarxa de reflexos, que no puc negar que l'aigua també la visita, o almenys, hi envia la seva essència activa i vivificant* (Merleau-Ponty). El fort caràcter de reflexió lumínica de l'aigua, capaç d'emmirallar cel, núvols, arbres, rostres i tot allò que l'envolti, li atorga l'aspecte incolor –i multicolor alhora– que és propi de totes les coses però que en l'aigua troba la seva màxima expressió²⁹. La transparència de l'aigua fa veure les coses que són entorn seu amb unes qualitats diferents de com les veuríem si l'aigua no hi fos. L'aigua emmiralla i humiteja el perfil de les coses que són al voltant d'ella, els treu pesadesa a través del desdoblament de la seva imatge, i només perquè són percebudes amb aquestes qualitats podem parlar de la sensació d'humitat i de frescor que ens produeixen³⁰. És

28. En la tradició poètica catalana, Verdaguer crea contínuament aquestes imatges de contorns creuats en el paisatge descrites amb gran bellesa: la terra infanta com una mare la forma de les muntanyes com ones marines. «[...] *que nits de gemegar, per traure a la llum pura del sol eixes muntanyes, del centre de ses cràters, del fons de ses entranyes, com ones de la mar*» (J. VERDAGUER, *Canigó*, Cant IV, Barcelona: Ed. 62, 1980, p. 46).

29. El pintor Jaume Pla dirà a propòsit del caràcter de reflexió de l'aigua: «*Pintar el mar no és fàcil. El mar, tant o més que el cel és enormement canviant. Dir que el mar és blau és una bestiesa*» (Jaume PLA, *De l'art i de l'artista*. Dietari (1982-1991), Barcelona: Ed. 62, 1996, p. 120). Hi ha un poema de l'artista Perejaume que també convida a aquesta interpretació: «*Poseu-vos davant del mar, un migdia assolellat, i, sense cloure els ulls, proveu de veure el color negre*» (PEREJAUME, *Obreda*, Barcelona: Ed. 62, 2003, p. 177).

30. Això s'aprecia molt bé en les marines, especialment en la dels holandesos del XVIII (Van de Velde, Van Goyen, Van Ruysdael...), que mostren una transparència de l'aigua marina que afecta a tot el que l'envolta. Joaquim Ruyra, a «El rem de trenta-quatre», assenyalarà aquest efecte de contorns humitejats, mullats, quan fa dir a un pintor que pinta un rostre en plena navegació: «*Calia també atendre un conjunt de circumstàncies que realçaven la bellesa de la figura: el fons del mar, on els contorns se diluïen i mullaven...*» (J. RUYRA, *Pinya de rosa*, v. III, Barcelona: Biblioteca Selecta, 1984, p. 87).

a dir, són aquests matisos aquosos de la percepció allò que ens permet de reconèixer que les coses són envoltades d'aigua. Ens fa veure que la impressió de cada element afecta la impressió dels altres elements, les impressions es barallen i es constitueixen en aquests contrastos, com els contorns pintats per Cézanne³¹. I la paraula poètica, que també pateix aquesta porositat, ens parla d'*al·literació perpètua*, de *traces en la meva ment*, de *distorsions*, amb la complicitat tàcita del lector que sap que la simbiosi que es dona entre els diversos elements perceptius, es dona també naturalment entre la paraula i la cosa. En aquestes expressions, doncs, hi ha el reconeixement d'un *factum* que esdevé motor de la creació poètica: un principi d'unitat interior que relliga espontàniament les aparences entre elles, els mots entre ells, i les aparences amb els mots. I aquest principi és a la base de les figures literàries per expressar aquesta unió que sorgeix des del fons de les coses, des del fons de la llengua, en una activitat silent i pròdiga.

Una nova ontologia de la visió

Seguint la línia interpretativa de Merleau-Ponty a *L'Ull i l'Esperit*, podríem dir que aquests textos, a través de les imatges escrites que projecten de la sensació, són l'exemple d'una nova ontologia de la visió que ha pres cos en la creació artística i que manifesta l'originalitat del logos que regula les relacions entre el sensible i el subjecte corporal. Es tractaria d'una ontologia de la visió contraposada a la cartesiana —que reduïa visió a pensament—, de manera que el camí no seria tant reconduir la visió a una lectura en signes lingüístics sinó més aviat a l'inrevés, retrobar en la paraula una transcendència del mateix tipus que la de la visió. Per trobar aquesta paraula, s'ha de considerar que la imatge poètica no té menys pes que la formulació racional³², ja que reflecteix el moviment quiasmàtic —de dependència mútua, intranatural— entre percepció i paraula, i aquest moviment és el que millor permet mostrar la vivència. És des d'aquesta concepció que Merleau-Ponty cita a Paul Klee: *L'art no reproduïx el visible; fa visible*. La visió no se sotmet, doncs, d'una vegada per totes al discurs, sinó que és el discurs que transformant-se constantment, sempre interrogatiu, sempre viu, ha d'assajar d'abastar allò invisible, transcendent, que conté la visió. Es tracta d'un moviment

31. Merleau-Ponty, a *El dubte de Cézanne*, raona sobre la idea de percepció que hi ha darrera els quadres de Cézanne. Explica que, de la mateixa manera que el contorn dels objectes concebuts com una línia que els encercla no pertany al món visible (en tot cas, a la geometria), Cézanne no pot marcar amb una línia el contorn d'una poma, perquè si bé així la fa cosa, elimina el límit imprecís vers el qual les coses fugen en profunditat; ara bé si no el marca, elimina la identitat de l'objecte. És per això que la solució de Cézanne és una modulació acolorida dels límits entre els objectes, i hi marca diversos contorns. La mirada anant d'un contorn a l'altre concep un contorn naixent entre tots ells tal com fa en la percepció (M. MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, París: Nagel, 1966, p. 20).

32. Com diu Jacques Garelli, «la imatge poètica, lluny de ser un producte bastard de l'enteniment o de la intuïció, apareix com l'arrel que permet de la intuïció i a l'enteniment de manifestar-se» (J. GARELLI, *La gravitation poétique*, París: Mercure de France, 1966, p. 136).

d'interiorització que s'atura a mig camí, just abans d'engolir el món viscut en una subjectivitat transcendental: és una «reducció incompleta». Res no ens és donat, ni empíricament ni idealment, sinó que, per un doble moviment entre ells, tot acaba reposant sobre la decisió d'assumir en primera persona la descripció de l'experiència.

És des d'aquesta perspectiva que Merleau-Ponty ens convida a interpretar novament el sentit de la poesia i de l'art contemporani. En la creació artística contemporània les coses es conceben amb fidelitat a un concret perceptiu en el qual la positivitat de les coses no es confronta amb el no-res, sinó que s'entrelliga al paisatge. Només hi ha el fil de la visió, que es trenca indivisiblement al pensament, al cos i al paisatge que l'envolta, i aquest fil de visió segrega, en la pròpia experiència perceptiva i lingüística de l'artista, una paraula poètica que és més creativa com més es deixa dur per la vitalitat natural de la llengua, per refer-hi noves relacions de dependència amb la percepció. És aleshores que l'artista irradia més enllà d'allò que anuncia formalment a l'interior de la restricció lèxica i fragmentària de la lletra. Conscientment o no, apel·la a una unió interior amb la natura sencera, que, com la pítia del poema de Valéry³³ que cita³⁴ Merleau-Ponty, mira de deixar-se parlar a través d'un llenguatge que és «honor dels homes», un llenguatge que ho és tot perquè *no és la veu de ningú, sinó que és la veu mateixa de les coses, de les ones i dels boscos*. Cada nova significació poètica no era enlloc abans de disposar de la nova constel·lació de signes. I així es va creant el traç de l'elaboració humana.

33. P. VALÉRY, *Oeuvres*, v. I, «Charmes», «La Pythie», París: Gallimard, 1957, p. 136.

34. M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, París: Gallimard, 1964, p. 204.