



Grammar of the work of art in Merleau-Ponty and Adorno

*Gramática de la obra de arte
en Merleau-Ponty y Adorno*

LEONARDO VERANO GAMBOA

Doctor en Filosofía
Universidad del Norte
Departamento de Humanidades y Filosofía
lverano@uninorte.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.30.016>
Bajo Palabra. II Época. N° 30. Pgs: 299-318



Recibido: 23/11/2021

Aprobado: 09/08/2022

Artículo escrito en el marco del proyecto de investigación “Resistencia: posibilidad del acontecimiento de sentido”, registrado con el código 2021/00105/001 en la Dirección de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Universidad del Norte.

Resumen

Proponemos interpretar la *lógica immanente* de las obras de arte, que tanto para Merleau-Ponty como para Adorno constituye el rasgo esencial de este, como una gramática, en el sentido de un sistema de signos propio. Mostraremos que lo propio de esta gramática, como lenguaje que resiste a la objetivación, a la conceptualización, consiste en el entrelazamiento recíproco –dialéctico– de lo que ha sido dicho, fijado en conceptos, y lo que aún no ha sido expresado, lo que está por decir. El texto hace el siguiente recorrido: 1. Introducción; 2. Gramática de la expresión y 3. Gramática de la resistencia.

Palabras clave: gramática, obra de arte, expresión, concepto, resistencia.

Abstract

We propose to interpret the *immanent logic* of works of art, which for both Merleau-Ponty and Adorno constitutes its essential feature, as a grammar, in the sense of its own system of signs. We will show that what is proper to this grammar, as a language that resists objectification, conceptualization, consists in the reciprocal –dialectical– intertwining of what has been said, fixed in concepts, and what has not yet been expressed, what remains to be said. The text goes as follows: 1. Introduction; 2. Grammar of expression and 3. Grammar of resistance.

Keywords: grammar, artwork, expression, concept, resistance.

“[...] lo que constituye para nosotros “un Vermeer” no está en que la tela pintada saliese un día de las manos del hombre Vermeer, sino en que realiza la “estructura Vermeer”, en que habla en lenguaje de Vermeer, o sea en que observa el sistema particular de equivalencias que hace que todos los momentos del cuadro, como cien agujas sobre cien cuadrantes, indiquen la misma e irremplazable desviación”.

MERLEAU-PONTY.

“La intuición pura no alcanza a su estructura interior, que obedece a una lógica inmanente, a lo que las obras de arte han llegado a ser en sí mismas, y lo que en ellas se puede intuir esta mediado por la estructura”.

ADORNO.

1. Introducción

La crítica a las tendencias positivistas de la ciencia y la filosofía, realizada tanto por Merleau-Ponty como por Adorno, coincide en denunciar el sesgo formalista propio de una concepción abstracta de la verdad, del hombre, del mundo. A la creencia en verdades eternas y absolutas, radicalizada en la época moderna, corresponde una concepción formalista del lenguaje como sistema acabado de signos al servicio del pensamiento. Las palabras, los conceptos, los juicios, no tienen poder de expresión, de significación, pues es la fuerza reflexiva, racional del pensamiento la que, en su proceso de autofundamentación del saber, funda toda la verdad que se pueda decir del mundo. El sesgo formalista y purista que ha estado presente en el lenguaje de la ciencia y la filosofía tiene en el proyecto galileano de matematización de la naturaleza una de sus principales fuentes. La lógica del algoritmo encarna, de acuerdo con Merleau-Ponty, la verdad del pensamiento matemático: la creencia en un lenguaje que, fundado en verdades evidentes, irrefutables, es capaz de explicar el sentido de todo lo que existe y de todo nuevo descubrimiento (Cfr. Merleau-Ponty, 1969, p. 10). El carácter deductivo del conocimiento matemático, que garantiza de antemano la verdad o falsedad de los procesos, de los nuevos hallazgos, es también

para Adorno el rasgo distintivo de la razón ilustrada (Cfr. Horkheimer y Adorno, 2003, p. 44 y p. 47)¹. Tal concepción del lenguaje se desprende de la separación llevada a cabo entre sujeto y objeto –ser humano-mundo, naturaleza y cultura– que el pensamiento moderno agudiza al fijar como propósito el dominio de la naturaleza. La palabra, el signo, no tiene ya el poder, como en los orígenes de la historia, de acuerdo con Adorno, de representar, esto es, de ser ella misma imagen² (Cfr. Ibid., p. 39). Como simple instrumento de expresión del pensamiento científico o filosófico, la palabra ha tenido que resignarse a ser copia de la realidad (Cfr. Ibid., p. 40).

Tanto Merleau-Ponty como Adorno proponen una concepción del lenguaje que reconozca la relación dialéctica³, de entrelazamiento mutuo, que sostiene este con el pensamiento, con las cosas, con el mundo. Esto exige reconocer que el pensamiento no establece una relación de identidad consigo mismo, que pensar, como afirma Adorno en alusión a Kant, significa siempre pensar “algo”, esto es, algo distinto de él mismo (Cfr. Adorno, 2003a, pp. 601-602). El lenguaje no expresa el pensamiento en términos de identidad, de igualdad, como sucede con la razón ilustrada; las palabras no nombran exactamente lo que quiere decir el pensamiento, no establecen entre sí una correspondencia uno a uno. No usamos la palabra, el signo, advierte Merleau-Ponty, como quien busca un clavo para fijar algo en la pared⁴ (Cfr. Merleau-Ponty, 1960, p. 58).

¹ Ver al respecto la crítica de Adorno a Descartes quien presenta en el *Discurso del método*, de acuerdo con el filósofo alemán, una concepción del pensamiento en la que su aspiración a las verdades claras y distintas hace de su guía –de sus reglas– una axiomática que garantiza de entrada la verdad en la cadena ininterrumpida de deducciones (Cfr. Adorno, 2003c, pp. 25-26).

² La tesis expuesta por Blaise Bachofen en su artículo “Estética del “signo puro”. Adorno, Merleau-Ponty y el arte contemporáneo como reinención de lo real” parte justamente de lo que está implicado en esta afirmación. Los signos en el arte son significantes sin significación (Cfr. Bachofen, 2011, p. 9), puesto que su sentido no se encuentra fijado en las significaciones establecidas. Esto enfrenta la paradoja –asunto en el que también nosotros llamaremos la atención– de la existencia de un lenguaje sin lenguaje (Cfr. Ibid., p. 11).

³ Merleau-Ponty, al igual que Adorno, ve en la dialéctica una salida al racionalismo abstracto característico de la tradición filosófica. Él la concibe, como Adorno, como una dialéctica negativa, en la medida en que asume lo que niega, en que hace de la negación algo constitutivo de su propia experiencia. La dialéctica, enfatizará Merleau-Ponty en alusión a Hegel, es ante todo una dialéctica de la “[...] experiencia del pensamiento” (Merleau-Ponty, M., 2009, p. 161). Cursiva en el original. Ver al respecto los resúmenes de las clases impartidas por Merleau-Ponty en el *Colegio de Francia* sobre la dialéctica: “La filosofía dialéctica”, pp. 77-84 y “Textos y comentarios sobre la dialéctica”, pp. 85-87, en: Merleau-Ponty, M. *Résumés de Cours. Collège de France. 1952-1960*. Gallimard: París, 1968. Así mismo ver el segundo capítulo de su obra *Lo visible y Lo invisible* titulado “Interrogación y Dialéctica”, pp. 75-141, en: Merleau-Ponty, M. *Le visible et l’invisible*. Gallimard: París, 1964b. Sobre la idea de la dialéctica en Merleau-Ponty ver: Verano, L. “Dialéctica negativa en Merleau-Ponty”, *Revista Kriterion*, No 142, 2019, pp. 127-142, así como Gambarotta, E. “Entre la incertidumbre y la indeterminación. Para una dialéctica de la acción política en Merleau-Ponty, Horkheimer y Adorno”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Vol. 29, pp. 179-203, 2011.

⁴ En el capítulo 3 “El lenguaje”, de su obra *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia*, Emmanuel Alloa destaca la lógica inmanente del sentido del lenguaje como uno de los rasgos distintivos de la filosofía de Merleau-Ponty (Cfr. Alloa, 2009, p. 58).

Ahora bien. Queremos mostrar que, en la crítica compartida por los autores a la concepción universal y abstracta del lenguaje presente en la tradición filosófica y científica, que para ellos ha trascendido estos campos del saber y se ha instalado en la vida de los individuos y de las sociedades, está presente una reivindicación del lenguaje que, en el caso de la obra de arte, proponemos interpretar como gramática. Por esta entendemos fundamentalmente la existencia de un lenguaje de la obra de arte que se configura como un sistema (σύστημα) de signos propio. La unidad, el orden característico de este, contrario a la idea abstracta e idealista de sistema, no se establece desde afuera, no es la labor de un sujeto o de una conciencia universal que tenga el poder de integrar sus elementos –signos–. Se trata de la estructura de una unidad –de la obra– que tiene el poder ella misma de organizarse, de significar desde cada uno de los elementos que la integran.

2. Gramática de la expresión

Merleau-Ponty y Adorno supieron de los riesgos de concebir la obra de arte como lenguaje y de incurrir en el error tan criticado por ellos mismos: ofrecer una mirada externa de esta. Si se afirma que la obra de arte tiene ella misma el poder de significar, de decir, se debe precisar en qué consiste este decir, este lenguaje. No se trata, entonces, de aplicar un concepto previo de lenguaje al campo del arte y sustentar desde arriba (Cfr. Adorno, 2009, pp. 14-15) desde el orden conceptual, lo que sería el lenguaje del arte. En sus estudios sobre la pintura Merleau-Ponty afirma al respecto que la comparación de esta con el lenguaje es legítima si nos adentramos en cada caso en su propia experiencia de expresión (Cfr. Merleau-Ponty, 1969, op. cit., p. 67)⁵. Adorno, por su parte, señala que la posibilidad de una teoría estética –de una filosofía del arte– radica en no basar sus apreciaciones en lo que la tradición filosófica ha dicho de las obras de arte (Cfr. Adorno, 2009, op. cit., pp. 9-10), por muy valiosos que hayan sido sus aportes, sino en “sumergirse en la obra de arte misma” (Adorno, 2013, p. 48)⁶. La exigencia de dirigirse a la obra de arte, a la “cosa misma”, para comprender su sentido, su lenguaje, no es simplemente un criterio metodológico que nos permita el acceso al objeto estudiado –la obra de arte–, sino que es aquello que caracteriza la experiencia estética. Para ambos autores

⁵ Para comprender los misterios de la pintura, observa Merleau-Ponty en su obra *El ojo y el espíritu*, es necesario penetrar en el *corps opérant* del que está hecha su expresión (Cfr. Merleau-Ponty, 1964a, p. 16). Ver así mismo Merleau-Ponty, 1969, op. cit., pp. 116-117.

⁶ “[...] in die Kunstwerke selber sich zu versenken” (Adorno, 2009, op. cit., p. 14).

el “encuentro”⁷ con la obra de arte muestra que ella, al igual que en la literatura y la ciencia, es una experiencia de expresión (*expression; Ausdruck*). Si el arte habla desde sí mismo significa que, como hemos observado, su expresión no es la expresión de un pensamiento que tome al lenguaje como medio para decir lo que quiere decir. Los autores coinciden en este punto en insistir que se trata, en rigor, de una expresión sin sujeto constituyente del sentido, sin una conciencia que legisle sobre este. Hablar en nombre de una expresión del arte es hablar a favor de la “autonomía” de este, de la existencia de una expresión de la obra de arte misma; de una autonomía que, sin embargo, debemos advertir, no elimina el sujeto de la experiencia estética ni desconoce la mediación social y cultural de la obra.

La expresión de la obra de arte es expresión del propio sistema de signos o gramática que la estructura. Dicho de manera más precisa: el modo en que se estructuran u organizan los signos de la obra es el modo que tiene de expresar, de decir. El sistema de signos o gramática no precede a la expresión de la obra, no funciona como una estructura previa cuyo trazo deba seguir la expresión de su sentido. Es la gramática de la obra, esto es, el orden, la estructura y el funcionamiento de los elementos que la integran, la que tiene el poder de significar, de expresar. La obra de arte expresa como gramática, lo que quiere decir que no lo hace en forma arbitraria, que su sentido es la expresión de un sistema regido por reglas que le dan su precisión, su exactitud. Si la expresión del arte es expresión de sí misma, de su propia gramática, equivale a plantear la imposibilidad de una separación entre la obra de arte y su expresión, entre esta y lo expresado. Que cada obra de arte, a pesar incluso de la intención de su autor o de las circunstancias de su creación, sea algo que ha sido expresado —una obra hecha, elaborada—, no significa que lo ya dicho por ella se encuentre fijado de tal forma en ella que determiné de antemano su sentido. “Una obra hecha [afirma Merleau-Ponty citando a Malraux]⁸, nunca está necesariamente acabada y una obra acabada nunca está necesariamente hecha” (Merleau-Ponty, 1971, p. 94). Lo que ha sido expresado por la obra nunca lo será en forma definitiva, ya que su poder de decir desde los signos de que está hecha —colores, sonidos, materiales, palabras— no se agota en los significados, en los conceptos, en aquello justamente expresado por ella y cristalizado en la tradición. El sentido de la obra trasciende su sistema de signos porque ella no habla desde este como sistema de significaciones fijas, sino desde las relaciones que establecen los signos entre sí. Lo que pueda decir un signo —un color, un sonido, una palabra,

⁷ Vale recordar que no se trata de un encuentro posible por coincidencia o sincronía entre las partes, basado en relaciones de igualdad e identidad, sino en un encuentro asincrónico, basado en relaciones de no-coincidencia, de diferenciación.

⁸ Corresponde a una cita de Baudelaire hecha por Malraux (Cfr. Merleau-Ponty, 1969, pp. 77-78).

un material– depende, en palabras de Adorno, de la constelación (*Konstellation*) o nexo de sentido (*Sinnsuzammenhang*) formado en la experiencia de la obra. Ningún signo, insiste Merleau-Ponty en alusión a Saussure, significa individualmente, sino en la intersección, en el intervalo formado entre las palabras en el momento de su expresión (Cfr. Merleau-Ponty, 1960, op. cit., pp. 49-50). Se trata de una idea de gramática como gramática viva, ya que cada signo de la obra vibra, vive, adquiere sentido en la experiencia – de entrega– que tengamos de esta.

No se puede perder de vista el carácter dialéctico, en palabras de Adorno, presente en esta concepción de la lógica o gramática de la obra de arte, el entrelazamiento mutuo, en términos de Merleau-Ponty, existente entre la unidad de la obra y sus partes, que impide reducir a esta a un sistema lingüístico. Profundicemos en este planteamiento en el que se juega, para cada autor, una concepción del arte, así como de la filosofía, que las liberaría del sesgo abstracto e idealista.

Así como la percepción de una cosa es la percepción de *un* sentido⁹ –aquella montaña, aquel árbol, este libro, aquella persona que pasa– y no la percepción aislada o fragmentada de ciertos datos –; así como comprender una frase, un texto, equivale a comprender *un* sentido y no esta o aquella palabra, del mismo modo, percibir una obra de arte, por ejemplo, una pintura, observa Merleau-Ponty, es comprender *un* sentido. Percibimos la obra como una unidad, como un todo de sentido, pero no en virtud, como advertíamos, de un concepto o significación previa, de una idea o representación que pretendamos aplicar a la obra y que sea la clave de su comprensión, sino justamente como *un* sentido exigido por la misma obra en el momento en que la miramos. En el ensayo dedicado al arte que hemos venido citando – “El lenguaje indirecto”– Merleau-Ponty afirma, en alusión a un pasaje de Sartre: “[...] es evidente que el sentido es algo más que una bruma de calor sobre la superficie del lienzo, puesto que es capaz de exigir *este* color o este objeto con preferencia a cualquier otro, puesto que exige tales subordinaciones tan imperiosamente como una sintaxis o una lógica” (Merleau-Ponty, 1971, op. cit., p. 103). Es en virtud de “este color” o de “este objeto” pintado en el cuadro, si tal exigencia no es una predeterminación, que comprendemos el sentido de la obra. Cada elemento, cada signo de la obra, tiene el poder de “contener”, es decir, de expresar el sentido de esta. Encontramos esclarecedor al respecto una nota de trabajo de *Lo Visible y lo invisible*, fechada en noviembre de 1959, en la que su autor retoma nuevamente el ejemplo de la percepción de un color:

⁹ Esta es una de las tesis centrales, como es bien sabido, expuestas por el autor en su libro *Fenomenología de la percepción* (1945). Ver al respecto, especialmente el capítulo IV “La síntesis del propio cuerpo” de la primera parte, pp. 173-179.

[...] el amarillo: se rebasa a sí mismo: en cuanto se convierte en color de iluminación, en color dominante del campo, deja de ser tal color; tiene pues, de por sí función ontológica, se hace apto para representar todas las cosas (como la talla en dulce, *Dióptrica*, discurso IV). Con un solo movimiento se impone como particular y deja de ser visible como particular” (Merleau-Ponty, 1970, p. 264).

El poder que tiene cada elemento de la obra, en este caso un color, de decir “sobre” el sentido de esta –de un atardecer, un campo de trigo, un autorretrato, etc.– radica en que llega a ser “emblema” o “representante” de los demás y lo hace como irradiación (*rayonnement*) (Cfr. Merleau-Ponty, 1964b, op. cit., p. 260) de un campo y no propiamente a través de una representación (*Vor-stellung*) o de una idea (εἶδος). Este o aquel color “participa” de los demás elementos del cuadro, no como se participa de una idea –subordinándose a una noción o a un concepto–, sino impregnándolos él mismo de su color, irradiando cada espacio de la tela. Esta es otra forma de decir que la unidad del sentido de la obra no se impone desde afuera, sino desde cada uno de los elementos que la componen: el color comunica “desde dentro” con el todo del sentido de la obra como color segregado, esparcido en la tela¹⁰. Si frente al cuadro “La montaña de san victoria” de Cézanne continuamos viendo efectivamente esta montaña (Cfr. Merleau-Ponty, 1964a, op. cit., p. 28) lo es porque cada trazo, cada color la “hace visible” para nosotros, porque lo que hace que sea esta obra, su unidad de sentido, esto es, una montaña rocosa que se levanta imponente, es que cada elemento en ella, cada signo, se encuentra articulado a los demás, comunica con ellos, formando un “sistema de equivalencias”, una estructura¹¹ de sentido que es la aparición (*Erscheinung*) misma de la montaña.

Adorno por su parte señala en sus cursos sobre estética de 1958-1959, decisivos para lo que será su texto de publicación póstuma *Teoría Estética*, que los problemas en que incurren las teorías clásicas y modernas del arte tienen que ver en gran parte con el hecho de perder el sentido esencialmente dialéctico de la experiencia

¹⁰ Tal afirmación equivale a decir que, como observaremos en el siguiente numeral, el poder de expresión de arte se encuentra en la experiencia sensible. El poder del color está en él mismo, en su materialidad, como un poder que, sin embargo, va más allá de sí mismo: él habla “como” el *sentido* de la obra. Mauro Carbone subraya al respecto que en la nueva ontología propuesta por Merleau-Ponty al final de su vida se acentúa la relación entre lo sensible y lo inteligible (Cfr. Carbone, 2015, p. 35). Lo que plantea el arte consiste, sostiene Carbone a propósito de la influencia de Paul Klee en Merleau-Ponty, en un cambio de relación entre el ser humano y el ser. (Cfr. *Ibid.*, p. 36).

¹¹ Merleau-Ponty retoma la noción de *Gestalt* como la estructura básica “figura-fondo” que hace posible que haya el más mínimo sentido. Con ello enfatiza que todo sentido es destacamiento, esto es, figura sobre un fondo existente que se ordena, se estructura en virtud de dicho destacamiento. La *Gestalt*, responde Merleau-Ponty, es justamente el “eje de un sistema de equivalencias” (Merleau-Ponty, 1970, op.cit., p. 250), el “algo” (*etwas*) (Cfr. *Idem*) desde el que se articula, se ordena una “región”, un “campo” de sentido. Como eje o gozne (Cfr. *Idem*) de articulación de una región, es una estructura abierta, ya que se “encuentra” esparcida ella misma en el campo que irradia.

estética, lo que equivale a subordinar las partes de la obra al todo o este a aquellas. Ya sea hable explícitamente en nombre del sentido racionalista del arte o de su irracionalismo, como sucede con buena parte del arte moderno (Cfr. Adorno, 2003b, pp. 227-228), se cae, de acuerdo con Adorno, en una visión formalista al imponer a la obra de arte categorías abstractas preestablecidas, propia de la llamada por él “estética desde arriba” (*Ästhetik von oben*) (Adorno, 2009, op. cit., p. 14). Pero la alternativa frente a este racionalismo formalista no consiste simplemente en señalar, advierte Adorno, la relación de reciprocidad sostenida entre el todo y las partes – afirmado que, por ejemplo, uno no existe sin el otro–, sino en comprender, como creemos que es también la dirección de la propuesta de Merleau-Ponty, que cada elemento de la obra se encuentra “atravesado” por el otro.

Adorno explica el tipo de relación sostenido entre el todo y las partes de la obra de arte como una relación entre la forma (*Form*) y el contenido (*Inhalt*). La forma tiene que ver con la planificación y construcción de la obra, con el momento racional (Cfr. Adorno, 2003b, p. 211) en el que se organizan los signos para que digan lo que quieren decir. El contenido refiere los “impulsos miméticos” (Ibid., p. 213), esto es, lo otro de la forma, lo que se resiste a ser expresado, formalizado. El contenido no remite a la forma y viceversa como si fueran realidades *extra partes*, sino que se encuentran en una relación de mediación recíproca. En un tono muy cercano a la crítica que dirige Merleau-Ponty a la subestimación de la forma¹², sostiene Adorno: “Solo quien ignora que la forma es algo esencial, mediado con el contenido del arte, puede pensar que el arte se da demasiada importancia a la forma” (Adorno, 2004, op. cit., p. 243). La forma no alberga el contenido como un recipiente un líquido, sino que está hecha, configurada con el contenido: “La forma es contenido sedimentado” (Ibid., p. 247 y p. 249). El contenido es forma, en la medida en que lleva en sí mismo su aspiración a esta (cfr. Adorno, 2003b., op. cit., p. 231), en que es anhelo de ser expresado. La importancia asignada a la forma es la importancia requerida por el contenido, por aquello que ha sido formado, expresado.

Ahora bien. Dada la relación dialéctica esencial existente entre la forma y el contenido se puede afirmar que para Adorno, al igual que para Merleau-Ponty, en la expresión del arte, esto es, en el esfuerzo de integrar forma y contenido, se concentran todos los problemas del arte. Comprender la expresión del arte es comprender su esencia, lo que hace que el arte sea arte: ser aspiración al concepto, a la forma, negando, sustrayéndose a esta, afirmando el contenido. Precisar en qué consiste esta aporía es comprender el hablar, el decir propio del arte. En otras palabras, es com-

¹² “Se debe condenar el formalismo, pero se suele olvidar que lo condenable en él, no es que estime demasiado la forma, sino que la estima demasiado poco, hasta el extremo de desprenderla del sentido” (Merleau-Ponty, 1971, op. cit., p. 138).

prender en qué sentido el arte habla negando el concepto sin eliminarlo, haciendo de este “algo” constitutivo de la obra de arte. Si lo propio del arte es hablar sin conceptos, no significa que hable a pesar de ellos, sino que, por el contrario, habla justamente “a través” de ellos. Los conceptos en el arte no son ideas o representaciones generales, abstracciones desde las que se comprenden las obras, sino justamente su contenido sedimentado, lo que ha sido dicho, expresado por ellas mismas.

Lo dicho por la obra de arte, en tanto contenido sedimentado¹³, es la expresión de un sentido que nunca está acabado, que no logra la objetividad plena, que reconoce que no es posible una expresión absoluta que haga transparente lo expresado. En la medida en que tal rechazo del orden conceptual, del uso consciente o inconsciente de categorías que puedan explicar a cabalidad lo que quiere decir la obra, se da desde dentro de la experiencia estética, como su propio impulso, su propio anhelo de conceptualización, es una negación inherente a ella. La obra de arte dice, expresa, en el momento en que niega, rechaza, el orden acabado de los conceptos; lo que hace que sea una obra de arte radica en que el proceso de objetivación que lleva a cabo, al ex-presar el sentido de las cosas, se da como la negación misma de la objetivación, de la conceptualización: su mayor virtud consiste en lograr expresar lo no-objetivable, lo no-conceptualizable¹⁴. Esto es posible porque el decir del arte no consiste en expresar a través de signos que tengan una significación fija, sino de signos que logran mantener un sentido abierto porque su modo de decir consiste justamente en negar el sentido establecido. Tal negación, concebida dialécticamente, esto es, no como carencia o ausencia de sentido, sino como perteneciente a este —como no-sentido (*Nicht-Sinn*) (Cfr. Adorno, 2003b, p. 170-171)¹⁵—, consiste en la afirmación de un sentido que, en forma similar a lo planteado por Merleau-Ponty, emerge “en medio” de los demás signos de la obra, entre las partes y el todo. En su crítica al dualismo de la estética tradicional que separa el contenido y la forma, la expresión y la racionalidad del arte, afirma Adorno: “La dialéctica de estos momentos se parece a la dialéctica lógica en que solo en lo uno se realiza lo otro y no

¹³ Ambos autores hablan en nombre de un proceso de sedimentación del sentido de las obras que tiene que ver con su dimensión histórica. Si el sujeto no determina unilateralmente el sentido de la obra, lo es porque todo artista se encuentra inmerso en una tradición y se expresa desde ella. Pero la sedimentación —el hecho de que un pintor, como afirma Merleau-Ponty, se enfrente a la historia de la pintura como algo dado, realizado— no es una fatalidad, pues ella muestra la paradoja de un sentido ya establecido que se transforma permanentemente en la experiencia individual de cada artista, de cada intérprete (Cfr. Merleau-Ponty, 2003, p. 78). El sentido sedimentado de la obra pone en evidencia para Adorno, la relación estrecha, dialéctica, entre forma y contenido: la dimensión racional de la obra de arte, su planificación y construcción, no es pura abstracción, sino, como advertimos más arriba, su propio contenido sedimentado.

¹⁴ El carácter esencialmente aporético del arte se expresa, de este modo, en formulaciones como estas: “objetiva lo inobjetivable” (Adorno, 2004, op. cit., p. 193), “expresa lo inexpressable” (Ibid., p. 201).

¹⁵ Dos ejemplos paradigmáticos, en el campo de las obras de arte literarias, de la afirmación de un sinsentido lleno de sentido son, para Adorno, la obra de Beckett (Cfr. Ibid., pp. 76-78) y de Kafka (Cfr. Ibid., p. 193).

en el medio” (Adorno, 2004, op. cit., p. 88). La negación como mediación del arte significa que este habla, en palabras de Merleau-Ponty, en forma indirecta, no a través de la significación disponible de los signos que usa, sino entre ellos, como un sentido que aún no ha encontrado el signo para ser expresado: “Lo que adquiere lenguaje entra en el movimiento de algo humano que todavía no es y que se agita en su propio desamparo que le obliga a hablar” (Ibid., p. 201). El carácter paradójico del arte tiene que ver con la expresión de un sentido que, en la misma dirección de Merleau-Ponty, no ha sido expresado en lo expresado, que permanece justo como lo no-dicho en el decir.

4. Gramática de la resistencia

El sentido de la obra de arte resiste a los intentos de conceptualización en virtud de su gramática, de su estructura. Observamos en los numerales anteriores que una de las características esenciales de la gramática de la obra de arte radica en que no es puesta, no está fijada por el pensamiento o conciencia del artista o del interprete, lo que equivale a afirmar que su sentido se encuentra determinado por su propio sistema de signos. Asimismo, destacábamos que, en tanto estructura abierta, no cerrada en sí misma, la gramática de la obra de arte se encuentra esencialmente mediada por la experiencia que tengamos de ella. Su sistema de signos no es un “en sí” –pero tampoco un “para sí” (Cfr. Adorno, 2003b, p. 52)– si con ello se entiende una existencia sin mediación, como la idea de una razón absoluta, abstracta, sin lenguaje o, para decirlo con Merleau-Ponty, sin cuerpo. La expresión de la obra de arte, sus modos de decir, se encuentra mediada por el sujeto que tiene experiencia de ella, en palabras de Adorno, por el sujeto estético. Su poder de mediación no se expresa a través de la constitución del sentido de la obra, sino, como advertíamos al inicio, por la experiencia de entrega a ella que hace posible que hable desde sí misma: “En la obra el sujeto no es ni el contemplador, ni el creador, ni el espíritu absoluto, sino el espíritu que está ligado a la cosa, preformado por ella y mediado por el objeto” (Adorno, 2004, op. cit., p. 276).

El artista o el intérprete de una obra de arte no es un sujeto acabado, estático que legitima unilateralmente, desde afuera, el sentido de esta, sino un ser que se forma en la experiencia misma de la obra, que a la vez que es su mediación se encuentra mediado, determinado por ella. Lo que diga el artista de su propia obra o el intérprete, en tanto sujetos “formados” en la experiencia de esta, nunca corresponde a sus intenciones (Cfr. Adorno, 2003b, p. 226) –a lo que quiere o planea decir el artista con su creación o el intérprete con su comentario–, sino que su palabra es

la expresión misma de la obra. El sujeto “participa” de la obra en tanto que literalmente es “parte” de ella, de su propia configuración de sentido. Su voz es una voz que habla desde la obra, desde su gramática. La voz que habla en las obras, usualmente identificado con el yo poético o artístico, no es, en este sentido, el yo de un sujeto individual, sino el yo de un sujeto colectivo, de un nosotros, un “yo latente” (Adorno, 2004, p. 278) que no habla a título personal, sino que oculto, como un latido, hace presencia en todas partes. En este mismo pasaje afirma Adorno: “[...] el yo latente es inmanente a la cosa, se constituye en la obra, mediante su lenguaje” (ídem). Lo que permite que el decir de la obra, su voz, no se reduzca a la voz del yo individual –del artista o del interprete– es justamente que tal decir emerge en la sustracción del yo individual, esto es, en el momento en que el sujeto se entrega a la obra y habla desde ella. El sentido de su palabra, en forma similar a lo planteado por Merleau-Ponty, tiene que ver más con una atmósfera, con un éter (Äther)¹⁶ segregado por la obra, por su sistema de signos, por su gramática, que con el uso que haga –el sujeto estético– de determinados signos al servicio de significados preestablecidos. En una de sus críticas al carácter idealista del arte romántico escribe Adorno: “[...] creyendo que mediante la reflexión y la temática podría atrapar lo que es el éter del arte, irresistible precisamente porque no se deja definir ni como existente ni como concepto general” (Adorno, 2004, p. 150). El sentido del arte, lo que dice, es inexistente porque no “aparece” como una cosa que se pueda localizar, ya que le es propio, sostiene Adorno, ocultarse como los enigmas e imponerse “mediante la estructura” (Ibid., p. 215). El carácter de enigma del arte, como para Merleau-Ponty, es constitutivo de la obra de arte, esto es, no está allí puesto para ser descifrado. Esta habla como enigma, lo que quiere decir como estructura, como gramática, desde una palabra sin significación preestablecida, sin concepto. Se trata de una palabra, para decirlo con Merleau-Ponty, antes de la palabra, de un lenguaje antes del lenguaje, que adquiere sentido a través de los demás signos, esto es, de forma indirecta, a distancia:

Si el carácter enigmático de las obras de arte no está localizado en lo que se experimenta en ellas, en la comprensión estética, sino que sólo se manifiesta a distancia, la experiencia que se sumerge en las obras de arte y que es recompensada con la evidencia forma parte de lo enigmático: que algo entrelazado plurívocamente se pueda entender empero de una manera unívoca (Adorno, 2004, op. cit., p. 215).

¹⁶ La obra de arte es enigmática no porque haya una “intención de enigma”, sino porque su sentido mismo es enigmático, porque no se puede localizar, conceptualizar, porque es su éter (Äther) (Cfr. Adorno, 2003b, p. 128).

Es porque la obra de arte se percibe “de una manera unívoca”, como un todo, que es enigmática, ya que ofrece la ilusión de una comprensión de su sentido sin mediación, cuando en realidad este se encuentra “entrelazado plurívocamente”. En esta dirección entendemos la afirmación de Adorno de que el todo no existe, si por ello se entiende una estructura de la obra que preexiste a su experiencia. El todo como la unidad de sentido de esta existe como enigma, como una estructura viva, ya que emerge en cada parte de la obra, esto es, como una estructura que despliega su configuración en cada experiencia de la obra.

Advertíamos que para Merleau-Ponty lo propio del lenguaje de la obra de arte radica en ser indirecto o latente, esto es, en permanecer oculto, invisible. Recordemos que él insiste, en la misma dirección de Adorno, en la importancia de comprender esta afirmación en un sentido verdaderamente dialéctico, esto es, en reconocer el entrelazamiento mutuo entre oculto y desoculto, visible e invisible. Que el lenguaje de arte diga en la medida en que oculta, o que su decir consista, en hacer visible lo invisible, significa que lo que desoculta, lo que muestra, lo que hace visible, lo hace “en virtud” de lo que oculta, de lo invisible. Lo latente, lo oculto, lo invisible, es, en palabras de Merleau-Ponty, la otra cara, el reverso, de lo desoculto, de lo visible y no propiamente lo que se encuentra detrás de lo que se muestra¹⁷. Lo no expresado, lo no dicho en la obra es parte constitutiva, esencial de lo dicho, de lo expresado. Teniendo en cuenta este carácter negativo inherente al sentido de la obra se comprende que para Merleau-Ponty, al igual que para Adorno, el poder del lenguaje del arte sea esencialmente enigmático: un signo, una palabra es capaz de darnos el sentido de la obra, de hacer emerger la totalidad de su sentido que permanecía oculta, invisible para nosotros. En alusión una vez más a la concepción del signo de Saussure Merleau-Ponty afirma hacia el final de su ensayo “El lenguaje indirecto”:

[...] un acto singular de hablar no es de por sí significante y no llega a serlo más que como modulación de un sistema de expresión [...] Y ahora hay que añadir: [...] la maravilla está en que siendo como es, un simple poder de diferenciar significaciones, y no de dárselas a quien nos la tenga ya, la palabra parece sin embargo contenerlas y vehicularlas (Merleau-Ponty, 1971, op. cit., p. 156).

La “maravilla” (*merveille*) del lenguaje, en donde radica para Merleau-Ponty su enigma, está en el poder que tiene el signo en sí mismo, no por su remisión a otros

¹⁷ El hacer visible “lo” invisible que logra el arte, como entrelazamiento íntimo entre lo visible y lo invisible, en el modo de las dos caras de una misma moneda, consiste, por ello, en una “visibilidad de lo invisible”. Es lo visible *mismo* que muestra su invisibilidad. Cabe señalar que es en esta dirección que Carbone interpreta el “hacer visible” del arte como una *genesis* de lo visible (Cfr. Carbone, op. cit., p. 31). Ver particularmente el apartado “The Visibility of the Invisible” (Cfr. *Ibid.*, pp. 31-33).

signos, de expresar el sentido, por ejemplo, de una obra de arte, de hacerlo visible para nosotros. El signo “contiene”, como se puede leer en la cita, a los demás signos, en el sentido de estar atravesado, de estar tejido con ellos. El signo mismo habla, al igual que para Adorno, como estructura, desde un sentido latente, invisible. La obra de arte es enigmática porque justamente habla, esto es, hace visible lo invisible. Merleau-Ponty advierte que, claro está, no se trata de un golpe de barita mágica que hace aparecer lo invisible, sino de una verdadera transformación del sentido oculto, invisible, latente, en sentido visible, manifiesto, explícito. La transformación vivida por el sentido es enigmática porque al ser expresión “de” la obra, esto es, de su unidad, la percibimos como una estructura, una gramática que, articulada y cohesionada por cada uno de sus elementos, de sus signos, aparece como “[...] el cuerpo transparente del lenguaje” (Ibid., p. 84), esto es, como un destello, una irradiación que solo es posible como destacamiento, desde un fondo no manifiesto, que permanece oculto.

Entre los ejemplos que ofrece Merleau-Ponty sobre la expresión del arte como transformación del sentido de la experiencia –del autor– en sentido de la obra se encuentra su comentario a la vida y obra del pintor Leonardo Da Vinci. Sobre el contenido de las experiencias de este artista afirma:

[...] los *mismos* datos que se habían experimentado se convierten en sistema significativo. Vacados desde dentro, privados por fin de aquel impacto sobre nosotros que los hacía dolorosos, convertidos en transparentes y hasta en luminosos, y capaces de esclarecer no solo los aspectos del mundo que se les parecen, sino también los otros, sin duda se ven metamorfoseados, pero no dejan de estar ahí (Ibid., p. 120)¹⁸.

Si bien el lenguaje del arte crea un sistema transparente de expresión que prescribe a cada signo de la obra su modulación (Cfr. Merleau-Ponty, 1969, op. cit., p. 91), “lo” expresado por ella conserva paradójicamente, en la misma dirección de Adorno, su sentido oculto. El sentido de la experiencia, una vez expresado, como se afirma en la cita, sigue estando ahí. El enigma del arte consiste en que su expresión es expresión de lo inexpresable, de un sentido que se sustrae a la expresión en la expresión. Es lo que quiere decir Merleau-Ponty al afirmar que el sentido de la obra de arte desborda los signos, se encuentra “más allá” de ellos, pero no precisamente afuera, como un sentido sin lenguaje, sino “en” ellos. El artista usa los signos, las significaciones adquiridas, disponibles –ciertas técnicas, determinados materiales– y en virtud de este trabajo de apropiación hace que tales significaciones expresen lo que no habían expresado. El lenguaje de la obra de arte es, de este modo, esencial-

¹⁸ Letra cursiva en el original.

mente negativo: dice en lo “no dicho” por los signos, de manera indirecta, esto es, rechazando las significaciones establecidas.

Queremos señalar, finalmente, que para ambos autores la resistencia del sentido de la obra de arte a ser expresado hunde sus raíces en la experiencia individual del artista o del interprete. Para Merleau-Ponty la experiencia de expresión es “[...] lo que indudablemente tenemos de más individual” (Merleau-Ponty, 1971, op. cit., p. 133). Es lo más individual porque es expresión de la diferencia en su modo de percibir y de ser percibido, esto es, no una diferencia instaura por las ideas y los argumentos. Su modo de percibir, en la medida en que deja de “complacerse en sí mismo”, en que es exploración de lo percibido, entrega a la obra, es el punto de articulación, esto es, el signo que se destaca en la estructura, en la gramática de esta. La virtud de la percepción, de la experiencia sensible, radica justo en que va más allá de las significaciones establecidas y nos presenta de las cosas sentidos que aún no habíamos visto. Este poder de la percepción sensible¹⁹ —en el mirar, tocar, oler, sentir, escuchar, pero también en la palabra pronunciada— es lo que habla en la obra, lo que hace de su estructura una gramática viva, abierta, que no se cierra en las significaciones dichas.

Adorno considera que, en esta misma dirección, la crisis del arte es el olvido del enigma, de la capacidad de asombrarse ante lo extraño (Cfr. Adorno, 2003b, p. 191), propia de una sociedad de consumo en la que predomina la familiaridad y tranquilidad que da vivir en las representaciones acostumbradas, ya establecidas. Si lo propio del arte, como afirmábamos al inicio, radica en su expresión, en el momento mimético, lo es porque este solo puede hacerse presente en la vida sensible:

Al arte lo mueve el hecho de que su encantamiento (un resto de la fase mágica) sea refutado en tanto que presencia sensorial inmediata por el desencantamiento del mundo, mientras que ese momento no puede ser borrado. Sólo en él se puede preservar el mimetismo del arte, y tiene su verdad en virtud de la crítica que ejerce mediante su existencia a la racionalidad que se ha vuelto absoluta (Adorno, 2004, op. cit., p. 109).

El desencantamiento del mundo en el arte es su crítica a la pérdida de su interioridad que se ha convertido en ideología, en pura exterioridad. El rechazo del placer producido por la obra de arte, en tanto placer producido por la industria cultural, no lo excluye, sino que, por el contrario, lo afirma como su poder más íntimo de expresión: del dolor, del sufrimiento. Solo la experiencia de placer provocada por la disonancia, el desencuentro —el vacío, el absurdo, el abismo, la muerte— puede

¹⁹ Vale insistir que se trata para Merleau-Ponty, como indicamos en el numeral anterior, de un poder de decir, de significar de lo sensible *mismo*. El poder de la percepción sensible es el de percibir *sentidos*, esto es, de hacer visible. Cabe recordar que aquí radican las principales objeciones dirigidas por Merleau-Ponty a Kant quien,

hacer posible la entrega a la obra dada en su momento mimético. Lo mimético, el momento de la expresión del arte, es el lugar de la resistencia.

Conclusiones

Subrayamos, en primer lugar, el poder de expresión que tanto Merleau-Ponty como Adorno le asignan al lenguaje, en particular al lenguaje de la obra de arte, en oposición a la concepción formalista que lo reduce a ser un instrumento al servicio del pensamiento. El lenguaje de la obra de arte no expresa un sentido, una idea, un pensamiento que se encuentre fuera de él. Él es expresión de su propio sentido, de la gramática misma de la obra. Con esta afirmación destacamos su carácter esencialmente paradójico: ser expresión de sí mismo. En palabras de Merleau-Ponty, ser una “expresión de la expresión”, y de Adorno, “una expresión sin expresión”. Esto es posible porque el sistema de signos que constituye su gramática, esto es, los distintos modos en que se articulan entre sí los signos, es el modo en que la obra de arte habla, dice. El sentido no preexiste a la estructura, sino que, expresado en palabras de Merleau-Ponty, es segregado por ella. La obra de arte, dijimos, habla como gramática.

Buscamos precisar, en segundo lugar, esta idea del lenguaje de la obra de arte como expresión de sí mismo. Cada signo tiene el poder de expresar el sentido de la obra, de ir más allá de sí mismo, de trascender su sentido particular y de hablar “de” la obra, esto es, de la totalidad de su sentido. Esto es posible porque los signos de la obra se encuentran articulados entre sí, formando un sistema, una gramática que prescribe su funcionamiento, pero no en forma unilateral, sino, advertíamos, desde una relación dialéctica entre la obra –su gramática– y los signos de que está hecha. Si la obra habla como gramática, entendida esta en sentido dialéctico, significa que su manera de decir consiste en negar o rechazar sus propios signos, en permitir que digan lo que no han dicho, en hacer, en palabras de Merleau-Ponty, visible lo invisible. Cada signo habla en ella como negación de sí mismo al ir más allá de su significado convencional, al entrar en relación con los demás signos de la obra y expresar un sentido nuevo, un sentido que no existía en lo dicho por esta. Vimos que en esto radica para ambos autores el carácter atmosférico, ilocalizable del sentido expresado por la obra de arte. El sentido no se encuentra fijado en el

aunque reivindicó la dimensión sensible de la *reflexión* filosófica al concebir a esta como una *experiencia* (Cfr. Merleau-Ponty, 1945, op. cit., pp. 53-54), subordina la sensibilidad al entendimiento. Sobre la lectura que hace Merleau-Ponty de Kant ver el trabajo de Esteban García “La fenomenología Merleau-Pontiana de la percepción frente a la estética y analítica trascendentales”, Ideas y Valores, Vol. LXVII, No. 68, pp. 127-150.

signo, sino que emerge “entre”, “en medio” de los demás signos, entre lo no dicho y lo dicho por la obra. Es lo que se quiere decir cuando afirmamos que la obra habla como gramática: su sentido se forma en la relación que establecen los signos entre sí, en el modo de una constelación o nexo de sentido, en palabras de Adorno. Si para él el todo de la obra no existe, lo es porque su sentido es ilocalizable, porque está en todas partes y, por ello, en ninguna.

De acuerdo con lo dicho afirmamos, finalmente, que el lenguaje de la obra de arte es un lenguaje de la resistencia. Su sistema de signos, su gramática, se configura en la propia experiencia de la obra. Se trata de un lenguaje, de una gramática viva, en la medida en que lo dicho por los signos emerge en la experiencia de entrega a la obra, como un sentido que no solo no es impuesto desde afuera, sino que se configura como rechazo de las significaciones preestablecidas. Tal rechazo o distanciamiento se produce, en palabras de los autores, desde dentro, desde la experiencia de entrega a la obra. Rechazo o distanciamiento que no es, en sentido estricto, una acción del sujeto de la experiencia estética, sino el modo en que la obra habla, esto es, en el medio, en el cruce formado entre ella y, para decirlo con Adorno, el sujeto estético. Si bien esta “toma de distancia” de las significaciones preestablecidas, como cruce o lugar intermedio entre la obra y el sujeto estético –el autor o intérprete– no es una deliberación del sujeto, solo es posible con su participación –mediación–. Es porque él se ha apropiado del lenguaje de la obra que puede abandonarse a ella y permitir que ella misma hable. Tal apropiación solo es posible porque quien tiene experiencia de la obra ha puesto, en palabras de Merleau-Ponty, “todo de sí mismo”: el sentido de su percepción, de su mirada, de su palabra, sedimentado a través de un sinnúmero de experiencias. La gramática de la obra de arte es una gramática viva porque hunde sus raíces en la experiencia individual que, en tanto pone en juego el sentido sedimentado de esta, no habla desde la voz de un yo individual, sino, en palabras de Adorno, desde un nosotros, desde un sujeto, para Merleau-Ponty, anónimo. Ella resiste por la vida sensible de los signos que la articulan, porque estos conservan, en palabras de Adorno, la fuerza mimética de la experiencia preindividual, porque tienen el poder de hablar de lo no dicho, desde una región de lo “no humano”, de un “sentido salvaje”, en palabras de Merleau-Ponty, que aún no ha sido expresado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alloa, E. *La Resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia*. Viviana Ackerman (trad). Nueva Visión: Buenos Aires, 2009.
- Adorno, T. *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*. Ed. R. Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2003a.
- Adorno, T. *Consignas*. Traducción de Ramón Bilbao. Amarrortu: Buenos Aires, 1993.
- Adorno, T. *Ästhetische Theorie*. Ed. R. Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2003b.
- Adorno, T. *Teoría estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Ediciones Akal: Madrid, 2004.
- Adorno, T. *Notas sobre literatura*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Ediciones Akal: Madrid, 2003c.
- Adorno, T. *Ästhetik (1958/1959)*. Ed. E. Ortland. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2009.
- Adorno, T. *Estética (1958-1959)*. Traducción de Silvia Schwarzböck. Las cuarenta: Buenos Aires, 2013.
- Adorno, T. *Einführung in die Dialektik*. Suhrkamp: Berlin, 2010.
- Adorno, T. *Introducción a la dialéctica*. Traducción de Mariana Dimópulos. Eterna Cadencia Editora: Buenos Aires, 2013.
- Bachofen, B. “Esthétique du “signe pure”. Adorno, Merleau-Ponty et l’art comme réinvention infinie du réel”, *Danish Yearbook of Philosophy*, Vol. 46, 2011, pp. 7-24. https://doi.org/10.1163/24689300_0460102
- Carbone, M. *The Flesh of Images. Merleau-Ponty between Painting and Cinema*. Marta Nijhuis (trad). New York: State University of New York, 2015.
- Gambarotta, E. “Entre la incertidumbre y la indeterminación. Para una dialéctica de la acción política en Merleau-Ponty, Horkheimer y Adorno”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Vol. 29, pp. 179-203, 2011. http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v29.n1.26789
- García, E. “La fenomenología Merleau-Pontiana de la percepción frente a la estética y analítica trascendentales”, *Ideas y Valores*, Vol. LXVII, No. 68, pp. 127-150, 2018. <http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v67n168.60690>

- Horkheimer, M. y Adorno, T. *Dialektik der Aufklärung*. En: Horkheimer, M. *Gesammelte Schriften*. Band 5: *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950*. Fischer: Frankfurt am Main, 2003.
- Merleau-Ponty, M. *La structure du comportement*. Paris: PUF, 1942
- Merleau-Ponty, M. *La estructura del comportamiento*. E. Alonso (trad.). Buenos Aires: Librería Hachette, 1953.
- Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, París, 1945.
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Editorial Planeta-De Agostini: Barcelona, 1985.
- Merleau-Ponty, M. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- Merleau-Ponty, M. *Résumés de Cours*. Collège de France. 1952-1960. Gallimard: París, 1968.
- Merleau-Ponty, M. *Resúmenes de los cursos: Collège de France 1952-1960*. Traducción de Eduardo Bello, en: ARANDA, C. y BELLO, A. *Elogio y posibilidad de la filosofía*. Universidad de Almería: Almería, 2009.
- Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*. Gallimard: París, 1964b.
- Merleau-Ponty, M. *Lo visible y lo invisible*. Traducción de José Escudé. Seix Barral: Barcelona, 1970.
- Merleau-Ponty, M. *L'Œil et l'Esprit*. Gallimard: París, 1964a.
- Merleau-Ponty, M. *El ojo y el espíritu*. Traducción de Alejandro del Río Herrmann. Trotta: Madrid, 2017.
- Merleau-Ponty, M. *La prose du monde*. Gallimard: París, 1969.
- Merleau-Ponty, M. *La prosa del mundo*. Traducción de Francisco Pérez. Tauros: Madrid, 1971.
- Merleau-Ponty, M. *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Ed. Dominique Darmaillacq, Claude Lefort y Stéphanie Ménasé. Belin: Paris, 2003.
- Merleau-Ponty, M. *La institución-la pasividad. Notas de cursos en el Collège de France (1954-1955)*. I. *La institución en la historia personal y pública*. Presentación, traducción y edición de Mariana Larison. Anthropos: Barcelona, 2012.
- Verano, L. "Dialéctica negativa en Merleau-Ponty", *Kriterion, Revista de Filosofía*, No 142, 2019, pp. 127-142. <https://doi.org/10.1590/0100-512X2019n14207lv>

