



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

**“EL SENTIDO HACIÉNDOSE: POR UNA ESTÉTICA DE LA EXPRESIÓN  
SALVAJE EN MERLEAU-PONTY”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES: **FILOSOFIA CONTEMPORÁNEA**

PRESENTA:

**GABRIEL JIMÉNEZ TAVIRA**

**DR. EN F. DAVIDE EUGENIO DATURI**

DIRECTOR DE TESIS

**DR. EN F. LUÍS ANTÓNIO FERREIRA CORREIA UMBELINO**

CO-DIRECTOR DE TESIS



MAYO 2021

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo I: Estética y fenomenología de lo irreflexivo</b> .....	10
1. Hacia una nueva comprensión de la fenomenología.....	10
1.1. La fenomenología y sus conceptos.....	11
a) La reducción y el asombro.....	12
b) El Cuerpo y la reflexión.....	13
c) Intencionalidad y trascendencia.....	15
d) Percepción y síntesis.....	16
1.2. Por una filosofía de lo irreflexivo.....	18
1.3. Apéndice.....	20
2. Estética fenomenológica y la rehabilitación de lo sensible.....	23
2.1. Percepción y representación.....	24
2.2. El pensamiento de la representación.....	26
2.3. La percepción y la rehabilitación de lo sensible.....	30
3. Estética como fenomenología de lo irreflexivo.....	33
3.1. Lo irreflexivo como tema de la reflexión.....	34
3.2. Lo irreflexivo y su expresión.....	41
3.3. Dificultades.....	48
<b>Capítulo II. Estética y ontología del infinito</b> .....	50
1. Por una fenomenología de lo infinito.....	50
1.1. Cosmología del infinito y la representación.....	51
1.2. La filosofía heredada.....	58
a) Kant.....	58
b) Schelling.....	59
c) Maine de Biran.....	61
d) Bergson.....	62

e) Husserl.....	63
1.3 El infinito negativo y la nueva filosofía.....	65
2. Por una ontología de lo infinito.....	70
2.1 El infinito y lo sensible.....	70
2.2 Dialéctica negativa y el infinito.....	76
3. Estética del infinito y ontología negativa.....	79
3.1 La paradoja de la percepción.....	79
3.2 La estética negativa y la ontología (El ser Salvaje).....	83
3.3. La experiencia de la verdad.....	89
<b>Capítulo III. Estética de la expresión salvaje.....</b>	<b>98</b>
1. El arte en la filosofía merleau-pontyana.....	98
1.1. Crítica de la perspectiva.....	100
1.2. El arte contemporáneo y la recuperación del mundo percibido.....	106
1.3. Arte y ontología: el ser salvaje.....	108
1.4. Cézanne y la ontología de lo irreflexivo.....	112
1.5. Ontología de la visibilidad y la pintura.....	120
2. La estética como reforma de la fenomenología.....	126
2.1. Reforma de la noción de conciencia.....	126
2.2. Las figuras ontológicas de la estética merleau- pontyana.....	132
a) Superposición.....	133
b) Diacrítico.....	136
c) Profundidad.....	140
d) Institución.....	141
e) La carne.....	144
3. La experiencia del sentido haciéndose.....	147
3.1. El sentido indirecto: El lenguaje.....	149
3.2. El mundo del silencio: la pintura.....	158
3.3. Consideraciones generales sobre la Estética de Merleau- Ponty.....	164

a) El concepto de estética y la filosofía merleau-pontyana.....	165
b) Estética, Fenomenología y Ontología en Merleau-Ponty.....	168
c) Legado y orientación de la estética merleau-pontyana.....	170
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>172</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>180</b>
a) De Merleau-Ponty.....	180
b) Sobre Merleau-Ponty.....	181
c) Otros autores citados.....	183
d) Otros textos revisados.....	185

## Introducción

Es verdad que Merleau-Ponty no puede ser considerado oficialmente un “esteta”, menos aún un filósofo del arte, más bien, podríamos decir que la orientación de su pensamiento lo llevó inevitablemente a la obra de arte y a la estética. A diferencia de otros filósofos, que han podido vincular sistemáticamente su filosofía dentro de una estética bien formulada, nuestro autor no presenta un estudio específico al respecto, sin embargo podemos afirmar –como se verá en este trabajo–, que hay un vínculo implícito y latente, que amalgama discretamente su filosofía a la estética. Es difícil encontrar otro autor que haya introducido tan tenazmente las imágenes de la pintura en la filosofía como lo ha hecho él, o que haya capitalizado los girones conceptuales de la poesía y el arte contemporáneo en toda su dimensionalidad fenomenológica. Uno puede verle profesar abiertamente su admiración por el arte, incluso parece concebir la filosofía como una pintura que pinta sin colores, es decir, que se abre a ciertos ritmos de estilización o que se dirige a ciertos efectos de pensamiento no siempre regulados por la lógica (común). Su obra entera está, entonces, como imantada por el arte; es imposible encontrar un solo texto (incluso los cursos publicados), que no contengan alguna referencia a esta actividad humana.

Pero Merleau-Ponty se inscribe en una línea de pensamiento a través de la cual resulta razonable su afinidad con el arte. Ya en su interpretación del pensamiento de Husserl hay un posicionamiento que lo guía, y es justamente su deseo de aproximarse a una “estética del mundo sensible”. Es necesario, entonces, situarlo alrededor de una cierta tradición de pensamiento para comprender lo que queremos decir cuando hablamos de una estética merleau-pontyana. Esta tradición a la que pertenece es naturalmente la fenomenología. Pero la fenomenología recoge en sus orígenes otra tradición más antigua que se remonta a Platón, Descartes, Kant y Hegel, pilares del pensamiento Occidental, con una característica común: atribuyen primacía a la idea, a la razón o al espíritu en la formación de nuestro conocimiento, mientras consideran que lo sensible, los sentidos y el cuerpo, no sólo no ofrecen un

conocimiento verdadero, sino que entorpecen el proceso del espíritu en la consecución de la verdad.

Es verdad, por otra parte, que desde Hegel la estética ha quedado atrapada en el arte, y traduce la belleza artística como un momento del Espíritu Absoluto en el camino de su configuración, asignándole así, un lugar independiente en el sistema de la filosofía. Pero la estética de Hegel ha sido duramente cuestionada a causa de circunscribir el término -con cierta exclusividad- a la belleza de la obra de arte e incluso por anunciar el fin del arte (pues para él, el arte bello es privativo de los griegos). Por otro lado, la estética filosófica a finales del siglo XIX parecía dejar a tras el sueño de la belleza (tema propio del arte clásico), y hacer del sentido y lo sensible, la cuestión más acuciante de la teoría estética contemporánea y de la misma filosofía.

Llama la atención el hecho que, durante mucho tiempo, desde Platón y Aristóteles, las bellas artes y el discurso estético en general fueron privados del valor que ahora tienen, pues sólo se buscaba en ellas la posibilidad (o no) de proporcionar conocimientos verdaderos y universales. Debido a ciertas condiciones sensibles del arte y la belleza que engloba, se les negó esta posibilidad. Ha sido Benedetto Croce después de Hegel quien se ha ocupado del aspecto sensible del conocimiento, pero elaborará una estética como ciencia del conocimiento intuitivo (sensible), sujeta a las prescripciones del espíritu.

Habría sido necesario el pensamiento fenomenológico para que la estética volviera a restituir el fenómeno de lo sensible como tema central. En ese contexto se inscribe la obra de Husserl como un nuevo esfuerzo por resituar el mundo sensible frente al marco del pensamiento tradicional. Sin embargo, más que ocuparse de la belleza (sensible) como componente derivado de la estética, su interés se establece por lo sensible mismo.

El concepto de estética (sensible) adquiere, así, después de Husserl un lugar especial dentro del pensamiento fenomenológico contemporáneo y recubre un espectro de recepción muy amplio y diversificado. Muchos de sus

discípulos, por ejemplo, fueron partidarios de una estética fenomenológica orientada a la axiología o hacia la empatía (Roman Ingarden, Moritz Geiger, etc.). Otros seguidores de la Fenomenología en Italia encontraron una clara correspondencia entre la fenomenología y la estética (artística), partiendo de una originaria teoría de la sensibilidad y una teoría del arte, que se complementan recíprocamente, los más destacados son Antonio Banfi y Dino Formaggio<sup>1</sup>. En Francia no son pocas las voces que han dado forma al problema estético dentro del ámbito de la fenomenología, Mikel Dufrenne es el más destacado debido a que ha elaborado una verdadera *Fenomenología de la experiencia estética*<sup>2</sup>, inspirado tanto en Husserl como en Merleau-Ponty, busca dar una respuesta a los dilemas planteados por la estética kantiana, situando recíprocamente el campo estético en la inmanencia de la obra, así como en la trascendencia de su aparecer en una subjetividad situada; Henri Maldiney, por otra parte, apoyado en Heidegger, Strauss y Merleau-Ponty, propone como él mismo ha bautizado “una estética de los ritmos”<sup>3</sup>, sólo por mencionar el panorama estrictamente estético que ha sucedido en la recepción de la obra de Husserl.

Por lo que respecta a Merleau-Ponty, que como hemos advertido, no desarrolló ninguna “teoría” relacionada con esta disciplina, la recepción del problema estético deriva de una estricta indicación del padre de la fenomenología de llevar a cabo un retorno a lo sensible, es decir, un retorno a la fuente primordial sobre la que se asienta el pensamiento. Pero su ambición es aún mayor, su filosofía se opone a la “razón” de los clásicos y remonta a una reforma profunda de sus conceptos. Gran parte de su obra consiste en este esfuerzo descomunal de interpelar toda una tradición que proviene desde Platón y que pone en cuestión los hábitos de pensamiento más comunes: la recepción de las esencias, la objetividad, la idea de verdad, etc. Su legado consiste entonces en replantear, no un nuevo comienzo para la filosofía, sino una nueva manera de situar la filosofía frente a sus objetos de

---

<sup>1</sup> Cfr. Daturi, D. E., *La centralidad del cuerpo en la estética de Dino Formaggio*, en: González, R. A., (coord.), *Por una ontología del cuerpo: Un diálogo entre una multiplicidad de miradas*, México: Fénix, 2016, pp. 105-131.

<sup>2</sup> Cfr. Mauro Carbone, *La rehabilitación de lo sensible*, en: Mario Teodoro Ramírez (coord...), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. UMSNH, Morelia Mich. Mex. 2002, pp. 44-95.

<sup>3</sup> Cfr. Maldiney, H., *La estética de los ritmos*, Cuadernos materialistas 1, 2016.

estudio. Se mueve así en el interior de esta exigencia, la idea de un retorno de la razón a su origen pre-racional o pre-filosófico, olvidado en la noche de la memoria histórica.

Se anuncia por otra parte, un retorno a las cosas, al mundo tal como es antes de nuestra interpretación conceptual, explorando así un amplio abanico de problemas a partir de este marco renovador que comunica directamente con el problema estético. Para Merleau-Ponty es necesario que la fenomenología retome la experiencia sensible en su participación en la formación del conocimiento y en la estructuración del comportamiento humano, de modo que pueda hacer corresponder los principios teóricos con la vida que en ellos se asienta. Por otro lado, estos problemas abiertos por la reflexión fenomenológica nos ponen en comunicación con otros temas de una importancia capital para la estética: el sentido, la expresión creadora, la estructuración de la experiencia, etc., son temas que se insertan directamente en el conjunto de los grandes temas, permitiendo así abrir el problema de la experiencia sensible a la experiencia de la obra de arte como un momento de estructuración fundamental; es en este clivaje conceptual que las referencias a la pintura, a la poesía, a la literatura, cobran sentido.

Si bien es cierto que el concepto de lo estético en Merleau-Ponty pasa primero por una fenomenología de la percepción y una ontología de lo visible, hay que advertir que su conjugación o fusión se sitúa alrededor de un horizonte presimbólico o prereflexivo, que revela nuestra experiencia originaria con el mundo y con las cosas que se nos presentan espontáneamente. En ese sentido, una primera acepción del término cumple la función de ser una verdadera teoría del conocimiento sensible (como lo había prescrito el creador del término en 1742, Alexander Gottlieb Baumgarten); por otro lado, existe evidentemente una semblanza estética ligada a la expresión de la obra de arte, como un remanente de nuestra experiencia expresiva constitutiva. Por estas dos razones principales, podemos hablar de una estética merleau-pontyana.

Toda la obra escrita, incluida la relativa a los cursos o conferencias recogidas por sus alumnos, está iluminada por referencias estéticas o análisis



relativos a la pintura, la novela, la poesía, e incluso la música y el cine. Pero entre todas, será con la pintura con la que mantendrá un diálogo permanente e insistente. En ese tenor, Alphonse de Waelhens ha publicado en 1962 un artículo conmemorativo en el que se refiere a Merleau-Ponty como un “filósofo de la pintura”<sup>4</sup>. Andrea Pinotti ha escrito recientemente un libro titulado *Estética de la Pintura*<sup>5</sup>, en el que, aparte de reconocer en la obra de Merleau-Ponty los indicios de una estética de lo sensible y lo salvaje, anuncia paralelamente el desglose de una estética de la pintura, guiada por los análisis fenomenológicos de la obra del artista provenzal, Cézanne, que el filósofo admiró durante toda su vida. Ahora bien, por ser un escritor polifacético y versátil, Merleau-Ponty ha sabido interactuar con las diferentes disciplinas que se mueven en los márgenes de la filosofía, especialmente con la pintura y la poesía, haciendo pasar, en el caso que nos ocupa, una filosofía en el interior de la estética y la estética en el interior de la filosofía, comulgando recíprocamente sus términos y condiciones, con los de la obra de arte y la poesía.

En la presente investigación, nos ocuparemos de este contexto en el que se desarrolla su estética, tratando de acotar este doble aspecto (el conocimiento sensible y la obra de arte), con el propósito de ingresar en el marco de algunas discusiones acuciantes de la fenomenología de Merleau-Ponty, entre las que destacan el problema de lo irreflexivo impuesto a la reflexión como suelo fundante. A su vez, trataremos de acotar las implicaciones de la reestructuración de la fenomenología en su paso a la ontología y a la estética, mediante el concepto de infinito negativo como medio de acceso a lo impensado de la fenomenología. Finalmente, tomaremos la obra de arte como estructura expresiva, capaz de situar lo irreflexivo y salvaje de aquella operación que la hace posible.

El problema que guía el texto consiste, por tanto, en establecer la imagen de una estética que se construye en función de los diferentes

---

<sup>4</sup> De Waelhens, A., *Merleau-Ponty philosophe de la peinture*, Revue de Métaphysique et morale, n. 4, (octubre-décembre) 1962, pp. 431-449.

<sup>5</sup> Pinotti, A., *La estética de la pintura*, Madrid: Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2011.

momentos que atraviesa el pensamiento de Merleau-Ponty en relación con las paradojas abiertas en sus análisis; la paradoja de lo irreflexivo a la reflexión, la paradoja de lo finito e infinito, así como la paradoja de la unidad y diferencia del sentido de una expresión (del lenguaje, de la pintura, de la poesía, etc.). Así, podríamos hablar de una estética de lo irreflexivo, de lo infinito y de lo diacrítico, respectivamente. El objetivo es poder mostrar la injerencia de la estética en la resolución de los problemas fenomenológicos que han sido abiertos a causa de remontar la fenomenología a su génesis, es decir, al momento en que el pensamiento se encuentra suspendido todavía en la mera vivencia. Por tanto, se trata de saber si el sentido interior (primordial) de la vivencia sensible (como estructura expresiva), comporta los medios de reconciliación entre la reflexión y lo irreflexivo, entre epistemología y ontología; así como saber si aún existen residuos de lo primordial en el pensamiento complejo y en los sistemas culturales; finalmente de saber si el *sentido sensible* comparte la misma estructura significante que el sentido de una obra o de un lenguaje. Por último, a modo de hipótesis queremos advertir que hay una estética implícita en el pensamiento de Merleau-Ponty, deficitaria de una ontología de lo sensible y suscrita en una correspondencia íntima con la estructura de la obra de arte. En definitiva, es bajo estos criterios que estructuraremos nuestro contenido en función de una crítica a la tradición a través del modelo de la representación, del infinito positivo y de la perspectiva del arte, hasta cerrar con una propuesta sobre la cosmovisión de la estética negativa.

# Capítulo I: Estética y fenomenología de lo irreflexivo

## 1. Hacia una nueva comprensión de la fenomenología

Con la publicación, en 1945 de su segunda obra doctoral *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty propone a través del *Prólogo* un balance acerca del estatuto de la fenomenología, pero a su vez, reformula las intenciones temáticas de Husserl, aproximando inadvertidamente la fenomenología a la estética. Será el *Prólogo*, el primer indicador de una orientación estética de la fenomenología merleau-pontyana. Es verdad que esta no se encuentra explícitamente elaborada en función de una teoría estética, sin embargo, cada indicación acerca del propósito de la fenomenología alude a lo que nosotros denominamos una praxis estética.<sup>6</sup> Más en particular, hay que recordar que las estimaciones de este texto corresponden con una praxis artística que encuentra en la fenomenología una filosofía propia. Esto debido a que paralelamente a la publicación de esta obra, el mismo año publica otro texto en torno al pintor Paul Cézanne, titulado “La duda de Cézanne” que, aunque escrito dos años antes, constituye una prueba del parentesco que Merleau-Ponty establece entre arte y fenomenología. Incluso, si consideramos la conferencia que impartió el 13 de marzo del mismo año, en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques* de París, titulada “El cine y la nueva psicología”, se comprende que tanto el arte como el cine realizan el mismo género de atención y asombro ante el mundo, a la vez que la expresión emanada de las obras de arte encuentra su símil en la expresión encarnada del cuerpo como vector de sentido. Hay, entre estos textos y la obra doctoral, un aire de familia que permite comprender el cruce de caminos entre

---

<sup>6</sup> Por estética entendemos, siguiendo la prescripción etimológica de la palabra *aisthesis*, una recensión de lo sensible como campo de expresión significativa. Ciertamente nos apegaremos a la distinción establecida por M. Dufrenne y D. Formaggio, en dos tiempos: una estética como teoría general de lo sensible y una estética como filosofía del arte o de lo sensible artístico. Cfr. Daturi, D., *La centralidad del cuerpo en la estética de Dino Formaggio*, en: Gonzales, R. (coord...), *Por una Ontología del cuerpo: Un diálogo entre una multiplicidad de miradas*, México: Fénix, 2016, p. 107.

fenomenología y arte; de modo que podamos deducir a partir de este parentesco, una fenomenología del arte y un arte fenomenológico.

El punto de anclaje de nuestra tesis consiste particularmente en el énfasis que pone Merleau-Ponty en torno al problema de la contingencia que es refractaria de nuestra condición encarnada en el mundo. Más en concreto, y tal como lo establece el Prólogo antes referido, se trata de poner a la fenomenología en el marco de sus propios límites; es decir, en el marco de lo inexpresable e irreflexivo del ejercicio fenomenológico, tal y como lo hará la pintura de Cézanne.

Partiremos entonces, de una primera aproximación a la fenomenología, con el propósito de resituar el aporte de Merleau-Ponty entorno a esta disciplina filosófica, que más que establecer una ruptura con el fundador de la fenomenología, parece explorar sus límites y realizar las intenciones que sólo fueron concebidas en consignas y pequeños fragmentos a lo largo de la vasta obra de Husserl y que ahora retomamos como horizonte sobre el que desarrollaremos el pensamiento estético de Merleau-Ponty. Se partirá entonces de una generalidad del Prólogo, acerca de la naturaleza de la fenomenología: su estatuto, su método, su objeto, etc. Luego centraremos la atención entorno a un problema fundamental, sobre el que se hará fluir el concepto de estética: la intencionalidad y la trascendencia, que definirá el tipo de objeto fenomenológico y estético, es decir, que mediante una praxis especial (reducción fenomenológica) descenderemos hacia el régimen de existencia pre-reflexivo o irreflexivo, que es justamente el punto de confluencia entre cuerpo y mundo y cuyo acontecimiento es la cede del nacimiento del sentido, para ser llevado luego al mundo de la expresión.

### 1.1. La fenomenología y sus conceptos

Podemos decir, en primer lugar, que la finalidad del Prólogo a *Fenomenología de la percepción*, consiste menos en preparar la obra que en proponer una reformulación de las intenciones del padre de la fenomenología, situando a la

fenomenología en sus propios límites. ¿Qué es la fenomenología?, se pregunta Merleau-Ponty a más de 50 años de distancia de los primeros textos de Husserl. La fenomenología es ciertamente una filosofía, que consiste en el estudio de las esencias: de la percepción, de la conciencia, etc.

Pero la fenomenología es así mismo una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su “facticidad”. Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre “está ahí”, ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico.<sup>7</sup>

Este condensado del texto contiene las directrices temáticas del prólogo: el método, el problema de la intencionalidad y la reducción fenomenológica, etc., pero, a su vez, permite comprender por anticipado que la fenomenología no es un idealismo, ni un psicologismo, sino que toda ella consiste en circunscribir el testimonio de nuestra experiencia más originaria, a la que debe asignarse un estatuto filosófico. Por ello más que una doctrina o un sistema, la fenomenología es ante todo un movimiento.<sup>8</sup>

a) La reducción y el asombro

Merleau-Ponty parte del hecho de que nuestra experiencia filosófica encuentra ya hecho el mundo, y que las cosas preceden a la conciencia que de ellas se tiene, por tal motivo el método fenomenológico consiste en describir, e incluso en tratar de coincidir en secreto con ellas. Aquí la famosa reducción fenomenológica debe entenderse como una actitud suspensiva, que pone en perspectiva nuestra relación con el mundo y con los demás. No consiste por tanto en una operación reflexiva en transparencia que va en pos de las idealidades últimas. Merleau-Ponty cita una fórmula de Fink para explicitar el trasfondo filosófico y primordial de la fenomenología, que como en los

---

<sup>7</sup> Merleau-Ponty, M, Fenomenología de la percepción. México: Planeta, 1993, p. 7.

<sup>8</sup> Ibíd. p. 20.

orígenes griegos sigue siendo el punto de partida del filosofar: “La mejor fórmula de la reducción es sin duda, (...), el “asombro” ante el mundo”.<sup>9</sup> Consiste por tanto, en suspender las prescripciones de la actitud natural y poner en cuestión, incluso, la pre-comprensión de nuestra vida cultural.

Por tanto, el Prólogo a *Fenomenología de la percepción*, con el objeto de disipar los malentendidos sobre el sentido de la reducción fenomenológica entre Husserl y sus intérpretes, pone en evidencia el hecho de que este *asombro* ante el mundo es problemático, puesto que “para ver el mundo y captarlo como paradoja, hay que romper nuestra familiaridad con él”.<sup>10</sup> Pero ciertamente nosotros estamos en el mundo o mejor aún, somos mundo y en consecuencia nuestra reflexión tiene lugar en el flujo temporal que ella busca captar. ¿Cómo detener ese movimiento y ponerlo delante nuestro como espectáculo? Imposible, por eso, “la mayor enseñanza de la reducción es la imposibilidad de una reducción completa”.<sup>11</sup>

El asombro no es una especie de anticipación concluyente –de nuestra atención–, de una vez por todas ya hecha, sino que se presenta como una actitud que uno debe, sin cesar, recomenzar. La filosofía, dice Merleau-Ponty, es un comienzo perpetuo, “una experiencia renovada de su propio comienzo”.<sup>12</sup> Pero una experiencia en desajuste consigo misma, puesto que la reflexión está suspendida y como dependiendo de una vía *irreflexiva*, de la que nunca se desprende. Esta vida irreflexiva y que todos nuestros actos presuponen, debe ser el objeto de esta fenomenología renovada. ¿Cómo acceder a ella?

#### b) El Cuerpo y la reflexión

Hace falta reformular, para acotar estas expresiones, la imagen de la conciencia que realiza esta experiencia en estado naciente. Merleau-Ponty sostiene que esta experiencia es la *percepción*. Ella, como la *intencionalidad*

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 13.

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 13.

<sup>11</sup> *Ibíd.* p. 14.

<sup>12</sup> *Ibíd.* p. 14

*operante* de Husserl, “constituye la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida”.<sup>13</sup> Naturalmente que esta intencionalidad operante de la percepción es practicada por nuestro cuerpo. Es el *cuerpo propio*, es decir, el cuerpo fenomenal, vivido, el pivote de nuestra vida irreflexiva.

El cuerpo propio, además de ser nuestro lazo más cercano con el mundo, mantiene con él una relación de ambigüedad inexpresable, una relación de confusión que resulta incomprensible para un pensamiento reflexivo. Ya desde el prólogo, Merleau-Ponty establece que la tarea más importante de la fenomenología consiste en asistir a esta experiencia, en la que no hay lugar para categorías establecidas por una conciencia constituyente; y que la forma más adecuada de acceso es la coincidencia. ¿Cómo tener, pues, una experiencia en coincidencia que sea a su vez una síntesis constitutiva? Bien pronto Merleau-Ponty se coloca en esta paradoja insalvable: Sujeto y objeto no pueden estar puestos el uno por el otro o ser simultáneamente lo uno y lo otro. El dualismo se impone en esta doble asignación de la experiencia.

Pero el cuerpo propio se sustrae a esta dicotomía, de origen cartesiano, en la que el pensamiento objetivo pone nuestra vida consciente por encima del cuerpo, como dando sentido a nuestros actos. Para Merleau-Ponty no hay hombre interior (como en Husserl y San Agustín), que desde el fondo de nuestro cuerpo contempla el mundo, por el contrario, el hombre está en el mundo y es en el mundo que se conoce<sup>14</sup>. Toda la fenomenología de Merleau-Ponty consiste en un exorcismo del hombre interior, pero también es el esfuerzo de una restitución del cuerpo en el marco de su relación con el mundo. No se trata de un cuerpo objeto, *partes extra partes*, sino del único medio que tenemos para ser. Él participa, o mejor aún realiza, la ambigüedad misma y traduce lo que Heidegger quería decir con la expresión ser-en-el-mundo.

---

<sup>13</sup> *Ibíd.* p. 17.

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 11.

### c) Intencionalidad y trascendencia

Si el cuerpo propio, como subjetividad encarnada, restituye el lugar de un idealismo trascendental, y propugna por una nueva trascendentalidad, ésta debe ser considerada según el tipo de cosmovisión que se le asigna a la intencionalidad misma, de modo que podamos redefinir la palabra *intencionalidad* y relacionarla con el problema trascendental, justamente porque en el centro de ese debate la fenomenología merleau-pontyana establece el estatuto del cuerpo propio como portador de un horizonte de sentido. Si en la óptica de la Sexta meditación cartesiana de Fink, la intencionalidad cubre nuestro contacto ingenuo con el mundo, en una relación de involucramiento y no de posición cognitiva, esto cambia todo. Si en vez de considerar el *ser del mundo* a la manera como lo hace el pensamiento clásico, que aboga por un dogmatismo a partir de la actitud natural o científica, o que sobre vuela el mundo en tercera persona, el texto de la Sexta meditación considera practicar “una verdadera revolución copernicana..., pues retorna bruscamente sobre la *dimensión original de todo ser*, sobre la fuente que está a la base de la constitución del mundo, es decir, sobre la esfera de la subjetividad trascendental”.<sup>15</sup>

Sabemos por el Prólogo que Merleau-Ponty transita por este camino de la vía trascendental inaugurado por Husserl, para discernir la intencionalidad constitutiva de la conciencia en su relación a las cosas y al mundo. Pero gradualmente va gestando su propia noción de lo *trascendental*, que va a colocarse a cierta distancia del padre de la fenomenología. Si para Husserl la fenomenología significa un método consistente en conferir sentido a todas las efectuaciones u operaciones, explícitas o implícitas de la conciencia en relación con los objetos, denominando a esta operación *subjetividad trascendental*; para Merleau-Ponty, en cambio, consiste en situar filosóficamente la “conciencia encarnada en el mundo”, y en particular, en “develar el sentido de nuestro ser en el mundo”<sup>16</sup>. Para Alexander Schnell, Merleau-Ponty busca situar el lazo constitutivo de nuestra relación con el

---

<sup>15</sup> Fink, E. *Sixième Méditation Cartésienne*. Grenoble: Jérôme Millon, 1994. p. 28.

<sup>16</sup> Schnell, A., *Remarques sur le transcendantal chez Maurice Merleau-Ponty*. France: Annales de Phénoménologie (2010), p. 51.



mundo, a partir de lo que se llama campo fenomenal, que no es otro que la “subjetividad trascendental con sus efectuaciones (y operaciones), sus habitus, y sus sedimentaciones, pero: la subjetividad trascendental en tanto que está situada en el mundo”.<sup>17</sup> El trascendental merleau-pontyano establece, pues, una nueva caracterización del sujeto y del mundo, en la cual “estos ya no aparecen como dos reinos dramáticamente escindidos, sino como íntimamente vinculados, como una única modulación viva, como una armonía secreta y no deliberada: suelo de todo lo pensable”<sup>18</sup>.

En el marco de esta fenomenología progresiva, a partir de la cual el sujeto trascendental está adherido a su objeto, Merleau-Ponty quiere llevar a cabo una especie de cosmología fenomenológica, restituyendo el suelo de nuestra experiencia más íntima con el mundo. A este estado de adherencia activa (y efectiva), Merleau-Ponty la llama intencionalidad operante, justamente porque la conciencia constituyente de Husserl encuentra su nacimiento en una relación con el mundo y con los otros. Esta interrogación especial, practicada por la conciencia fenomenológica, es justamente la realización de una *intencionalidad operante*, en tanto se constituye como una “operación creadora que participa de la facticidad de lo irreflejo”<sup>19</sup>. Es decir, de una actividad que reposa sobre una pasividad, y que en ella encuentra el germen de su expresión.

#### d) Percepción y síntesis

En una correspondencia casi simétrica con el Prólogo, la disertación presentada en la defensa de su tesis doctoral titulada *Le primat de la perception*,<sup>20</sup> en 1946, Merleau-Ponty sostiene, bajo la influencia de la psicología de la Gestalt, que la implicación del campo fenomenal no es del orden de la representación, sino exclusivo de la *percepción*. La adherencia al

---

<sup>17</sup> Ibíd. p. 56.

<sup>18</sup> Lluís, P. V. *Merleau-Ponty: la pasividad fértil*. Astrolabio. Revista internacional de filosofía. Año 2013 Núm. 14. p. 93.

<sup>19</sup> Schnell, A., *Remarques sur le transcendantal chez Maurice Merleau-Ponty*. France : Annales de Phénoménologie (2010), p. 53

<sup>20</sup> Merleau-Ponty, M. *Le primat de la perception*, Revue de Métaphysique et Morale, 67, 1962, p. 49.

mundo comporta necesariamente una injerencia *intencional*, por lo que la percepción del mundo (a partir de la motricidad) implica relaciones y un cierto tipo de organización intencional que pasa inadvertido para el psicologismo.

El intelectualismo psicológico, por ejemplo, considera que frente al lado no visto de un objeto, la conciencia lleva a cabo una operación de *síntesis*, representando o anticipando, bajo una estricta ley de composición, lo que no es actualmente dado del objeto. Se trata de una síntesis intelectual que supone, como la geometría euclidiana, la disposición de un *ser ideal* o necesario. Para Merleau-Ponty esto es imposible, la *síntesis perceptiva*, que realiza nuestro cuerpo-sujeto, está regulada por el presupuesto del “mundo”, como totalidad y como medio de relación. “Se trata de una totalidad abierta al horizonte de un número indefinido de vistas perspectivas que se recortan sobre cierto *estilo*, estilo que define al objeto en cuestión.”<sup>21</sup> En este sentido, la unidad del objeto, o del campo de visión, no es tematizada bajo la óptica de una unidad ideal, sino de una mirada *situada* que parte del presupuesto de que la cosa está dada inevitablemente en el juego parpadeante de su presencia y su ausencia; es decir, que está dada en el contexto de su aparecer en el mundo.

En el marco de esta fenomenología trascendental que presenta al mundo, no como una totalidad ideal, sino como una unidad en coexistencia, tanto el tiempo como el espacio son vividos en la situación de nuestro cuerpo. La percepción revela esta continuidad de nuestra existencia y la del mundo a partir de un encuentro paradójico, en el que el objeto percibido (el mundo) puede ser concebido como sujeto y en el que el sujeto que percibe puede tomar el lugar del objeto. Se trata de una trascendencia en la inmanencia y de una inmanencia en la trascendencia. Relación paradójica que realiza inadvertidamente el cuerpo propio mediante un intercambio de poderes, al percibir y ser percibido. Merleau-Ponty habla continuamente de una *invaginación* del cuerpo en el mundo, a través de la cual el cuerpo instala en

---

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 49.

el mundo como una *synthesis* sin igual, haciendo sentido en este intercambio de lugares.

Por último, lo que el problema trascendental abona en relación al problema estético, tiene que ver con una nueva imagen de la conciencia que se instala en el corazón de la fenomenología. En efecto, la conciencia como percepción encarnada está estructurada a partir de una expresión articulada en el entrecruce del cuerpo y el mundo, en cuyo encuentro acontece el sentido. Merleau-Ponty, afanosamente, busca establecer esta reflexión desde el plano de lo sensible mismo, reconociendo una intencionalidad motriz, arraigada en su comercio con el mundo. Por tanto, lo que la fenomenología merleau-pontyana quiere, es poder situar la interrogación en el marco de una filosofía de lo irreflexivo, para dar expresión a nuestra experiencia más originaria. Se trata de un elemento clave de nuestra investigación, puesto que lo irreflexivo, constituye el antecedente de aquel régimen fenomenológico y salvaje de la Carne (*Chair*), desarrollado ampliamente hacia el final de su vida y corresponde con lo que hemos denominado, en función de nuestro análisis, el régimen (fenomenológico y estético) de lo infinito. Pero el recurso a lo irreflexivo es gradual, conduce primero a una fenomenología de la percepción, para instalarse luego en una ontología de la expresión.

## 1.2. Por una filosofía de lo irreflexivo.

Merleau-Ponty introduce el problema de lo irreflexivo bajo la inspiración de Husserl, especialmente a partir de *Ideas I*, en que se advierte que reflexionar es desvelar un irreflexionado, es decir, un *otro* a distancia (que no somos), pero que está abierto a nuestra reflexión mediante nuestro cuerpo propio. Un otro que sí. *Trascendente*, puesto que no está en nuestro poder de constitución, e *inmanente* en tanto que emerge en la tensión de nuestra vida perceptiva con el mundo. Lo irreflexivo, señalado en el Prólogo, sitúa a la fenomenología en los límites de la filosofía y viceversa, comportando así un trasfondo paradójico, que ha sido objeto de permanentes discusiones.

Después de *Fenomenología de la percepción*, este tema estará presente en muchas de sus intervenciones y trabajos académicos que darán formato a la última orientación de su pensamiento en *Lo visible y lo invisible*. Por ejemplo, la conferencia de Ginebra de 1951, que lleva el título *El hombre y la adversidad*,<sup>22</sup> sostiene como trasfondo la tensión entre conciencia y mundo, así como entre percepción y cultura. Más tarde, entre 1954 a 1955, imparte un curso sobre la pasividad, que plantea la dialéctica de comunicación entre institución y pasividad. Finalmente en su intervención en el Tercer Coloquio de Royaumont<sup>23</sup> (1957), evocará abiertamente la dificultad establecida por Husserl acerca de la tensión entre la actitud natural y los resultados de la reflexión, así como la resistencia establecida en este tránsito de lo irreflejo a la reflexión.

Uno puede observar en general que el problema de lo irreflexivo presenta dos acepciones características: por un lado, una perspectiva estructural, donde lo irreflexivo puede ser considerado suelo o basamento de la reflexión, y en este sentido, es constitutivo de la experiencia reflexiva: como su génesis y su soporte; por otro lado implica una acepción negativa (dialéctica), en el sentido que lo irreflexivo se presenta como una *resistencia*, es decir, como una adversidad (a propósito del trasfondo de la Conferencia de Ginebra), en la que la experiencia racional resulta insuficiente para abarcarlo o traducirlo en una tesis filosófica; en este sentido, es lo inalcanzable; lo que no puede ser tematizado: traído a la expresión. Una resistencia inaccesible por principio, que impide que la experiencia inmediata la haga suya. Merleau-Ponty expresa en la conferencia de Ginebra, que se trata de una “resistencia pasiva, de un desfallecimiento del sentido, de una adversidad anónima”,<sup>24</sup> situada a una distancia sin referencia, y cuya significación es una no-significación (el grado cero de significación). El problema puesto en términos kantianos es el símil de un *noúmeno* que se anuncia (en sí), pero que, simultáneamente, nos separa del medio de su expresión. Esta resistencia de

---

<sup>22</sup> Ver, Merleau-Ponty, M., *Signos*, Barcelona: Seix Barral, 1973, pp.281-304.

<sup>23</sup>Merleau-Ponty, M., *Discusión*, en: Maci, G. *Husserl. Tercer coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Paidós, 1968, pp. 142-144.

<sup>24</sup> Merleau-Ponty, en: Alloa, E., *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty, crítica de la transparencia*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2009, p. 25.

lo irreflexivo merleau-pontyano y del noúmeno kantiano, o incluso, del mundo husserliano, es una resistencia que hace sentido, y por lo mismo comporta la prueba de su existencia, aunque sin su representación.

En ambas acepciones lo irreflexivo se corresponde con lo que más tarde se denominará el régimen de fenomenalización salvaje (*sauvage*), cuya ipseidad no puede ser capturada mediante concepto alguno. Está en el centro de una aporía que se juega en el intercambio de lugares entre el sí mismo y lo otro, entre lo consciente y lo inconsciente, cuyo tratamiento será retomado desde el punto de vista ontológico en los capítulos siguientes.

### 1.3. Apéndice.

Antes de ingresar al segundo periodo, en el que renueva su filosofía, quisiéramos puntualizar algunas consideraciones relevantes que permiten dar orientación a nuestra investigación. En primer término, hay que decir que nuestro filósofo encuentra en el problema de lo *trascendental* el camino de inscripción en la tradición filosófica que asciende desde Platón. Esta tradición ve su máxima expresión en la modernidad a través de Descartes y Kant, y es retomada por Husserl de una manera nueva, aunque limitada. El problema trascendental comporta la separación de ordenes: subjetivo-objetivo, alma-cuerpo, espíritu-materia, naturaleza-cultura, etc., y en este sentido representa toda una tradición que apuesta, o bien por sobrepasar las distancias, subsumiendo las unas en las otras para dar paso a un correlacionismo: subjetividad trascendental (el sujeto engloba al objeto); o bien a un materialismo o empirismo psicológico en el que el objeto engloba al sujeto.

Hay que decir que, en el fondo de este entramado antitético de la tradición, el problema del sentido y la expresión de la que emana, encuentra unas dificultades enormes, incluso a la hora de establecer los indicios de una estética. Si partimos del hecho del correlacionismo, encontramos a un sujeto monada para quién el sentido está anticipado y depositado en una significación de la que es artífice. Si consideramos el *sentido* partiendo del

empirismo psicológico encontramos que emana de unas disposiciones que son impuestas desde el exterior, y en ese sentido, la conducta es una respuesta al medio. Para el empirismo psicológico el *sentido* es el fruto de un reflejo condicionado y para el intelectualismo el ejercicio de una intención. Uno y otro representan un obstáculo para la filosofía, puesto que por un lado el intelectualismo hace el ejercicio de un pensamiento absoluto y en transparencia –al que no afecta la opacidad del mundo– mientras que para el empirismo hay un abismo que no puede ser cubierto en su totalidad por la inteligencia: en el empirismo no hay intenciones, sino asociaciones. Merleau-Ponty establece en *Fenomenología de la percepción*, particularmente en el número III titulado *La atención y el juicio*, “que lo que le faltaba al empirismo es la conexión interna del objeto y el acto que este pone en marcha (mientras que), lo que le falta al intelectualismo es la contingencia de las ocasiones del pensar”.<sup>25</sup> El primero carece de intención mientras que el segundo, se excede. Ambos ignoran el *acontecimiento* en que la conciencia retoma incluso unas intenciones vacías y las colma en un acto de aprehensión del que ella no es dueña, como si las cosas se hablaran por su cuenta en nuestro acto de aproximación al mundo. Ni el intelectualismo ni el empirismo permiten atribuir a lo sensible una participación más activa en la experiencia, puesto que, o es considerado un mero reflejo, o bien, una facultad mediante la cual se elaboran los primeros datos del conocimiento, en ambos casos es secundaria y hasta derivada.

Frente a estos dos trascendentales antitéticos, Merleau-Ponty apuesta por un trascendentalismo que se coloca a mitad de camino entre la naturaleza y la cultura, entre el sujeto y el objeto. De modo que, en el marco general de su filosofía, lo sensible más que ser el registro de unos datos o cualidades objetivas, es decir, más que ser el reflejo de unos datos aislados, es el esfuerzo de una reflexión encarnada. Para nuestro autor, lo sensible es la actualización de un acto *reflexivo* a partir del cual el sujeto encarnado significa y expresa el mundo.

---

<sup>25</sup> *Fenomenología de la percepción*, p. 50.

Merleau-Ponty había dispuesto, en la obra del 45, llevar a cabo una especie de genealogía del sentido, es decir, una investigación sobre el origen del sentido que diera cuenta de su naturaleza y sus relaciones. Ciertamente, aunque tal empresa no consistiera expresamente en buscar el origen del sentido en la conciencia trascendental –como en Husserl<sup>26</sup>–, sino justamente en el mundo, y en concreto en el mundo de la vida (como había sido establecido en la obra testamentaria de Husserl de 1935, titulada *Crisis*), en el que lo sensible funge como vector o comunicador de sentido; es en lo sensible originario, donde acontece el nacimiento del sentido o por lo menos se asiste a su implosión. Para Merleau-Ponty lo sensible nos vincula con el sentido del mundo, es decir, nos permite asistir a una suerte de vivencia interior en la que no hay distinción de opuestos sino involucramiento recíproco; será entonces, por una suerte de contacto clandestino, nuestro medio de comunicación con lo irreflexionado de nuestra reflexión o por lo menos el indicio de su aproximación.

Finalmente, como hemos advertido, la concepción de lo trascendental lleva implícita unas consecuencias para definir el entramado estético de la fenomenología de Merleau-Ponty; por lo que, conviene señalar una vez más: es en el marco de una redefinición de la fenomenología y de una rehabilitación de lo sensible que lo estético viene a inscribirse. Es concibiendo la percepción sensible como una suerte de *urdoxa* o vivencia originaria, que lo sensible revela su ser interior y su sentido. Y es a partir justo de este sensible estético que se pone en marcha una intencionalidad operante o praxis fenomenológica, cuya dinámica es la expresión de un sentido haciéndose. Sentido que en el contexto merleau-pontyano ocupa el lugar de un irreflexionado, justamente por ser la sede de una experiencia cuya esencia está en movimiento o en juego (en trance de hacerse) y no puede ser traída a la conciencia en la forma de una mención. Hay, como hemos advertido, una

---

<sup>26</sup> La palabra *sentido* tiene en la fenomenología una connotación doble, especialmente para Husserl, para quien el sentido funge respectivamente como *Sinn* y *Bedeutung*. En la primera acepción se refiere al correlato material del noema, es decir, al modo de dación o mención de un objeto para la conciencia; en el segundo caso, se refiere más expresamente a la significación lingüística o conceptual. Ver, Díaz H., C., *La teoría de la significación en Husserl*, en: Logos. Anales Del Seminario De Metafísica, 41, 4, (1969), pp. 41-57

resistencia de lo irreflexivo a la reflexión y en el seno de esta resistencia (sensible) radica el problema estético.

## 2. Estética fenomenológica y la rehabilitación de lo sensible

Para ingresar en el contexto de una fenomenología de lo estético, retomo las recomendaciones de Mauro Carbone, a través de un texto escrito para un colectivo<sup>27</sup> titulado *La rehabilitación de lo sensible*, en el cual su autor hace un recuento de los momentos que llevaron a considerar lo sensible como un problema autónomo desde Hegel, hasta los pensadores franceses denominados posmodernos, pasando por Husserl, Merleau-Ponty, Dufrenne, Maldiney, entre otros. Ciertamente considera que lo sensible como problema filosófico autónomo es una conquista reciente, pero es través de algunas consignas de Husserl y Heidegger, que comienza siendo un problema central. Husserl acuñó, por ejemplo, la emblemática frase “¡a las cosas mismas!” y dio una nueva orientación a la fenomenología a partir del estudio de la percepción; pero fue Heidegger quien vislumbró –sin haber transitado ampliamente por este camino– el enfoque hacia una nueva interpretación de lo sensible.<sup>28</sup>

En la óptica de Carbone, ha sido Merleau-Ponty, sin embargo, quien ha dado un tratamiento profundo y exhaustivo al problema filosófico de lo sensible. Sin embargo, más que asumirlo como un tema independiente y autónomo, lo que el filósofo francés se propone es trazar el camino de su *rehabilitación*. En efecto, lo sensible como tal, no sólo debe ser considerado un elemento antropológico para dar cuenta sobre un cierto modo de ser del hombre, sino que, mediante una revisión más atenta, se pone al descubierto un entramado de relaciones y prácticas que nos ofrecen indicios acerca de los estatutos ontológicos del hombre; por eso, una tarea fundamental para la fenomenología –en el camino de su rehabilitación– consiste en dar cuenta

---

<sup>27</sup> Carbone, M., *La rehabilitación de lo sensible*, en: Ramírez, (coord...), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, pp. 44-95.

<sup>28</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 65.



sobre el *ser* de lo sensible, es decir, poder establecer una aproximación a su estatuto.

Toda la obra del '45 se mueve en este esfuerzo monumental, especialmente pone de manifiesto que hasta en las formas básicas o denominadas inferiores de percepción, existe una *intención* interior (puesta en movimiento por el cuerpo propio) y que las formas superiores de conciencia manifiestan su dependencia con respecto a ellas. Todo el misterio que engloba nuestro campo perceptivo, lo que pone en marcha, lo que implica sin estar dado, lo que anticipa, lo que compromete de nosotros, etc., todo ese misterio sigue anticipándose en nuestra vida consciente, y está presente cada vez que hay una experiencia. Hay, por así decir, extensión e invasión de dominios, pues de lo contrario nuestra vida estaría escindida y sería imposible tener una experiencia nueva.

Podemos advertir que esta rehabilitación de lo sensible encuentra una resonancia mayor desde el punto de vista estético, pues como advierte Carbone “Merleau-Ponty pone en el centro de su propia indagación el acto de *expresión* del sentido latente de nuestro contacto con lo sensible, tal como va configurándose a partir de la dimensión perceptiva”.<sup>29</sup> Este proceso de reconversión de lo sensible estético, puede situarse sobre todo en el marco de una puesta en cuestión, o mejor, de una disolución de la *representación* como la antítesis de la percepción.

## 2.1. Percepción y representación

La primera parte de *Fenomenología de la percepción*, después del Prólogo, comienza con un análisis sobre lo sensible. Lo que sorprende de entrada es que el primer ejercicio de análisis sobre lo sensible está basado en la visión:

Tenemos el ejemplo de una mancha blanca sobre un fondo homogéneo. Todos los puntos de la mancha tienen en común una cierta función que

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, pp. 62-63.

hace de ellos una figura. El color de la figura es más denso y más resistente que el del fondo; los bordes de la mancha blanca, sin ser solidarios del fondo, al fin y al cabo contiguos, le pertenecen; la mancha parece colocada sobre el fondo, más sin interrumpirlo. Cada parte anuncia más de lo que contiene, con lo que esta percepción elemental está ya cargada de un *sentido*...cada punto no puede, a su vez, percibirse más que como una figura sobre un fondo.<sup>30</sup>

Merleau-Ponty, comienza su análisis sobre lo sensible a través de una explicación ofrecida por la psicología de la *Gestalt*, en la que se pone de manifiesto que el esquema figura-fondo es el dato sensible más simple.<sup>31</sup> Lo sensible no es una impresión pura, un registro a partir del cual un objeto exterior me impone sus potencias. Es, más bien, fruto de una estructuración y de un intercambio. Esta idea de lo sensible como *Gestalt*, ha tenido una resonancia mayor durante todo el periodo doctoral. La forma o *Gestalt* permite dar cuenta del comportamiento humano como un dinamismo estructurante, en el que los sentidos se relacionan con sus objetos en la forma de una unidad de correspondencia y en la que el todo no es únicamente la suma de las partes, sino el sentido de equivalencias y contrastes que se adhieren a una experiencia. Lo que el texto arriba citado quiere poner de manifiesto es que no hay percepción de colores absolutos sino de relación y contraste de colores que se transpone en varios tonos.

Merleau-Ponty descubre en la Psicología de la Forma un potencial inmenso para dar cuenta de nuestra interacción con el mundo, el modo de aprehenderlo y asumirlo como propio (como ser estructurante); pero advierte contra Koffka (que establece un isomorfismo), que las formas no existen como cosas y que su unidad, sólo existe como objeto percibido.<sup>32</sup> Ciertamente, aunque en clara oposición al *en sí* de la forma gestáltica de Koffka, Merleau-Ponty concibe la forma-cosa en tanto “objeto percibido”, aludiendo al contexto de su aparecer. De modo que volver a las formas-cosas percibidas es volver a

---

<sup>30</sup> *Fenomenología de la percepción*. p. 25.

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 26.

<sup>32</sup> Cfr. Barbaras, R. *Merleau-Ponty y la psicología de la forma*. Investigaciones Fenomenológicas, n. 14, 2017, p. 17.

las cosas en el sentido en que el padre de la fenomenología nos interpela, por lo que la percepción es a todas luces, la “cosa misma” a la cual debemos volver.

Si bien es cierto que la percepción es el concepto merleau-pontyano por excelencia, y que todo el primer periodo consiste en poner de manifiesto su originalidad y ductilidad para dar una explicación filosófica del comportamiento humano en general, (pero también para describir fenomenológicamente las relaciones que la experiencia perceptiva abre: relaciones alma-cuerpo, espíritu-materia, conciencia-mundo, naturaleza-cultura, sólo por mencionar algunas); también es verdad que este concepto pone de cabeza otro, no menor, que durante mucho tiempo ha sido clave en la comprensión de los derroteros de la filosofía. Nos referimos al concepto de *representación*, que desde Descartes estructura el pensamiento filosófico y científico de occidente, y que en cierta forma, renueva el platonismo que no ha cesado de estar presente desde el otro extremo de la historia.

## 2.2. El pensamiento de la representación

La infraestructura de la *representación* ha sido esgrimida por Descartes, desde su emblemática obra *Meditaciones Metafísicas* de 1641 y que ha vuelto celebre, particularmente la Segunda meditación, a través del pasaje sobre la percepción de una vela:

¿Qué es ese trozo de cera que sólo el entendimiento o el espíritu pueden comprender? Es el mismo que toco, veo, imagino, es el mismo que creí era en un principio. Observemos que mi percepción no es una visión ni un contacto ni una imaginación, ni lo ha sido nunca aunque lo pareciera; es una inspección del espíritu, imperfecta y confusa antes, clara y distinta ahora [...]<sup>33</sup>

Para Descartes, lo que percibe la vela en su conjunto es el entendimiento o el espíritu, (que anticipa cada elemento distinto, que ordena y simplifica su

---

<sup>33</sup> Descartes, R., *Meditaciones metafísicas*, España: Gredos, 2003, p. 28.

modo de aparecer), y no los sentidos por sí solos. Los datos de los sentidos nos remontan al mundo de las sombras y la oscuridad (caverna platónica), por lo que no hay fiabilidad en los sentidos para formar una idea verdadera de las cosas. En cambio, en el corazón del cartesianismo se erige un *vidente interior* que mira la luz de las esencias y da certeza científica a las conjeturas emanadas de su análisis. Este vidente interior, está soportado sobre un vidente absoluto que reproduce la mirada confiable de un dios infinito e infalible. Tal parábola del infinito es lo que ha gestado en la ciencia moderna el sentimiento de infalibilidad y objetividad.

Para Merleau-Ponty, el legado más grande de Descartes consiste en haber introducido en la filosofía el “pensamiento de la representación”, que consiste en un pensamiento frontal en el que sujeto y objeto son enfrentados bajo el contexto de un espectáculo (la objetividad). La geometría euclidiana encuentra en la geometría analítica de Descartes el medio ideal para su realización. Incluso la gesta científica y filosófica del Renacimiento se consuman en el pensamiento cartesiano. Con Descartes, una nueva cosmovisión se introdujo en el desarrollo del mundo occidental y sigue imperando cada vez que un discurso de objetividad e infalibilidad se impone.

El pensamiento de la representación es, pues, sinónimo de perfección, de orden y objetividad, pero también es sinónimo de separación y distanciamiento analítico. La especulación así como la exploración científica supone una distancia entre el sujeto y el objeto de estudio, distancia que conlleva consecuencias ontológicas<sup>34</sup> puesto que este distanciamiento supone un abismo en el que no se puede coincidir. Sujeto y objeto están uno *frente* al otro, en el modo, como decíamos, de un espectáculo. En este contexto es explicable que el empirismo psicológico quiera hacer depender la conducta de un organismo no sólo de procesos físico-químicos, sino de un espectáculo exterior al que reacciona de manera inmediata y ofrece una conducta típica.<sup>35</sup> Hay un condicionamiento y un determinismo psicológico que puede ser

---

<sup>34</sup> Merleau-Ponty ha expresado en la Conferencia de Ginebra de 1951, que “todos los cambios en la representación del hombre traducen un cambio del hombre mismo”. Ver: *Signos*, p. 284.

<sup>35</sup> Merleau-Ponty, M. *Estructura del comportamiento*, Buenos Aires: Hachette, 1953, pp. 140-147.

observado en el salivar de los perros. La analítica de la representación se impone, aquí, disfrazada de objetividad científica.

Del mismo modo que en el conductismo o el psicologismo científico, en el intelectualismo y subjetivismo filosófico impera la representación como una categoría objetiva. Según la cual, como lo hemos hecho saber anteriormente, hay anticipación y extensión de poderes del sujeto al objeto, mediante una toma de posición a partir de la cual unas esencias son descubiertas a un pensamiento de sobrevuelo absoluto. En este enfoque intelectualista nuestro comportamiento es guiado por un pensamiento interior o una teleología infinita, a partir de la cual el mundo es explorado por el ojo de la conciencia constituyente.

Finalmente, bajo el contexto de la representación y del dualismo se había erigido y fusionado no sólo el pensamiento filosófico y científico, sino incluso la cultura general de occidente. El arte, la música, la literatura, la poesía, etc., habían conquistado los medios de su objetivación y perfeccionamiento. El arte clásico había aplicado y perfeccionado la perspectiva del renacimiento. Por ejemplo, los indicios de Leon Battista Alberti, a través de su *De Pictura*, que buscaban separar las artes de la pintura, escultura y arquitectura del mundo de las artes mecánicas (mediante la aplicación de la geometría euclidiana), o el modo definitivo de Leonardo Vinci de poner fin al arte como actividad técnica y presentarlo como otra manera de hacer ciencia<sup>36</sup>, fueron el preámbulo de la perspectiva lineal y planimetría, sobre la cual se alzaría el romanticismo moderno. En definitiva, la conquista de la representación había primado lo *visible* como ninguna otra experiencia: lo visible incluso como diseño de objetivación y comprensión, lo visible como sinónimo de claridad y verdad. En este sentido, la reproducción de un sentimiento, de un afecto, de una emoción, debía estar elaborada explícitamente sobre un espectáculo dado: una obra de arte o de teatro, una novela, una pieza musical, etc., debía contener un sentido identificable en sí

---

<sup>36</sup> Cfr. Daturi, D., *De Prospectiva Pingendi. La construcción del mundo en los estudios sobre el Renacimiento de Merleau-Ponty y Dino Formaggio*, XII Boletín de estudios de filosofía y cultura, Manuel Mindán (2005), pp. 154-155.

mismo, por lo que el espectador se limitaba a su recepción. Incluso el ideal de belleza de una obra de arte consistía en la armonía y la proporción que podía conquistar; es decir, en los niveles de reproducción de la realidad a la que se podía llegar según técnicas bien conocidas. En este sentido, la estética generada por el pensamiento de la representación primaba la técnica sobre la obra como tal, pues se debía expresar a partir de una habilidad teórico-práctica y representar siguiendo un canon. Todo parecía estar bajo el influjo del pensamiento de la representación y de la objetivación.

Ahora bien, en ese contexto del pensamiento moderno, que ambientó importantes conquistas para la humanidad, Merleau-Ponty reconoce una debilidad interna que atraviesa todo el pensamiento occidental y que nos llega en la forma del dualismo: racionalismo, sensualismo, idealismo, materialismo, espiritualismo, realismo, vitalismo, psicologismo, etc., cuya virtud consiste en negar o extrapolar algún elemento opuesto a su punto de partida. En cualquier caso, todo dualismo es en el fondo un negacionismo, que impide dar cuenta no sólo de nuestra condición antropológica, sino de nuestras experiencias más simples en las que se estructuran toda clase de ingredientes: psicológicos, ontológicos, fisiológicos, etc.

Merleau-Ponty parte del principio de que nuestra experiencia es un flujo en el que se dan cita otras tantas experiencias, con las que forma un todo. Este principio está a las antípodas del principio de representación, puesto que no basta un sujeto y un objeto para que tenga lugar una experiencia (espectáculo), es necesario que el sujeto esté inmiscuido ya en el objeto, y que el objeto esté señalado por el comportamiento de un sujeto. De modo que la experiencia de la percepción parte del supuesto de que tanto sujeto como objeto están involucrados recíprocamente en una relación de insubordinación, que no cesa con la producción de un contenido o un resultado. Para Merleau-Ponty, la Psicología de la Forma ha establecido los principios científicos de este involucramiento recíproco, en que la conciencia no toma posición de un espectáculo, sino que se deja inmiscuir y afectar por él, a partir de una situación. Pero, en su opinión, no sólo la Psicología de la *Gestalt* ha dado expresión a esta rehabilitación de lo sensible, sino que el cambio de

paradigma se encuentra presente en otros ámbitos de la cultura que han mostrado la insuficiencia del pensamiento de la representación.

### 2.3. La percepción y la rehabilitación de lo sensible.

En 1948 Merleau-Ponty, en un afán de divulgación, pronuncia siete conferencias radiofónicas para una emisora francesa bajo el programa quincenal: *Hora de la cultura francesa*, donde expone, además de su filosofía, el lugar que poco a poco ha ido ganando la experiencia sensible en el marco de la cultura científica y artística de finales del siglo XIX y principios del XX. Según él, el mundo de la percepción ha sido ignorado muy a menudo, por lo que “hizo falta mucho tiempo, esfuerzos y cultura para ponerlo al desnudo, y que uno de los méritos del arte y el pensamiento moderno [...] es hacernos descubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar”.<sup>37</sup>

Con Descartes hemos aprendido a desconfiar de nuestros sentidos y a establecer su impostura, pero con el arte y la ciencia contemporáneos hemos asistido a su rehabilitación. Precisamente porque el sabio ha cedido ante su intento de poseer la esencia de las cosas y sucesivamente ha tomado como una enseñanza la opacidad de la experiencia que la manifiesta, que el paso ha sido dado. La física contemporánea, en especial la relatividad y la teoría cuántica, ha mostrado que la posición de un observador absoluto es imposible, y que la objetividad absoluta y última es un sueño.<sup>38</sup> Los datos que arroja la ciencia (caso del átomo y las partículas subatómicas) están ligados a la posición de un observador y son inseparables de su situación. Algo ha cambiado esencialmente y Merleau-Ponty busca darle expresión a partir de una filosofía de lo sensible.

Como ha expresado Alphonse de Waelhens, en el texto que precede *La estructura del comportamiento*, titulado *Una filosofía de la ambigüedad*,

---

<sup>37</sup> Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Argentina: FCE, 2002. p. 9.

<sup>38</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 14.

Merleau-Ponty explora con las dos obras doctorales, por un lado, la experiencia científica y por otro la experiencia natural, con el único propósito de mostrar que el comportamiento humano y la conciencia están *comprometidos* y no son únicamente datos objetivos.<sup>39</sup> En la óptica de Waelhens, el camino trazado por la obra del filósofo no sólo implica situar la conciencia en el marco de una experiencia perceptiva sino, además, todo lo que esta experiencia presupone: la contingencia de sus operaciones y la facticidad y opacidad de su arraigo en el mundo.

Pero hay que advertir, como señalan autores recientes,<sup>40</sup> que la rehabilitación de lo sensible no implica únicamente la elaboración de un inventario de relaciones que se dan cita entorno al mundo percibido; la descripción fenomenológica de la experiencia sensible pone de relieve la posibilidad de una *reflexión interior* de lo sensible mismo, implicada en la percepción que refracta la significación teleológica del mundo. De modo que Merleau-Ponty pone de manifiesto, con una insistencia cada vez mayor – especialmente hacia el final de su vida –, que la percepción del cuerpo propio realiza o implica una *reflexión* sensible, que se manifiesta en la forma de una actitud reflexiva del cuerpo mismo. Actitud en la que la síntesis de la conciencia constituyente es secundaria y hasta tardía con relación a una síntesis perceptiva implicada en el contexto de intercambio con el mundo. En este sentido, la fenomenología describe la experiencia originaria de ese sentir desde dentro de su propia evidencia, como una dialéctica encarnada.<sup>41</sup>

Emanuele Coccia, en su ensayo sobre *La vida sensible*, describe algo semejante a lo que acabamos de referir. Según él, la percepción sensible no es una función del organismo, ni las cualidades de las cosas están delimitadas y listas para ser recogidas por el órgano sensorio, las cosas *devienen sensibles*,<sup>42</sup> es en el devenir de su experiencia que tienen sentido. Ahora bien, si la percepción, tal y como es puesta de relieve en la fenomenología merleau-

---

<sup>39</sup> De Waelhens, A., *Una filosofía de la ambigüedad*, en: Merleau-Ponty, M., *La estructura del comportamiento*, p. 16.

<sup>40</sup> Nos referimos particularmente a Renaud Barbaras, Emmanuel Alloa, Saint Aubert, Carbone, entre otros.

<sup>41</sup> López, S. M., *De la sensibilidad a la inteligibilidad. Rehabilitación del sentir en Maurice Merleau-Ponty*, en: Investigaciones Fenomenológicas, enero de 2008. p. 217.

<sup>42</sup> Coccia, E., *La vida sensible*, Buenos Aires: Editorial Marea, 2011, p. 21.



pontyana, encuentra lo sensible como una “dialéctica encarnada”, es justamente porque la percepción transmuta en una praxis significativa y encuentra su unidad de significación dentro de sí misma. Lo que quería decir la *Gestalt* mediante el esquema figura-fondo, es que el comportamiento es una forma<sup>43</sup>, es decir, un todo a partir del cual una experiencia implica una significación. La dialéctica figura-fondo es el sistema de un intercambio del organismo con su medio, en el que tiene lugar una significación cuyo sentido se forja desde el interior. Si para la Gestalt el todo es mayor que la suma de las partes –y en ese sentido la unidad de significación está por encima de las determinaciones de sentido–, para Merleau-Ponty en cambio, el *todo* habita las *partes*<sup>44</sup> –por lo que las determinaciones de sentido toman la forma de indicios–. Lo que se pone en juego es, al fin y al cabo, el hecho de que la experiencia sensible deja de ser un mero registro (un dato), y transmuta en una expresión. Lo sensible es entonces el lugar de un acontecimiento, en que la experiencia deviene expresión, debido a que algo que no ha sido puesto por un sujeto, de pronto se anuncia y convierte en significación. La experiencia sensible es entonces refractaria de su propio ser de experiencia.

Por otro lado, nuestra experiencia sensible es capaz de resignificar las cosas porque encuentra en ellas indicios de una conducta; el mundo llama al hombre desde el interior de las cosas; la vista se deja afectar por ellas, incluso se ve entorpecida por ellas en su intento de abarcarlo todo de una vez por todas. Una parte del espectáculo me vigila en secreto; no estoy a distancia sino inmiscuido, no soy espectador sino expectante: un observador que es observado. Merleau-Ponty expresa en la tercer radioconferencia titulada *Las cosas sensibles*, que “nuestra relación con las cosas no es distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, están revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e inversamente viven en nosotros como otros tantos emblemas de las conductas que

---

<sup>43</sup> Ver en particular: Renaud Barbarás, *Merleau-Ponty y la psicología de la forma*, Investigaciones Fenomenológicas, n. 14, 2017, pp. 13-29.

<sup>44</sup> Recordemos la inquietud que formulará en 1954 en el Curso sobre la Institución, y en particular sobre *La institución de una obra*, en la que su autor expresa: ¿Cuál es el modo de presencia del todo en las partes? En: Merleau-Ponty, M., *La institución-La pasividad. Notas de cursos en el College de France (1954-1955). I. La institución en la historia personal y pública*. España: Editorial Anthropos, 2012, p. 52.

queremos o detestamos. El hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él”.<sup>45</sup>

Finalmente, a lo que hemos denominado rehabilitación de lo sensible, es al esfuerzo por asignarle a lo sensible un estatuto propio. Si partíamos del hecho de que la fenomenología merleau-pontyana es orientada sobre un nuevo trascendental, es verdad que este trascendental nos abre a una experiencia reflexiva que se hunde en un irreflexionado al que busca significar fenomenológicamente; irreflexionado como sentido primordial del mundo, como verdad que se anuncia en nuestro cuerpo perceptivo y que se quiere articular mediante la reflexión fenomenológica. Este esfuerzo de articulación de lo sensible, será revisado a partir de un primer acercamiento a lo estético propiamente hablan

### **3. Estética como fenomenología de lo irreflexivo**

La filosofía de Merleau-Ponty parece haber encontrado en lo irreflexivo el tema que debe resolver la fenomenología antes de conquistar el estatuto de ciencia que Husserl le asignaba. Lo irreflexionado es el alfa del omega, el principio del fin, el punto de inflexión de toda reflexión. Mediante lo irreflexionado, la reflexión se descubre a sí misma como *experiencia*, es decir como pasividad; y la apertura hacia lo irreflexionado sitúa al pensamiento entre los fenómenos de expresión.

Como tema central, su análisis debe estar circunscrito alrededor de una experiencia originaria: esta es, la experiencia de la percepción sensible (implicada en una nueva interpretación de lo sensible como campo de sentido). En este contexto de definiciones, la fenomenología debe ser asumida como estética, en el sentido etimológico del término *aisthesis*, en tanto alude a la experiencia sensible, es decir, a la experiencia perceptiva: vivida en una relación originaria con el mundo y con los otros. De modo que, como

---

<sup>45</sup> *El mundo de la percepción*. p. 31.

expresábamos en el apartado anterior, el trascendental merleau-pontyano es el horizonte propio de esta singular experiencia. Es en lo trascendental que el cuerpo propio y sensible, asiste al asombro primordial como primer testigo de lo irreflexivo, es decir, como primer aistheta. De ahí que, mediante su cuerpo, el fenomenólogo explora y expresa el mundo viviéndolo desde adentro, otorgándole un estatuto, en una relación sin referentes ni precedentes.

### 3.1. Lo irreflexivo como tema de la reflexión

Lo irreflexivo asume varios rostros que son puestos de relieve en *Fenomenología de la Percepción*; por un lado adquiere la función de un *saber* y por otro, la de una praxis. En el primer caso, lo irreflexivo pone en suspenso la clarividencia divina con que Descartes justificaba la esencia racional de las cosas; por ejemplo, el trozo de cera que la mente substancializa mediante el poder del entendimiento, pasa primero por la quemadura de la llama, por la blandura de la cera, por la insipidez de la pasta, en definitiva, por la experiencia de la vela encendida; yo no constituyo la idea de la vela previamente, sino que la re-constituyo.<sup>46</sup> Merleau-Ponty advierte que tal experiencia reflexiva sólo puede ser practicada por la percepción, incluso remitirse a sí misma como experiencia (volver sobre sí misma), puesto que “Siempre pertenecerá a la percepción el conocer la percepción”.<sup>47</sup> Es pues un conocimiento originario, que sitúa a la reflexión en una determinada posición de existencia, con una temporalidad y espacialidad concreta.

Por otra parte, lo irreflexivo que conquista la reflexión, a través de la experiencia perceptiva, es a la vez un acto creador, su desvelamiento pasa por una praxis que ve nacer la inteligencia. Merleau-Ponty ilumina este pasaje hacia la praxis creadora de la percepción en el siguiente texto:

---

<sup>46</sup> *Fenomenología de la percepción*, p. 64.

<sup>47</sup> Ídem.

[...] y advierto que cada percepción, y no únicamente la del espectáculo que por primera vez descubro, recomienza por su cuenta el nacimiento de la inteligencia y tiene algo de una invención genial: para que yo pueda reconocer al árbol como árbol, es necesario que, debajo de esta significación adquirida, la ordenación momentánea del espectáculo sensible vuelva, como al primer día del mundo vegetal, a esbozar la idea individual de este árbol.<sup>48</sup>

Más adelante sostiene:

Si queremos, pues, que la reflexión mantenga para el objeto que ella vehicula sus caracteres descriptivos y verdaderamente lo comprenda, no debemos considerarla como el simple retorno a una razón universal, realizarla de antemano en lo irreflejo, debemos considerarla como una operación creadora que participa, también ella, de la facticidad de lo irreflejo.<sup>49</sup>

Finalmente lo irreflejo como tema de reflexión, es el esfuerzo de traducción de un lenguaje mudo de las cosas que es justificado mediante una lógica sin palabras, es decir mediante una experiencia:

Ahora bien, el Yo reflejo difiere del Yo irreflejo, por lo menos en cuanto ha sido tematizado, y lo que viene dado no es la consciencia ni el ser puro (...), es la experiencia, en otros términos, la comunicación de un sujeto finito con un ser opaco, del que aflora pero en el que se mantiene empeñado.<sup>50</sup>

En otras palabras, la fenomenología por su naturaleza propia tiene que dar cuenta de la aparición del ser (irreflexivo) en la conciencia. “La reflexión tiene que aclarar lo irreflejo de que es sucesora y poner de manifiesto la posibilidad del mismo para poder comprenderse a sí misma como comienzo”.<sup>51</sup> Es decir, quiere descender al mundo tal como es antes de la reflexión (pre-mundo) y

---

<sup>48</sup> *Ibíd.* p. 65.

<sup>49</sup> *Ibíd.* p. 82.

<sup>50</sup> *Ibíd.* p. 234.

<sup>51</sup> *Ibíd.* p. 229.

mirar como el primer ojo. Tal es el esfuerzo descomunal que condena a la fenomenología a realizar la tarea demencial de describir y recrear los orígenes.

Pero, ¿cómo descender a este pre-mundo, a este Ser previo, al que abre la percepción (como perpetuo recomenzar), sin asistir a una tesis del mundo ya hecha?, ¿Cómo adquiere significado una experiencia que no puede ser traducida por el concepto? En definitiva, ¿cómo traducir esta relación, entre la dimensión estética “inicial” –de la vida irreflexiva– y su expresión?

Merleau-Ponty formula estas inquietudes, en el Coloquio de Royaumont del siguiente modo: ¿cómo llevar la experiencia muda aun a expresar su propio sentido, entre el silencio de las cosas y la palabra filosófica?<sup>52</sup> Y acompaña esta inquietud rememorando (continuamente) un fragmento de la segunda de las *Meditaciones cartesianas*, y que da orientación a la inquietud que se acaba de esbozar: “Es la experiencia (...) todavía muda lo que hay que llevar a la expresión pura de su propio sentido”.<sup>53</sup> Todo el misterio consiste, pues, en poder dar expresión al silencio sin interponer la distancia del concepto.

Pero, ¿qué lenguaje designaríamos capaz de traducir semejante misterio? El Positivismo Lógico ha creído que la conciencia está constituida por meras adquisiciones de lenguaje, que todo en ella es lenguaje y que por tanto no hay necesidad de un lenguaje adicional que traduzca lo que ya ha sido constituido en el lenguaje mismo. Frente a este panorama complejísimo de la fenomenología, Merleau-Ponty critica la posición de esta corriente filosófica, afirmando que el positivismo lógico está a las antípodas de la fenomenología; las esencias no están separadas de la existencia, las idealidades del lenguaje están soportadas por una experiencia antepredicativa de la conciencia en su comercio con el mundo. De modo que, como dice nuestro autor: “En el silencio de la conciencia originaria vemos cómo aparece, no únicamente lo que las palabras quieren decir, sino también lo que quieren

---

<sup>52</sup> Cfr. Merleau-Ponty, *Discusión*, en: Maci, G. *Husserl. Tercer Coloquio filosófico de Royaumont*, Buenos Aires: Paidós, 1968, p. 142.

<sup>53</sup> *Ibidem*. Ver también, *Fenomenología de la percepción*. p. 15

decir las cosas, núcleo de significación primaria entorno del cual se organizan los actos de denominación y expresión”.<sup>54</sup>

Para eso la metodología introducida por la fenomenología representa un paso adelante en el camino que lentamente se va abriendo en el siglo XX; en este sentido “la reducción eidética es [...] la resolución consistente en hacer aparecer el mundo tal como es anteriormente a todo retorno sobre nosotros mismos (a todo retorno sobre el lenguaje mismo), es la ambición de igualar la reflexión a la vida irrefleja de la conciencia”.<sup>55</sup> Se trata de una experiencia no tética que busca emparejar, dice nuestro autor, la reflexión con lo irreflexivo, a partir de un fondo de sentido sobre el que el lenguaje se torna secundario y derivado. Para nuestro autor, la reducción lleva a descubierto un lenguaje inarticulado e indirecto que hace sentido en el encuentro con el mundo. Un primer logos natural y primordial (*Logos endiathetos, Logos aesthetikos*)<sup>56</sup>; es decir, un sentido primordial del mundo y de las cosas que nos es dado en la percepción y que busca ser llevado a la esfera cultural mediante su expresión articulada (*Logos proferikos*).

Para Mikel Dufrenne, a través del segundo tomo de su obra *Fenomenología de la experiencia estética*, Merleau-Ponty establece un primer régimen de *sentido* en el plano *prereflexivo*.<sup>57</sup> Se trata, como lo ha dado a saber en el texto, de un primer plano estético, caracterizado por una modulación acerca del ser de lo sensible, que es a la vez una interrogación que nuestro cuerpo buscará llevar a su expresión.

Por otra parte, Emmanuel Levinas, sostiene, en su pequeño tratado *El humanismo del otro hombre*, que “las significaciones traídas por el lenguaje deben justificarse en una reflexión de la conciencia que las apunta”.<sup>58</sup> Se trata dice, de un cuestionamiento de la experiencia como fuente de sentido.<sup>59</sup> Más

---

<sup>54</sup> ídem.

<sup>55</sup> ídem.

<sup>56</sup> Cfr. Ramírez C. M. *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontyana*. México: Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma del Estado de México, 1996. p. 26.

<sup>57</sup> Cfr. Dufrenne, M., *Fenomenología de la experiencia estética. La percepción estética*, Vol. 2. Valencia: Fernando Torres Editor, 1980, p. 13.

<sup>58</sup> Levinas, E. *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI, 2013, p. 19.

<sup>59</sup> *Ibíd.* p. 13.

aún, se trata de tomar por originarias unas significaciones matriciales de las que surge la palabra, pues “en ningún momento habría habido allí *nacimiento primero de la significación a partir de un ser sin significación*”.<sup>60</sup> Levinas como Dufrenne, reconocen abiertamente este primer estrato de significación previo, establecido en la unidad de una experiencia originaria del cuerpo, del mundo y los otros. Pero aún, a sabiendas de que haya amplio reconocimiento entorno a él, queda por establecer su naturaleza y su garantía para la fenomenología.

Por otro lado, la *Fenomenología de la percepción*, como otros escritos de la misma época, anuncia una tensión entre la experiencia silenciosa y la expresión que la envuelve, que no es otra cosa que el sentido verdadero y último de la reducción fenomenológica, por cuanto mapea el conjunto de esta experiencia perpetuamente renovada. Al lado de esta concepción que asigna a la investigación filosófica la ambición de igualar la reflexión a la vida irreflexiva de la conciencia, se puede discernir, paralelamente, la idea de una filosofía como exploración continua del ser, de ahí que la fenomenología encuentra su horizonte por encima de la epistemología y de la psicología.

Esta fenomenología no consiste sólo en asistir o describir el momento en que ocurre el milagro, el momento justo en que el asombro desvela la sustancia de la percepción, sino que el ejercicio de la reducción se instala en el aparecer mismo, como una praxis. Merleau-Ponty ha dicho bellamente: “el mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación, los cimientos del ser; la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad”.<sup>61</sup>

Pero el camino trazado alrededor de esta vivencia pre-reflexiva, está seriamente comprometido en la *Fenomenología de la percepción*. Las principales objeciones e inquietudes que uno encuentra en esta obra fueron formuladas al final de la disertación presentada ante la *Société française de Philosophie*, titulada *Le primat de la perception*, dejando no pocas pistas sobre esta relación de lo irreflejo y lo estético; por ejemplo, el reproche de M. Bréhier, es a todas luces comprensible, aunque injustificable. Cuestiona, bajo

---

<sup>60</sup> *Ibíd.* p. 25. Las cursivas son del autor.

<sup>61</sup> *Fenomenología de la percepción*. p. 20.

el efecto de la confusión, si la doctrina de Merleau-Ponty debiera, para no ser contradictoria, permanecer informada y limitarse a ser vivida: ¿Pero una doctrina solamente vivida puede ser por tanto una filosofía?<sup>62</sup> Merleau-Ponty a efecto de distinguir su argumento, sostiene que una filosofía no es una vida, y que la filosofía no consiste únicamente en tratar de comprender lo inmediato, sino en buscar la *expresión* de lo inmediato.<sup>63</sup> Este camino sin duda se debe trazar a partir de la reflexión, “puesto que lo irreflexivo no empieza a existir para nosotros más que a partir de la reflexión”.<sup>64</sup> Pero M. Bréhier, agrega a su objeción algo verdaderamente revelador para nuestro propósito: “Veo vuestras ideas expresadas a través de la novela, de la pintura más bien que la filosofía”.<sup>65</sup>

Por otro lado, en su intervención, M. Lenoir parece apoyar este juicioso parentesco con la estética, señalado por Bréhier, agregando que la tendencia de la filosofía francesa parece orientada a dar expresión y significación a la vida cotidiana, orientando los esfuerzos de la filosofía y la psicología hacia el arte y la estética. En su opinión, “la percepción, empobrecida incluso en su esquema motor en la vida cotidiana, no encuentra su plenitud y su sentido más que en la actividad estética”.<sup>66</sup>

Finalmente, J. Hyppolite, formula una objeción que será recordada posteriormente en el primer curso en el *Collège du France* en 1953, titulado *Le monde sensible et le monde de l'expression*. En su intervención, Hyppolite advierte una cierta ruptura o falta de continuidad en el pensamiento de Merleau-Ponty, entre una descripción de la percepción que no presupone una ontología (es más bien psicológica) y una descripción de la percepción que presupone una ontología, y en particular una ontología del sentido. ¿Puede la descripción de la percepción entrañar, como consecuencia, una filosofía acerca “del ser del sentido”?<sup>67</sup> En su opinión no hay solidaridad entre ambas y concluye con una objeción mayor: según su punto de vista, Merleau-Ponty no

---

<sup>62</sup> *Le primat de la perception*. p. 77.

<sup>63</sup> Cfr. Ídem.

<sup>64</sup> *Ibíd.* p. 78.

<sup>65</sup> Ídem.

<sup>66</sup> *Ibíd.* 83.

<sup>67</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 98.



ha explicitado el drama que trae la reflexión a la vida irreflexiva. La trascendencia a la que apunta este encuentro errático puede ser ilusoria, el fruto de un engaño.

A las primeras objeciones, relativas a la injerencia estética de la percepción, Merleau-Ponty apenas dirige algunas palabras, consternado ante su incomprensión, opta por el silencio; más en cambio reconoce la gravedad de la objeción del profesor Hyppolite, sobre la dificultad de articular estas dos fases: la de la percepción y la ontología del sentido, así como la modulación entre reflexión e irreflexión. Merleau-Ponty responde: “No he dicho todo, y es necesario”.<sup>68</sup> Esta enmienda lo ocupará durante siete años, muy especialmente durante el curso de 1953 en el *Collège de France*, antes aludido y que será el parteaguas del ascenso ontológico de la noción de Carne. En una palabra, después de publicada la obra doctoral, gran parte del esfuerzo de Merleau-Ponty consistirá en articular el traspaso de lo irreflexivo a lo reflexivo, del mundo de la percepción al mundo de la cultura, emprendiendo así el ejercicio de una nueva fenomenología de la percepción.

Emmanuel de Saint Aubert, en el *Avant-propos*,<sup>69</sup> del texto editado a propósito del curso *Le monde sensible et le monde de l'expression*, considera que se trata de un periodo de transición entre *Fenomenología de la percepción* y *Lo visible y lo invisible*, en el que se reformula el problema de la percepción, tratando de cubrir el traspaso de la percepción motriz a la expresión cultural. La dificultad radica, en opinión del editor, de remontar el movimiento de descenso a través de una gran atención a nuestra encarnación, sin perder las especificidades de la vida cultural, de la inteligencia y del lenguaje, que parecen no ser reducibles a la percepción.<sup>70</sup> Se trata de replantear, en una primera acepción, la percepción en términos de expresión, tal será la finalidad de este periodo, que algunos han denominado periodo mundano de su carrera, porque su acercamiento al mundo del arte y al mundo de la expresión ofrece la impresión de ser abordado de manera distinta e independiente de

---

<sup>68</sup> Ídem.

<sup>69</sup> Saint Aubert, E. *Conscience et expression. Avant-propos*, en: Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Genève: MétisPresses, 2011, p. 9.

<sup>70</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 9.

sus otros temas capitales. Haremos un recorrido gradual (sin abandonar los primeros textos), para mostrar que esto no es así, partiendo primero del lazo establecido por el filósofo entre percepción y expresión, y finalmente para su realización en la percepción de la obra de arte, que será objeto del tercer capítulo.

### 3.2. Lo irreflexivo y su expresión

Como se ha podido apreciar, la filosofía trascendental de Merleau-Ponty, anunciada en el Prólogo a *Fenomenología de la percepción*, ha puesto en cuestión las idealidades de la conciencia constituyente de Husserl, y ha introducido un nuevo ejercicio de la reducción fenomenológica a partir de la experiencia perceptiva. A diferencia de Husserl, que asimila vivencia y conciencia como un mismo ejercicio de anticipación y presentación, en Merleau-Ponty la vivencia es ante todo una *experiencia*, pero una experiencia –sostiene en el Prólogo– “destinada a un mundo que ella no abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse”.<sup>71</sup> Se trata de una experiencia arraigada, contextualizada, situada en el mundo, sujeta a sus leyes; pero una experiencia que modifica, en su ejercicio, el modo de ser de la conciencia misma. Hegel ha anticipado en *Fenomenología del espíritu* este cambio de estatuto de la experiencia, afirmando que “en ella algo nuevo surge a espaldas de la conciencia”.<sup>72</sup> No se trata de concebir la conciencia como un poder de constitución en el que todo viene a ser comprendido o dicho. A la conciencia fenomenológica se le interpone su facticidad, es decir la *pasividad* de su acontecer en el mundo. Si Merleau-Ponty prima la percepción, es justamente porque en ella acontece esta experiencia sin igual y en ella radica el medio de su expresión.

Bajo este contexto de reasunción de la experiencia, es necesario retomar las objeciones formuladas por sus críticos en *Le primat de la perception*, en

---

<sup>71</sup> *Fenomenología de la percepción*. p. 17.

<sup>72</sup> Hegel, F. en: Tengelyi, L., *Las categorías de la experiencia y lo trascendental*, Revista de filosofía, N. 64, (2015), p. 293.

las que se discute la dificultad de articular la percepción y los armónicos de la cultura: el lenguaje, la inteligencia, el arte, etc. Este recorrido incluye un análisis de la percepción en su fase de expresión, a partir de la motricidad del cuerpo y del lenguaje, y de las consideraciones estéticas que en ellas se encuentran realizadas.

Hay que recordar que el periodo inicial de Merleau-Ponty está marcado por la confrontación con las prescripciones de la psicología clásica: el conductismo, y la *Gestalt*, entorno al problema del comportamiento y sus estructuras de comunicación con el medio. En el marco general de la psicología (empirista, intelectualista) se considera que nuestros sentidos son afectados por impresiones inmediatas y cuya experiencia es asociada a unos canales receptores mediante superposición de sensaciones sucesivas ordenadas por un esfuerzo de asociación. En esta concepción de la conducta, se sitúan dos dificultades esenciales: en primer lugar, lo que hace sentido en la experiencia sensible es justamente la operación de un aparato central que recoge la información y la procesa; y en segundo lugar, que el cuerpo humano se limita a ser un mero receptor y su acción no agrega nada en la formación de la experiencia.

Este primer momento está caracterizado por una dura crítica a la teoría clásica de la sensación, que inicia en *La estructura del comportamiento* y ocupa gran parte de *Fenomenología de la percepción*. En la primera, demuestra la insuficiencia de las explicaciones relacionadas con la fisiognomía y la psicología (de aquel tiempo). Y apoyándose en la teoría de la Gestalt, sostiene que las relaciones del organismo con su medio no pueden ser explicadas únicamente por la acción causal de un estímulo exterior, pues el organismo reacciona globalmente a un contexto vital. En esta obra, Merleau-Ponty establece que “hay un *a priori* del organismo, que contribuye activamente en la puesta en forma de los estímulos a los que reacciona”.<sup>73</sup> Esta obra toma la forma de una demostración según la cual el organismo participa en la conformación de su propia experiencia, estableciendo una especie de

---

<sup>73</sup> Smith, M., *L'esthétique de merleau-ponty*, Les Études philosophiques, No. 1, MICHEL HENRY /RECHERCHES (Janvier-mars 1988). p. 75.

causalidad circular, en la que organismo y medio forman un sistema único, y en el que sujeto y objeto se involucran recíprocamente. En definitiva, *La estructura del comportamiento*, explicita el lazo de comunicación que hay entre conciencia y naturaleza y entre materia y espíritu, a partir de un simbolismo primordial, casi orgánico, que es puesto de relieve a partir del comportamiento perceptivo.

La *Fenomenología de la percepción*, mucho más cercana a las filosofías de Husserl y Heidegger, da un paso más en su crítica de lo sensible, a partir de la exploración del *Lebenswelt*, y del nuevo contexto en que se plantea el *in-der-welt-sein* heideggeriano, a la luz de la psicología y de la fisiología. En esta obra emblemática, que rápidamente se consagró como una obra clásica, el concepto de cuerpo propio tomado tanto de Husserl como de Gabriel Marcel, se torna un concepto clave, pues es concebido como *sujeto* natural de la percepción.

La fenomenología de la percepción del cuerpo propio que aquí se preconiza, establece una redefinición de los conceptos clásicos (contrapuestos): materia-espíritu, alma-cuerpo, naturaleza-cultura, etc., porque justamente, la experiencia que comporta la percepción es reveladora de un primer estrato de sentido, en el que se borran sus fronteras. Por otra parte, la dimensión del tiempo y el espacio (espacio-tiempo de situación), la orientación: arriba-abajo, izquierda-derecha; la percepción: figura-fondo o la profundidad, etc., son dimensiones afectadas de sentido a causa de la orientación del cuerpo en el mundo. Por tal motivo, la *percepción* pone de manifiesto que el cuerpo propio es el origen de toda significación (en tanto motricidad espontánea) y el lugar de una *expresión* (el cuerpo es simultáneamente índice de ser y de expresión).

En el número VI de *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty va a dar el paso decisivo en esta dirección, pues pone de manifiesto este traspaso de la expresión del cuerpo a la palabra, poniendo de relieve la dialéctica de comunicación entre palabra y pensamiento. Se trata del apartado titulado *El cuerpo como expresión y la palabra*, en que se sitúa el *gesto* como

primer estrato de sentido del que la palabra toma su poder de significación.<sup>74</sup> El gesto realiza una trascendencia en la inmanencia, puesto que corresponde a la manera con que nuestro cuerpo significa a partir de su movimiento en el espacio, dando dirección a nuestros actos de significar (la mano que señala, el dedo que apunta un horizonte, etc.). En este sentido, la palabra recoge nuestra orientación en el mundo y la instituye al conferirle un estatuto semántico. Para Merleau-Ponty, la palabra comporta intrínsecamente una significación gestual, pues el lenguaje, antes de ser un código o un depósito de significaciones adquiridas, es un estilo generalizado, un modo de cantar el mundo.<sup>75</sup> Para Ponty, el lenguaje encuentra su génesis en un primer estrato de sentido (pre-simbólico) y se corresponde con sedimentos de experiencia, que son otros tantos modos de organizar nuestro medio de significación.

En esta obra, lo irreflexivo se corresponde con ese estrato de significación primera, que hace sentido a partir del movimiento de orientación de nuestro cuerpo gestual, pero que no puede ser explicitado a partir de presupuestos conceptuales heredados de la psicología clásica, según la cual, percibir es estar frente a un objeto aislado y determinado; así como tener conciencia significa poder expandir nuestro poder de constitución, como una fuerza centrífuga que lo ilumina todo y cuya facultad es elaborar una síntesis constitutiva.

No basta por otra parte, concebir el lenguaje como un sistema ya constituido del que nos servimos para orientar nuestros pensamientos, como un medio de expresión a través del cual se vehicula nuestra existencia. Merleau-Ponty realiza un recorrido inverso, advirtiendo que el lenguaje convencional es secundario con relación a este primer lenguaje silencioso que recoge la expresión gestual, pero no logra establecer su estatuto. Se limita a dar indicios genealógicos de su composición arquitectónica, pero no dice nada acerca de la subsunción de uno en el otro, es decir, del clivaje que envuelve el misterio de la expresión.

---

<sup>74</sup> Cfr. *Fenomenología de la percepción*. p. 203.

<sup>75</sup> *Ibíd.* p. 204.

En continuidad con este periodo doctoral, en 1948 Merleau-Ponty publica *Sentido y sinsentido*, que recoge artículos de diversa índole: arte, cine, literatura, historia, política, y por supuesto filosofía. Se trata de un conjunto de textos que establecen una continuidad con las tesis elaboradas en las obras doctorales, a través de los cuales se explora la complejidad y diversidad de la conducta humana, en su paso por la existencia. Una tesis implícita en el texto –que constituye el punto de confluencia de este conglomerado de textos tan distintos y hasta opuestos entre sí–, es que todo *sentido* está ofrecido o comporta un fondo de *sinsentido*. Esta tesis está fundamentada en torno al estatuto de la percepción, presente en todo lo que hacemos, en todo lo que somos y bajo la cual estamos condenados a ser. La percepción es un tema omnipresente en todos los desarrollos del autor. Sin embargo, la obra pone de relieve que esta dialéctica entre sentido y sinsentido comporta un cierto desconcierto, un desajuste interno de nuestra actitud natural, puesto que deja en suspenso incluso el suelo del que creímos estar más seguros: el suelo de la *razón* o del pensamiento objetivo. “Convendría formar una nueva idea de la razón”<sup>76</sup>, expresa en el prefacio. Una nueva idea de razón, en el que la obra de arte, el artista e incluso el espectador, no existan separadamente como positivities puestas bajo coordenadas distintas, y en la que cada término sea absoluto, distinto y distante. La obra de arte y en general la cultura nos enseñan que toda expresión nace de nuestro arraigo en las circunstancias que la hacen posible; circunstancias que no están del todo claras y que, para comprenderlas, es necesario sumergirnos en el espesor de nuestra vida. Este modo de acceso propio de la fenomenología es un punto de acceso del que no se conoce su resultado definitivo: “Es como un paso en la niebla, que nadie puede decir si conduce a alguna parte”.<sup>77</sup>

La fenomenología reconoce el trasfondo perceptivo de nuestra vida expresiva, y prescribe la misma suerte de misterio para todos nuestros actos significativos. Ciertamente, la percepción no consiste, como hemos hecho saber, en una recepción de estímulos exteriores, ni en el extremo opuesto de

---

<sup>76</sup> Merleau-Ponty, M. *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Ediciones Península, 2000, p. 27.

<sup>77</sup> *Ibíd.* p. 28.

una idea ya establecida. Esta obra pone de manifiesto como en las obras precedentes, que la percepción es un fenómeno complejo en el que está trabada de manera discontinua una serie de otras percepciones que participan en la formación del sentido.

De modo que la percepción como la obra de arte, constituyen la puesta en escena de un sin número de elementos en el fondo de nuestra experiencia vivida (o del cuadro), que mediante un sistema de equivalencias o modulaciones como decía Cézanne<sup>78</sup>, comunican entre sí. Merleau-Ponty nos enseña en el texto que la vivencia del artista –incluso si extendemos el mismo criterio para la operación del cineasta– consiste en reunir o “en soldar unas con otras todas las vistas parciales (...), reunir lo que se dispersa (...)”.<sup>79</sup> Esta intersección de elementos que forman un campo perceptivo, es decir lo que establece la unidad de una experiencia, es a lo que puede denominarse *expresión*. Incluso si insistimos en el hecho de que la presencia o unidad de sentido que se ha alcanzado está asentada sobre un conjunto de totalidades sobre las cuales hace sentido, esto quiere decir que el *sentido* no es un elemento añadido mediante la síntesis del entendimiento (un añadido a lo sensible), sino que es en el juego, en el movimiento (dirá más tarde) donde reside la expresión y donde lo sensible hace sentido.

Esta característica de la expresión (como emanada de un encuentro en movimiento de nuestra experiencia y lo que gravita entorno a ella) ha sido objeto de múltiples análisis, que en textos menos sistemáticos y de una prosa más versátil, aunque no por ello menos profunda, vienen a esclarecer el entresijo de nuestra experiencia expresiva. Quizá el mayor de ellos sea *La prosa del mundo*, editada póstumamente por Claude Lefort, que contiene un ejercicio de puesta en forma de las tesis defendidas en sus primeros trabajos. Merleau-Ponty se refiere a este texto inacabado, como un esfuerzo por fijar definitivamente el sentido filosófico de las primeras investigaciones<sup>80</sup>. *La prosa del mundo* contiene textos de un valor sin igual, especialmente

---

<sup>78</sup> Cézanne, P., *Leer la naturaleza*, Madrid: Editorial Casimiro, 2014, p. 27.

<sup>79</sup> *Sentido y sinsentido*. p. 44.

<sup>80</sup> Un inédit de Merleau-Ponty: *Revue de Métaphysique et de Morale* 4 (1962). Ver también: Merleau-Ponty, M., *La prosa del mundo*, Madrid: Trotta, 2015. p. 9.

relacionados con las consecuencias estéticas de la fenomenología. Naturalmente, no se limita a explorar el valor de una obra de arte o de la literatura, para teorizar sus estatutos, más bien, se ocupa en mostrar que el campo de lo irreflexivo es ya un lenguaje –mudo aún- y tanto las obras de arte como la fenomenología, encuentran allí la fuente de su expresión. Para el filósofo francés, toda gran prosa se encuentra soportada sobre una experiencia que la ha hecho posible y sin la cual nada podría haber significado.

Si nos atenemos a las indicaciones que Merleau-Ponty refiere a Martial Guerlot, con motivo de su candidatura al Colegio de Francia, es evidente un tercer motivo fundamental para entender el lugar de esta obra en el conjunto:

Hemos creído encontrar en la experiencia del mundo percibido una relación de un tipo nuevo entre el espíritu y la verdad. La evidencia de la cosa percibida tiene que ver con su aspecto concreto, con la textura misma de sus cualidades, con esa equivalencia entre todas sus propiedades sensibles...y esto quiere decir que tenemos del mundo una noción global cuyo inventario no se acaba jamás, y que llevamos a cabo en él la experiencia de una verdad que transparece o nos engloba en vez de ser nuestro espíritu quien la detenta y la circunscribe.<sup>81</sup>

En éste como en otros ejercicios de divulgación (por ejemplo, *Causeries* o las Radio conferencias de París), Ponty va dando forma a una nueva filosofía de la experiencia, en que la verdad no es concebida como un ejercicio apodíctico, predicativo o incluso como se concibe en la tradición aristotélico-tomista: adecuación de una representación con la realidad. El problema de la verdad está estructurado –como veremos más adelante– como un ejercicio de experiencia, análogo a aquel de la expresión, puesto que acontece en el movimiento mismo de nuestro encuentro con el mundo a través de la percepción. Ni siquiera es *Aletheia* como en Heidegger: un desvelamiento progresivo de la existencia. No consiste en quitar los velos que nos ocultan el acontecimiento, es el acontecimiento mismo en persona dejado al libre juego de la expresión.

---

<sup>81</sup> *Ibíd.* pp. 9-10.



### 3.3. Dificultades

Hemos llegado a un punto en que parece haber convergencia entre percepción, expresión y verdad, como parte de una experiencia o vivencia fenomenológica especial: la de lo irreflexivo. Sin embargo, frente a la imposibilidad de pensar lo irreflexivo por lo irreflexivo mismo, es decir, ante la imposibilidad de introducir un punto de vista absoluto en que aquel pueda ser descifrado, se vuelve un problema fenomenológico insalvable. La crítica de la transparencia y de la representación, es en este primer periodo insuficiente.

Si bien es cierto que en *Le primat de la perception*, el filósofo advierte que si lo irreflejo es abierto mediante la reflexión, es necesario que mediante la reflexión sea comprendido y llevado a su expresión.<sup>82</sup> Pero esta reflexión no puede ser del orden de la inteligencia o de la razón; es decir, de un pensamiento infinito y clarividente que lo conquista todo a su paso, acostumbrado a las evidencias y a las razones últimas. La fórmula cartesiana de la visión “clara y evidente” debe dejar el lugar a la posibilidad de un juicio confuso, pero igualmente verdadero.

Por otra parte, lo irreflexivo, no puede ser reducido mediante una toma de conciencia o mediante una captura única, esto sería privarlo de su originariedad (de su estado naciente e indeterminado) o incluso falsear su testimonio.

La fenomenología merleau-pontyana quiere practicar un tipo de filosofía distinta a la de la tradición. No busca ir de frente hacia sus fenómenos, sino sorprenderlos por la espalda, tomarlos en su opacidad. El gran desafío de la fenomenología (que es su paradoja) consiste en ingresar al mundo de lo irreflejo sin interrumpir su silencio, su anonimato. Realizar un infinito negativo y a sobre haz, mediante el cual se tenga acceso al ser de lo sensible de manera oblicua e indirecta. Merleau-Ponty ensaya obviamente una vía prerreflexiva de acceso a lo irreflexivo mediante la percepción del cuerpo propio, inspirada en la estética kantiana, a partir de una actividad operante, o más bien

---

<sup>82</sup> Cfr. *Le primat de la perception*. p. 56.

reflexionante que, como en el juicio estético, traduce una experiencia sin concepto y que sin concepto es expresada. Porque si la *vida irreflexiva*, como afirma Merleau-Ponty, se manifiesta como dimensión inicial (aunque constante y final),<sup>83</sup> debe ser elevada al lenguaje filosófico y debe, por tanto, ser tomada como fundamento de toda verdadera expresión.

Pero esta tarea de la fenomenología, como insistimos, no consiste en establecer un estatuto conceptual de lo irreflejo y definir su naturaleza, como si de una *esencia* se tratara. Por el contrario, el ejercicio fenomenológico abierto por y dentro del horizonte de la percepción es de un orden distinto, nos da noticia de su experiencia inmediata, sin remontarnos a la figura de un clarividente absoluto que constituya su universalidad.

Será en los cursos en el *Collège de France* y en la obra inacabada que se renueva este planteamiento, partiendo de una reformulación de la noción de experiencia como negatividad y como la realización de un infinito negativo a partir del cual se pone en el centro del debate estético una nueva posibilidad de concebir la expresión y el sentido, a partir de una dialéctica inspirada en una ontología negativa, finalmente será bajo este criterio que se podrá volver a enfrentar el traspaso de lo irreflexivo a la reflexión, de la percepción a la cultura, de lo sensible a su expresión y simultáneamente remontarnos al problema estético que será como el punto de inflexión al que nos orientan las paradojas de nuestro autor.

---

<sup>83</sup> Cfr. *Fenomenología de la percepción*. p. 14.

## Capítulo II. Estética y ontología del infinito

### 1. Por una fenomenología de lo infinito.

El problema de lo irreflexivo, como aquel sentido originario y pre-simbólico al que abre la percepción, es uno de esos temas inevitables que forjaron la filosofía de Merleau-Ponty. Su incidencia en la obra temprana y tardía asume enfoques muy diversos; si por ejemplo consideramos que lo irreflexivo es un objetivo a alcanzar o a igualar, es cierto que su modo de acceso debe replantear el edificio de la fenomenología cada vez que sea necesario. Pero, esta reconfiguración nace ante las indicaciones del propio Husserl: “¡A las cosas mismas!” y “aprender de nuevo a ver el mundo”, son dos consignas que Merleau-Ponty asume como el destino de su propia filosofía. Decir a las cosas mismas, implica cubrir las expectativas de un pensamiento *situado*, que solo a partir de su propia finitud es capaz de suspender fenomenológicamente el mundo mediante el asombro de su experiencia inmediata. Pero la fenomenología de la percepción y la rehabilitación de lo sensible encuentran un enemigo común: el pensamiento reflexivo (como representación). Nos es difícil establecer las formas que este pensamiento ha tomado a lo largo de la historia; desde la instalación del humanismo ilustrado, este dualismo platónico-cartesiano, asume una variedad de matices: el racionalismo, el idealismo, el subjetivismo; incluso se extiende a su contraparte: el materialismo, el empirismo, el mecanicismo, etc., lo sorprendente es que cada una de estas variables contiene una estructura común, que caracteriza a todo el pensamiento moderno: la *ilusión* de un punto de vista absoluto sobre el mundo. Merleau-Ponty advierte permanentemente sobre el riesgo de un pensamiento de sobrevuelo absoluto, que nos colocaría en una posición de definir los fenómenos bajo un régimen de transparencia absoluta, actividad que solo un dios podría llevar a cabo. La fenomenología debe volver a los orígenes, a las relaciones ingenuas que nuestra vida mantiene permanentemente con el mundo. De ahí que sea necesario refutar una vez más el dualismo implícito en el concepto de representación al que denominaremos *infinito positivo* como contraparte de un *infinito negativo*,

propio de la percepción. Mediante este problema estratégico, buscamos aproximarnos, por un lado a las dificultades que debe superar el problema de la reflexión fenomenológica (su modo de acceso a lo irreflexivo) y por otro, buscamos establecer en el modelo del infinito negativo, el modelo propio que caracteriza a la estética fenomenológica de Merleau-Ponty, como estética negativa e indirecta.

### 1.1. Cosmología del infinito y la representación.

El problema del infinito está presente en Merleau-Ponty siempre que censura lo que denomina coloquialmente “el estrabismo de la ontología occidental”<sup>84</sup>. Como tema inminente, está situado en el marco de su fenomenología de la percepción, para afrontar las aporías que han colocado a la filosofía occidental entorno a un abismo: el abismo de la transparencia.

Respecto a su historia, el concepto de infinito proviene de una Cosmogonía antigua que transmutó en una Cosmología y que finalmente se transformó en un problema científico y filosófico de la modernidad. Para los griegos era un impensado (sin límites, sin comienzo ni fin: un absurdo), para los cristianos constituye un atributo divino. A partir de Nicolás de Cusa, el infinito se convierte en filosofía y configura una cosmología de grandes proporciones. A él debemos el primer desplazamiento del infinito divino al infinito cosmológico, su fórmula reproduce este tránsito a través de una definición del espacio que habría resuelto muchos dilemas para la ciencia renacentista: “*una esfera infinita cuyo centro está por doquier y cuya periferia en ninguna parte*”<sup>85</sup>. Cusa traduce el infinito como la medida del universo en la óptica divina: el ojo de Dios permanentemente sobre el mundo. De esta concepción del infinito surge el concepto de *perspectiva* que el arte renacentista explotará maravillosamente en la pintura.

---

<sup>84</sup> Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Madrid: Editorial Taurus, 1973, p. 149.

<sup>85</sup> Marc Richir, *Au-Dela Renversement Copernicien - La question de la Phenomenologie et de son fondement*, La Haye : Martinus Nijhoff - coll. Phaenomenologica n° 73 , 1976, p. 10

Poco a poco, con Giordano Bruno y los físicos modernos, la reproducción del infinito va a extrapolarse a una dimensión cosmológica más amplia: la del Universo. Lo verdaderamente relevante de este hecho es que mediante la aproximación matemática el filósofo vuelve asequible la infinitud del mundo y reproduce a diferentes escalas la omnipresencia de centros siempre posibles de organización del conocimiento. Durante mucho tiempo el concepto de infinito apareció relacionado al concepto de espacio, ya que se refería muy concretamente a la posición de un observador frente a un medio homogéneo e isotrópico. La geometría del infinito era fundamental para situar el conocimiento humano y su radio de acción sobre el mundo. Pero poco a poco se fue relacionando a la experiencia misma del conocimiento y a la posibilidad de inventariar las leyes del universo.

Finalmente, ha sido Descartes y luego Kant, quienes han establecido una versión del infinito que ha sobrevivido hasta nuestros días. Para ellos, la verdadera revolución copernicana de la filosofía (por usar la expresión del maestro de Königsberg), consiste en colocar el infinito en el centro de la vida humana, y muy particularmente en su naturaleza racional. Esta imagen del infinito sólo es comparable a la geometría euclidiana y su relación con la perspectiva aérea o planimétrica, que coloca al observador en el centro del mundo. Quizá el racionalismo moderno reelabora las palabras de Protágoras al afirmar “el hombre es la medida de todas las cosas”; por ejemplo, para Descartes, el hombre es el principio de todo; para Leibniz, el hombre (monada) es un *reflejo* de todas las cosas; por último, en Kant la Razón humana es el principio de todo conocimiento universal y de toda acción moral.

Una de las características de éste enfoque moderno, y que ejerce un efecto sobre la estética, consiste en desestimar el valor de los sentidos en la elaboración de un posicionamiento entorno al *Ser*. En Descartes y Kant la función de lo sensible es subordinada a la función de la razón o del espíritu.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> En Kant, por ejemplo, la experiencia subjetiva de lo estético puede ser universal porque el juicio de gusto no conecta lo sensible con el intelecto (para determinarlo) sino con la Razón que como principio infinito se individualiza en un objeto (estético) como idea estética que mantiene abierto su poder expresivo quedándose indeterminada. Aunque el enfoque más radical de esta idea lo establece Hegel en sus cursos sobre la Estética, que pone todo el peso sobre la belleza de la obra de arte por tratarse de una producción sublime del espíritu.

En ellos, toda experiencia finita y particular se encuentra determinada y procesada por el entendimiento (que ejerce las funciones de un infinito), anteponiéndose o dándose por anticipado como un *medio* de experiencia posible. Ilustra perfectamente lo que acabamos de referir, un cuadro de Rembrandt, que hace alusión a Descartes, titulado “El filósofo en Meditación”. La escena nos recuerda un pasaje de la segunda meditación metafísica donde su autor describe el siguiente escenario:

Si por acaso mirase desde una ventana hombres que pasan por la calle, a cuya vista no dejo de decir que veo hombres, igual que digo que veo la cera; y sin embargo ¿qué veo desde esa ventana sino sombreros y abrigos que pueden cubrir espectros u hombres imaginados que sólo se mueven mediante resortes? Juzgo sin embargo que son verdaderos hombres, y comprendo así, por el solo poder de juzgar que reside en mi espíritu, lo que creía ver con mis ojos”<sup>87</sup>.

Sorprende aquí, como seguramente sorprendió al genio de Rembrandt, el hecho de que Descartes introduce por primera vez una escena de *representación filosófica*; es decir, una puesta en acto de la primacía de la inteligencia sobre lo sensible. Primacía plasmada en el lienzo sobre la postura retraída del filósofo y a través de una meditación que es reiterativa (donde el filósofo se piensa pensando); de un pensamiento vuelto, pues, sobre sí mismo, pero cuya luz (sustento de la verdad) le viene dada por Dios. Tenemos así un infinito positivo (en palabras de Merleau-Ponty), y clarividente, que subsume lo finito y limitado de la experiencia, en un escenario de meditación infinita.

---

<sup>87</sup> Descartes, R. Obras completas, Gredos, Madrid, 2011, p. 176.



**(Figura 1: El filósofo en meditación) Rembrandt.**

Pero el problema filosófico del infinito, a partir del gran racionalismo moderno, es que se instala como un *enfoque* común tanto de la ciencia como de la filosofía (como advertíamos en el capítulo anterior) y consiste en un movimiento de *distanciamiento* –del sujeto con respecto al objeto–, pero a la vez como una especie de *reasunción* o anticipación –del objeto con respecto del sujeto– (problema de la inmanencia y la trascendencia). Este complejo sistema de retracción y contracción, que ha estado presente bajo diferentes denominadores, constituye un blanco permanente de discusión en las obras de nuestro autor. Algunas veces se le asigna el nombre de intelectualismo, a veces pensamiento reflexivo y en los casos más extremos, se le considera un subjetivismo.

En una introducción que debía ser publicada en una obra colectiva<sup>88</sup>, titulada *Por doquier y en parte alguna*, incluida luego en Signos, Merleau-Ponty habla de dos racionalismos que han tenido lugar desde el siglo XVII: uno pequeño y otro grande, con un denominador común: que, tanto en la filosofía como en la ciencia, se habla a veces de un saber definitivo y objetivo<sup>89</sup>. Advierte, también, que dicho racionalismo se edificaba sin el reconocimiento de ciertas lagunas, de ciertas zonas de oscuridad, de cierta negatividad

---

<sup>88</sup> A pie de página de la obra referida, se anuncia que el texto corresponde a la introducción a una obra colectiva: *Les Philosophes célèbres*, aparecida en Ediciones Lucien Mazenod.

<sup>89</sup> Cfr. *Signos*, Seix Barral, Barcelona, 1973. p. 179.

implícita en el corazón del ser. Todo este proceder por órdenes de causas y efectos, de relaciones y secuencias, toda esta métrica de las proporciones sólo era posible bajo la mediación de un *infinito positivo*<sup>90</sup>. Un infinito que parecía estar de continuo en el centro y núcleo del Ser: un infinitamente infinito<sup>91</sup>. Merleau-Ponty advierte que este entendimiento infinito, presente en toda evidencia e inmediatez absoluta, tiene la convicción de asistir a los principios y relaciones que rigen al Ser –como la reflexión pretende poseer lo irreflejo-. Más adelante añade lo siguiente, “El cartesianismo moderno traduce: lo infinito es ausencia tanto como *presencia*, lo que significa hacer entrar lo negativo, y el hombre como testigo, en la definición de Dios...y Dios presupone al hombre como el hombre presupone a Dios”.<sup>92</sup> El problema filosófico del infinito se presenta así, como una perversión del pensamiento filosófico occidental; y bajo el contexto cartesiano, encuentra su máxima expresión en el problema filosófico de la *representación*, en el sentido en que la propia filosofía deviene *pensamiento de representación*. A los ojos de Merleau-Ponty, Descartes es el precursor de la crisis del pensamiento contemporáneo. Su efecto se patentiza incluso en la ciencia, cuando concibe al objeto como una plenitud en sí y a los métodos de experimentación bajo un régimen de verificación apodíctica. Como quiera que esto sea, el infinito cartesiano hace las veces de una “esfera infinita”, cuya centralidad –soberana– del sujeto, se expande a todo el universo del conocimiento. Con Descartes, se erige así el imperio de la *representación*.

Pero el problema filosófico de la representación se encuentra administrado bajo el régimen del pensamiento infinito, cuya centralidad radica en la propia subjetividad que erige el ver en pensamiento y el pensamiento en un pensamiento de ver. La consecuencia más radical de este aspecto infinito, es que traduce el pensamiento y el ver en una especie de Ser. Tal vez de aquí proviene la máxima de Hegel, de que: todo lo real es racional y todo lo racional

---

<sup>90</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 181.

<sup>91</sup> Cfr. *Ídem.*

<sup>92</sup> *Ibíd.* p. 182.



es real. Con Hegel se hace patente el hecho de que lo real y lo racional son la misma cosa, por tanto finito-infinito e infinito-finito coinciden.

En estas condiciones podemos decir con Marc Richir<sup>93</sup>, que el pensamiento de la representación realiza una cierta circularidad simbólica, donde Pensamiento y Ser se subsumen el uno en el otro, instalando así un *simulacro ontológico*, lo que es una ilusión<sup>94</sup>. Merleau-Ponty afirma con anterioridad, que en el pensamiento de Heidegger, el “Ser (...) y el Pensar (...) pertenecen a lo mismo<sup>95</sup>; y advierte de este peligro inminente, pues la reflexión operada sobre lo irreflexivo sería una especie de subsunción, donde reflexionar sería traer a transparencia un irreflexionado, al que ya posee por principio.

Este pensamiento de la transparencia, que ha prevalecido a través de los siglos, es la piedra de tropiezo incluso de quienes se opusieron a él. Husserl, por ejemplo, que desafió el psicologismo y se opuso al historicismo –y buscó exorcizar el subjetivismo cartesiano– cayó presa de este mismo sistema al integrar en su fenomenología el pensamiento kantiano del infinito. Para Kant el sujeto puede llegar a alcanzar el infinito sólo por el contacto con las ideas estéticas. Pero es un infinito regulador; no aquel del intelecto que subsume bajo sus categorías el contenido de la experiencia sensible. Para Kant, el infinito tiene la función de una “idea reguladora”, un elemento incondicionado que permite establecer las bases del conocimiento o de la universalidad de la experiencia<sup>96</sup>; pero como tal es imposible en sí. Pero Husserl le asigna una función interna dentro de la propia conciencia constituyente, atribuyendo al

---

<sup>93</sup> Marc Richir, *La verdad de la apariencia*, En; Richir, M., *El cuerpo. Seguido de “La verdad de la apariencia”*, Madrid: Brumaria, 2016, p. 110.

<sup>94</sup> El concepto de *simulacro ontológico*, establecido por Richir, es heredero de la crítica merleau-pontyana al infinito positivo de Descartes. Tema que no abundaremos por el momento para respetar el orden de nuestra exposición.

<sup>95</sup> Merleau-Ponty, *Notes des Cours au College de France, 1958-1959 Y 1960-1961*, París: Gallimard, 1996, en: Rosa Luisa, L., *Traducción y comentarios* (Tesis) p. 168.

<sup>96</sup> Para Kant el sujeto puede llegar a alcanzar el infinito sólo por el contacto con las ideas estéticas. Pero es otro infinito; no aquel del intelecto que subsume bajo sus categorías el contenido de la experiencia sensible.

infinito una función de *anticipación*, mediante la cual, la conciencia se da a sí misma unos objetos o una infinidad de aspectos de dichos objetos<sup>97</sup>.

Marc Richir, advierte en su tesis doctoral que para Husserl la *apercepción* es a la vez una anticipación, ya que, mediante el acto intencional, las impresiones o aspectos posibles de la cosa vienen en auxilio de su representación. De este modo, la percepción por escorzos alcanza la plenitud del objeto mediante la *intencionalidad*<sup>98</sup>. Como se ve, Husserl proporciona a la intencionalidad las funciones de un infinito y pese a que ha tratado abundantemente la experiencia sensible en la constitución del mundo termina por efectuar siempre las determinaciones de una conciencia constituyente.

En resumidas cuentas, el problema filosófico del infinito ha estado presente en la filosofía durante mucho tiempo y ahora se nos presenta como un desafío. Quizá podamos comparar el problema del infinito al de la vieja alquimia, tratando de apoderarse de la fórmula que permite alcanzar la piedra filosofal. En infinito filosófico, digamos, es la ambición de toda filosofía en su camino a la verdad y a la vez su punto de llegada; todo consiste en capturar el momento divino de la mirada humana, de apoderarse de la esencia absoluta de algo, de apresar el mundo de las apariencias en lo que tiene de absoluto e incondicionado. De modo que al igual que el problema de la representación, el del infinito plantea dificultades para afrontar una estética de lo sensible y de lo irreflexivo. En primer término, porque asumiría las condiciones de un enfoque que tiene por premisa el punto de vista absoluto, sea relativo al objeto, sea relativo al sujeto. Y en segundo término, porque reduciría la experiencia estética a una simple determinación del espíritu.

En su intento por superar este modelo positivo del infinito, Merleau-Ponty, desarrolla un pensamiento del infinito, distinto y opuesto, tratando de acotar, por un lado, la impronta del mundo y la naturaleza en nuestro pensamiento filosófico; y por otro, los instrumentos de que disponemos para apresar, lo

---

<sup>97</sup> Cfr. László Tengelyi, La experiencia y el infinito en Kant y Husserl, *La lámpara de Diógenes*. Revista de filosofía, Vol. 11, N. 20-21, 2010, Benemérita Universidad de Puebla, Puebla México. pp. 47-62

<sup>98</sup> Cfr. Marc Richir, *Au-dela du renversement copernicien - la question de la phénoménologie et de son fondement*, La Haye : Martinus Nijhoff - coll. Phaenomenologica n° 73-, 1976, p. 4.

que resulta impensado por principio. Este esfuerzo de incorporación de una nueva perspectiva filosófica, parte de una lectura atenta de autores que influyeron (determinantemente), en la consecución de un pensamiento del infinito negativo, estos son: Kant, Schelling, Bergson, Birán y Husserl. Para situar su incidencia temática, parto de una lectura crítica que Merleau-Ponty llevó a cabo en algunos de sus cursos -y que retomamos ahora bajo la forma de bosquejos-, con el propósito de traer a colación sus ideas filosóficas y estéticas, que aunque clandestinamente, son el preanuncio de un nuevo horizonte para el pensamiento moderno, y que será retomado por nuestro autor en la formulación de su ontología.

## 1.2. La filosofía heredada.

### a) Kant.

En primer lugar, la estética kantiana es, para este propósito, verdaderamente reveladora; Kant es citado en uno de los cursos en el Collège de France, titulado "*La conception humaniste de la nature*", donde Merleau-Ponty se muestra atento a los giros conceptuales que la obra va dando, especialmente la "*Crítica del juicio*". Desde las dificultades del juicio determinante, hasta la descripción del juicio estético reflexionante, se puede seguir el trayecto de conexión o mediación entre la experiencia de los sentidos y el entendimiento, gracias al libre juego de la imaginación que es a su vez una facultad del espíritu. Nuestro autor resalta el hecho de que esta circularidad kantiana, presenta al juicio estético y a su *sentido* como una *casualidad feliz*.<sup>99</sup> Por otra parte, a Kant le interesa la universalidad de esta experiencia, por lo que busca saber si debe ser puesta por los sentidos o por el entendimiento y si el *a priori* del juicio estético debe ser reconocido como necesario para todos. Ante estas dificultades la primera impresión que da es que como el juicio de gusto determina al objeto, independientemente del uso de conceptos, la unidad producida en la relación (mediante la imaginación) no puede hacerse conocer más que por la sensación<sup>100</sup>. Para Kant, la sensación permite al juicio de gusto

---

<sup>99</sup> Merleau-Ponty, M., *La Nature. Notes, cours du Collège de France*, Paris : Seuil, 1995, p. 44

<sup>100</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. Austral, Barcelona 2013. P. 145.

una comunicabilidad universal, sin embargo, esta imagen sólo es relativa, debido a que siempre se hace descansar sobre la imaginación, o más precisamente sobre el libre juego de la imaginación con el entendimiento. Cito aquí parte del texto que ilustra esta circularidad: “no hay otra conciencia posible más que mediante la sensación del efecto, que consiste en el juego facilitado de ambas facultades del espíritu (la imaginación y el entendimiento), animadas por una concordancia recíproca”<sup>101</sup>. Kant reconoce que hay experiencias de un orden no conceptual, cuya representación apenas es una representación, cuyo finalismo reviste de un nuevo aspecto la subjetividad, aún sin dejar de ser facultativa.

De Kant, Merleau-Ponty va a heredar el interés por explorar el régimen no conceptual (no-representacional) de la experiencia sensible (que será expresada posteriormente como la experiencia pre-simbólica de la carne). Además presiente el comienzo de una teología negativa, debido a que alguna cosa no encaja en el sistema kantiano, pues el infinito positivo no es nuestro pensamiento primero. Merleau-Ponty relaciona a Kant con Maitre Eckhart, presentando a un Dios en su carácter de no-ser o de abismo, o en el plano humano: como un no-saber, es decir, como una laguna en mí, a través de la constitución de mi propio saber<sup>102</sup>.

#### b) Schelling.

La influencia de este filósofo es decisiva, en lo concerniente al tratamiento de lo irreflexivo por la reflexión. Uno podría reconocer la filosofía trascendental de Merleau-Ponty en la filosofía de la naturaleza de Schelling. Para aproximarnos a la influencia ejercida sobre nuestro filósofo, citaremos el enfoque que este ofrece en el curso sobre *La Nature*. En primer lugar, se resalta el hecho que Schelling fija una postura contra Kant sobre los extravíos del infinito y sostiene, muy a la manera de Spinoza, la existencia de un ser insospechado. Para él, a diferencia de Kant, “Dios o el pensamiento no es

---

<sup>101</sup> *Ibíd.* p. 146.

<sup>102</sup> *La Nature*, p. 60.

simplemente un abismo, él es una suerte de surgimiento puro cuyo motivo no radica en la esencia<sup>103</sup>. El infinito que profesa Schelling no es de esencia sino de existencia. Como en Spinoza, todo lo finito está presente en lo infinito: todo contenido en él. Sin embargo, las relaciones que se establecen entre ambos son relaciones de contradicción, ya que lo finito no es inmanente en lo infinito como lo será para Hegel. Hay algo positivo en lo finito. Para él, lo finito es producido por lo infinito mediante una suerte de *escisión interna*, el resultado de una contradicción fecunda.<sup>104</sup> Como en Spinoza, Schelling relaciona el infinito con la naturaleza y establece que no hay órdenes jerárquicos, ni lineales, a la vez, que lo finito no puede ser extraído analíticamente de lo infinito. Las relaciones que van de lo finito a lo infinito, de lo natural a lo naturante, son expresión de un doble movimiento de expansión y de contracción, eso quiere decir, que toda producción y toda creación, nunca es definitiva, sino permanentemente recomenzada.<sup>105</sup>

Por otra parte, Merleau-Ponty advierte en el pensamiento de Schelling la idea de una *naturaleza primitiva*, como el elemento más antiguo de nuestra experiencia. Probablemente, esta idea surge como reacción a las filosofías reflexivas, que sostenían la contemporaneidad entre el ser (lo irreflexivo) y la reflexión; sin embargo, para Schelling, primero es el ser y luego la reflexión. La naturaleza primitiva, a pesar de ser lo más arcaico, está presente en todo; es el principio bárbaro e inevitable de nuestra vida, no se puede ignorar: “Es la estofa fundamental de toda vida y de todo existente”.<sup>106</sup> Para Schelling, el esfuerzo por esclarecerla “desfigura en pensamiento todas las cosas y disuelve en la obscuridad todas las formas; este principio bárbaro es fuente de todo lo grande y de todo lo bello”<sup>107</sup>. Sólo la obra de arte y el artista logran conectar el umbral entre lo finito y lo infinito, entre lo consciente y lo inconsciente de la vida. Pero la estética y la filosofía del arte, aunque aluden a una intuición especial, presentan el inconveniente de quedar atrapadas en un panteísmo estético, ya que su filosofía sobre el arte, por ejemplo: el opúsculo titulado

---

<sup>103</sup> Ídem.

<sup>104</sup> Cfr. *Ibíd.* pp. 60-61.

<sup>105</sup> Merleau-Ponty hablará de una permanente reanudación de nosotros mismo (*immer wieder*).

<sup>106</sup> *Ibíd.* p. 62.

<sup>107</sup> Schelling, citado en: *La Nature*. P. 62

*Bruno*, así como su discurso sobre *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, se corresponden perfectamente con su filosofía de la naturaleza, que, como decíamos, replicaba gran parte del sistema de Spinoza. Con el panteísmo, la filosofía de Schelling logra superar la dicotomía materia-espíritu, al atribuir a la naturaleza el principio activo de su propio desarrollo, pero queda atrapada en su inherencia a un único Ser. Cito aquí un pequeño fragmento de ésta última obra para concluir: “Esperamos, por tanto, al considerar el arte figurativo en su relación al verdadero modelo y fuente primordial, que es la naturaleza,...”.<sup>108</sup>

### c) Maine de Biran

Maine de Biran es precursor y maestro de muchos filósofos contemporáneos, expresa Antonio Umbelino en el texto de preparación de una gran obra colectiva, sobre el pensamiento y obra de Maine de Biran,<sup>109</sup> entre ellos, se anuncia a Merleau-Ponty.

Por su parte Merleau-Ponty reconocerá su deuda con este filósofo al expresar la familiaridad de su filosofía del cuerpo (como intencionalidad motriz) con la de aquél, pues, descubre en él, la equivalencia entre pensamiento y motricidad y concluye, bajo la tesis de Biran, que el sujeto motor es pensante. Esto quiere decir que la existencia del cuerpo es necesaria para el pensamiento mismo. Para nuestro autor, las investigaciones de Biran<sup>110</sup> sobre el *cogito* son determinantes para la elaboración de una nueva subjetividad.

Merleau-Ponty enseña en la École Normale Supérieure que Maine de Biran introduce una reforma profunda del *cogito* cartesiano, al situar al *yo* frente al hecho. Para él, la noción de *hecho* muestra el relativismo del *cogito*. En efecto,

---

<sup>108</sup> Friedrich Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Aguilar, Argentina 1980. p. 29.

<sup>109</sup> Cfr. Umbelino, L. A., *Présentation. L'inactualité de Maine de Biran*, en: Umbelino, L. A., (Coord.), *Corps ému, Corpo Abalado. Essais de Philosophie Biranienne*, Universidade de Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021, p. 7.

<sup>110</sup> Cfr. Merleau-Ponty, *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*. Ed. Encuentro, Madrid 2006.

un hecho traduce no algo en sí, sino el estado naciente de algo. Maine de Biran “adopta como tema una reflexión que se vuelve hacia lo irreflexivo en que ella se enraíza, una actitud que emerge de la pasividad”<sup>111</sup>. El hecho, revela pues, un *cogito* de pensamiento operante y actual que contiene lo implícito y lo incierto<sup>112</sup>. Pero que, como advierte en el curso, al final terminará afirmando la presencia de un observador absoluto, que piensa el alma desde las funciones psíquicas, reduciendo su filosofía a buenas intenciones. Merleau-Ponty le reprocha, además, su incapacidad de dar el paso decisivo. Hay en el texto del curso, una referencia a Biran, en la que se discute esta omisión: Biran afirma estar “asombrado de sentirse existir”<sup>113</sup>, pero se aparta de esta experiencia fundante, al primer atisbo del mundo. Es el *yo* finalmente quien pone las condiciones de existencia de lo que llamamos mundo y de lo que llamamos yo.

#### d) Bergson.

Si en Schelling, hay como decíamos una tensión entre intuición y dialéctica, es decir, entre filosofía positiva y filosofía negativa, en Bergson, se observa un esfuerzo para entrar en contacto con el Ser sin transitar la negatividad. La intuición será el concepto guía. Merleau-Ponty observa bien pronto que en el interior de la intuición se desencadena una tensión entre la pregunta y la respuesta, pues no siempre consigue la coincidencia con el Ser. A pesar de todo, en Bergson se admite una unidad de origen, una unidad nativa, primordial, donde la percepción (la intuición) nos abre a las cosas mismas y nos revela un orden primordial.<sup>114</sup> Hay un universo anterior a mí que la percepción encuentra como un horizonte, como un paisaje, pero este universo de imágenes se da sin espectador; la percepción, de la que hablamos, ocurre como si se precediera a sí misma en el espectáculo del mundo. Hay pues una paradoja inherente en la percepción. El ser es anterior a la percepción, pero

---

<sup>111</sup> *Ibíd.* p. 73.

<sup>112</sup> *Ibíd.* p. 74.

<sup>113</sup> Maine de Biran, citado por Merleau-Ponty. *Óp.* p. 80.

<sup>114</sup> Cfr. *La Nature*. p. 80

sólo es concebible por la percepción.<sup>115</sup> Merleau-Ponty explica detalladamente la riqueza de la percepción bergsoniana que alcanza su máxima expresión en la noción de movimiento. Por ejemplo cuando paradójicamente nos encontramos frente al espectáculo, ¿o estamos frente a un en-sí o frente a un para-mí?, claramente la noción de movimiento permite el pasaje de uno al otro por disminución, por oscuridad, ambigüedad, contrariamente a la claridad absoluta de la conciencia. “De un lado está la cosa plena en todas sus partes, de otro lado del cuadro hay detalles sin acentuar: una imagen descentrada; de otro una puesta en perspectiva: unos elementos aparecen más próximos otros más lejanos. Se trata de la misma imagen pero sin actualizar todas sus partes; ella está llena de lagunas, de regiones virtuales”.<sup>116</sup> Todo este horizonte de experiencia da paso a la expresión, por cuanto recoge lo impensado de la experiencia y lo pone en perspectiva flotante.

Con esta imagen de la intuición y del movimiento, Merleau-Ponty va a integrar las filosofías de Biran y Bergson, a partir del movimiento como motricidad intencional, o como –en su primera filosofía–, expresividad motriz. Pese a la gran riqueza de su filosofía, Merleau-Ponty ve en la intuición una degeneración de la percepción, debido a que no sólo concibe la vida como un principio finito y ciego, sino que la condena a perseguir un objetivo. La intuición en Bergson degenera en una mística que la hipnotiza.<sup>117</sup>

#### e) Husserl.

En la obra madura de este filósofo se encuentra reunido el recorrido anterior, aunque de forma muy diversa. En primer lugar, podemos encontrar en sus textos el retorno a lo primordial, el reconocimiento de una síntesis pasiva, a la vez que un fundamento pre-filosófico y pre-reflexivo de la experiencia humana. De Husserl proviene la iniciativa de transitar hacia el logos del mundo estético. Para él, la naturaleza lo abraza todo, es como el espíritu absoluto de Hegel. Pero Husserl nos obliga a pensar más profundamente; para él, el

---

<sup>115</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 83.

<sup>116</sup> Cfr. *Ídem.* La traducción es nuestra.

<sup>117</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 89.



universo actualmente dado direcciona hacia un universo primordial, anterior a toda actividad, a toda tesis: tal es el mundo percibido. Husserl rompe el encanto de lo absoluto hegeliano, introduciendo el concepto de cuerpo vivo (*Leib*). Para que una cosa sea, es necesario que sea presentada a sujetos encarnados. De este modo, el cuerpo interviene en la posición de las cosas, debido a que el mismo es una de ellas. Con Biran y Bergson, Husserl hace del cuerpo el medio de interrogación del mundo. Para él, el movimiento de mi cuerpo me da el medio natural de deducir las apariencias. Se convierte en el sentimiento de un poder: yo puedo.

El curso que hemos seguido hasta ahora hace justicia al Husserl incomprendido, resalta el aporte de un pensamiento que revolucionó la filosofía y que dio a nuestro filósofo los medios de introducir una filosofía renovada. En primer lugar porque descubre un concepto de cuerpo que supera la dicotomía sujeto-objeto, tan importante para nuestro propósito, y además, porque se desliza en el mundo de la expresión estética, mediante una nueva concepción de la conciencia como negatividad. En Husserl, Merleau-Ponty encuentra el emblemático ejemplo que acompañó sus últimas reflexiones sobre la mano izquierda tocada por la mano derecha, que revierte la relación sujeto-objeto, tocante-tocado; del mismo modo introduce el problema del Otro en la configuración de la subjetividad. El otro es el punto de vista sobre mi cuerpo que yo no puedo darme. Su cuerpo se introduce en el mío como horizonte de apertura al mundo. El Otro no es el resultado de una transferencia subjetiva; la empatía es aquí una operación del cuerpo y no del alma. De modo que son los sentidos que prolongan mi existencia en la del otro, a la vez que son los sentidos del otro que lo aproximan a la mía. Finalmente, de Husserl proviene el concepto de *mundo*, que es el residuo de lo que ha quedado de la naturaleza schelliana. El *mundo de la vida* es el horizonte donde confluye nuestra experiencia sensible y la del otro. Es el principio originario sobre el que se asienta el mundo de las cosas, donde todo fluye y todo acontece. Merleau-Ponty critica que, a veces, el mundo es para Husserl una versión del infinito, pues todo está contenido en él hasta el límite de lo imposible. El mundo, la tierra, como síntesis de nuestra experiencia y la

de los otros, lo es todo;<sup>118</sup> es el emblema de la correlación fenomenológica, tan criticada hoy en día.

Como consecuencia, Merleau-Ponty factura su propia filosofía en la de Husserl, y la estética que emana de su crítica a la tradición, atribuye primacía a lo sensible y por consecuencia, a la vida, al mundo, a los otros; finalmente, las tesis de aquellos filósofos se reúnen en el pensamiento de Merleau-Ponty bajo un nuevo modelo del infinito, donde lo irreflexivo de la reflexión se discierne bajo la modalidad de una dialéctica indirecta y si se quiere, negativa, modificando el punto de partida de la fenomenología.

### 1.3. El infinito negativo y la nueva filosofía

El contexto de una estética de lo sensible demanda una nueva formulación del infinito para llevar a cabo una re-inversión copernicana de la filosofía, de modo que permita establecer el orden de las relaciones entre lo finito y lo infinito, y a su vez, entre lo irreflexivo y la reflexión. Hemos visto que el infinito positivo ignora la opacidad del acontecimiento e integra la experiencia (finita) en un movimiento de representación. Merleau-Ponty advierte, por otra parte, sobre una herencia que estructura todo el pensamiento moderno y llega hasta nosotros bajo el formato del pensamiento objetivo (*pensamiento del objeto en general*<sup>119</sup>). Si nos atenemos a éste esquema de pensamiento, tendríamos una estética que *sobrevolaría* la experiencia inmediata de los sentidos, que tocaría a distancia el misterio de la expresión. Lo mismo sucedería con una filosofía del arte basada en la representación; concebiría al arte como un artificio y al arte clásico únicamente como un conjunto de técnicas, es decir, como “los elementos de una técnica general de la representación que, en el límite, llegaría hasta la cosa misma”<sup>120</sup>, es decir, al objeto de representación, mediante los cánones establecidos por una teoría del arte ya predeterminada.

---

<sup>118</sup> Ver por ejemplo: Edmund Husserl, *La tierra no se mueve*. España: Ed. Complutense, 2006. p. 9.

<sup>119</sup> Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Madrid: Editorial Trotta, 2013, p. 19

<sup>120</sup> Merleau-Ponty, M., *Elogio de la filosofía. El lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006. p. 54

Pero un esquema clásico de representación, según el plano cartesiano, por ejemplo, genera dificultades tan elementales e inusitadas para una teoría del arte, como la percepción del espacio y particularmente sobre la noción de *profundidad*, que a menudo se confunde con la magnitud y la anchura. Es verdad que la concepción de la *perspectiva*, descubierta por el arte clásico, en su dimensión canónica, no realiza la pintura objetiva, total y plena. De igual modo, que la escritura automática, o las formas del algoritmo no se desprenden del acontecimiento y de la contingencia en que se las produce. Negarlo, sería ignorar los orígenes de la expresión.

Pero Merleau-Ponty explora una nueva dimensión del infinito. Propone volver a la experiencia inmediata de los fenómenos, es decir, al mundo vivido y situar al filósofo en el corazón mismo del ser. Pero ¿qué quiere decir esto de resituarse al filósofo? En primer término, es necesario recordar que para Merleau-Ponty ser un filósofo quiere decir estar en el mundo, invadido por todas partes de su espesura. Esto implica que ya no se trata de lograr un punto de vista fijo sobre él. Merleau-Ponty clarifica la función del filósofo y el lugar de su interrogación, sosteniendo, particularmente en su obra póstuma *Lo visible y lo invisible*, que: “La manera de preguntar del filósofo no es pues la del *conocimiento*”<sup>121</sup>; no se trata, dice, de pensar la filosofía sólo como una toma de conciencia<sup>122</sup>, sino más bien, de un posicionamiento en retrospectiva que debe afrontar un “universo de ser en bruto”<sup>123</sup>. Este debe ser, según él, el objeto de la filosofía. Pero este objeto no puede cumplirse a cabalidad, jamás podrá ser una respuesta definitiva a la pregunta filosófica. Se propone, pues, rehabilitar el *pensamiento negativo* y re-situarse el infinito.

Hay que decir, por el momento, que el concepto de infinito no forma parte de un cuerpo teórico en su filosofía, sin embargo, aparece de manera aleatoria en varios textos, especialmente en *Fenomenología de la percepción* y *Lo visible y lo invisible*; con todo, es evidente la importancia que reviste para diseñar la estructura de su pensamiento fenomenológico. Para hacer más

---

<sup>121</sup> Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, (el subrayado es del autor) p. 95.

<sup>122</sup> Cfr. *Ídem*.

<sup>123</sup> *Ídem*.

explícita su función y para determinar el nivel de contraste con el concepto clásico, quiero traer a colación la interpretación del infinito merleau-pontyano que ofrece el filósofo belga-francés Marc Richir, que consagró la primera parte de su obra –durante casi 10 años–, al pensamiento de Merleau-Ponty.

En primer lugar, Richir, en la introducción a su tesis doctoral, señala inadvertidamente que la obra pictórica de Jean Dubuffet, particularmente el *L'Hourloupe*, por cuanto transgrede la cultura del arte: sus cánones, su concepción de la perspectiva, sus técnicas, etc., sólo es comparable a la filosofía de la encarnación de Merleau-Ponty, que opera una verdadera *defenestración*<sup>124</sup> de la filosofía y establece un precedente para la fenomenología contemporánea. Richir denuncia tempranamente que el concepto de infinito está presente en el diseño arquitectónico del pensamiento moderno y llega hasta nosotros bajo el concepto de subjetivismo. Para ilustrarlo, nos remite al concepto de espacio infinito postulado por N. de Cusa, en el que se encuentra la célebre fórmula a la que aludimos antes: *el espacio es una esfera infinita cuyo centro está por doquier y cuya periferia en ninguna parte*; luego Richir invierte la fórmula por una más revolucionaria: “el espacio es una esfera infinita *cuya periferia está por doquier y cuyo centro en parte alguna*”<sup>125</sup>. La *periferia infinita*, de la que habla Richir, descentra al filósofo al igual que al pintor, lo sumerge en la obscuridad infinita del mundo, en la noche de la experiencia y de la expresión, en el abismo donde reina el caos, como Maldiney decía de Cézanne y P. Klee, en “La estética de los ritmos”<sup>126</sup>. En paralelo, con Dubuffet y con Merleau-Ponty, la pintura y la filosofía experimentan un giro, una inversión de principio donde los armónicos del pensamiento descansan sobre la experiencia sensible, afectiva, y donde las leyes de la perspectiva transmutan en caos, en gesto sensible.

---

<sup>124</sup> La palabra *Defenestración*, ha sido inspirada por Max Loreau, y se refiere a la clausura del pensamiento cartesiano que presenta la actividad filosófica mediante un esquema de representación: la figura de un *film*, una pantalla, mediante la cual el filósofo concibe y piensa un mundo, digamos, a su medida.

<sup>125</sup> Marc Richir, citar tesis doctoral.

<sup>126</sup> Cfr. Maldiney, H., *Estética de los Ritmos*, Cuadernos Materialistas 1, (2016).

Por el contrario, con Nicolás de Cusa, y luego con Descartes, la esfera infinita se centra en la soberanía del sujeto (el filósofo), mientras que la *periferia* de dicho espacio, las cosas, el mundo, etc., se encuentra al abrigo de la mirada y de la inspección del espíritu, siempre a la espera de un sujeto de sobrevuelo. Es por eso que, en la óptica de M. Richir, tanto Dubuffet como Merleau-Ponty, introducen una *distorsión originaria*, una distorsión de la distorsión (en el corazón mismo del infinito), que rompe con el concepto de *representación* en sentido *clásico*, tanto en el arte como en la filosofía<sup>127</sup>. Una distorsión que introduce el caos en el orden y que instala el abismo en las significaciones para dar nacimiento al sentido.

Por otro lado, la filosofía de Merleau-Ponty no se limita a ser una crítica a la modernidad, pone en cuestión los estatutos de la propia fenomenología husserliana. En concreto, se opone, por ejemplo, a la convicción de Husserl expresada en las conferencias de París, cuando cita de memoria a San Agustín: “*Nuli foras ire...; in interiori homine hábitat veritas*”<sup>128</sup>; ya que, según él, no hay un hombre interior, es decir, una conciencia constituyente que se dé a sí misma las leyes del mundo y que contenga la verdad última de todo.

La periferia infinita de Richir nos enseña con la doctrina de la *carne* de Merleau-Ponty, que el mundo nos impone la dinámica de su manifestación, de su sentido viviente, ya que como lo expresa nuestro autor, “*El mundo existente existe en modo interrogativo*”, pues es del mundo de donde brota nuestra interrogación. En Merleau-Ponty, pues, la consigna *ser-del-mundo*, implica un arraigo originario, cosmológico y hasta biológico; en cambio, el ser-en-el-mundo de Heidegger –por poner un ejemplo– pertenece todavía a la concepción clásica, debido a que deduce la mundaneidad existencial del *Dasein*, desde su posicionalidad horizontal; según Richir, Heidegger fue el primero en operar una defenestración, pero traicionó el sentido pleno de esta afirmación (ser-en-el-mundo) cuando establece el *destino* del *Dasein* bajo la

---

<sup>127</sup> Cfr. Marc Richir, *Pour une cosmologie de l'Hourloupe* », *Critique* n° 298, Paris, (mars 1971).

<sup>128</sup> Emmanuel Alloa, *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty, Crítica de la transparencia*. Nueva Visión, Buenos Aires 2009, p. 15.

consigna hermenéutica de la pre-comprensión<sup>129</sup>. A sus ojos, Merleau-Ponty es un verdadero revolucionario y no Heidegger.

Hay que remitir por último a la propia indicación de Merleau-Ponty sobre el infinito, que ya nos ha parecido hasta ahora muy reveladora, pero que *Lo visible y lo invisible* transforma en un verdadero problema fenomenológico. En primer lugar y refiriéndose a la conciencia como nada, dice lo siguiente: “Quien se interroga, habiéndose definido de una vez por todas como *nada*, se instala en el infinito, desde allá percibe todo con una equivalencia absoluta: ante lo que no es, ellas son todas del ser, sin ninguna graduación, pleno y positivo absolutos”<sup>130</sup>. Luego expresa más adelante, en una nota de trabajo fechada el 17 de enero de 1959, que lleva por título: “Ser e infinito”, cito parte del fragmento:

“Su noción de infinito es positiva (se refiere a los cartesianos). Desvalorizaron el mundo cerrado en provecho de un mundo positivo, del que hablan como se habla de algo, que demuestran en “filosofía objetiva” –los signos son invertidos: todas las determinaciones son negación en el sentido de: no son más que negación-. Más que reconocerlo, es eludir el infinito - infinito fijo o dado para un pensamiento que lo posee lo suficiente al menos para probarlo. El verdadero infinito no puede ser ese: tiene que ser aquel que nos supere; infinito de *Offenheit* y no *Unendlichkeit* –infinito de *Lebenswelt* y no infinito de idealización-. Infinito negativo, pues- Sentido o razón que son contingencia”.<sup>131</sup>

En opinión de Renaud Barbaras, establecida al comienzo de su obra: *Dynamique de la manifestation*, este fragmento es esencial y decisivo en fenomenología, ya que revela una nueva relación entre pensamiento y experiencia, entre inmanencia y trascendencia, pues viene a reconfigurar y a exaltar la naturaleza de la finitud. El filósofo francés sostiene que estamos ante una nueva figura del infinito, que se establece como “un abismo en el

---

<sup>129</sup> Richir critica duramente a Heidegger, advierte que sustituye la fenomenología por una hermenéutica y concibe la existencia como si de un texto se tratara. Cfr. Richir. *Phénoménologie en esquisses, Nouvelles fondations*, Grenoble : Jérôme Millon – Coll. Krisis, 2000, pp. 7-8

<sup>130</sup> Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 69.

<sup>131</sup> *Ibíd.* p. 152.

interior del ser"<sup>132</sup>; quiere esto decir, en el fondo, que el infinito se encuentra más allá, en o al lado de lo finito. Barbaras expresa, además, que "es a condición de no distinguirse de lo finito, y de continuar siendo una dimensión interna y constitutiva, que el infinito es verdaderamente infinito; es en el corazón mismo de lo finito que preserva su infinidad"<sup>133</sup>. Con esta imagen invertida del infinito se pone de cabeza la interrogación filosófica sobre: la universalidad, las esencias puras y los conocimientos absolutos.

Se trata, pues, de un infinito negativo, que se manifiesta en el mundo de la vida, en lo sensible y en la contingencia; como un nuevo *diseño*, que sienta las bases para una nueva ontología, que ya no parte de la existencia centrada, soberana y frontal, como la del espectador frente a su pantalla; sino que supone una existencia inmersa en el mundo, condenada al destino de su propia experiencia.

## **2. Por una ontología de lo infinito**

### **2.1 El infinito y lo sensible**

Se ha vuelto un lugar común en nuestra cultura oponer pensamiento y sensación, como si de dos realidades contrapuestas se tratara. A la primera se le asigna claridad y eficacia, objetividad e imparcialidad; a la otra se la relaciona con la sombra oscura de la irracionalidad, con lo subjetivo de un acto parcial e inmediato; a la razón del primero se le opone la sinrazón del segundo. Bajo este mismo criterio, se ha llegado a suponer que corresponde al pensamiento dar noticia acerca del Ser objetivo, mientras que a lo sensible se le niega el poder de acceder al testimonio verdadero de su propia experiencia. La actividad del primero frente a la pasividad del segundo, constituye el dilema que debe resolver la fenomenología. Pero no se trata de un problema epistemológico, cuyo análisis requeriría un tratamiento lógico o de cualquier tipo relacionado con una teoría del conocimiento; su alcance va

---

<sup>132</sup> Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, París : Vrin, 2013, .p. 34.

<sup>133</sup> Ídem.

más allá, y se nos impone también como un problema ontológico que trastoca los fundamentos esenciales de la estética.

Hay que decir desde ahora que todo el interés que reviste la estética y el arte, para Merleau-Ponty, está en función de una orientación fundamental de la filosofía, de lo que el ver y el sentir de los artistas y de sus obras nos enseña del mundo, de su misterio y de la expresión que estalla en el silencio de la vida, pues lo expresa el final del prólogo a *Fenomenología de la percepción*: “La fenomenología es laboriosa como la obra de Balzac, la de Proust, la de Valéry o la de Cézanne: con el mismo género de atención y de asombro, con la misma exigencia de consciencia, con la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente”<sup>134</sup>. Hay, pues, como un parentesco o una confluencia entre fenomenología y estética, como advertíamos antes, pues ambas conciben lo sensible como un campo de expresión y de sentido.

Trataremos de descubrir este vínculo al calor de los análisis de las relaciones entre las sensaciones y el mundo del sentido realizado en la experiencia sensible. Se trata, pues, de aproximarnos a una estética que piensa la rehabilitación de lo sensible como un nuevo modelo de reflexión, donde lo infinito está inmerso en y con lo finito en las entrañas de un mundo que se resiste a la clarividencia absoluta.

Para iniciar quiero traer a colación una vez más, el texto de Emanuele Coccia *La vida sensible*<sup>135</sup> donde señala que somos apariencia sensible. Pero ¿qué es lo sensible?, acaso la respuesta a impresiones o estímulos bien definidos. Para E. Coccia al igual que para Merleau-Ponty, la sensación no es una mera impresión puntual e instantánea; según él, la sensación pura no existe por sí misma, es en las relaciones con otros objetos y otras sensaciones que tenemos noticia de algo. Ni la fisiología, ni la psicología dan una definición adecuada acerca de la sensación, ya que no se trata del funcionamiento de un órgano biológico concreto, ni de la inspección de una conciencia, ni de las funciones superiores de un sistema periférico o central, es decir, del problema

---

<sup>134</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 21.

<sup>135</sup> Emanuele Coccia, *La vida sensible*, Buenos Aires: Marea, 2011.



de las localizaciones cerebrales, como tampoco depende de la naturaleza cualitativa del objeto percibido; sino de la confluencia de todas estas determinaciones y de su entrecruzamiento<sup>136</sup>.

Se trata, primero que nada, de un proceso vital, advierte Merleau-Ponty, pero que no queda concentrado en una mera facultad sensible: los sentidos no son meros instrumentos de recepción, es decir, un aparato sensorial que funciona como un conductor<sup>137</sup>. Hemos heredado de los clásicos estos prejuicios, “la reflexión oscurece, dice Merleau-Ponty, lo que se creía estar muy claro....La noción clásica de sensación no era un concepto de reflexión, sino un producto tardío del pensamiento vuelto hacia los objetos, el último término de la representación del mundo...”<sup>138</sup>. A partir de Descartes, la ciencia ha heredado este procedimiento del conocimiento, donde se trata de descubrir las leyes graduales de su elaboración para fundar una ciencia objetiva de la subjetividad<sup>139</sup>. Pero la ciencia, al igual que Descartes, comete un error: enfrenta la experiencia perceptiva a una simple función sensorial, de modo que sólo consigue una imagen deformada de la subjetividad, dice Merleau-Ponty, un *simulacro de subjetividad*<sup>140</sup>. No es lo mismo una percepción de hecho a una percepción analítica que procesa a distancia la impresión inmediata.

En su imagen de la experiencia perceptiva Descartes deduce lo sensible a partir de la conciencia, lo convierte en un contenido de reflexión; para él, “es igualmente nuestro espíritu quien nos representa la idea de la luz cada vez que la acción que la significa toca nuestro ojo”<sup>141</sup>. Aquí el sentido de la vista no aporta nada relevante para formar el concepto de luz. Emanuele Coccia sostiene que para los cartesianos, lo sensible no encierra ningún misterio especial, nada que no pueda ser explicado por el sujeto antropológico: “La

---

<sup>136</sup> Cfr. *Fenomenología de la percepción*, p. 76

<sup>137</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 32

<sup>138</sup> *Ídem.*

<sup>139</sup> Cfr. *Ibíd.*

<sup>140</sup> *Ibíd.* p. 33

<sup>141</sup> René Descartes, *El mundo. Tratado de la luz*, Anthropos, Madrid 1989. p. 47

vida sensible, dice, está rigurosamente limitada y reducida al simple conocimiento psíquico y sensorial interno a un sujeto”<sup>142</sup>.

Pero la fenomenología opone al cartesianismo el hecho de que los fenómenos sensibles acontecen bajo un contexto bien particular y no bajo la generalidad de la experiencia subjetiva. Para que lo sensible pueda tener lugar el órgano sensible debe estar sujeto a un nudo de relaciones a las que se abre y abre a su vez, en una palabra, para dar cuenta de un *escenario significativo*, primero tiene que estar en situación. Esto quiere decir con Coccia que los objetos sensibles no pueden afectar directamente los órganos de los sentidos; un sonido, un color, un sabor no significan nada si se los coloca sin distancia alguna<sup>143</sup>: “Ninguno de sus objetos produce sensación al tocar el órgano de percepción. [...] Si se coloca sobre el órgano el objeto que suena o que huele, no tendría lugar percepción alguna”<sup>144</sup>. Para que una percepción de hecho pueda ocurrir, para que lo sensible tenga lugar en una experiencia concreta, debe considerarse no sólo lo dado del objeto en sí, sino también lo no dado del objeto, lo indeterminado, lo que corresponde a la ambigüedad de su aparecer, a sus lagunas. Esto explica en parte, lo que Merleau-Ponty dice en *Fenomenología de la Percepción* en una nota a pie de página: “las sensaciones son, ciertamente, productos artificiales, pero no arbitrarios”<sup>145</sup>. Son artificiales en el sentido en que son una confluencia de elementos diversos reunidos en una experiencia general, distinta a ellos en particular; pero no arbitrarios, en el sentido en que una conciencia selectiva disponga de estos elementos intencionalmente en cada experiencia; si así fuera, sería imposible vivir y nuestra orientación en el mundo tendría que disponer de una atención superlativa, algo difícil de imaginar.

Pero Merleau-Ponty no se limita a discutir sólo a Descartes; su investigación se extiende a Kant y luego a Husserl, pues, en ambos los objetos de la experiencia sensible se conciben como *correlatos* de ciertas condiciones

---

<sup>142</sup> Emanuele Coccia, *La vida sensible*, Ed. Marea, Buenos Aires 2011, p. 15

<sup>143</sup> En el caso del tacto, aunque parece ser el único sentido que requiere tocar sus objetos para sentirlos, necesita de un desplazamiento sobre la superficie para acentuar sus desniveles: lo liso, rugoso o suave, etc.

<sup>144</sup> *Ibíd.* p. 22

<sup>145</sup> *Fenomenología de la percepción*, p. 32.

subjetivas. Para Kant por ejemplo, la objetividad (de lo sensible) es un producto de la *actividad* sintética del entendimiento, mientras que para Husserl, inversamente, ocurre una «síntesis pasiva» que tiene lugar a nivel sensible y participa de la constitución del objeto percibido, de modo previo a cualquier síntesis intelectual categorial<sup>146</sup>, pero que en cierta forma está inmersa en la conciencia constituyente.

En Kant se desvirtúa lo sensible por la acción del entendimiento, puesto que en él impera el modelo del infinito como estructura general de su filosofía. Sólo más tarde con la *Crítica del juicio* se podrá explorar un enfoque diferente del entendimiento y de sus síntesis, mediante la función del *juicio*. Esta obra estratégica será lo que más acerque a Kant a una dialéctica de lo sensible. Sin embargo, para nuestro autor, “El juicio se introduce con frecuencia como *aquello que falta a la sensación para hacer posible una percepción*”<sup>147</sup>. Merleau-Ponty celebra a Kant el esfuerzo de pensar lo sensible, pero lamenta que su sistema general de la razón pura se imponga a la reflexión sobre lo sensible. Vemos también en Kant lo que ocurría en Descartes: que es función del entendimiento elaborar una síntesis y formar un cuadro de *representación* sobre una variedad de experiencias o recepciones sensoriales.

Por otra parte, Husserl, de quien Merleau-Ponty se inspira, va a encontrar un nuevo enfoque metodológico. Para él, hay experiencias esenciales o unidades de sentido que se forman por fuera de la intencionalidad en acto. A dichas unidades, les atribuye una existencia pasiva dentro del movimiento de su propia constitución. Es verdad que a este tema Husserl dedicará muchas páginas, especialmente en *Husserliana XI* sobre las síntesis pasivas y en los escritos de Bernau de 1917 consagrados al tiempo. Pero como advierten Esteban García y Andrés M. Osswald<sup>148</sup>, este nuevo enfoque sobre la pasividad de la experiencia tendrá, tarde o temprano, que ajustarse al modelo de la intencionalidad, debido a que la pasividad terminará siendo la pasividad de una actividad y viceversa; es decir, los elementos de una intencionalidad más

---

<sup>146</sup> Ver. Esteban A. García y Andrés M. Osswald, *La constitución pasiva de la sensación: Asociación y afección en Husserl y Merleau-Ponty*. ÉNDOXA: Series Filosóficas, nº 40, UNED, Madrid 2017, pp. 135 - 158.

<sup>147</sup> *Fenomenología de la Percepción*. P. 53. El subrayado es del autor.

<sup>148</sup> Cfr. Óp.

primitiva y antecedente que acontecen dentro de una conciencia constituyente. Pero Merleau-Ponty va a honrar siempre esta línea de investigación del fundador de la fenomenología; nunca consideró errónea su tesis sobre la pasividad, sino más bien que estaba en sus comienzos<sup>149</sup>.

En sus cursos en el *College de France*, que se publicarán póstumamente bajo el título *La Nature*, Merleau-Ponty dará algunas indicaciones para situar a Husserl en sus propios desarrollos; advertirá que el retorno a la *actitud natural* ha abierto la puerta a una *Weltthesis*, a una gran tesis que es, de hecho, pre-reflexiva. Indica que el rol de la fenomenología no es el de romper el lazo que nos une al mundo sino explicitarlo y revelar su misterio.<sup>150</sup> Y aclara, también, que “hay una zona de pasividad y una zona de receptividad, por lo que Husserl no concibió la reflexión filosófica como el establecimiento de la actividad en la pasividad”<sup>151</sup>. En seguida agrega, “La síntesis pasiva, que hace que yo perciba la cosa, nunca es pensada como producto de la construcción del Yo...Se trata de una filosofía trascendental muy diferente a la de Kant: en ella, la conciencia reducida mantiene algo de sí misma, una zona fundamental y originaria sobre la que es construido el mundo de las idealizaciones”<sup>152</sup>. Se refiere al orden de lo *primordial*, de lo pre-reflexivo que terminan poniendo a Husserl en un dilema que algunos de sus seguidores habrán de confundir y al que Merleau-Ponty llama, a causa de esa confusión, estrabismo fenomenológico: se trata, o bien, de romper con la actitud natural y dar paso al mundo de las idealizaciones (fenomenología estática); o, por otra parte, atender a las condiciones pre-filosóficas del hombre (fenomenología genética). Tal parece que en los últimos 10 años de su vida, Husserl, consciente de esta situación imperante, sostenga, como un hecho esencial para la fenomenología, que el mundo de las idealizaciones deba ser construido sobre un mundo pre-reflexivo, sobre el *Logos del mundo estético*, el *Lebenswelt*<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> Cfr. *La Nature*, p. 103.

<sup>150</sup> Cfr. Ídem.

<sup>151</sup> Ídem.

<sup>152</sup> Ídem.

<sup>153</sup> *Ibíd.* p. 104.

Tenemos noticia de que Merleau-Ponty accedió a los archivos Husserl. Incluso que fue el primer extranjero en acceder al acervo de Lovaina<sup>154</sup>; sabemos que leyó pacientemente los manuscritos sobre el tiempo y la constitución pasiva y que, de esta lectura, formó una imagen de su propia tarea filosófica. Decimos, sin exagerar, que la filosofía pre-reflexiva de Merleau-Ponty nace de esta indicación de Husserl sobre la pasividad. Pero en cambio, enfrenta también los mismos dilemas del filósofo moravo: ¿cómo trazar esa línea ininterrumpida entre lo sensible bruto y el mundo de las idealizaciones conceptuales, entre la reflexión y lo irreflexionado, ¿cómo saltar de una esfera a otra sin transgredir por completo sus límites? Es verdad que se vuelve una dificultad insalvable para un pensamiento reflexivo, que deposita todo el misterio de la experiencia en el pensamiento complejo y desvirtúa las sombras, que depositan sobre la intuición, nuestros sentidos.

Por eso, con el cambio de paradigma sobre el infinito Merleau-Ponty anunciará también la necesidad de un cambio en la lógica. Se requiere una pre-lógica; es decir, una lógica que vuelve sobre su origen, que encuentra su estado naciente en el palpitar de los sentidos, donde el mundo del *sentido*, latente bajo la experiencia que ella recoge, transmuta en proposición. Habrá que seguir, pues, en el interior de esta lógica, el recorrido de una dialéctica distinta.

## 2.2. Dialéctica negativa y el infinito.

La originalidad de Merleau-Ponty en este punto es de verdad admirable; consciente de las dificultades de Kant y Husserl para expresar la dinámica de comunicación entre la pasividad de los sentidos y la actividad de la conciencia o la razón pura, nuestro autor recurre al concepto de *dialéctica negativa* establecido por Hegel y, en un sentido relativo, por Marx y Sartre. Este concepto es fundamental para establecer las características de una estética

---

<sup>154</sup> Cfr. Herman L. Van Breda, *Maurice Merleau-Ponty et les Archives-Husserl à Louvain*, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4, (1962), pp. 410-430.

merleau-pontyana, ya que sin él no se ve como se podría conciliar el mundo de la reflexión y aquel de lo irreflexionado, el de la expresión y el del sentido haciéndose, que hemos introducido en el primer capítulo.

Pero vayamos al punto central. ¿En qué consiste una dialéctica negativa? Sin meternos en detalles sobre las similitudes y diferencias con los autores antes referidos<sup>155</sup>, hay que señalar que, para nuestro filósofo, la reflexión dialéctica es ante todo una *experiencia*<sup>156</sup>, esto quiere decir, que se vive como acto y como trayecto que *aprende* en su mismo recorrido. Nunca se agota en una sola proposición, está condenada a aprender permanentemente en su trayecto hacia la expresión. Una dialéctica positiva y simbólica, por otra parte, atribuye a los términos relacionales una plenitud significativa, es decir, no agregan a la expresión sino lo que ya ha sido puesto en ella. Lo central en cambio, para una dialéctica negativa, es la expresión del sentido de su propia experiencia que por tanto nunca se acaba. Sin embargo, para la filosofía se trata también de restituir el orden del sentido de la experiencia sin abandonar el orden conceptual propio de esta disciplina<sup>157</sup>.

Con la filosofía dialéctica de Merleau-Ponty, la experiencia sensible encuentra su *unidad* dentro del campo de expresión y se le restituye centralidad dentro de la filosofía. En esto radica la originalidad de nuestro autor, no en superar la doctrina husserliana de lo sensible, sino de llevarla a su cumplimiento. Porque una dialéctica negativa no consiste sino en pensar lo sensible en lo incondicionado de su propio aparecer. Pero también en el hecho de llevar a concepto el sentido de las cosas, del mundo y de los otros. Cito aquí una bella fórmula de *Lo visible y lo invisible*, para comprender esta torsión en la dialéctica sobre la relación del espíritu y la naturaleza por mediación del concepto: “La inspección del espíritu no sería el concepto que baja a la naturaleza, sino la naturaleza que se eleva hasta el concepto”<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> Para desglosar el camino de una dialéctica negativa en Merleau-Ponty, remito al siguiente artículo: Leonardo Verano, *Dialéctica negativa en Merleau-Ponty*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 142 Abr. (2019), Brasil, pp. 127-142

<sup>156</sup> Ver. Óp.

<sup>157</sup> Cfr. Ibíd. p. 128.

<sup>158</sup> *Lo visible y lo invisible*. p. 62.

Se trata, a todas luces, de una verdadera *experiencia de expresión* que no contiene de sí misma sino lo que va ganando de su propio proceso. Esto quiere decir que la reflexión encuentra su origen en algo distinto de sí misma y que una experiencia pre-reflexiva está anunciada en su campo de significación ya logrado.

Con todo, solo queda resolver un asunto más: ¿Qué quiere decir la expresión ‘dialéctica negativa’?, o mejor, ¿en qué consiste lo negativo de esta dialéctica? No se trata, en modo alguno, de una dialéctica de la nada como en Sartre, que separa y opone frontalmente el en-sí, el para-sí y el para-otro, sino de una negatividad en la que se *fisura* la plenitud del ser, precisamente por la presencia de una ausencia. Pero más aún, consiste en situar el pensamiento dialéctico en las relaciones interiores del ser y la experiencia, donde uno de sus términos contiene a su opuesto, o se vuelve lo que es por el *movimiento...* pasar a otro o devenir sí mismo; es un movimiento centrípeto y centrífugo recíprocamente, es decir, un devenir y una auto-destrucción, de uno u otro de los términos<sup>159</sup>. Dialéctica negativa, quiere decir movimiento de la existencia concreta. Situación en que la vida sensible se anuncia como un extraño encabalgamiento con el mundo conceptual.

Para un lector atento a estas indicaciones del propio autor, es evidente que, poco a poco, se va formando una imagen nueva de la existencia humana. Pero solo si volvemos sobre su crítica al concepto de infinito podemos comprender el sentido de una dialéctica negativa, donde lo sensible y el cuerpo humano cobran toda su importancia.

Podemos decir que el infinito negativo de Merleau-Ponty está preñado de finitud, y vuelto sobre su propio devenir infinito, nunca consumado para siempre y por siempre. Pero existen otros conceptos que para este autor ejercerán la misma función y que serán otros intentos por superar el pensamiento dualista de los modernos, tales son: la superposición, la institución, lo diacrítico y la carne. Uno de estos conceptos proviene del estructuralismo lingüístico de Ferdinand de Saussure y le permite tematizar el

---

<sup>159</sup> Ver. *Ibíd.* p. 87.

movimiento de la experiencia fenomenológica que será introducido en el detalle más adelante: nos referimos al concepto de “diacrítico”.<sup>160</sup> Para Merleau-Ponty la experiencia es diacrítica, en el sentido en que solo viene a la experiencia lo que se diferencia, lo que se separa de lo mismo, como los signos; estos, tomados uno por uno, no significan nada, mientras significan en la medida en que contrastan entre sí, en la medida en que la experiencia se abre o cierra sobre ciertas diferencias, en la medida en que armoniza frente al espectro caótico de las cualidades sensibles.

De este modo, lo infinito, lo diacrítico y lo dialéctico, constituyen los elementos que deben estructurar una estética de lo sensible, aun cuando resulte inapropiado para una filosofía que nunca pretendió teorizar sobre ella. Una estética que aquí se perfila es una nueva disciplina: para que pueda razonar en la dialéctica de las relaciones entre el creador y su obra y entre estos y el espectador, tiene primero que resolver el misterio de lo que significa crear, expresar y sentir. Con este objetivo en la mira, nos queda por tanto, por ahora, volver sobre lo sensible desde una perspectiva ontológica, para proyectar lo impensado de la filosofía sobre esa vasta parcela que es la expresión y, de esta forma, desplegar el germen de una teoría estética dentro o desde el pensamiento de Merleau-Ponty.

### **3. Estética del infinito y ontología negativa**

#### **3.1. La paradoja de la percepción**

En el momento en que Merleau-Ponty defiende su obra doctoral *Fenomenología de la percepción*, bajo el sugestivo título *Le primat de la perception*, anuncia la necesidad de transitar hacia un nuevo modelo de

---

<sup>160</sup> Hemos hecho alusión al concepto de “diacrítico” por su familiaridad con la dialéctica y con el infinito, particularmente porque hay un artículo donde Alexander Schnell en el N° 17 de *Annales de phénoménologie*, consagrado a László Tengely (acerca del infinito fenomenológico), alude a un infinito diacrítico de influencia merleau-pontyana. Ver. Alexander Schnell, *L’infini phénoménologique*. Annales de Phénoménologie N° 17 Wuppertal 2018, p. 200.



pensamiento situado en el espesor de la vida concreta, es decir en la experiencia de la percepción, donde “el mundo percibido sea el fondo siempre presupuesto de toda racionalidad, de todo valor y de toda existencia”<sup>161</sup>. Este anuncio es en verdad estratégico para cubrir los desarrollos de una fenomenología genética indicada por Husserl, especialmente en Ideas II y que Merleau-Ponty explora como un programa de investigación que debe ser confrontado con las investigaciones de la ciencia.

Como hemos advertido antes, hay un reclamo permanente que señala el estado de crisis a que lleva el prejuicio de la objetividad científica, su promesa de verdad y progreso, implícitos en sus métodos y resultados. Este mito de la ciencia, hay que advertir, se ha levantado sobre los escombros del mundo moderno, sobre las ruinas de un orden artificial diseñado desde el renacimiento, y que busca reconstruir bajo el imperio de la razón sus leyes y sus relaciones.<sup>162</sup>

Pero nuestro autor arroja sobre la ciencia una sentencia estrujante: “La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas... Construye modelos internos de ellas... (Pero), se confronta solo de lejos con el mundo actual”<sup>163</sup>. Merleau-Ponty no sentencia únicamente contra la ciencia, denuncia también la complicidad de la filosofía que comulga con ella. Para él, la filosofía debe hacer suyas las palabras proféticas de Husserl: “¡a las cosas mismas!”. Pero este camino sólo es posible en las fronteras de la fenomenología. De ahí que frente a una filosofía que ve por todas partes la realización de una lógica del mundo,

---

<sup>161</sup> Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Lagrasse, Verdier, 1996. p. 43.

<sup>162</sup> La noción de *perspectiva*, por ejemplo, introducida por el arte renacentista y compartida por el mundo científico, funciona como un símil de la percepción, he incluso se ha querido tomar como una ley del funcionamiento perceptivo, sin embargo, nuestro autor, advierte que no es más que “una de las maneras inventadas por el hombre para proyectar delante de sí, el mundo percibido.” Merleau-Ponty, en: Pestureau, J-F., *Merleau-Ponty et la perspective a la Renaissance*, Annales de Phénoménologie, n. 9, (2010), p. Huelga decir, que Merleau-Ponty ha incursionado ampliamente sobre este concepto tan importante para comprender el modelo del infinito positivo, apoyado en la obra de Erwin Panofsky, titulada: *La perspectiva como forma simbólica*, muestra que la perspectiva del Renacimiento (Planimétrica) ha sido construida bajo ciertas mutaciones operadas sobre la Geometría Euclidiana e incluso sobre la perspectiva antigua. La perspectiva planimétrica en ese sentido, es un artificio que corresponde a un tiempo y a una cultura concreta: una manera de mirar a través de... Ver. Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets Ediciones, 2003, p. 11.

<sup>163</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*. Trotta, Madrid 2013. p. 17

es necesario seguir de cerca el camino de su formación: “Poner la conciencia en presencia de su vida irrefleja en las cosas y despertarla a su propia historia que estaba olvidando”<sup>164</sup>; en otras palabras, se trata de hacer refractaria su pre-historia, a través del testimonio indirecto que realiza la percepción.

¿Pero qué es o en qué consiste la percepción? Hay que advertir inmediatamente con Josep María Bech<sup>165</sup> que la percepción no es una ciencia, ni pretende serlo, sino una experiencia que busca coincidir con el fenómeno a través del testimonio de los sentidos, coincidencia que no quiere ser una operación de la conciencia, un acto de observación interior, es decir, una introspección; sino una vivencia que sólo asiste a su devenir a través de una coincidencia indirecta, oblicua, sesgada, que transmuta en una vivencia salvaje, sin punto de referencia absoluto. Podríamos decir, que la percepción es la realización de un infinito encarnado, cuyo horizonte está *situado* por los objetos del mundo.

La *mirada*, que es la acción privilegiada de la percepción, se ve rodeada por el mundo de los objetos, éstos le impiden mirar el espacio infinito de su interrogación. El ojo de la percepción es interceptado por los objetos circundantes, antes de que pueda desencadenar el proceso de reflexión. Es una mirada tocada desde afuera (a la vez desde dentro), acechada y suspendida por el misterio del mundo y de los otros, por ese trasfondo de realidad palpitante, que proyecta una situación y desencadena una acción. Jean Le Du, atinadamente afirma que “al ojo anatómico hay que agregar lo que vio y quienes lo vieron”.<sup>166</sup>

La mirada del ojo no es, pues, una anticipación del ver cartesiano o kantiano, precedida por categorías a priori que desencadenan las significaciones antes que el sentido, sino a la inversa, es el sentido en estado bruto que asiste al acontecimiento del ver, pero que sólo se manifiesta como vibración o centelleo, en medio de un hervidero de sentidos, que no deja indiferente al ojo, sino que le imprime su propia lógica pre-reflexiva. La

---

<sup>164</sup> *Fenomenología de la percepción*. p. 53.

<sup>165</sup> Ver, Bech, J. M., *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Barcelona: Anthropos, 2005.

<sup>166</sup> Jean Le Du, *El cuerpo hablado: Psicoanálisis de la expresión corporal*. Paidós, Barcelona, 1992. p. 43.

percepción no es pues un acto de la inteligencia, ni una inspección del espíritu, ni el objeto percibido es una idea. Para evitar caer en el intelectualismo Merleau-Ponty establece como base de la experiencia perceptiva el *mundo* como horizonte de la percepción<sup>167</sup>. Pero no se trata del mundo como totalidad de los objetos materiales, ni de la suma infinita de puntos de vista sobre la naturaleza; para nuestro filósofo el mundo es el *estilo universal* de toda percepción posible<sup>168</sup>. Estilo que sólo se manifiesta como una experiencia unificada de la percepción frente a la multiplicidad infinita de los objetos. En otros términos, la experiencia unificada de la percepción no es una “*síntesis intelectual*”, es decir, una forma articulada, sino una “*síntesis de transición*”, donde lo invisible se anuncia como una presencia inminente en el campo de lo visible.

Con la noción de *percepción* Merleau-Ponty acota una doble indicación de la fenomenología: la de Husserl de transitar hacia un *logos del mundo estético*<sup>169</sup> y la de Heidegger de situar la existencia del *Dasein* en su facticidad como *ser-en-el-mundo*<sup>170</sup>.

La originalidad de nuestro autor consiste en enfrentar las paradojas de la fenomenología desde una fenomenología de la percepción: paradoja de la inmanencia y la trascendencia, de lo irreflexivo y la reflexión, de lo visible y lo invisible. Por primera vez, desde la obra de Maine de Biran, en la historia de la filosofía se le asigna a la percepción y al mundo sensible un valor esencial en la formación del sentido, y muy particularmente en la elaboración del mundo de las significaciones: del lenguaje, del arte, de la historia, de la religión, de la política, etc.

Con la rehabilitación de lo sensible, también se le asigna un lugar al *cuerpo* dentro de la propia filosofía, un lugar que incluso parece usurpar, puesto que se le asigna a veces el lugar de un sujeto. Este punto focal de la *Fenomenología*

---

<sup>167</sup> En este punto, Merleau-Ponty se guía en parte en el ensayo de Husserl *La tierra no se mueve*, en el que su autor considera que la Tierra es suelo de experiencia o síntesis primordial ver: Husserl, E., *La tierra no se mueve*, España: Editorial Complutense, 2006, p. 11.

<sup>168</sup> *Le primat de la perception*. P. 50.

<sup>169</sup> Cfr. Husserl, E., *Lógica formal y lógica trascendental*, México: Centro de Estudios Filosóficos (UNAM), 1962, p. 302.

<sup>170</sup> Cfr. Heidegger, M., *Ser y tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2019, p. 129 y sig.

*de la Percepción* ha sido muy cuestionado por algunos filósofos, especialmente los herederos del estructuralismo posmoderno: Derrida, Lyotard, Deleuze, etc. Aunque el mismo Merleau-Ponty reconoce como una debilidad de su primera filosofía, a través de una nota de trabajo en *Lo visible y lo invisible* y que está dispuesto a corregir, enfrentando el fantasma del dualismo que lo acechaba permanentemente. Es por eso que en su última producción, tratará de transitar hacia una ontología, cuyas tesis se asemejan cada vez más a los desarrollos de una estética.

### 3.2. La estética negativa y la ontología (El ser Salvaje)

Desde sus obras tempranas, especialmente *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty se muestra fascinado por el arte, la poesía y la novela. Sus referencias frecuentes a Cézanne, a Klee, a Proust, etc., nos muestran que su filosofía era llamada a expresar filosóficamente lo que estos creadores ya habían explorado en sus artes. Pero fueron los últimos 15 años de su vida, que esta tentativa fue cobrando sentido. Si bien es cierto que el tema convergente hacia el que apuntaban sus últimas investigaciones se centraba sobre la cuestión del *Ser* y la *verdad*, sus referencias cada vez más frecuentes al arte y a la literatura van a permitirle un flujo de expresión innovador, pero a la vez necesario para re-centrar su filosofía. Quizá *Lo visible y lo invisible* es el pretexto para dar forma a lo señalado al final del prólogo de *Fenomenología de la Percepción* donde Merleau-Ponty advierte que “la filosofía no es el reflejo de una verdad preestablecida, sino como el arte, la realización de una verdad”<sup>171</sup>.

Goza de una amplia aceptación, la idea de que la filosofía merleau-pontyana de la percepción es heredera de la praxis artística. Incluso cuando divulga públicamente la ruta de su filosofía, por ejemplo, en las radio-conferencias de París, publicadas bajo el título: *El mundo de la percepción*.

---

<sup>171</sup> *Fenomenología de la percepción*. p. 20

*Siete conferencias*<sup>172</sup>, Merleau-Ponty advierte, desde la primera audición, que algo ha cambiado en la filosofía, y que en parte este cambio ha sido anticipado por el arte contemporáneo. Ya nada puede ser igual. Incluso, en una entrevista, donde se discutía el futuro de la filosofía, con Madeleine Chapsal en 1960, Merleau-Ponty advierte que “lo que paraliza o hace enmudecer a la filosofía es que no puede, con los medios tradicionales, expresar las situaciones que está atravesando el mundo”<sup>173</sup>. La filosofía de hoy debe, en cierta forma, resituarse al filósofo, desplazar su lugar de soberano del conocimiento. La ontología exige para ser fecunda, volver a la experiencia inmediata, como hemos dicho, a la fe perceptiva originaria (la *urdoxa* de Husserl), que ya ha sido explorada por la pintura y por la poesía. Pero dicha fecundidad tendrá que partir de un nuevo estilo de interrogación que consiste en: “aprender de nuevo a ver el mundo”<sup>174</sup>.

La nueva ontología a la cual nos referimos busca ser, pues, una experiencia originaria y como una obra de arte, no supone un conjunto de criterios canónicos, propios de una escolástica. Se trata, más bien, de una endo-ontología, es decir, una ontología del adentro, una intra-ontología<sup>175</sup>, que no piensa al Ser como una cosa en-sí, que no revela nada, que no trasparenta nada, pues no es sinónimo de interioridad, de auto-iluminación del Ser. El gran error de la tradición es haber identificado pensamiento y ser, subsumir uno en el otro, crear un *simulacro* de ser.

Pero, el problema del Ser sólo es comprensible si se lo describe como una experiencia en bruto, amorfa, indeterminada, borrosa. Es gracioso cómo E. Zola se refería a su amigo el pintor P. Cézanne, como un “genio abortado”, sin poder comprender que lo que éste pretendía era replicar esa escena primordial en la que el mundo se instituye en mirada. Nada más lejos de ese calificativo despectivo sobre un artista que se enfrentó a los cánones del arte

---

<sup>172</sup> Cfr. Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. FCE, Argentina 2008.

<sup>173</sup> Merleau-Ponty, *Por un Merleau-Ponty existencialista*. Ed. Godot, Argentina 2012. p. 121.

<sup>174</sup> *Fenomenología de la percepción*. P. 20

<sup>175</sup> Hay varias referencias en *Lo visible y lo invisible* a esta ontología, pp. 279, 290, 280.

clásico. Cézanne impuso el estado naciente del arte en la más íntima experiencia perceptiva: la expresión.

Pero, la ontología de Merleau-Ponty, como el arte del pintor, es la realización de un *gesto* y no la explicitación de un pensamiento. Ha sido necesario, como vimos anteriormente, la instalación del infinito en lo finito y la realización de una dialéctica negativa, para que esta ontología sea más que un simple análisis, una reflexión e incluso una metáfora de la experiencia perceptiva. La pintura, la poesía, y la literatura, enseñan al filósofo a igualar la experiencia y el pensamiento, a poner en un cruce de caminos esa dialéctica oscilatoria entre pensar y percibir.

Ontología de las profundidades, dialéctica paradójica, tal es la empresa desafiante de Merleau-Ponty. ¿Se trata acaso de una ilusión, de un juego de palabras, del acoplamiento de una metáfora? La opacidad, la ambigüedad de la que habla a menudo en sus obras, ¿es acaso la justificación de una ausencia de sistema, de la falta de claridad, es decir de apodicticidad? Las acusaciones son frecuentes, Jean Piaget,<sup>176</sup> condena la filosofía de Merleau-Ponty por falta de claridad y de sistema. Jean-François Lyotard lanza un interdicto contra la ontología de la mirada, queriendo desplazar el problema hacia la experiencia del lenguaje, en pocas palabras propone una deconstrucción de lo sensible a través de una obra seminal de su periodo fenomenológico titulada: *Discurso, Figura*<sup>177</sup>.

Es importante decir, con Alphonse de Waelhens, que la ambigüedad de la que habla Merleau-Ponty en sus obras no es en absoluto el medio de ocultar la incapacidad de su filosofía para describir lo que se le presenta a la experiencia. Se trata de un verdadero problema que debe asumir toda filosofía atenta a los fenómenos, debido a que estamos ante una realidad que nunca se da con una claridad que podamos representar mediante el lenguaje lógico.

---

<sup>176</sup> Ver. Jean Piaget, *Sabiduría e ilusiones de la filosofía*. Península, Barcelona 1973. Especialmente la p. 161, donde critica a nuestro autor, pero también recuerda la ocasión en que Merleau-Ponty se refería a su teoría psicológica de la descentración como: "El punto de vista del mismo Dios".

<sup>177</sup> Jean-François Lyotard, *Discurso, Figura*, Ed. Gustavo Gill, Barcelona 1979.

La filosofía de Merleau-Ponty se sostiene pues sobre un lenguaje que quiere él mismo ser testimonio y acontecimiento de la experiencia, por eso habla de un lenguaje operante, que transforma la experiencia en sentido, que transita el recorrido de una vivencia muda de los fenómenos hacia su expresión. Esto justifica que determinados conceptos tengan una función operante dentro de su filosofía, aun cuando no dejen de moverse en el ámbito metafórico, su injerencia en la nueva ontología es, pues, fundamental. Aunque se anuncian desde ahora, estos conceptos serán estudiados a fondo en el próximo apartado.<sup>178</sup>

Como toda ontología, la de Merleau-Ponty quiere ser un testimonio del Ser. Pero queda claro que, como hemos advertido antes, no se trata de un testimonio que haga aparecer la esencia de algo, una cosa en-sí, es decir, una presencia. En principio el Ser al que se refiere nuestro autor, ni siquiera se puede categorizar con el pensamiento, puesto que no puede encerrarse en una definición, ni sustancializarse. Es un *indeterminado*, un ser de *latencia* – expresa a menudo –, un *ser salvaje*, pre-lógico, pre-simbólico, que se da en el cruce dialéctico entre el objeto y el sujeto, pero que borra en el acto esta separación que le antepone el pensamiento positivo. Su régimen de aparición es la *Carne (chair)* como medio universal de comunicación de la experiencia. La Carne es precisamente la encarnación del infinito en el corazón mismo de lo finito. Es el corte transversal del que habla Merleau-Ponty, al referirse a la experiencia de la percepción, que borra las distancias entre el que ve y lo que es visto, debido a que justamente el que ve también es visto. Se desplaza, así, la oposición sujeto-objeto. Se anula.

Mediante este nuevo régimen se muestra de qué manera el ojo está sujeto a un campo determinado de visión: el suyo; donde se cruzan las líneas de horizonte y el punto de fuga, pero que a su vez, sobre su espalda se abre el punto de vista del mundo y de los otros. La visión me sujeta desde atrás o lateralmente, es decir, desde adentro: esto quiere decir que me expone y me sitúa. Me vuelve inevitable. Se hace imposible sobre-volar, mirar desde las

---

<sup>178</sup> Pueden ser revisados de una manera objetiva en: Pascal Dupond, *Le vocabulaire du Merleau-Ponty*. Ellipses, París 2001.

alturas, puesto que la visión es un *padecimiento* de lo visible. Merleau-Ponty ha dicho en su conferencia inaugural en el Collège de France el 15 de enero de 1953: “Un yo infinito, no es un yo. Para Lavelle, sólo un ser que *padece* puede decir yo”<sup>179</sup>. Nosotros adaptamos este fragmento para decir que solo un ser que padece la mirada puede decir que ve.

Junto al concepto de *Ser*, se puede vislumbrar la *esencia*. Pero ya nada es igual. Pensar el ser de la esencia, dice el filósofo en *Lo visible y lo invisible*, “es ya una composición sin origen, un artificio de síntesis que no alcanza a rozar el verdadero Ser”<sup>180</sup>. Esta imagen de la esencia, va a ser el complemento y hasta la antítesis de lo que había expresado en sus cursos en la Sorbonne de Paris, cuando elogiaba a Husserl y su concepción de la *wesenschau* (intuición eidética, intuición de esencias), como el camino de una apodicticidad. En esta obra inconclusa, el desengaño es abrumador, no es la esencia la razón última de la ontología, debido a que nunca asistimos al origen último, pues, no hay un espectador absoluto capaz de poner en presencia lo que no está en condiciones de darse en su unidad de origen. Merleau-Ponty interroga para desconcertar aún más: ¿de dónde nos viene la hipótesis...de donde sabemos que hay algo, que hay un mundo?<sup>181</sup> Para él, este saber está por debajo de la esencia, es en la *experiencia* que algo toma su lugar. Pero más adelante añade una postura definitiva, cito el fragmento completo:

“El ser de la esencia no es primero, no descansa en sí mismo, no es él quien puede enseñarnos que es el Ser, la esencia no es la respuesta a la pregunta filosófica, la pregunta filosófica no está planteada en nosotros por un puro espectador. De las esencias que conocemos, no tenemos el derecho a decir que dan el sentido primitivo del Ser... le pertenece entonces a la experiencia el poder ontológico último...El Ser actual es la base del Ser predicativo”<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> Merleau-Ponty, *Elogio de la filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires 2006. p. 9. El subrayado es nuestro.

<sup>180</sup> *Lo visible y lo invisible*. p. 102

<sup>181</sup> Ídem.

<sup>182</sup> *Ibíd.* pp. 102-103.



Este fragmento es quizá la clave para entender la diferencia de niveles ontológicos sobre los que se registra la distancia entre la pasividad de lo sensible y la actividad de la conciencia. Marc Richir retoma esta noción capital que se convertirá en un concepto estratégico en la definición de su propia filosofía arquitectónica. La esencia (*wesen*), dice, es en un sentido activo, un “existencial encarnado”, la raíz salvaje donde se origina *el-ser-en-el-mundo*<sup>183</sup>. La esencia salvaje, como la nombra nuestro filósofo, es, pues, la encarnación del infinito negativo, sin principio ni fin (anárquico y *athelos*), dirá más tarde Richir.<sup>184</sup> Lo propio de la esencia (del fenómeno) es pues, su ilocalidad y su atemporalidad (en el sentido clásico)<sup>185</sup>. Por último, la esencia salvaje – regresando a Merleau-Ponty–, en tanto experiencia viviente e indeterminada, se manifiesta no a la manera clásica, como la acción de una síntesis constitutiva, sino como el fruto de una síntesis de transición y de horizonte. Sin-tesis en movimiento.

Pero todo este rodeo contextual nos lleva a un problema: si la esencia o el Ser salvaje no es nada, o no es algo identificable, ¿por qué decimos que es un concepto estratégico, en qué consiste su importancia? Además, ¿qué clase de ser es y cómo afrontar el problema de su individuación? Merleau-Ponty advierte que se trata de un falso planteamiento, alentado por el prejuicio de la evidencia científica. Para él, el mito de la esencia, consiste en desprenderla de los hechos convirtiéndola en una segunda positividad<sup>186</sup>. Por lo que, “La bifurcación de la esencia y del hecho sólo se impone a un pensamiento que mira al ser desde otra parte y, por decirlo así, de frente”<sup>187</sup>. No se trata pues de un pensamiento que mira desde el fondo de la nada sino desde el medio de lo visible, desde donde ve. La modulación de cada color, de cada sonido,

---

<sup>183</sup> Cfr. Marc Richir, *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et Phénoménologie*. Jérôme Millon, coll. Krisis - Grenoble 1987. p. 34.

<sup>184</sup> Esta referencia a Richir es clave para llamar la atención sobre la importancia de la *esencia salvaje* merleau-pontyana, pues será la herencia conceptual más relevante dentro de la fenomenología posterior, incluyendo la del propio Richir, que evolucionará hacia otras nociones afines: la afectividad, el inconsciente fenomenológico, la *phantasia*, etc.

<sup>185</sup> Es menester recordar que ya desde la *fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty va a desarrollar una noción del espacio y del tiempo muy novedoso; se trata del espacio y del tiempo vivido, es decir, espacio de situación y temporalidad activa.

<sup>186</sup> Cfr. *Lo visible y lo invisible*. p. 105

<sup>187</sup> *Ibíd.* p. 105.

de cada textura táctil, la resonancia de la existencia del mundo, es posible por la carne común de la que emerge nuestra vida sensible. Estamos dentro, estamos fuera, simultáneamente, mediante un “enroscamiento de repetición”<sup>188</sup>, dice nuestro autor.

Aquí, el problema paradójico de la inmanencia y la trascendencia es incomprendible sin el recorrido hacia el infinito negativo (con su dialéctica propia) que hacíamos antes, pues Merleau-Ponty indica, en *Le primat de la perception*, que dicha paradoja se le impone a la percepción como algo inevitable: “*Inmanencia*, porque lo percibido no es diferente del que percibe; *trascendencia* porque comporta siempre un más allá de lo que es actualmente dado”<sup>189</sup>. Si bien es cierto que aunque la paradoja no se resuelve, tampoco podemos decir que entramos en una contradicción; sólo para un pensamiento en perspectiva, como advertíamos, ávido de estratificar el mundo, es posible una contradicción en las palabras de nuestro autor. Se trata siempre, hay que decir, de una experiencia en movimiento, en transición, oscilatoria de nosotros al mundo y del mundo a nosotros, atados desde las extremidades de nuestra vida por la *carne*. A esta atadura ontológica Merleau-Ponty la llamará quiasmo, sinónimo de: reversibilidad, entre-cruzamiento, etc.; nosotros decimos: dialéctica en movimiento.

### 3.3. La experiencia de la verdad.

La necesidad de plantear la verdad es para la estética un asunto decisivo, Marc Richir advierte en un pequeño artículo titulado “*La verdad de la apariencia*”, que es asunto que corresponde a la reflexión estética resolver. Se nos impone por muchas razones, en primer lugar porque una reflexión estética debe tener un fundamento filosófico, en segundo lugar porque dicho fundamento debe cubrir la demanda de su propio punto de partida. En el caso que nos ocupa, es claro que lo que ya hemos establecido acerca de la percepción como

---

<sup>188</sup> Ver. *Ibid.* p. 106.

<sup>189</sup> *Le primat de la perception*. p. 49.

primacía de la experiencia sensible, debe encontrar una orientación hacia su expresión y su reconocimiento como una verdad, ya no de derecho, sino como un acontecimiento de expresión originario.

El problema de la verdad es aquí un asunto estratégico, pues cumple la función de un horizonte a través del cual se moviliza el sentido de su propia interrogación como verdad. Jean-Marie Schaeffer, en su obra *“Adiós a la estética”*, señala que la dimensión de la verdad es fundamental para establecer una estética no dualista. Según él, la crítica contemporánea prima la *disciplina* por encima de la *dimensión*, consiguiendo una “dimensión estética...que...se reduce a la puesta en práctica de una verdad extática, accesible únicamente al arte. Y esta verdad extática funda a su vez una definición axiológica del campo artístico cuyos criterios son los de una ontología dualista (verdad vs ilusión, ser vs apariencia, espíritu vs materia, etc.)”<sup>190</sup>.

El tema de la verdad, como problema filosófico, está presente en toda la obra de nuestro autor. Quizá podamos decir que es el problema de los problemas. Si no aparece tematizado de manera específica, ha sido precisamente porque, como tal, parecía ser la confluencia de todos los asuntos y que no parecía tener sitio a parte. Ted Toadvine, en un artículo titulado *La resistencia de la verdad en Merleau-Ponty* ha expuesto ampliamente el recorrido del filósofo hacia su concepto de verdad. Según él, todos los problemas que las obras buscan dilucidar, se deslizan hacia el problema de la verdad. Desde la *Estructura del comportamiento*, se observa que el propio proceder del filósofo le presenta sus callejones sin salida, a veces tiene que decidir el problema de la verdad desde la inmanencia de la conciencia, a veces desde la trascendencia del mundo. El problema es inmenso si se trata de recorrer la dialéctica de las dimensiones de la vida material hacia la dimensión de la vida simbólica propiamente humana. Por un lado la verdad de la conciencia (como auto-afirmación de sí), por otro, la verdad del mundo (como realidad en-sí). Si bien es cierto, como afirma el artículo, que, aun

---

<sup>190</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adiós a la estética*. Antonio Machado Libros. Col. La balsa de la Medusa, España 2005. p. 16.

cuando la conciencia logra su propia integración en la vida material, en su auto-captación debe recorrer la historia de su propio recorrido, que se le presenta como un obstáculo por el cual no se puede afirmar a sí misma como una verdad absoluta. Ted, cita un fragmento de esta obra seminal, que plantea el dilema que nos ocupa:

La conciencia no es sólo ni es siempre conciencia de la verdad. ¿Cómo comprender la inercia, la resistencia de las dialécticas inferiores que se oponen al advenimiento de puras relaciones del sujeto impersonal con el objeto verdadero y que afectan mi conocimiento de un coeficiente de subjetividad?<sup>191</sup>

No se trata, como lo indica el fragmento, de oponer o relacionar únicamente conciencia y realidad, así como los escolásticos concebían la “*adecuatio rei et intellectus*”, se trata más bien de una relación entre planos: entre nuestra vida perceptiva y la conciencia intelectual. Más aún, una relación de *verdad* enteramente nueva donde la materia y la vida sean las condiciones de la verdad en un sentido más amplio. “Necesitamos una noción de verdad que sea adecuada para el “ser-en-el-mundo antes que únicamente para la conciencia. En otras palabras la verdad no puede estar divorciada de la vida”<sup>192</sup>. Ted, señala que, al cierre de la obra aludida, Merleau-Ponty establece que no es ni el filósofo, ni el científico, de quienes podemos esperar la consecución de un mundo más verdadero, sino de los artistas y escritores. Es el pintor y el poeta, incluso el músico, de quienes podemos esperar la integración del individuo a partir de un horizonte de verdad (dentro del mundo); aquí la referencia al Greco, a Proust y a Beethoven es clave para afirmar su concepto de verdad: la transición de un ámbito humano limitado a un universo de la verdad se efectúa “especialmente por medio del arte”<sup>193</sup>.

Pero hay que advertir aquí que no se trata de una verdad en el sentido en que la concibe una teoría del conocimiento, se trata con restricción, de una

---

<sup>191</sup> Merleau-Ponty, Citado por Ted Toadvine, *La resistencia de la verdad en Merleau-Ponty*. Revista Investigaciones Fenomenológicas, Vol. Extra. No. Septiembre, Madrid (2008). P. 255.

<sup>192</sup> Ted Toadvine. *Ibíd.*

<sup>193</sup> Merleau-Ponty citado por Ted Toadvine. *Ibíd.* p. 256.

verdad concreta, más rica que la que ofrece la ciencia, pero siempre limitada por la propia experiencia de la vida.

La segunda obra doctoral, *Fenomenología de la percepción*, en su afán de establecer la percepción como la quintaesencia del comportamiento humano, se encuentra con una doble resistencia entorno al concepto de verdad: La resistencia del mundo interpuesta al cuerpo humano y la resistencia de la vida pre-reflexiva interpuesta a la reflexión. Esta última fue motivo de múltiples análisis, incluso en el Tercer coloquio de Royaumont de 1957, Merleau-Ponty indaga, a partir de la intervención de De Waelhens, sobre el origen de lo irreflexivo: “¿De dónde procede esta resistencia de lo irreflexivo a la reflexión? No se puede considerar simplemente esta resistencia como una adversidad sin nombre: es el índice de una experiencia que no es la experiencia de la conciencia reducida, que tiene valor y verdad en ella misma y de la que, por tanto, habrá también que dar cuenta”<sup>194</sup>.

Pero el problema de la verdad (en tanto fruto de una resistencia) pone en el centro de la discusión la paradoja de la trascendencia y de la inmanencia. En primer lugar, debido a un desajuste fundamental entre cuerpo y mundo, ya que la conciencia está condicionada desde cierto ángulo de nuestro cuerpo – a partir del cual el mundo se anuncia–, para ser coincidencia tendría que estar simultáneamente en ambos sitios. Pero, esta paradoja sólo presenta dificultades si la conciencia está separada del cuerpo. En segundo lugar, esta resistencia sólo puede darse a base de un desajuste interno de nuestro cuerpo, debido a que resulta imposible abarcar la totalidad de las experiencias de que es capaz. Pero, estas dificultades encuentran otro enfoque, muy distinto. Como ya se ha afirmado, la conciencia no es únicamente un punto de vista sobre el mundo; más bien, ante todo, es una percepción desde el interior del mismo mundo. Hay intimación de la conciencia en el mundo mediante nuestro cuerpo perceptivo; pero dicha intimación encuentra fisuras que no son cubiertas por la conciencia, pero que sin embargo están ahí, cubriendo o dando sentido a nuestra experiencia. En definitiva, hay una percepción que ya

---

<sup>194</sup> Merleau-Ponty. En: *Husserl. Tercer Coloquio de Royaumont*, Paidós, Buenos Aires 1968. p. 143.

no me pertenece; que le pertenece al mundo, a “otro yo que se encuentra ya del lado del mundo”<sup>195</sup>. En ese sentido, cada reflexión está en deuda con una experiencia irreflexiva, pues como advierte Merleau-Ponty: “...La reflexión es verdaderamente reflexión...sólo si se conoce a sí misma como reflexión-sobre-una-experiencia-irreflexiva...”<sup>196</sup>, es decir, una experiencia que no posee.

Pero en *Fenomenología de la Percepción* Merleau-Ponty busca afrontar el problema de la objetividad de la verdad, pues, esta resistencia de las cosas (de lo irreflexivo) puede ser considerada como un obstáculo. Según él, más que un obstáculo a la verdad, esta resistencia es una prueba irrefutable, ya que una cuasi-teleología de la experiencia, pone a la percepción en dirección a las cosas, apuntando a la verdad del mundo, es decir, hacia una verdad en sí.<sup>197</sup> Se trata de una acción mediante la cual el cuerpo se dirige a los objetos, a lo que no es él mismo, a lo que se le resiste, pero en cuya resistencia encuentra su horizonte, su continuidad. Aquí ya no es resistencia del mundo a la conciencia (dialéctica positiva), la cual reduce aquel a aparición de un sentido. Es resistencia del mundo al cuerpo (dialéctica negativa). Así, este cuasi-finalismo de los objetos, es punto de confluencia de nuestra experiencia de la verdad. Los objetos-otros, tienen una doble dimensión, una bipolaridad: son objetos en-sí a la vez que objetos para mí. En esa doble dimensión, resolvemos el hecho de que no son puestos por un sujeto, pero que tampoco son ajenos absolutamente. Son inmanentes en el sentido en que el punto de apoyo de la interrogación se encuentra en el mundo (al lado de los objetos, en su lateralidad), es desde allí que se ponen bajo la mirada; pero trascendentes en el sentido en que no puedo condicionar su modo de aparecer, su donación; es decir, no puedo anticiparlos en un acto de reflexión. Para superar la paradoja, es necesario que del objeto a la percepción ocurra un intercambio de poderes, que exista comunión o que haya “un intercambio de pregunta y respuesta”<sup>198</sup>. En ese sentido, es la trascendencia de la cosa (su aspecto no humano), lo que garantiza la verdad; pero es la inmanencia lo que

---

<sup>195</sup> Ted Toadvine Op. p. 258.

<sup>196</sup> *Ibíd.* p. 259

<sup>197</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 257.

<sup>198</sup> *Ibíd.* p. 259.

determina su sentido interior de verdad. Esto quiere decir que la verdad no es relación exterior, una mera receptividad de la conciencia. Si la verdad está puesta en relación con un más allá, es porque es una *Offenheit* (apertura), pero apertura de lo que es abierto. En sus comentarios sobre Heidegger en el Collège de France, Merleau-Ponty advierte que la verdad está dada como apertura a lo abierto, lo que quiere decir que no está oculta, no es *Aletheia*.<sup>199</sup>

Podemos ver que Merleau-Ponty funda el problema de la verdad sobre una *doxa originaria* muy peculiar, consiguiendo una “evidencia simplemente irresistible, que reúne bajo la invocación de una verdad absoluta, los fenómenos separados de mi presente y mi pasado, de mi duración y de la del otro, pero que no se la debe amputar de sus orígenes perceptivos, ni separarla de su facticidad”<sup>200</sup>. La tarea de la filosofía consiste, aquí, en llevar a cabo una sobre-reflexión, asistir el acontecimiento en el que surge esta experiencia y aclarar su nacimiento,

Que el problema de la verdad esté aquí y allá en los desarrollos de su obra, nos muestra que no se trata de un tema independiente (aislado); sino que está íntimamente relacionado con las paradojas de la percepción sensible. De modo que el problema de la verdad y de la certeza, en esta obra, es refractario de un problema de eficacia y, si se quiere, de equivalencia (en el interior del mundo sensible). Esto se advierte cuando vemos que el concepto se desliza en el discurso haciendo énfasis sobre: la verdadera percepción, la verdadera visión, la verdadera experiencia del mundo, etc.

Pero, sólo una lectura más atenta a estas dificultades muestra que la verdad es una experiencia del mismo proceso de verdad. No es el resultado o triunfo de una proposición proveniente de la universalidad o validez de un juicio. La verdad de la que habla nuestro autor no pasa por la *episteme*, se fundamenta en la *doxa*. Se integra como vivencia de un flujo de existencia encarnada. Pero como vivencia en desajuste, en desproporción consigo misma, nunca coincidiendo por completo y de una vez por todas con la

---

<sup>199</sup> Merleau-Ponty, M., *Notes des Cours au Collège de France, 1958-1959 et 1960-1961*, Paris: Gallimard, 1996, en: Rosa Luisa, L. (Tesis) *Traducción y comentario*, p. 99.

<sup>200</sup> *Fenomenología de la percepción*. p. 62.

totalidad de su experiencia. Permanece atada a su pasado prehistórico, pero nunca consigue abrazar totalmente la fuerza de su misterio fundante. Este misterio infinito de la verdad se encuentra recluido, aquí, en el misterio infinito de su finitud, es decir, encubierto en la metamorfosis del movimiento que implica su encarnación.

Pero lo sensible viene a ser, una vez más el elemento integrador. *Lo visible y lo invisible* resalta el hecho de que lo sensible es a la vez una extensión del mundo y de los otros. La inter-corporeidad, es decir, la posibilidad de una relación real con el otro, movilizada por nuestros cuerpos de carne, constituye la pieza faltante para que se extienda el concepto de verdad más allá de mi campo de acción. La comunicación con el otro es aquí necesaria para trazar el recorrido de la verdad. La “comunicación” dice Merleau-Ponty “hace de nosotros los testigos de un único mundo...Sin embargo -agrega-, esa certeza injustificable de un mundo sensible que nos sería común es en nosotros el fundamento de la verdad”<sup>201</sup>. Podríamos encontrar el mismo nivel de certeza entre estar-en-la-verdad que estar-en-el-mundo, respectivamente. Lo sensible así como lo inteligible encuentra su lugar común en el *mundo* como estructura. “Es el mismo mundo que contiene nuestros cuerpos y nuestros espíritus [...] -pero también-, lo que unifica nuestras perspectivas [...] el poder intercambiar nuestro ángulo de visión”<sup>202</sup>.

Podríamos seguir en una lista interminable de notaciones que hablan acerca de la verdad. *Lo visible y lo invisible*, parecía estar consagrada en gran parte al problema de la verdad, así lo ha señalado su editor Claude Lefort<sup>203</sup>, sin embargo, parece un camino difícil de ubicar en un marco conceptual establecido en el modelo del infinito positivo, modelo adoptado por la ciencia y la ontología del objeto. Pero no imposible para una filosofía que asiste al proceso de su propia formación. La fe perceptiva<sup>204</sup> (la doxa) es sobreentendida por la ciencia, advierte el filósofo, pero toda ella es sostenida sobre su suelo. Por eso, como advierte más adelante, desde “el momento en que uno

---

<sup>201</sup> *Lo visible y lo invisible*. p. 24.

<sup>202</sup> *Ibíd.* p. 25.

<sup>203</sup> Lefort, C., *Prólogo*, en: *Lo visible y lo invisible*, p. 9.

<sup>204</sup> Merleau-Ponty llama *fe perceptiva* a la adhesión que se sabe más allá de las pruebas. Ver. *Ibíd.* p. 37



deja de pensar la percepción como la acción del puro objeto físico sobre el cuerpo humano y lo percibido como el resultado “interior” de tal acción, parecería que toda distinción de lo verdadero y de lo falso, del saber metódico y de las fantasías, de la ciencia y de la imaginación, se cayera en pedazos”<sup>205</sup>.

Pero la oscilación entre sujeto y objeto, entre visible e invisible, entre inmanencia y trascendencia, introduce una negatividad dentro de la confianza que engloba la fe perceptiva; es el apartado sobre “*La fe perceptiva y la reflexión*” el que nos da la pauta para situar la dialéctica de un nuevo enfoque sobre la verdad. Se trata, no de transmutar la fe en un hecho científico, sino de salvar su estado de indeterminación y su fidelidad al acontecimiento en que se manifiesta. Merleau-Ponty sugiere que esta fe debe estar permanentemente amenazada de incredulidad, que “la creencia y la incredulidad están aquí tan estrechamente ligadas que siempre encontramos una en la otra y, en especial, un germen de no-verdad dentro de la verdad”<sup>206</sup>. Esto es necesario para que, partiendo de este contraste, emerja la verdad como verdad de las verdades. Ocurre pues, en el interior de la experiencia sensible, una dialéctica negativa que nos muestra que el juego de la verdad y la no verdad es el fruto de un movimiento diacrítico entre la experiencia y su manifestación. Pero todo confluye alrededor de un sistema único: el mundo. De modo que tanto la mirada del otro como la mía, parte y concluye en el mundo. La inercia de este movimiento, el punto de contraste bajo el que se manifiesta su expresión, es el *sentido*. De modo que frente al sentido manifiesto (consciente), el mundo impone un sentido en estado *latente* (inconsciente). Un sentido que es flujo de verdad o que participa en la formación de la verdad. Este esquema de aprendizaje de la experiencia verdadera, a partir de la negatividad que la caracteriza, es el detonante de un esquema estético que concibe el *sentido* bajo un trasfondo de *sinsentido*; y que sitúa el devenir de una teleología infinita –del sentir estético– en su comercio con el mundo, desde donde emerge la expresión. Se trata, pues, de un programa que invierte la lógica del movimiento filosófico clásico y permite,

---

<sup>205</sup> *Ibíd.* p. 36.

<sup>206</sup> *Ibíd.* p. 37.

a su vez, ensayar nuevos accesos a la enigmática relación que nuestra reflexión mantiene con lo irreflexionado.

## Capítulo III. Estética de la expresión salvaje

### 1. El arte en la filosofía merleau-pontyana.

La conquista de lo irreflexivo y su modo de acceso a través del problema del infinito –como negatividad–, tal y como ha sido planteada por Merleau-Ponty ocupa un lugar estratégico, y aparece bajo distintos denominadores. No debe comprenderse únicamente como el primer registro de la experiencia o como el primer indicio de sentido (del mundo). Es preciso situar lo irreflexivo y lo infinito en el devenir de nuestra experiencia expresiva, como una conquista que se renueva permanentemente a través de nuestros actos culturales. Sin embargo, es necesario advertir que toda experiencia originaria, es decir, toda experiencia arraigada en el comercio con el mundo –entre percepción y expresión–, justamente por estar sostenida por un tipo de ser infinito y salvaje, requiere ser tomada a partir de ese desajuste interno, como una experiencia diferenciadora, que renueva constantemente su sentido; y que para ser motivo de reflexión debe ante todo pasar por una estética negativa, es decir, por una ontología, que considera el ser de lo sensible, dado en desajuste consigo y a contrapelo de una mirada frontal.

Aproximarnos a una estética negativa (modelo del infinito sensible), implica reformular nuestro punto de partida. Esto porque, como hemos visto, la posición de un sujeto absoluto –cuya reflexión ha consistido (desde el renacimiento), en una toma de posición frente a un espectáculo–, transforma la experiencia perceptiva en una tautología, en una circularidad viciada, puesto que la conciencia se pone frente a lo que ella misma se ha dado. De igual magnitud es el problema si consideramos la percepción de una obra de arte, a la cual se le asigna un sentido a partir de las intenciones del artista, o a partir de las intenciones que un espectador les da, incluso tomando en consideración las variables (errores perspectivos, como en Cézanne) que la obra presenta en su opacidad misma, variables que bien pueden ser tomadas

arbitrariamente, sin considerar la contingencia que las envuelve, sin considerar la teleología interna que las ha constituido en obra.

Lo que la filosofía de Merleau-Ponty se propone al recurrir a la obra de arte, es asistir a la génesis del *sentido*, ya que esto clarifica nuestro contacto primordial con el mundo, pues, tanto la creación de una obra como la expectación que produce permiten experimentar lo que se pone en marcha en nosotros y en la obra, simultáneamente. La experiencia de la obra de arte es, entonces, una experiencia originaria como la percepción. Pero no sólo es un símil de la percepción, sino que ella es, a la vez, una prolongación de la percepción, así como una especie de toma de conciencia de la percepción misma. En ese sentido, la obra de arte está un paso adelante de la filosofía, porque es a su vez una problematización y una *sublimación* expresiva de lo irreflexivo. Es a su modo una filosofía o mejor aún, una fenomenología, provista de medios muy peculiares de acceder al aparecer mismo del fenómeno, al ser de su propio aparecer. Pero, para que una filosofía pueda estar a la altura de este objetivo (que conquista el arte), debe reformar sus conceptos.

Merleau-Ponty es consciente de la insuficiencia de sus primeros trabajos; advierte, en *Lo visible y lo invisible*, que la centralidad que se le ha dado al cuerpo es solícita de una subjetividad, no muy distinta a la que se pretende superar. Será en el último periodo de su carrera (que parte de los cursos en el Collège de France y concluye con su última obra *El ojo y el espíritu*, así como en los escritos inconclusos publicados póstumamente) que se reformulará su filosofía, poniendo en el centro de su discusión, por una parte, la imagen de un pensamiento, gestado en el interior del arte, distinto al de la filosofía clásica y por otro, la consideración de un nuevo sentido del ser sensible que permea recíprocamente naturaleza y cultura, mostrando hasta qué punto la estética es una ontología de los sensible, en la medida que revela un cierto ser de estructuración y de expresión, y no un ser en-sí o para-sí, como en la filosofía de la tradición occidental, acostumbrada a clasificar y distinguir la experiencia del entendimiento (que piensa el todo o nada de los términos). Merleau-Ponty en cambio, sigue la historia de un contacto retrospectivo con

el Ser, como historicidad viviente, como continuidad, como abertura. Pero esta compilación de momentos originarios, aparece situada alrededor de un giro en la representación (instalada a partir del renacimiento mediante el concepto de *perspectiva*), y de su transgresión por el arte contemporáneo. Seguiremos la crítica de Merleau-Ponty en torno a la perspectiva y la formación del pensamiento de la representación en el arte clásico, cuya posición le permite sentar las bases de una estética que se pronuncia por una vuelta al mundo mítico y silencioso, en la que ya no se tiene que elegir entre percibir y pensar, y en la que, como ha dicho en los Cursos en el Collège de France, la nada se incorpora en el ser, como silencio y como aquello que existe sin nombre,<sup>207</sup> y hacia lo que debemos orientar su expresión.

### 1.1. Crítica de la perspectiva

Los análisis sobre la perspectiva del Renacimiento, llevados a cabo por Merleau-Ponty se formulan a partir de la lectura de una obra seminal de Erwin Panofsky, titulada *La perspectiva como forma simbólica*, inspirada en Ernest Cassirer, a partir de la cual sitúa, por una parte, el modelo de pensamiento introducido en la ciencia a través de la geometría Euclidiana y por otro, el movimiento artístico conquistado a través de la perspectiva planimétrica. Estos estudios buscan mostrar que la perspectiva es un diseño arquitectónico empleado por la geometría para ordenar nuestro espacio de significación y de orientación, presuponiendo una anexión de nuestro cuerpo en el mundo, a partir de leyes universales bien delimitadas.

Algunas consideraciones preliminares sobre la perspectiva del Renacimiento, aparecen al final del curso en la Sorbonne titulado *L'expérience d'autrui*, en la que Merleau-Ponty se propone discutir las raíces subjetivas de los objetos del mundo, es decir, de “como el mundo nos habla del hombre”<sup>208</sup>;

---

<sup>207</sup> Merleau-Ponty, M., *Notes des Cours au Collège de France, 1958-1959 et 1960-1961*, Paris: Gallimard, 1996, en: Rosa Luisa, L. *Traducción y comentarios* (Tesis), págs.145-146. fuente: [http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB\\_UMICH/76](http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/76)

<sup>208</sup> Merleau-Ponty *a la Sorbonne*, France : Cynara, 1988, p. 542.

de un especie de antropomorfismo implícito en nuestro contacto con las cosas. En este texto del curso, manifiesta que durante el Renacimiento se logró perfeccionar la técnica de la representación, mediante la introducción de la geometría lineal en la pintura, y en la ciencia en general, al punto de identificar la perspectiva con el modelo natural de la percepción<sup>209</sup>.

En su formación, la noción de perspectiva, es el fruto de una construcción bien identificable, que está presente en germen desde los griegos y que ha evolucionado hasta la perspectiva planimétrica como una conquista definitiva. Ésta última, ha desplazado la (imperfecta) *perspectiva angular* de los griegos, la *superficie curva* de los romanos, e integrado la *metafísica de la luz* de los medievales, así como el *valor expresivo de la línea* de los bizantinos<sup>210</sup>; y se ha consolidado como punto de vista natural y único sobre las cosas. Finalmente, la perspectiva del Renacimiento fue recuperada bajo la concepción cartesiana de la geometría analítica y se transmutó en una metafísica de la representación, donde la mirada se inviste de una cierta inspección del espíritu.

Merleau-Ponty, siguiendo el criterio de Panofsky sostiene que “la perspectiva planimétrica es una de las formas simbólicas por las que los hombres han tratado de conquistar el mundo”.<sup>211</sup> Su efecto se extiende a la modernidad, bajo el criterio de la objetividad. Pero, más que mostrar sus objetos, la perspectiva representa el punto de vista sobre los objetos, es decir, el lado antropológico y subjetivo de éstos. Es pues un artificio y un instrumento de representación. Para Merleau-Ponty el mayor instrumento teórico de la perspectiva es la *Dióptrica* de Descartes, que se propone fabricar unos “órganos artificiales”<sup>212</sup>, para manipular la luz por el pensamiento. Hay en el interior de la Dióptrica, como una *intuitus mentis*, que considera al objeto sin distancia, sin trascendencia y una visión de sobrevuelo; un como tercer testigo entre el objeto y lo percibido: un espectador absoluto (Kosmotheoros).

---

<sup>209</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 543.

<sup>210</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 545.

<sup>211</sup> *Ibíd.* p. 547.

<sup>212</sup> *Notes des Cours...*, p. 176.

Con la Dióptrica, se instala en la perspectiva del Renacimiento, el pensamiento del Gran Observador (*Aufklärer*), caracterizado por su “pregnancia simbólica”,<sup>213</sup> es decir, por la subsunción del contenido en la forma, o de la representación del contenido por la forma (operación del espíritu); en oposición al *espacio mítico*, que posee su propia ley de organización y es propio de la percepción.

En un posicionamiento definitivo sobre la perspectiva del Renacimiento, Merleau-Ponty sostiene (en una nota de trabajo fechada el 22 de octubre de 1959), que “la perspectiva del Renacimiento es un hecho de cultura, que la percepción es polimorfa y que, si se vuelve euclidiana, es porque se deja orientar por el sistema”.<sup>214</sup> No es, entonces, una ley del funcionamiento perceptivo, sino una manera de capturar la percepción (de representarla). Si hay un punto en que la percepción se oculta y se hace euclidiana, es porque se ha fijado para siempre en una significación dada o se ha anticipado.

Bajo ésta concepción, se presuponen ciertas variables perspectivas que no necesariamente son realizadas por el acto natural de la percepción y que son tematizadas en el *Curso* para distinguirlas; por ejemplo, la visión de un objeto (bajo el esquema de la perspectiva lineal), se manifiesta como una anticipación, caracterizada por ofrecernos una captura directa y frontal –que supone dado el objeto en su totalidad (incluso los lados no vistos de éste). La presencia de un cubo por ejemplo, presupone una cierta visión de cubo, sin la cual, su presencia real inmediata sería inidentificable.

Por contra parte, Merleau-Ponty opone a este modelo perspectivo la contingencia de los objetos percibidos, para él, la verdadera percepción, como ha sido concebida por Husserl, supone provisto al objeto de un horizonte interior y otro exterior, a través del cual se anuncia una serie abierta e indefinida de percepciones complementarias (percepción por escorzo) que podrían ser posibles si cambiamos de punto de vista o nos movemos. En ese sentido, “La percepción es la síntesis de todas las percepciones posibles;

---

<sup>213</sup> Ver, Pestureau, J-F., *Merleau-Ponty, et la perspective a la Renaissance*, Annales de Phénoménologie, 2010, p. 35.

<sup>214</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 188.

síntesis realizada por el poder que yo tengo a partir de mi desplazamiento”.<sup>215</sup> De manera que la síntesis perceptiva es fruto, pues, de una experiencia o de un sistema de experiencias que se articulan en nuestro comercio con las cosas (en el marco de un espacio no euclidiano).

Erwin Panofsky señala que la palabra latina “*Item perspectiva*”, significa “mirar a través”<sup>216</sup> y ha sido circunscrita por Durero, queriendo convertir el cuadro en una especie de ventana a través de la cual se puede mirar el espacio. Según este autor, la perspectiva desplaza al cuadro en sí, en su materialidad, en su objetividad, y lo transforma en un “mero plano figurativo” sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las cosas, implicando así una representación abstracta de la realidad. La perspectiva cumplimentada por la matemática, y en especial por la geometría, es la expresión de un espacio infinito y homogéneo y se opone al espacio psicofísico, es decir, al espacio perceptivo, por lo que no se puede considerar natural. Panofsky advierte que la perspectiva geométrica es desconocida por la vivencia natural: “la percepción desconoce el concepto de lo infinito”,<sup>217</sup> pues está limitada en su calidad de facultad (perceptiva) y por su posición en el espacio a través de la cual percibe.

Por otra parte, la perspectiva desde un enfoque cultural, y si se quiere, desde la obra de arte, muestra hasta qué punto, la obra de arte del Renacimiento y de la modernidad (cartesiana) quiere ser el emblema de la representación. Merleau-Ponty, en uno de sus cursos del Collège de France, consagrado a Descartes, advierte sobre una concepción de la obra de arte desde el punto de vista del racionalismo cartesiano. Para él, lo que resulta de la perspectiva geométrica es una anticipación, una puesta sin distancias, una composición del ser total, que la obra quiere ofrecernos. En ese sentido, agrega: “La visión no es la cosa dejándose ver. La pintura no es comunicación operante con (lo) visible, sino empleo de un código de signos (...) de datos”.<sup>218</sup> En ese sentido la obra de arte es una significación conquistada. Pero, la

---

<sup>215</sup> *A la Sorbonne*. p. 542.

<sup>216</sup> Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets Ediciones, 2003, p. 11.

<sup>217</sup> *Ibíd.* p. 13.

<sup>218</sup> *Notes des Cours*, p. 177.



debilidad de Descartes, dice más adelante Merleau-Ponty, es que “para él el signo (es) (la) ocasión adecuada de pensar el significado. La percepción y visión del cuadro es “pensamiento”.<sup>219</sup> De modo que –concluye– la obra de arte, concebida desde la perspectiva cartesiana, es la obra ante el pensamiento de Dios: tres dimensiones figuradas por dos dimensiones. Trampa del ojo (divino) que ofrece una percepción sin objeto.<sup>220</sup>

La obra de arte, a través de la perspectiva geométrica, aspira, pues a realizar el ser infinito, quiere ser objetiva y ambiciona la universalidad. Pero Merleau-Ponty nos pone en guardia, siguiendo a Panofsky –al filo de una polémica con Malraux– sobre “una suerte de racionalidad de la pintura”<sup>221</sup>, que conduce a cada pintor, según su época y bajo sus propios medios, a proponer una solución estética al problema sobre la objetividad y universalidad de la obra de arte. Merleau-Ponty advierte que no hay una teleología de la naturaleza que mueva a los pintores a representar el ser total, ni por lo mismo, que exista la posibilidad de conquistar la universalidad de la obra total.

Para Malraux, hay una historia objetiva de la obra de arte, que se desplaza en el interior de la pintura, como una teleología interna e inconsciente (Un inconsciente histórico) que dirige a los pintores hacia la obra total. Pero esto es improbable, no hay un “espíritu del mundo”, es decir, una conciencia universal de la naturaleza que guía a los pintores hacia la utopía del arte total. Merleau-Ponty advierte que el pintor trabaja –simplemente– y no piensa en la historia universal<sup>222</sup>; pero señala que, por otra parte, la pintura tampoco es fruto del azar, una mera casualidad. Hay motivos bien concretos que mueven al pintor, tensiones internas, inestabilidades, sentimientos del mundo, de las relaciones, etc., el pintor expresa, no se limita a representar.

Ya en *La prosa del mundo*, Merleau-Ponty discutía ampliamente estos derroteros del arte clásico. Distinguía la perspectiva del cuadro, y lo que la percepción prescribe naturalmente. Según él, el cuadro coloca, mediante el

---

<sup>219</sup> *Ibíd.* p. 179.

<sup>220</sup> *Cfr. Ibíd.* p. 180

<sup>221</sup> Pestureau, J-F. *Merleau-Ponty et la perspective a la Renaissance*, Annales de Phénoménologie, 2010, p. 34.

<sup>222</sup> *A la Sorbonne*, p. 545.

punto de fuga, la convergencia de un observador único, un “ojo inmóvil”, que a través de una línea de horizonte y un punto de fuga, se fija para siempre.<sup>223</sup> En cambio, en la percepción natural no hay nada que regule la mirada, la experiencia perceptiva está investida por el caos de las cosas. Es casi lo opuesto de la representación.

Pero el arte clásico no consistió únicamente en representar, advierte Merleau-Ponty, sino que debe entenderse como una creación en sí misma.<sup>224</sup> Para Davide Daturi, (que investiga las razones profundas de este argumento merleau-pontyano, en un artículo consagrado a la construcción del mundo en los estudios del Renacimiento tanto de Merleau-Ponty como de Dino Formaggio), este elemento creador está presente desde el siglo XV en Alberti, Leonardo y Piero della Francesca, como una manera original de dar al arte su autonomía creativa (más allá de la mera técnica) y no precisamente como una ruptura con la geometría, sino al contrario, con la integración de ésta en la consecución de una obra más independiente y expresiva. Para Daturi, estos grandes pintores y teóricos del arte, pusieron “en el centro de su quehacer no sólo la representación de lo real sino también la construcción de la experiencia del ver”<sup>225</sup>, algo de lo que Merleau-Ponty es plenamente consciente y lo aproxima a Malraux, para quien el elemento creador del arte clásico es el antecedente de la pintura moderna y está orientado a liberar a la obra de la objetividad que le prescribe la perspectiva geométrica. Para este historiador del arte, aquellas razones, son el móvil interior de la pintura moderna, que ya no busca la belleza, ni la objetividad del mundo, sino las razones del individuo; parafraseando a Malraux, Merleau-Ponty sentencia que: “En pintura no hay más que un sujeto, que es el pintor mismo”.<sup>226</sup>

Pero Merleau-Ponty, a diferencia de Malraux, parece advertir en el cambio de perspectiva y en el aparente retorno al sujeto, algo muy distinto. El pintor contemporáneo no es únicamente un transgresor del arte clásico, que

---

<sup>223</sup> *La prosa del mundo*, p. 64.

<sup>224</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 65.

<sup>225</sup> Daturi, D., *De prospectiva Pingendi. La construcción del mundo en los estudios sobre el Renacimiento de Maurice Merleau-Ponty y Dino Formaggio*, XII Boletín de estudios de filosofía y cultura, Manuel Mindán, Junio (2017), p. 159.

<sup>226</sup> *La prosa del mundo*, p. 65.

presenta un modelo incoherente y bárbaro del arte, o que coloca el sentido de la obra en otra parte que sí; hay en él la búsqueda de una *dimensionalidad originaria*, el establecimiento de “un pensamiento fundamental que no es siempre “filosofía” explícita”;<sup>227</sup> una vasta intuición que no puede ser demostrada, pues, es anterior a todas las pruebas. En pocas palabras, Merleau-Ponty ve formularse inadvertidamente en el arte una cierta ontología de la percepción, que permanece implícita en el aire y se manifiesta en las variables subjetivas (del cuadro) y en el estilo (del pintor).

## 1.2. El arte contemporáneo y la recuperación del mundo percibido

Para Merleau-Ponty, las investigaciones del arte contemporáneo coinciden con las de la ciencia; por lo menos en el hecho de que, en esta nueva cosmovisión, los objetos ya no poseen una identidad absoluta<sup>228</sup>; pues forma y contenido se mezclan, y están sujetas a la contingencia de las condiciones espaciales. Con la introducción de las geometrías no euclidianas, la concepción del espacio cambió radicalmente, pues dejó de ser ese plano absoluto donde radicaban los objetos, y transmutó en una curvatura en la que aquellos pierden su estabilidad. Con la física moderna se ha vuelto imposible distinguir y separar el espacio de las cosas. La pintura por cuenta propia ha sabido expresar este giro de la ciencia. Si las cosas no poseen identidad absoluta, sino que existen en la intersección con otras, es en el comercio con ellas que se manifiesta su unidad. Por ejemplo, si el arte clásico para manifestar la unidad de la cosa, utiliza el dibujo como delimitador espacial del objeto, luego colorea para recubrir la superficie del objeto delineado; en el arte contemporáneo, en especial con Cézanne, “en la medida que se pinta se dibuja”.<sup>229</sup>

La obra de Cézanne es en este aspecto paradigmática, no por nada se le ha considerado padre y profeta de la pintura moderna. En el argumento

---

<sup>227</sup> *Notes des Cours*, p. 163.

<sup>228</sup> Cfr. Merleau-Ponty, M., *El mundo de la Percepción. Siete conferencias*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 18

<sup>229</sup> *Ibíd.* p. 19.

interior de su pintura sobreabunda una gran cantidad de indicaciones sobre este giro copernicano de la pintura (por emplear la misma expresión de los capítulos anteriores), Para el pintor de Aix, contorno y forma no son distintos, se puede expresar una forma o una fisonomía a partir de la modulación de colores contrastantes; la modulación del color debe por tanto permitirlo todo: forma, color propio, fisonomía del objeto, relación con los objetos vecinos, etc.<sup>230</sup>

Gran parte del esfuerzo de la pintura contemporánea consiste en retomar el mundo percibido, el mundo como lo vivimos sin el esquema geométrico de la representación o de la perspectiva (como lo hacía el arte clásico). Pretende, entonces, liberar a la obra del espectáculo al que fue condenada a representar infinitamente, y transmutarla en expresión. El pintor contemporáneo da rienda suelta a las visiones libres, pretende retomar en el cuadro las vibraciones y los ritmos de la vida.

Merleau-Ponty celebra que el arte contemporáneo haya transgredido el geometrismo pictórico de los clásicos, pues ya no concibe el espacio frío e indiferente, gestado alrededor de un observador absoluto, sin punto de vista, sin cuerpo y sin situación espacial. Por el contrario, el espacio retomado en el cuadro de los contemporáneos es espacio de situación o por emplear una frase de Jean Paulhan: “un espacio sensible al corazón”.<sup>231</sup> Para el filósofo, las artes contemporáneas son la expresión de una reconciliación del mundo con el hombre, y una manera imperiosa de situarnos en presencia del mundo vivido.

Pero, no sólo la pintura contemporánea ha sabido capitalizar esta transformación. También la poesía y la literatura de nuestra época se han liberado del sueño de universalidad, al que aspiraban clásicamente mediante el llamado a una estricta estructuración métrica y la purificación del lenguaje. Merleau-Ponty señala constantemente en sus cursos en el Collège de France que los síntomas culturales van haciendo más evidente el retorno a la vida, al suelo fundante. La poesía tal como la entiende Mallarmé y Rimbaud parece poner de cabeza el sistema clásico. Para ellos, es fundamental que la poesía

---

<sup>230</sup> *Ibíd.* pp. 19-20.

<sup>231</sup> Paulhan, J., en *Ibíd.* p. 22.

salga del hipnotismo de la universalidad a la que aspiraba antaño. Transmutar en un cuestionamiento interior del suelo del lenguaje, sobre el que se asienta. Por ejemplo, en Mallarmé hay comunicación entre lenguaje y percepción; su poesía indica la existencia de un lenguaje fundador, al que alude el lenguaje dado, pero que sólo es visible en su invisibilidad, es decir, en el marco de un remplazo de la plenitud de las significaciones (de la poesía clásica), por lagunas, enigmas, cifrados, mutismo, etc.<sup>232</sup> De Rimbaud, advierte que, su poesía, supera la “correlación signo-significación, sin apartarse de la posibilidad del mundo (...) entrando sin reserva en su unidad prelógica, despertando sus conexiones y resonancias salvajes”.<sup>233</sup>

### 1.3. Arte y ontología: el ser salvaje

Como advertíamos antes, Merleau-Ponty ve realizarse en el interior de la cultura un esfuerzo de reinserción en la naturaleza, una remembranza de su pasado inculto y bárbaro, así como un movimiento retrógrado de la naturaleza que se anuncia en el corazón del mundo cultural. En ese sentido, la pintura, la poesía y la literatura contemporáneas son el emblema de este retorno a lo primordial. Por lo que, tanto la poesía como la pintura buscan convertir la obra en el *τόπος* de esa interrogación sin igual. Una obra (poesía) expresa en la medida en que alude a esa estructura originaria y salvaje (irreflexiva por principio); y en la medida en que es apertura (*Offenheit*) a un infinito negativo que se anuncia en nuestra percepción.

El *leitmotiv* de la ontología negativa, es decir, lo irreflexivo de la experiencia creadora, parece ser el lugar común de la cultura artística contemporánea. Cézanne (El profeta precursor), Jean Dubuffet (representante del arte bruto), Paul Klee, son, entre otros, los creadores de un nuevo género de pintura. Rainer Maria Rilke, Arthur Rimbaud y Mallarmé, son los representantes más destacados de una poesía de los orígenes. Por su parte,

---

<sup>232</sup> Cfr. *Notes des Cours*, p. 47.

<sup>233</sup> *Ibíd.*

siempre en la literatura, es quizá Marcel Proust el máximo exponente de una literatura fundada en una especie de epojé de lo sensible.

Por ejemplo, en las *Cartas a un joven poeta*, Rainer Maria Rilke advierte del camino hacia una región innombrable, sobre la que el poeta debe encontrar su fuente y su hogar. Aconseja: “Recibir con humildad, con gravedad el misterio del mundo, observar el culto de su fecundidad”.<sup>234</sup> E invita al joven poeta a realizar un acto de sinceridad, con el afán de descubrir el llamado interior de la poesía: pero de la poesía verdadera. No se trata de una introspección psicológica, sino de un descenso itinerante hacia el origen. El objetivo no es sólo ver el interior, sino la fuente de la que mana la inspiración; así que invita al aspirante a sumergirse en las profundidades de la vida, donde la expresión encuentra su punto de partida. “Es necesario que usted permita a cada impresión, a cada germen de sentimiento, madurar en usted, en la oscuridad, en lo inexpresable, en el inconsciente, en esas regiones inaccesibles al entendimiento”<sup>235</sup>.

Arthur Rimbaud, por otra parte, en *Cartas a un vidente*, expresa a su vez, en un esfuerzo de transgresión de la poesía clásica: “Quiero ser poeta, y me esfuerzo en volverme *Vidente*...Se trata de alcanzar lo desconocido por medio del desarreglo de *todos los sentidos*”.<sup>236</sup> Y añade, “El Poeta se hace *vidente* por medio de un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*”.<sup>237</sup>

La ambición de Marcel Proust es aún mayor. Se propone, como advierte Mauro Carbone, una deformación sin precedentes: introducir ideas sensibles. En efecto, la obra *En busca del tiempo perdido* es la remembranza no sólo de la memoria y el tiempo, sino de la experiencia de un pensamiento de lo sensible (un pensamiento interior de lo sensible), que se anuncia, incluso en los actos más triviales. Merleau-Ponty, expresa en *Lo visible y lo invisible*, que nadie ha superado a Proust “en la descripción de una idea que no es lo

---

<sup>234</sup> Rilke, R. M., *Carta a un joven poeta*. México: Orbilibro, 2019 p. 44

<sup>235</sup> *Ibíd.* p. 32.

<sup>236</sup> Rimbaud, A., *Iluminaciones. Seguido de Cartas del vidente*, México: El tucán de Virginia, 2017, p. 103.

<sup>237</sup> *Ibíd.* p. 113.

contrario de lo sensible”<sup>238</sup>. Hay un fragmento de la *Recherche* que se ha vuelto célebre (aparece en el apartado titulado la “Resurrección de Combray”), en el que el narrador contempla (y analiza) una experiencia originaria que se abre al degustar una magdalena después de su infusión en té:

Un placer delicioso me había invadido, aislado, sin que tuviese la noción de su causa. De improviso se me habían vuelto indiferentes las vicisitudes de la vida, inofensivos sus desastres, ilusoria su brevedad, de la misma forma que opera el amor, colmándome de una esencia preciosa; o mejor dicho, aquella esencia no estaba en mí, era yo mismo (...) ¿De dónde había podido venirme aquel gozo tan potente? Lo sentía unido al sabor de té y del bollo, pero lo superaba infinitamente, no debía ser de igual naturaleza.<sup>239</sup>

Proust, como expresa Carbone, efectúa, mediante la imagen de una degustación (de la magdalena en tila), una especie de *intuición eidética* sensible, a partir de la cual otras sensaciones e ideas vienen a instalarse: por ejemplo, la experiencia de Combray suscitada por la magdalena.

Pero algunos críticos del arte y la poesía contemporánea podrían ver en estas expresiones el indicio de una barbarie. Sin embargo, el filósofo español Ortega y Gasset, en su libro *La deshumanización del arte*, ha querido comprender el verdadero sentido que promueve el arte moderno e incluso la poesía y en general, la cultura contemporánea. En su opinión, se asiste a una purificación del arte, en el que emerge una nueva sensibilidad.<sup>240</sup> Según él, el arte es artístico, es decir, destinado al artista, y es naturalmente alejado del gran público. En su esencia el arte y la poesía se apartan de la vida, en especial de todo rastro de antropocentrismo, lo que quiere decir que ha dejado de hablar al hombre común para remitirse al público especializado. Ortega, expresa su desconcierto por las implicaciones que esto conlleva, puesto que: “un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de las formas vividas

---

<sup>238</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 134.

<sup>239</sup> Carbone, M., *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles*, Barcelona: Anthropos, 2015, p. 18.

<sup>240</sup> Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, México: Austral, 2020, pp. 61-62.

serían ininteligibles, es decir, no serían nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiese extirpado su significación habitual”.<sup>241</sup> Pero esto es una verdad a medias, Ortega sólo ve un problema de transgresión, no visualiza el verdadero *leitmotiv* de la cultura artística contemporánea. La revolucionaria cosmovisión que introducen la poesía y el arte moderno, no consiste única y exclusivamente en deshacer los elementos identificables de la obra, aquello que habla a la vida y a los sentimientos, como en el romanticismo, o a la inteligencia como el arte del Renacimiento, lo que verdaderamente pone de manifiesto el arte contemporáneo es un nuevo género de expresión que quiere convertir la obra en obra de arte, es decir, transportar ese llamado interior de la vida (del mundo) que la inspira, hacia su expresión. Se trata de un género de libertad creadora que conquista el artista como un nuevo espacio para el pensamiento, a partir de la sensibilidad y de la obra como lugar de experiencia.

Merleau-Ponty sostiene, por ejemplo, que Cézanne busca conquistar a través de las deformaciones perspectivas, el ser primordial, así como deshacer nuestros hábitos perspectivos. Para el filósofo, “Cézanne no creyó tener que escoger entre sensación y pensamiento, ni tampoco entre caos y orden. No ha querido separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrársenos, ha querido pintar la materia dándose forma a sí misma, el orden que nace de una organización espontánea. No ha marcado ninguna ruptura entre los sentidos y la inteligencia, sino entre el orden espontáneo de las cosas percibidas y el orden humano de las ideas y las ciencias”.<sup>242</sup> A diferencia de Gasset, Merleau-Ponty considera que la transgresión del arte contemporáneo está orientada contra un pensamiento implícito en la cosmovisión cultural heredada a partir del pensamiento de la representación; por lo que, más que distanciarse de la vida, el arte busca tematizar la vida misma. Para nuestro autor, la pintura de Cézanne pone en suspenso los hábitos culturales (la racionalidad implicada en la obra), y revela el fondo de naturaleza inhumana en que el hombre se instala.<sup>243</sup> Se trata pues,

---

<sup>241</sup> *Ibíd.* p. 66.

<sup>242</sup> *Sentido y sinsentido*, p. 39.

<sup>243</sup> *Cfr. Ibíd.* p. 43.



de un mundo sin familiaridad, que transmuta el orden en caos y que desbarata nuestras precomprensiones, por eso tiene ese aire de incomprensión que lo envuelve.

Paul Klee, según advierte H. Michaux, introduce no solo una ruptura con el arte clásico, sino la transformación de un nuevo espacio de significación y la instauración de una dimensionalidad en la pintura. La línea de Klee es el emblema de esa dimensionalidad, pues “la línea habla en nosotros”<sup>244</sup>, ella es un ritmo, una ley.

Finalmente, Jean Dubuffet, conocido por introducir el arte bruto a través de su obra *L'hourloupe*, es colocado entre los pintores revolucionarios, especialmente por Marc Richir, por haber transgredido la ley de la perspectiva mediante gruesos empastes, texturas multiformes, y por establecer una distorsión en el interior del cuadro a través del gesto del pintor, que nos obliga a detenernos afectivamente en un involucramiento existencial.<sup>245</sup>

#### 1.4. Cézanne y la ontología de lo irreflexivo.

De entre todas, será la obra de Cézanne el símil de la ontología de Merleau-Ponty, así como su punto de apoyo y en cierto modo su comprobación. Por lo que comenzaré atendiendo algunos fragmentos que direccionan sus esfuerzos a lo que hemos denominado lo irreflexionado.

En una carta a su hijo Paul, el 8 de septiembre de 1906, el pintor refiere lo siguiente:

Como pintor, me voy haciendo más lúcido ante la naturaleza, pero que para mí la realización de mis sensaciones sigue siendo muy penosa. No logro alcanzar esa intensidad que sí tienen mis sentidos, ni esa magnífica riqueza de colores que anima a la naturaleza.<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> *Notes de Cours*, p. 52.

<sup>245</sup> Ver. Richir, M., *Pour une cosmologie de l'Hourloupe*, *Critique* n° 298, Paris - mars 1971.

<sup>246</sup> Cézanne, P. *Leer la naturaleza*, Madrid: Casimiro, 2014, p. 62.

Por otra parte, en una conversación con el pintor Émile Bernard, aparecida en el número 32 de la revista *L'Occident* en julio de 1904, en que ambos pintores discuten si debe partirse de una teoría previa o de una visión directa de la naturaleza:

-Esto nos plantea el problema capital: ¿hay que pintar lo que vemos, tal como creemos verlo, sin más, o es preciso recibir una educación teórica, similar a la métrica de los poetas, que nos permita crear obras propias, es decir, asociar la naturaleza con nuestras concepciones?

-Me inclino por lo primero; la visión real del mundo todavía no se ha escrito; el hombre se ha buscado demasiado así mismo en todo lo que ha hecho.

-¿A caso no es el hombre la inteligencia?

- Me vuelvo hacia la inteligencia del Pater Omnipotens y me digo: ¿qué puedo hacer yo mejor que Él? Entonces me esfuerzo por olvidar a nuestros ilustres predecesores y sólo pido el conocimiento de la Creación.<sup>247</sup>

Merleau-Ponty, en un esfuerzo por entender al pintor, advierte que es el “mundo primordial lo que Cézanne habría querido pintar y he aquí porqué sus cuadros dan la impresión de la naturaleza en sus orígenes”.<sup>248</sup> Las deformaciones perspectivas, muy frecuentes, son ampliamente revisadas por Merleau-Ponty. Por ejemplo, el friso de tapicería en el retrato de Mme. Cézanne, no forma una línea recta, está como dislocado; La mesa de Gustave Geffroy se extiende hacia la parte baja del cuadro mostrando como un desorden interior del cuadro<sup>249</sup>. Según la explicación de nuestro autor, este aspecto se debe a que Cézanne habría querido dar la sensación de movimiento, introduciendo varias perspectivas o varios puntos de vista en el cuadro, como si el cuadro invitara a recorrerlo.

---

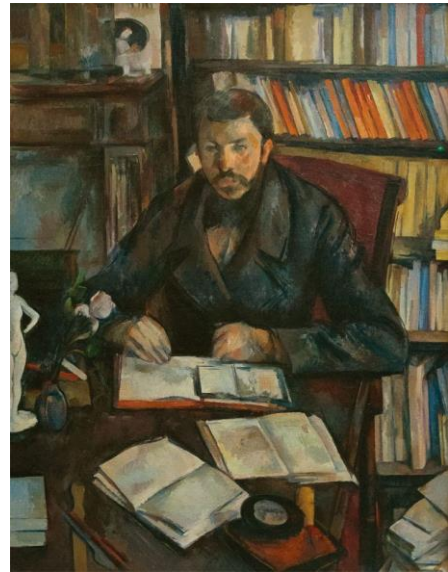
<sup>247</sup> *Ibíd.* p. 73.

<sup>248</sup> *Sentido y sinsentido*, p. 39.

<sup>249</sup> *Cfr. Ibíd.* p. 40.



(Figura 2: Mme. Cézanne)



(Figura 3: G. Geffroy) Cézanne

Lo anterior permite comprender en qué sentido estas deformaciones perspectivas fueron entendidas en su tiempo como errores de la percepción, y que sus amigos (E. Zola y E. Bernard), guiados por las conquistas del arte clásico y por las prescripciones de la psicología, hayan creído en un fracaso del pintor.<sup>250</sup> Pero Cézanne ha querido convertir el cuadro en un nuevo organismo, en un nuevo espacio, en una nueva dimensión, a partir de un movimiento interior que se da forma a sí mismo y que se modula interiormente recortando las perspectivas y dando forma a la expresión (en la medida que se va mirando).

Rilke solía contemplar largas horas la obra del pintor provenzal, en la exposición del *Salon d'Automne*, y advierte ver en la obra, según lo refiere: “Lo contundente, el devenir cosa, la realidad llevada hasta lo indestructible a través de su propia experiencia del objeto: esa era para él la meta de su trabajo más esencial”.<sup>251</sup> En una ocasión, le expresa a su esposa Clara la gran perturbación que tales obras le provocan, al punto de afectar la redacción del

---

<sup>250</sup> Incluso Zola se ha referido a la personalidad artística de Cézanne como un “genio abortado”, Ver: *Sentido y sinsentido*, p. 33. Se puede leer más acerca de este episodio en:

<http://sinembargoselee.blogspot.com/2009/02/un-genio-abortado.html>

<sup>251</sup> Rilke, R. M., *Cartas sobre Cézanne*, Buenos Aires: Goncourt, 1978, p. 22

tratado sobre el escultor Rodin –que estaba en preparación–. En las cartas puede leerse: “se trata de una pintura de situación...donde surgen cosas tan puras...”; refiriéndose al pintor dice: “se enfrentó a la naturaleza y supo reprimir su amor hacia cada manzana y ponerlo a salvo para siempre en las manzanas pintadas.”<sup>252</sup>

**(Figura 4: Manzanas)**

**Cézanne**



Pero Cézanne, por su parte, no está seguro de haber alcanzado el éxito, se lamenta permanentemente; expresiones como: “la pintura es endemoniadamente difícil. Cuando nos parece haberla atrapado se nos escapa”,<sup>253</sup> muestran la angustiada empresa que ha llevado a cuestras. En una carta a Joachim Gasquet, en 1902, le interpela del siguiente modo: “Trabajo con tesón; vislumbro la tierra prometida. ¿Me pasará como al gran jefe de los hebreos (Moisés), o sí podré entrar?... ¿Será que el arte es realmente un sacerdocio que exige seres puros que le pertenezcan por completo?”.<sup>254</sup> Finalmente, en 1905 en una carta a Louis Aurenche, expresa: “Mi edad y mi salud ya nunca me permitirán realizar el sueño de arte que he perseguido toda mi vida”.<sup>255</sup> Y si la fenomenología fuera como la obra de arte, la ambición de alcanzar el mundo prerreflexivo; esto justificaría al pintor (en su desesperación), tanto como al filósofo.

---

<sup>252</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 37

<sup>253</sup> *Leer la naturaleza*, p. 82.

<sup>254</sup> *Ibíd.* p. 59.

<sup>255</sup> *Ibíd.* p. 67.

Para poder aquilatar el aporte de Cézanne en el interior de la filosofía merleau-pontyana, de modo que podamos situar la osmosis íntima entre arte y ontología, es necesario remontarnos por un momento al escrito sobre *La duda de Cézanne*, en el que aparece una primera aproximación al problema de las tensiones entre la reflexión y lo irreflexivo, al menos en lo que concierne a la clarividencia de un pensamiento puesto de cabeza. Si las paradojas del Prólogo de su *Fenomenología de la percepción* son insalvables, si la distancia infinita que abre nuestra reflexión sobre lo irreflejo de la vida primordial es un abismo, lo es en la medida en que tratamos de franquearlo, pero percibir no es poner delante un abismo, sino abismarse en él. Una fenomenología de la percepción, a condición de retomar el mismo espíritu que acompaña la obra de arte, se vuelve capaz de vislumbrar la tierra prometida. Podemos aventurar la hipótesis de que Merleau-Ponty habría renunciado a tratarlo como tema filosófico, de haber ignorado lo impensado de la fenomenología (la no-filosofía de la filosofía: es decir, la praxis perceptiva), y de haber omitido las investigaciones llevadas a cabo por el pintor Paul Cézanne; pero ciertamente, es en ellos que la empresa fenomenológica encuentra su equivalente.

Si consideramos algunos pasajes del ensayo *La duda de Cézanne*, podemos descubrir hasta qué punto es en la *operación expresiva* de la obra, así como en la praxis de la percepción –referida anteriormente– que tenemos la posibilidad de igualar –o al menos aproximar– este fundamento. ¿Será la expresión creadora el vínculo que tiene la reflexión con lo irreflexionado? Veremos si esto es posible.

Pero comencemos por orientarnos sobre las circunstancias que llevaron al pintor a consagrarse en una empresa casi absurda y desconcertante. Sabemos por varias referencias de sus amigos, Emile Bernard y el poeta Joachim Gasquet,<sup>256</sup> y las referencias del propio Merleau-Ponty, que el pintor transmutó progresivamente y muy pacientemente las investigaciones y las dudas en obra de arte. El temple colérico y la indecisión, la vida sombría y aislada, no fueron necesariamente determinantes en la obra como tal, por lo

---

<sup>256</sup> Gasquet, J., *Cézanne, lo que vi lo que me dijo*, Madrid: Gadir, 2010.

que no se trataba de una obra concebida como fruto de una manifestación enfermiza. El genio de Cézanne fue orientado a la búsqueda de una tarea y a la conquista progresiva de una tierra prometida; por lo que tuvo que desprenderse de ciertos prejuicios de escuela, especialmente del impresionismo en boga y de la factura barroca, para finalmente dirigirse a la naturaleza.<sup>257</sup> Además, construyó una paleta de dieciocho colores, a partir de la cual se propuso reencontrar el *objeto* y la materia dándose forma a sí misma. Como advierte Merleau-Ponty, la pintura de Cézanne se sitúa en la paradoja, es decir, en la búsqueda de la realidad sin abandonar la sensación, sin tomar otra dirección que la naturaleza en su impresión inmediata, sin fijar los contornos, sin encuadrar el color con el dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro.<sup>258</sup> Pero, Cézanne ha metamorfoseado la obra en caos (de sensaciones), en delirio, en ilusiones ópticas, ha cometido suicidio artístico – expresará E. Bernard–. Ha sumergido, pues, la obra en la obscuridad, privándola de la luz del entendimiento. Pero la ambición del pintor es enorme, buscará unir naturaleza y arte, forma y materia, orden y caos.

Sin embargo, algo sucede al ojo del observador acostumbrado, No todo parece perdido. En el interior de sus cuadros, los elementos coloridos devienen cosas; el caos deviene orden, es decir, los elementos se organizan espontáneamente en la medida en que se les va pintando (o mirando). Con su fuerza expresiva la obra de Cézanne reivindica una “perspectiva vivida”, algo imposible de encontrar en el marco de la perspectiva geométrica de los modernos.<sup>259</sup>

Pero, si la obra del artista francés, al no querer ser una representación del mundo para la conciencia, es decir, al rechazar la imitación de las formas, tampoco quiere ser una producción arbitraria, un mero hacer desinteresado y obstinado, menos aún una producción instintiva o de buen gusto. Merleau-

---

<sup>257</sup> Cfr. *Sentido y sinsentido*, págs...36-37

<sup>258</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 38.

<sup>259</sup> Cfr. *Ídem.*

Ponty, recoge en este punto, lo esencial de la obra del pintor, apuntando que se trata ante todo de “una operación de expresión”.<sup>260</sup>

Para Merleau-Ponty, el pintor de Aix realiza, partiendo de una operación expresiva propia, la sensación de extrañeza que experimenta el fenomenólogo en el asombro primordial (de la experiencia perceptiva). Esto quiere decir, en cierta forma, que ambos –artista y filósofo– están dirigidos “a tomar conciencia en el *fondo* de una experiencia muda y solitaria (...) de la existencia (...) de un sentido identificable”.<sup>261</sup> Ambos se sumergen en esa experiencia sensible que organiza espontáneamente el sentido mediante un acto de expresión en flujo. El sentido, entonces, no existe separadamente, ni en la obra, ni en los objetos independientes que organizan la obra, sino en el conjunto, en la espontaneidad de la operación expresiva con que nace la obra, con que es mirada, organizada y vivida. De modo que la obra lograda es una conquista que tiene el poder de enseñarse ella misma, y sus elementos se mueven interiormente, dando la sensación de una vida.

Parece evidente a todas luces que la obra de arte recoja, entonces, la paradoja que anteriormente parecía insuperable desde la fenomenología. Aquella de igualar lo irreflexivo a la reflexión. Por lo que, si el arte no refleja, sino que realiza una verdad –como veíamos en el Prólogo–, esto significa que en la vida irreflexiva no hay previamente un sentido –disponible y definible– con el que la reflexión artística debiera coincidir. Mauro Carbone, que ha seguido muy de cerca el argumento de la coincidencia entre estos dos términos antitéticos, especialmente en su ensayo *La visibilité de l’invisible*, advierte que es mediante la reflexión interior del arte que un sentido latente se instala en la existencia.<sup>262</sup> Por lo que la coincidencia no sólo es imposible sino innecesaria. La operación de expresión ya no tiene que aproximar la reflexión a lo irreflexionado, sino que lo hace existir, mediante esa misma experiencia. Es entonces la “operación expresiva”, la dimensión estética por excelencia, porque a través de ella se asiste al nacimiento del sentido. Pero

---

<sup>260</sup> *Ibíd.* p. 44.

<sup>261</sup> *Ibíd.* p. 46.

<sup>262</sup> Cfr. Carbone, M., *La visibilité de l’invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Zurich: George Olms, 2001. p. 26.

esta es una labor infinita, advierte Merleau-Ponty en el texto sobre Cézanne, porque la experiencia de las cosas y del mundo siempre tiene algo de inaprensible e indeterminado.

Carbone subraya el problema que se abre con la “operación expresiva” del arte, porque la fenomenología como la estética se ven confrontadas con el problema del infinito. En efecto, para él la dimensión estética inicial de la vida irreflexiva (arraigada en una realidad inaprensible) se caracteriza por la infinidad de su propia expresividad (expresividad que encuentra en la dimensión estética del arte su modelo de realización), puesto que permanece “en estado naciente” y su sentido alcanza la unidad a partir del mundo vivido, es decir a partir de un acuerdo “preobjetivo” de las formas sensibles.<sup>263</sup> En este sentido la obra queda abierta y se puede comprender como “la existencia manifiesta de un Logos latente (o mejor aún) como la manifestación infinita de un sentido latente”.<sup>264</sup> Así que en lugar de igualar o emparejar la reflexión con un sentido ya conquistado, ya desplegado, ella –y es lo que tiene de inagotable– es recuperación y creación de sentido, simultáneamente.<sup>265</sup> Lo irreflexivo, pues, es una conquista interminable que no concluye en una obra o en una etapa de formación, es como decíamos de la reducción fenomenológica un esfuerzo siempre inacabado y un perpetuo recomenzar. Pero será justamente ese estado de inacabamiento de la obra y de la reducción, que la expresión estética tiene lugar. Es en la intersección paradójica de la experiencia de lo irreflexivo que la reflexión transmuta en expresión.

Finalmente, la reflexión de Carbone parece abrazar una doble consideración de la dimensión estética: como comienzo (*arche*) y como fin (*télos*) de nuestro ser-en-el-mundo, sujeta a un inacabamiento persistente y a un recomenzar eterno; yo diría, más bien, que es una experiencia infinita por ser simultáneamente sin comienzo (*an-arché*) definitivo y sin fin (*a-thelos*) concluyente, justamente porque se confronta con un ser indeterminado (*apeiron*). El sentido está pues en la obra, pero no en la forma de un contenido,

---

<sup>263</sup> Cfr. *Ibíd.*

<sup>264</sup> *Ibíd.* p. 27.

<sup>265</sup> Cfr. *Ibíd.*



ni en la forma de una unidad de significación cumplida, sino dándose forma mediante un movimiento de expresión que brota desde el interior del cuadro. Esta imagen imprecisa –todavía– sobre el sentido naciente del cuadro, será el modelo ontológico del ser, como estructuración y como expresión, en la medida que se concibe a este, no como unidad o identidad (en lo ente), sino como coexistencia y apertura (*Offenheit*).

### 1.5. Ontología de la visibilidad y la pintura.

En una nota de trabajo de *Lo visible y lo invisible* del mes de enero de 1959, Merleau-Ponty muestra la importancia que reviste la pintura en el desarrollo de su última filosofía:

El mundo perceptivo «amorfo» del que hablaba a propósito de la pintura –recurso perpetuo para rehacer la pintura, que no contiene ningún modo de expresión y que sin embargo los interpela y los exige a todos y re-suscita con cada pintor un nuevo esfuerzo de expresión–, ese mundo perceptivo es en el fondo el Ser en el sentido de Heidegger, que es más que cualquier pintura, que cualquier palabra, que cualquier «actitud» y que, captado por la filosofía en su universalidad, aparece como conteniendo todo lo que será dicho siempre y, sin embargo, dejándonos crearlo (Proust): es el λογος ενδιαθητος que apela al λογος προφορικος<sup>266</sup>.

Este denso texto muestra, en cierto modo, el entrelazo entre ontología y estética, a partir de una problemática central, que hemos seguido desde el primer capítulo: se trata del problema de las relaciones entre el mundo perceptivo amorfo (irreflexivo) y la expresión, o entre el *logos endiáthetos* y *logos proforikós*. Si, como hemos advertido antes, es lo irreflexivo un inaccesible a la reflexión, entonces, es la reflexión lo que hay que reformar. Se trata de integrar la reflexión en una operación de expresión, a través de la

---

<sup>266</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 153.

cual pueda interactuar con un sentido latente, del que está distanciado naturalmente. En ese sentido, Merleau-Ponty buscara en la obra de arte la ocasión de encontrar la relación con el ser al que está llamado (como Cézanne se sentía llamado a la tierra prometida de su obra).

El problema ontológico cristalizado por la pintura nos abre a la dimensión primordial que desconoce la reflexión, a causa de sus permanentes distinciones (separaciones): conciencia-objeto, actividad-pasividad, yo-otro, etc. Dimensión que Merleau-Ponty bautizará en múltiples ocasiones como: Ser bruto o Ser salvaje. Es verdad que, gran parte del texto inconcluso *Lo visible y lo invisible* está orientado a revelar ese Ser bruto o salvaje, que responde, como problema fenomenológico, a lo que en el texto consagrado a Husserl, titulado *El filósofo y su sombra*, definía como lo *impensado de Husserl*.<sup>267</sup> Pero este *ser bruto* será retomado desde la obra de 1945, sin haber establecido un posicionamiento ontológico específico, ya que desde la rehabilitación de lo sensible, operada allí, se podía adivinar que era lo sensible lo que en *Lo visible y lo invisible* tomaría el lugar del Ser salvaje. Lo sensible será entonces la forma universal del ser bruto, es decir, la Carne (chair).<sup>268</sup>

La Carne, como noción última, permite explorar el pasaje del orden de lo tangible al orden de lo visible, como indistintos. Representa también, en cierta forma, la condensación del problema que nos ha ocupado desde el principio, pues, pone en el centro de la discusión la interacción de lo irreflexivo y la reflexión, a través de la puesta en marcha de un nuevo infinito, como apertura (Offenheit) de lo sensible –al mundo– es decir, de lo abierto.

Esta apertura de la carne es revelada por una dialéctica muy particular, en la que Merleau-Ponty recupera un ejemplo emblemático de Husserl: la mano derecha tocando la mano izquierda, con el propósito de responder a una objeción establecida por Descartes entorno a lo visible (sobre lo que denomina *trompe-l'oeil*, y que hemos traducido como engaño del ojo o de lo visible), mostrando por un lado que no hay un pensamiento del ojo que anticipe sus

---

<sup>267</sup> Ver, *Signos*, p. 196.

<sup>268</sup> Cfr. Carbone, M., *La visibilité de l'invisible*, Europea Memoria, vol. 23, Hildesheim-Zurich-New York: Georg Olms Verlag, 2010, p. 91

razones, y por otro, que no hay observación sin distancia. El ejemplo de la mano tocante-tocada, es estratégico por cuanto permite rebasar la “tautología simbólica” que supone el pensamiento de la representación. ¿Quién toca? ¿Quién o qué es tocado?, ¿Quién el sujeto, qué la cosa?

El filósofo sostiene que hay un ‘quiasmo’ que borra las distancias sin fundir la una en la otra (las manos se tocan recíprocamente). Pero ¿qué pasa si lo que siente también es sentido, si lo que ve también es visto? El problema de la carne revela aquí una paradoja que se manifiesta como una reflexividad de lo sensible: el vidente está entre lo que él ve. Según Merleau-Ponty, hay un narcisismo en el interior de la carne, un “narcisismo fundamental de la visión”<sup>269</sup>, pues el vidente, nada menos, “está atrapado en lo que ve y no ve más que a sí mismo, la visión que ejerce también la sufre por parte de las cosas”.<sup>270</sup> En la continuación del texto, advierte que algunos pintores han experimentado esto, cuando dicen sentirse mirados por las cosas,<sup>271</sup> su función entonces es proyectar lo que se ve en ellos y lo que es visto por las cosas.

Finalmente, lo que esta paradoja muestra es que vidente y visible se remiten el uno al otro y ya no se sabe quién ve y quien es visto, hay intercambio de lugares. Hay generalidad de lo sensible, es decir, carne.<sup>272</sup> Se trata de una circularidad, no simbólica, pues es un “círculo que yo no hago sino que me hace, que me atraviesa de lado a lado, ese enroscamiento de lo visible sobre lo visible, puede atravesar, animar otros cuerpos del mismo modo que al mío”.<sup>273</sup> Se impone una pasividad en una actividad en ese intercambio de lugares. Lo que sorprende en los esfuerzos de esta obra póstuma, es que recupera desde un punto de vista ontológico una imagen del Ser provista de un horizonte interior y un horizonte exterior (como en

---

<sup>269</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 126.

<sup>270</sup> Ídem.

<sup>271</sup> El ejemplo aquí establecido, corresponde a la experiencia de André Marchand, que cita Merleau-Ponty en uno de los cursos en el Collège de France: “En un bosque sentí en varias ocasiones que no era yo quien miraba el bosque: Sentí, ciertos días, que eran los árboles los que me miraban, que me hablaban... Yo, yo estaba allí, escuchando... Creo que la pintura debe ser traspasada... Espero estar interiormente sumergido, oculto. Yo pinto quizá para surgir”. Ver, *Notes des Cours*, p. 171.

<sup>272</sup> Cfr. *Lo visible y lo invisible*, p. 126.

<sup>273</sup> *Ibíd.* p. 127.

Husserl), pero con la variante, de que su manifestación acontece bajo una fase diacrítica (Saussure), es decir, como tejido de diferenciaciones en que lo visible envuelve siempre un halo de invisible, y donde la trascendencia e inmanencia se diferencian sobre un mismo pliegue del ser. Pero este desajuste o diferencia interior del ser, manifiesta al mismo tiempo su apertura a lo visible.

Nuestra tesis consiste, desde el comienzo, en mostrar en qué sentido para Merleau-Ponty esta pregnancia de lo visible sobre lo invisible, de su apertura a través de su abertura, esta plegadura de la Carne de lo sensible capaz de estar en otros cuerpos; esta dimensionalidad de lo sensible como impregnación de sentido, es al mismo tiempo su expresión. Porque, si el Ser, puesto de relieve en esta obra sin parangón, es “un nuevo tipo de Ser, un ser de porosidad, de potencialidad o de generalidad...”,<sup>274</sup> sólo consigue manifestarse a sobre haz de su identidad, es decir, en la diferencia y en la intersección de los pliegues y en la textura de su carne, como expresión. Expresión, aquí, como ritmada por el quiasmo, por esa diferenciación en las profundidades sobre la que resalta su sentido de ser. Así identidad y diferencia, no son nunca coincidentes, sino que gravitan alrededor de la expresión. De igual modo, la reflexión y lo irreflexivo comunican interiormente, sin disolverse y sin anularse, gracias al quiasmo o reflexividad de lo sensible, que manifiesta el modelo de lo visible entre el que ve y lo que es visto (entre lo que se ve). Este narcicismo fundamental de la carne, que opera la reflexividad interior, muestra hasta qué punto, hay en el ser una abertura comunicante que realiza, como decíamos en el apartado anterior, un infinito de *Offenheit* de *Umwelt*, es decir, de apertura a un mundo, pero en el contexto del pre-Ser,<sup>275</sup> y no de una consideración dogmática, del ser pleno.

Merleau-Ponty ha visualizado esta ontología de la carne, como un pensamiento fundamental en el arte. En Cézanne, se manifiesta principalmente en la búsqueda de la profundidad. Retoma textos en los que se anuncia esta angustiosa búsqueda. En un fragmento de J. Gasquet, sobre Cézanne, se lee: “Lo que trato de traducirle es más misterioso, se enreda en

---

<sup>274</sup> *Ibíd.* p. 134.

<sup>275</sup> *Cfr. Ibíd.* p. 189.

las raíces mismas del ser, en la fuente impalpable de las sensaciones”.<sup>276</sup> Merleau-Ponty interpela a Cézanne: ¿Qué es esta “búsqueda” de la profundidad que dura “toda la vida” (y no “una vez en su vida”)? No es la profundidad sobrevolada, explícita, cambiada en presencia ni la profundidad sobreentendida por (el) dibujo perspectivo, (la) simple ausencia de ciertas partes”.<sup>277</sup> En la pintura, la profundidad es dimensionalidad y no posicionalidad; en ella descansan las otras dimensiones: formas, planos, sistemas, altura, longitud. En Cézanne, la profundidad y la forma comunican en la modulación de los colores, en su inestabilidad y en sus deformaciones.

Merleau-Ponty, citando a Henri Michaux, resalta que los colores de Klee emanados como de un profundo fenómeno natural son “exhalados al lugar preciso”.<sup>278</sup> Insiste que hay en la pintura, en la línea, un contacto con el ser poliforme que suscita una expresión, es decir, el advenimiento de un sistema de equivalencias creadas.<sup>279</sup> La línea no imita lo visible, ella “lo hace visible” (Klee).<sup>280</sup> Crear, entonces, no consiste en privilegiar una figura, un signo, rellenar una línea o un contorno, sino en emplear todo esto como momentos de un sistema diacrítico a partir de una diferencia interna que consiste en crear ritmos (por usar una expresión de Maldiney).

**(Figura 5: Una línea es un punto que fue a dar un paseo) P.Klee.**



---

<sup>276</sup> Gasquet, J. *Cézanne*, en: *Notes des Cours*, p. 167.

<sup>277</sup> Ídem.

<sup>278</sup> *Ibíd.* p. 171.

<sup>279</sup> Cfr. *Ídem.*

<sup>280</sup> *Ídem.*

Pero, ¿cómo se materializa este enfoque artístico y ontológico en su fenomenología de la percepción?, ¿en qué sentido, esta ontología de la carne (diacrítica) regula, lo que hemos denominado como estética de la expresión sensible (salvaje)? ¿Cómo se pone en juego este dinamismo comunicante del ser expresivo? En primer lugar, a través de una reforma de la conciencia, no ya como posición de objetos a través de la percepción, sino como expresión; no como identidad, sino como diferencia (como el Ser diacrítico que la sostiene). En segundo lugar, a través de una noción de experiencia sensible como apertura a lo otro, como coexistencia expresiva.

Obviamente el tema que se mueve en el centro de estas redefiniciones es el concepto de *sentido*, que después de 1945 ocupará un lugar central en la formulación de la filosofía de Merleau-Ponty. El problema del *sentido*, asumido desde el punto de vista fenomenológico, permitirá establecer un nuevo contacto con el mundo de la expresión y en particular con el de la expresión primordial e irreflexiva de la experiencia estética. Pero, este concepto de *sentido* estará adherido a otros conceptos-dimensión o conceptos bisagra, para emparejar la reflexión filosófica con el evento a manifestar y a expresar, tales son: superposición, diacrítico, institución y profundidad. Es verdad que no hay entre ellos una relación de continuidad, o que respondan a la misma función, lo cierto es que todos tienen una función operatoria propia y cada uno de ellos se inserta en diferentes momentos, para permitirle al autor expresar filosóficamente la eventual manifestación de lo irreflexivo, que por su naturaleza -inexpresable por principio- habría sido imposible elevarlos al rango de problemas filosóficos.

Este esfuerzo de articulación ha sido considerado por algunos de sus seguidores y detractores como una desviación (caso de Lyotard, Derrida) o como una nueva orientación de la fenomenología (caso de Levinas, Richir, Barbaras). Marc Richir, por ejemplo, se ha referido a la filosofía de Merleau-Ponty con el mismo calificativo con que T. De Santi había catalogado su filosofía: como una fenomenología no estándar.<sup>281</sup> Más que una desviación o

---

<sup>281</sup> Ver en particular, Richir, M., *El sentido de la Fenomenología*, Investigaciones Fenomenológicas n.9, 2012, pp. 315-332.

una desestandarización de la fenomenología, nosotros preferimos situarla en el contexto de una reforma; porque justamente en ese esfuerzo renovador –y a causa de una obsesión desmedida por relacionar ontología, ciencia y arte–, esta serie de conceptos van adquiriendo la característica de conceptos fenomenológicos. Esta segunda parte del texto estará consagrada a seguir de cerca el clivaje conceptual entre fenomenología, ontología y estética, a partir de una reforma de la noción de conciencia que, como veremos, permitirá movilizar todo el aparato conceptual hacia la búsqueda de una especie de ontología de la obra de arte.

## **2. La estética como reforma de la fenomenología**

### **2.1. Reforma de la noción de conciencia**

Cuando en 1953 Merleau-Ponty tomaba la dirección de su primer Curso en el Collège de France, titulado *Le monde sensible et le monde de l'expression*, tendrá la ocasión de resolver –en la distancia–, aquella objeción que Hyppolite había planteado siete años atrás, en la que se resaltan dos proyectos filosóficos que no comunican entre sí: el de la percepción y el de la cultura, a la vez el de la reflexión y lo irreflexionado. Como advertimos antes, la objeción es sumamente válida y resulta irrefutable desde el punto de vista de la obra doctoral que, como sabemos, describía la percepción bajo el imperativo conceptual de la conciencia –todavía influenciada por el sentido clásico –; por lo que todos los esfuerzos para elaborar una fenomenología coherente estaban condenados a fracasar.

Se puede advertir claramente que el concepto de percepción (que se mueve en el interior de la obra doctoral) –por las atribuciones tan altas que se le asignaban–, parecía sustituir al concepto de conciencia; y por otro lado, el cuerpo propio aparecía como el sustituto de una subjetividad trascendental (no muy distinta a la planteada por Kant y Husserl). La iniciativa del curso, por tanto, no consiste en extirpar de la fenomenología el concepto de conciencia –algo inapropiado e imposible–, sino de llevar a cabo una reforma de la noción

de conciencia y con ella, de los conceptos derivados. Este paso decisivo en el pensamiento del filósofo es crucial para movernos en un contexto de intercambios disciplinarios: de la fenomenología a la ontología, de la estética a la filosofía del lenguaje, y viceversa.

Emmanuel de Saint Aubert, en el *Avant-propos* de la obra, desglosa temáticamente el proceso de reforma de la conciencia que atraviesa el curso. Según él, Merleau-Ponty rechaza, en primer lugar, toda concepción estática y positiva de la conciencia, es decir, el punto de vista de una conciencia sin arraigo y sin referencia, que sobrevuela sus objetos: conciencia de “sobre vuelo absoluto”, meta-espacial y meta-temporal que contempla los objetos y se apodera de ellos mediante la reflexión.<sup>282</sup> Pero, a la vez, como “presencia inmediata de la conciencia a sus objetos: nada la separa, ella los posee sin distancia, por lo que los objetos no podrían sorprenderla, engañarla, ni volverse contra ella”.<sup>283</sup> Esta conciencia es entonces ambivalente, porque en su proximidad sin distancia, ella es fusión y separación absoluta: conciencia monádica. De manera que como dice Merleau-Ponty: “ella es la concreción de una experiencia infinita”.<sup>284</sup> Infinita por la razón de que es cerrada y transparente; en ella no hay fisuras, lagunas o huecos. Una conciencia cerrada, como consecuencia, vuelve, sino imposible, al menos incomunicable una estética de lo sensible, derivando, así, en un estetismo.

Si la tesis de una primacía de la percepción es cuestionable (según la disertación de 1946), lo es si se ha visto en ella las atribuciones de una conciencia constituyente (puesto que pone el *sentido* del ser en el modo de una cosa, de una positividad plena) y porque en ella todo resulta anticipación y pre-comprensión: el sentido de la cosa (del ser) es dado bajo la equivalencia de una significación ya consumada. Pero la fenomenología de la percepción no puede tener las características de una hermenéutica, ni la ontología corresponderse con una ciencia positiva de los fenómenos. “Una hermenéutica

---

<sup>282</sup> Cfr. Saint Aubert, E., *Conscience et expression. Avant-propos*, en: Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Geneve: MetisPresses, 2011, p. 14.

<sup>283</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>284</sup> Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Geneve: MetisPresses, 2011, p. 47.



de la facticidad no puede darse sin los hechos”<sup>285</sup> dice nuestro autor. Sólo una conciencia prisionera de sí misma puede contener significaciones ya hechas y hacerlas pasar por datos sensibles, y en ese sentido la percepción sería un engaño, una falsa percepción. Pero el malentendido no surge de querer equiparar conciencia y percepción, sino de que sus críticos evalúan la percepción bajo el criterio del pensamiento clásico, como una conciencia constituyente. Más que liberar a la percepción de ser una conciencia, se tiene que replantear la noción de conciencia que conviene a la percepción.

Merleau-Ponty advierte, al inicio del curso, que sólo una noción mediadora entre la positividad de la conciencia y la pasividad de la percepción puede resolver el dilema. Esta noción mediadora será el concepto de *expresión* que permitirá restituir la contingencia de la percepción desde el interior de la conciencia. “Se debe entender aquí por expresión o expresividad la propiedad que tiene un fenómeno, por su ordenamiento interno, de dar a conocer otro que no es o no ha sido dado jamás”.<sup>286</sup> La herramienta o el libro, por ejemplo, expresan al hombre; la obra de arte, más compleja aún, no sólo expresa al hombre, sino que habla de las cosas o del mundo, en su interior se despliega o tiene lugar el nacimiento de lo otro como otro. El concepto de expresión es entonces el fenómeno más originario de la vida intencional y presenta la característica de exceder lo dado o de desplazar el sentido a otro que sí. La expresión es la *apertura* del Ser. A su vez, la emergencia del sentido a partir de una estructuración interior de elementos, sean estos sensibles o inteligibles; de modo que por su organización interior y espontánea (e incluso intencional), la experiencia misma es expresión, y podemos generalizar la siguiente afirmación: la esencia de la *experiencia* es la *expresión* (no la significación).

En la visión clásica, tener conciencia es hacer aparecer delante del sujeto un ser que es elevado al valor de *significación*, donde el sentido emanado del espectáculo tiene la calidad de esencia. De modo que tener conciencia es poseer una esencia y ligar una significación a una significación (hacer posición

---

<sup>285</sup> Ídem.

<sup>286</sup> *Ibíd.* p. 48.

de un enunciado); pero todo lo que en ella aparece es iluminado desde el interior de sí misma, esclarecido por principio.

En cambio, en la “conciencia perceptiva” reivindicada por el concepto de expresión, la experiencia no tiene valor de significación y no está absolutamente alejada del ser que nos presenta, él la invade y la envuelve. Como conciencia que percibe, (yo) formo parte del mundo y ocupo un punto de vista. Soy presa de las cosas porque ellas toman posesión de mi cuerpo (el color me impone un ritmo vital, el sonido una cierta adaptación del órgano).<sup>287</sup> Hay entre ella y las cosas, proximidad en la distancia. El sentido que emana de la expresión no es de posición, ni de esencia, él es *tácito*, es decir, estructuración, modulación, o como lo expresa nuestro autor en el texto del *Curso* de 1953, armadura de paisaje.<sup>288</sup> Finalmente la *conciencia perceptiva* se caracteriza por notar una diferencia o desviación de nivel: desajuste (*écart*) que es el *sentido* en tanto configuración y estructura.<sup>289</sup> De modo que la percepción está soportada sobre un sistema diacrítico y opositivo, ya que los elementos de un paisaje perceptivo se diferencian entre sí en función de un fondo, fondo que no es percibido por sí mismo, sino como parte de un todo estructurante.

Una de las características de este curso sobre *El mundo sensible y el mundo de la expresión* consiste en referir el sistema diacrítico y diferenciador de la percepción, incluso, a ciertas funciones elementales del cuerpo, como son la motricidad y el esquema corporal, con base en una cierta relación existencial, no sólo figura-fondo, sino, incluso, entre profundidad y movimiento; nuestro cuerpo realiza en coexistencia con las cosas del mundo, una unidad de organización en la diferencia. Merleau-Ponty dice que “la unidad del esquema corporal, no es la de un objeto, sino de una coexistencia”,<sup>290</sup> (es) un sistema de equivalencias, y “el fondo de una praxis...sobre la que se designan los objetos actuales de la acción”.<sup>291</sup> Así, tener conciencia o percibir

---

<sup>287</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 49.

<sup>288</sup> *Ídem.*

<sup>289</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 50.

<sup>290</sup> *Ibíd.* p. 128.

<sup>291</sup> *Ibíd.* 139.

quiere decir estar adherido a una orientación en el espacio, donde las cosas me solicitan e interponen su presencia en un comercio recíproco. A partir de esa coexistencia –en la que se sacrifican ciertos aspectos perspectivos– las cosas pasan a formar parte de mi composición estructurante, yo paso en ellas y ellas pasan en mí; la intencionalidad operante (como en *Fenomenología de la percepción*) ya no consiste en desencadenar un poder interior de mi cuerpo y determinar el sentido de las cosas que me rodean; ya no hay una intencionalidad operante emanada de un yo puedo absoluto, sino de una praxis de la que no soy totalmente dueño.

Pero, una conciencia de este tipo apenas es una conciencia, y resulta eventualmente extraña para la filosofía, por lo que parece necesario situarla en función del sentido que le asignaba la Gestalt: como figura sobre un fondo. O plantearla en un sentido inverso y negativo, como relativa impercepción, es decir como fondo que hace sentido, como en la pintura.

A todo esto debe agregarse el tipo de síntesis que realiza una conciencia perceptiva y expresiva, pues de esto depende en cierta forma su validez. Según Merleau-Ponty, hay una *síntesis* que se hace en la *situación*, por el hecho de que cada perspectiva es simultáneamente las otras, hay superposición de unas con otras; la síntesis es una *praxis* más que una *gnosis*. Es una praxis que supone el espesor de las cosas, relieves, obstáculos, configuraciones, etc., una praxis que supone una intención sin sujeto, una vida en juego.

Es evidente el giro que opera el *Curso* en relación a la noción de conciencia, pues se visualiza una imagen casi contraria a la conciencia en el sentido habitual, ya que tiene la característica de una *inconciencia*, y la percepción de una relativa *impercepción*. Esto porque, si bien es verdad que la figura sobre un fondo –como posición de un acto consciente–, es una figura que únicamente está en la posición de figura debida a un fondo –sobre el que se diferencia–, esto quiere decir que el fondo, aunque necesario (fundante), es por naturaleza no-posicional; la figura, pues, por estar en primer plano, deja al fondo sin posición. La conciencia, debido a este desnivel, aparece como fisurada en el interior, es lacunaria por principio, y esto no puede ser ignorado. Si el fondo, indistinguible por principio, forma parte de la definición del ser,

la experiencia que de él tenemos es sobre-determinada, vivida como opacidad, como inconsciencia. Según nuestro autor “la conciencia perceptiva ignora el fondo sobre el que se teje su relación con las cosas. Es conciencia sin conciencia de fondo<sup>292</sup>: una negatividad.

Más que un déficit interpretativo, el concepto de negatividad de la conciencia es en cierto modo una noción ecuánime. Ya desde el primer curso, el análisis fenomenológico va adquiriendo una perspectiva ontológica muy peculiar, consistente en subsumir el ser en los entes y en las relaciones (un ser es una relación). De modo que, volviendo al tema de la experiencia expresiva como desajuste, vemos de qué manera Merleau-Ponty se las arregla para validar la negatividad. Según él, la conciencia toma no el Ser a través de sus cambios, sino sus *lagunas*, a través de las cuales capta el sentido o las significaciones; porque justamente el Ser es a su vez negatividad y sólo se da a través de su opacidad, es decir, a través de la inercia de sus relaciones y la investidura de estilo que lo caracteriza. En esta concepción negativa de la conciencia, la *trascendencia fenomenológica* es tomada por la espalda, a expensas de una mirada frontal y constituyente, y se revela como conciencia estética, es decir, como expresión.

Pero, la negatividad de la conciencia no es una pasividad total, un mero *pasivismo*. Por el contrario, es una negatividad fecunda (actividad-pasividad) que trabaja, porque gracias a ella, las fisuras (*lacunes*) de la conciencia y del ser se superponen en torno al mundo de la expresión. Es gracias a esta pasividad fecunda que el problema del infinito (negativo) es tomado como experiencia expresiva (no posicional), en su desajuste interno, en su diferencia constitutiva a partir de la cual hace sentido.

Con la reforma de la noción de conciencia Merleau-Ponty busca, a su vez, poner en marcha un nuevo horizonte conceptual, a partir del cual el mundo pre-reflexivo pueda ser accesible, de algún modo, para nosotros; de manera que podamos tener de él una experiencia (infinita) en función de una reflexividad de coexistencia, de intercambio estructural, y por último, de

---

<sup>292</sup> *Avant-propos*, p. 34.

continuidad. Se trata pues de una serie de nociones o figuras operatorias, que por su agenciamiento interno (suerte de actividad indirecta y a sobre haz), nos permite movilizar un nuevo género de reflexión (negativa por principio), poniendo en el centro de su despliegue las relaciones entre percepción y expresión, entre naturaleza y cultura, así como aquellas otras relaciones derivadas, que permiten asistir al nacimiento del sentido, ya sea en una expresión (articulada) o en una obra de arte.

## 2.2. Las figuras ontológicas de la estética merleau-pontyana

Sabemos por el testimonio de Emmanuel de Saint Aubert, –que es uno de los (digamos así) guardianes de la obra escrita e inédita de Merleau-Ponty– que algunos conceptos que el filósofo empleó en sus investigaciones del periodo que va de 1945 a 1953, pasando por la estancia de tres años en la Sorbonne (entre los que destacan: la superposición, lo diacrítico, la institución y la carne) recapitulan los antiguos problemas de su fenomenología, para darle un nuevo enfoque. Aun qué es verdad que fueron motivos muy particulares los que fijaron el sentido en que se los emplea,<sup>293</sup> estos conceptos, por su carácter situacional (por su valor de empleo) permiten enfrentar nuevamente las dificultades del infinito y reavivar el problema fenomenológico de la relación entre reflexión e irreflexión, entre sentido manifiesto y sentido latente, para finalmente desplegar el concepto de conciencia expresiva o estética, que había conquistado en el curso de 1953. No es nuestra intención situarlos cronológicamente, ni formar de ellos una imagen etimológica precisa, solo buscamos situarlos en el contexto de nuestra investigación, pero sin apartarlos del sentido original que adquieren en el contexto de la obra.

---

<sup>293</sup> Por ejemplo, la *superposición* fue concebida para discutir la libertad –en Sartre– y el encuentro con el otro; y lo *diacrítico* ha sido tomado de la lingüística saussureana para explicar la función de los signos en la determinación del sentido; la *institución* en contraposición a la constitución husserliana; la *profundidad* para discutir la geometría planimétrica; y finalmente la *carne* como encarnación en el sentido antropológico que le asignaba Gabriel Marcel.

a) Superposición <sup>294</sup>

La figura de la *superposición* estuvo presente en Merleau-Ponty de 1949 hasta su muerte, según lo refiere Saint Aubert, aludiendo a la importancia de este concepto (antecesor de la Carne). Según este autor, Merleau-Ponty impartió una conferencia en México a principios de ese año (49), en la que mantendrá un dialogo en la distancia con Sartre y S. de Beauvoir, el título de la conferencia será “El Otro”. La extraña figura de la superposición –noción casi geométrica– estaba presente en ese entonces, no sólo en el tema a resolver, sino en el estilo de la escritura como mecanismo de resistencia frente al dualismo de Sartre. Según Saint Aubert:

Emblemática de una filosofía de la expresión que desconfía de la univocidad y está atenta a los deslizamientos del sentido, la superposición lo es también de un pensamiento de la mezcla del alma y del cuerpo, o aún más, de una filosofía profundamente marcada por los riesgos y las dificultades de la relación con el otro.<sup>295</sup>

Para Saint Aubert, el uso del verbo (francés) *superponer* comporta una dimensión agresiva, moral y política, y en su acepción moderna, se presenta bajo la doble cara de violencia y sinsentido, pero Merleau-Ponty le asigna la función de una estructura existencial y desde ese momento será como una verdadera figura de su pensamiento.<sup>296</sup>

La superposición adquiere en la conferencia de México la característica de un *operador de coexistencia*, y en ese sentido tiene una función positiva: *superponer*, no es poner uno al lado del otro o uno frente al otro (o contra el otro –como en Sartre), *superponer* es usurpar al otro y ser usurpado por él.

---

<sup>294</sup> Tomaré las indicaciones que Saint Aubert ha referido sobre este concepto en un pequeño ensayo a propósito de la conferencia de Merleau-Ponty en México. Ver, Saint Aubert, E., *Superposición y deseo. La conferencia de México sobre el otro*, en: Ramírez, M. T., (coord...), *Merleau-Ponty viviente*, Barcelona: Anthropos; Morelia: Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” (UMSNH), 2012, pp. 15-44

<sup>295</sup> *Ibíd.* p. 15.

<sup>296</sup> Cfr. *Ibíd.* págs. 17 y 19

Según lo expresa al cierre de la conferencia: “en el amor hay pasaje de mí en el otro y del otro en mí, yo paso en el otro y el otro pasa en mí”.<sup>297</sup>

*Superponer* es entonces una modalidad de *relación*, de comunicación y de contacto, de investidura que se realiza fundamentalmente a partir del cuerpo propio (de su estado de ánimo y su afectividad). Saint Aubert precisa – parafraseando a Merleau-Ponty– que soy fundamentalmente “cuerpo percipiente investido por las cosas, cuerpo motor que se inviste e inviste, cuerpo sensorio-motor y deseoso en intercambio perpetuo con su medio y con los otros cuerpos”.<sup>298</sup>

Pero una vez confrontado el problema sobre el Otro, el concepto de superposición, va adquiriendo mayor generalidad, y se usa en un sentido más amplio para referirse a la comunicación con los objetos (o a la percepción misma). Por ejemplo en *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty pasa de la superposición del otro a la superposición de las cosas:

Pero eso no significa que haya, de mí a él, fusión, coincidencia: por el contrario, eso se produce porque una suerte de dehiscencia abre mi cuerpo en dos, y porque entre él mirado y él que mira, hay recubrimiento o superposición, de modo que hay que decir que las cosas pasan en nosotros tanto como nosotros en las cosas.<sup>299</sup>

Evidentemente, Merleau-Ponty buscaba asignarle a esta figura de pensamiento un lugar especial en la superación del dualismo dicotómico, haciendo pasar los términos antitéticos unos dentro de los otros, de manera que pudiera romperse la inercia de sus oposiciones. Pero el concepto de superposición, según la función que se le asigna dentro de la fenomenología merleau-pontyana, pudiera llevarnos a resolver el problema de las relaciones entre la reflexión y lo irreflexionado; obviamente no contamos con un aparato crítico que nos permita hacer ese acoplamiento de criterios, sin embargo el uso que

---

<sup>297</sup> *Ibíd.* p. 23.

<sup>298</sup> *Ibíd.* p. 17.

<sup>299</sup> *Lo visible y lo invisible*. p. 114.

se le asigna al término superposición está a un paso de lograrlo, puesto que comporta una especie de reflexividad interior. Hay un par de referencias en *Lo visible y lo invisible* que nos dan una pauta muy evidente, y Saint Aubert retoma una de ellas, en el texto que hemos citado, para dar expresión a la figura de la superposición (como adherencia ontológica) en cuanto usurpación (pasaje al otro, a la cosa, sentir desde el otro lado, etc.), según esto, es: “aprendiendo a captar, en la visión misma, una suerte de palpación de las cosas”.<sup>300</sup>

Más adelante, otro texto de la obra inacabada arroja nuevas luces; se trata de dimensionar el alcance de la intuición en Bergson, en cuanto experiencia coincidente con los hechos y las cosas, según Merleau-Ponty la experiencia de coincidencia con la cosa –en Bergson– es una coincidencia a medias, y aunque la intuición es en cierto modo una reflexión, sólo es verdadera reflexión si la experiencia que realiza es “recubrimiento, como de un hueco y un relieve que permanecen distintos”.<sup>301</sup> Nosotros decimos, sólo es posible como superposición, es decir como intercambio de órdenes que sin equipararlos o disolverlos en uno, forman una unidad de coexistencia. Superponer es entonces poner en contacto (tocar desde adentro otro que sí), aproximar en la distancia; a la vez, deslizarnos en las cosas, en las obras, en el lenguaje, pero inversamente (gracias a esa negatividad de nuestro ser), ser tomados (invertidos) por ellas.

La superposición merleau-pontyana es una noción estética por antonomasia, puesto que permite comprender el dinamismo estructurante de la percepción y de la expresión (como intercambio de lugares); así por ejemplo, el sentido de una obra de arte no está en la obra en la forma de una esencia objetiva (determinante), ni el pintor (que la crea) como un poder constituyente absoluto, que de pronto despliega en un lienzo una significación cumplida ya en su espíritu; el espectador, tampoco puede estar en esa posición de mero receptor (pasivo). La verdadera pintura, es decir, aquella que ha sabido encontrar sus medios de expresión, está abierta para siempre, es

---

<sup>300</sup> *Ibíd.* p. 81. El texto de Saint Aubert, *Superposición y deseo*, p. 38.

<sup>301</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 113.



decir, no puede ser determinada mediante una definición; por su parte, el sujeto (pintor, espectador), en su incapacidad para fijarla definitivamente, siempre sabrá dejarse envolver por ella. La expresión de una obra, como la percepción, es el cruce de un intercambio de lugares; pasaje del pintor-espectador en la obra y de la obra en el pintor-espectador. Entre ellos y la obra hay superposición, es decir, recubrimiento, encabalgamiento.

## b) Diacrítico

Como hemos anunciado, el concepto de *diacrítico* tiene su origen en la Lingüística de Ferdinand de Saussure, correspondiente a los cursos impartidos en Ginebra que fueron publicados en 1916 por sus alumnos bajo el título *Curso de Lingüística general*. Hay que advertir que Merleau-Ponty es pionero en la recepción de esta obra emblemática, pues como recuerda Roland Barthes, en su libro *La aventura semiológica*, Merleau-Ponty fue el primero en introducir al lingüista ginebrino en la filosofía.<sup>302</sup>

Las primeras referencias a Saussure por parte de Merleau-Ponty tienen lugar alrededor de 1949, a partir de los cursos en la Sorbonne, muy en particular a través del primero titulado *La conscience et l'acquisition du langage*. Para 1951, había conseguido ya una filosofía muy original que utilizaba el concepto de lo diacrítico como eslabón entre una teoría objetiva (sistemática) del lenguaje y una filosofía fenomenológica del lenguaje, que fue presentada ese año, en una ponencia para el primer Coloquio Internacional de Fenomenología en Bruselas, posteriormente publicada en *Signos*, bajo el rótulo: *Sobre la fenomenología del lenguaje*.<sup>303</sup>

Uno puede advertir en estos textos, que el concepto de *diacrítico* tiene un lugar clave en la elaboración de una fenomenología del lenguaje, puesto que no sólo tiene una función estructural definida, como en Saussure –en

---

<sup>302</sup> Rolan Barthes, citado en: Alloa, E. *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2009, p. 60.

<sup>303</sup> *Signos*, pp. 99-116

tanto que permite comunicar la lengua con el habla o superponer lengua y habla-, sino que es un concepto dialéctico que permite dar cuenta de las variaciones del sentido que se dan en el lenguaje y en toda expresión, sea esta del tipo que sea: lingüística, literaria, artística, etc.

En la concepción del profesor suizo, los signos son diacríticos, es decir, “uno por uno no significan nada”<sup>304</sup>, la relación significativa que de ellos proviene se da como una *diferencia* de unos con otros, de modo que el significado no está contenido en los signos, sino en la *relación*; de esta manera el estructuralismo lingüístico rompe con la univocidad y objetividad del lenguaje, a la vez que descentraliza los fenómenos de expresión.

Mediante el concepto de *diacrítico* Merleau-Ponty podrá aproximarse a una fundamentación del sentido desde la experiencia de la expresión, que se manifiesta en el juego de oposiciones y diferencias sin término; De manera, que agrega a la experiencia del lenguaje, la experiencia expresiva del cuerpo, y construye una verdadera filosofía del lenguaje, en la que se concibe a éste, de dos maneras distintas y complementarias: como lenguaje dado o derivado y como lenguaje primordial y originario (lenguaje parlante), en una relación de implicación y superposición.

Pero el concepto derivado del estructuralismo lingüístico será extrapolado a otros campos de la expresión (como veíamos antes), y permitirá redefinir, no sólo la concepción del sentido emanado de cualquier experiencia expresiva, sino que formará parte de una nueva concepción de la experiencia perceptiva; por ejemplo, en una nota de trabajo de *Lo visible y lo invisible*, del 27 de octubre de 1959, Merleau-Ponty señala: “describo la percepción como sistema diacrítico, relativo, opositivo...”.<sup>305</sup> De ese modo, el concepto de origen lingüístico, ocupará un lugar estratégico para llevar a cabo una comprensión estructural del Ser del fenómeno o del sentido de lo sensible, puesto que describe globalmente la experiencia de la percepción y la expresión, como una estructura diferenciadora (y opositora) universal como la carne. Merleau-Ponty abre definitivamente este concepto a un régimen no lingüístico desde el curso

---

<sup>304</sup> Cfr. Saussure, F. *Curso de lingüística general*. México: Artemisa, 1985, p. 85.

<sup>305</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 190

de 1953 y lo confirma definitivamente en otra nota de trabajo de enero de 1960: “Lo que hemos dicho al comienzo sobre mi percepción como integración-diferenciación, mi montaje sobre un sistema diacrítico universal (es) la articulación esencial de mi trascendencia constitutiva”.<sup>306</sup>

Pero, ¿cómo debe entenderse esta palabra: diacrítico, desde el punto de vista fenomenológico? Richard Kearney, en un pequeño artículo consagrado a éste tema, titulado *Ecrire la chair: L'expression diacrírique chez Merleau-Ponty*, advierte que Merleau-Ponty, a partir del primer curso en el College de France, utiliza el término “diacrítico” indistintamente para referirse a la percepción que a la expresión, según él, no existe una sin la otra, y añade, que la percepción es el testimonio de un desajuste fundamental en nuestra experiencia sensible en tanto que *expresión implícita*.<sup>307</sup> *Expresión*, porque en el movimiento de diferenciación acontece el sentido como fruto de una intersección de los pliegues, es decir, de los términos en desajuste. Kearney sigue de cerca el giro operado por Merleau-Ponty, alrededor de esta tesis de Saussure sobre lo diacrítico (en lingüística) y señala que la percepción es en cierta forma, un lenguaje, o puede ser equiparada a un lenguaje,<sup>308</sup> pues no consiste únicamente en traducir una experiencia exterior, haciendo pasar un espectáculo enfrente de un sujeto. Percibir no es poseer un objeto, sino abrirse a un mundo de objetos a partir de planos (o de distinción de planos); percibir es destacar frente a una diferencia de niveles.

Merleau-Ponty nos da pautas muy claras para poder establecer una analogía entre percepción y lenguaje, en una nota preparatoria del curso de 1953:

Percibir una fisonomía, una expresión, es siempre usar signos diacríticos, así como realizar una gesticulación expresiva con el cuerpo. Cada signo no tiene otro valor que diferenciarse de los otros...Tener un cuerpo capaz de gesticulación expresiva o de acción y tener un sistema

---

<sup>306</sup> *Ibíd.* p. 206.

<sup>307</sup> Kearney, R., *Ecrire la Chair: L'expression diacrírique chez Merleau-Ponty*, Chiasmi International, vol. 15, 2013, p. 185.

<sup>308</sup> *Ídem.*

fonemático como capacidad de construir los signos, es la misma cosa. Esquema corporal y sistema fonemático.<sup>309</sup>

Se puede comprender también, que en ambos casos, el *sentido*, emanado de una expresión o de una percepción, no es una *esencia* aislada (determinada por una aprensión consciente); sino que todo él, está en juego, como suspendido en los bordes, en los pliegues, en la relación, en la intersección de un movimiento general. A su vez, el esquema diacrítico, permite ampliar el concepto de conciencia como negatividad, ya que la percepción no es posible como identidad sino como diferencia. Dice Saint Aubert, que la identidad de los términos se designa en la tensión de sus diferencias, los contornos emergen de la invasión de las cosas,<sup>310</sup> o del empalme de éstas. Ya no hay un cara a cara.

Como señala Saint Aubert, Merleau-Ponty habría encontrado en este curso sobre *El mundo sensible y el mundo de la expresión*, el clivaje conceptual ideal, para dar una respuesta al problema del pasaje entre percepción y expresión, entre naturaleza y cultura, puesto que ni la percepción es una mera respuesta sensible al medio, ni la expresión una actividad privativa del espíritu. La percepción es un movimiento, la motricidad una acción expresiva; de modo que percibir es acentuar un desajuste fundamental, una diferencia de niveles a través de la cual somos capaces de dibujar un paisaje, o el artista de crear una obra de arte. La invención artística está radicada en ese intervalo diferenciador, en esa potencia de expresión que nace ya desde el esquema corporal, y que se prolonga en la vida cultural. No hay escisión, el pintor es un cuerpo situado, solicitado por el mundo.

### c) Profundidad

El concepto de profundidad será retomado a partir de los cursos de 1953, en el Collège de France, de un modo distinto a como había sido abordado en

---

<sup>309</sup> *Le monde sensible et le monde de l'expression*, pp. 203-204.

<sup>310</sup> Cfr. *Avant-propos*. En: *Ibid.* p. 19.

*Fenomenología de la percepción*. Si en esta obra la profundidad era concebida como parte integrante de la conciencia perceptiva en su desplazamiento por el espacio, ahora es retomada como dimensionalidad del ser salvaje, sobre la que emerge el sentido. Por lo que permitirá conciliar definitivamente una perspectiva lingüística de la expresión y una perspectiva fenomenológica (si se quiere ontológica) de la percepción.

Merleau-Ponty considera que la *profundidad* es una dimensión clave para comprender el punto de contacto que hay entre nosotros y el mundo que nos rodea, pero también para conectar nuestros “actos de significar”. La profundidad es la dimensión de lo oculto y de lo simultáneo, de lo que relaciona y la matriz de toda diferencia. Emmanuel de Saint-Aubert expresa que mediante la noción de profundidad Merleau-Ponty se “resiste al geometrismo del pensamiento clásico”.<sup>311</sup> La diferencia sobre fondo de identidad no nos da la imagen de una *entidad* objetiva, sino que esta identidad aparente no es otra cosa que la *tensión* misma de la diferencia. Si nos situamos, por ejemplo, en el pensamiento clásico, la identidad consiste en la forma objetiva e individualizada de las cosas: la presencia; pero en el pensamiento de Merleau-Ponty la identidad es una virtualidad, una ultra-cosa. Saint Aubert ve en el concepto de profundidad el acceso a un nuevo tipo de *Ser*, ni sujeto ni objeto, ni conciencia ni extensión, ni pura sustancia, ni pura relación.<sup>312</sup> Con la profundidad se asiste, pues, a una destrucción de la *superficie* y una disociación del espacio clásico de significación que en la literatura se basa en la tensión entre signo y sentido y en la pintura entre la figura y el fondo que va degradando en perspectiva.

Finalmente, retomo el texto completo de Saint Aubert en el que se advierte una analogía entre percepción diacrítica como desajuste y la visión

---

<sup>311</sup> Emmanuel de Saint Aubert, en: Richard Kearney, “Ecrire la Chair. L’expression diacritique chez Merleau-Ponty”, *Penn State University: Chiasmi International*, 15, (2013) 183-196, 186.

<sup>312</sup> Ídem.

en profundidad<sup>313</sup>, que nos parece absolutamente deficitaria del enfoque estético que hemos venido trazando, según él:

La percepción de la profundidad ofrece a Merleau-Ponty otro ejemplo mayor de esta lógica de desajuste, en la que el relieve nace del contraste y la profundidad es instituida por la invasión de las cosas [...] el tema de la profundidad implica un tipo de ser nuevo, ni sujeto ni objeto, ni consciencia ni extensión, ni pura sustancia ni pura relación. Dimensión espacial “la más existencial”, la profundidad resiste al geometrismo de la inteligencia clásica que fija sabiamente la ubicación y las relaciones extrínsecas de sus objetos, ella escapa al paradigma óptico de la perspectiva –la de una visión de cíclope que elimina las dimensiones motrices y temporales de la percepción, y aplasta sobre un mismo plano el interior de las cosas.<sup>314</sup>

#### d) Institución

El término ‘institución’ es abordado de una manera individual en el curso principal del año académico de 1954-1955 en el Collège de France, titulado: *La institución en la historia personal y pública*. Pese a ser un concepto difícil y extenso por naturaleza, y por estar orientado hacia la consolidación de una fenomenología genética, el curso de la institución resulta revelador en lo relativo a la puesta en forma de una fenomenología de la experiencia estética. Muy en particular, debido a que pone de relieve la insuficiencia de aquel concepto emblemático de la fenomenología husserliana, conocido como *constitución*. Si bien es verdad que el curso está orientado, como lo hace saber su autor, hacia la historia de la vida personal y pública, también es verdad que no busca comprender esta vida bajo el concepto de conciencia personal o como conciencia fenomenológica.

---

<sup>313</sup> Es verdad que esta última, ya había sido abordada en *Fenomenología de la percepción*, con ciertas reservas que ahora son tematizadas, bajo una nueva consideración de la profundidad, especialmente en este curso de 1953.

<sup>314</sup> *Ibíd.* pp. 19-20.

Se podría decir que el problema de la institución tal y como ha sido interpretado en este curso, es el resultado de la reforma de la conciencia que había emprendido en el curso anterior, el de 1953, como se advertía anteriormente. Lo cierto es que en los términos planteados, la extensión del concepto permite superar el estrecho límite de la conciencia, circunscrito por Husserl a ciertas operaciones o dimensiones propias: intencionalidad como *acto* y la semblanza de esta operación: la *constitución*. Pero, ¿cómo entender este concepto de institución, más allá de los límites de la conciencia constituyente? Merleau-Ponty, con el afán de explicarse mejor, lo indica en el siguiente texto introductorio:

Institución (significa) entonces establecimiento en una experiencia (o en un aparato construido) de dimensiones (en el sentido general, cartesiano: sistema de referencia) en relación con las cuales toda una serie de otras experiencias tendrán sentido y formarán una *continuación*, una historia.

El sentido es depositado (ya no solo en mi como conciencia, no es creado o constituido en el momento de retomarlo). (...) es (depositado) como para ser continuado, para terminar, sin que esta continuación sea determinada. Lo instituido cambiará pero este cambio mismo es llamado por su *Stiftung*.<sup>315</sup>

Pese a que el término alemán *Stiftung* tomado de los textos de Husserl, especialmente de *Ideas II*, tiene una connotación distinta a la que le asigna el curso –pues *Stiftung* designa fundación más que institución–, es verdad que adquiere un gran valor para aquilatar la empresa fenomenológica de la expresión estética, puesto que apunta a tematizar la trama de toda experiencia expresiva como génesis y reanudación del sentido, pero a su vez como “transformación que conserva”.<sup>316</sup> Según lo expresa Mariana Larison en la presentación del texto editado en su versión en español: “La institución (es)

---

<sup>315</sup> Merleau-Ponty, M., *La institución. La pasividad. Notas de cursos en el College de France (1954-1955) I. La institución en la historia personal y pública*, Barcelona: Anthropos; Morelia (México): Instituto de investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” (UMSH), 2012, p. 8.

<sup>316</sup> *Ibíd.* p. 29.

considerada como una matriz de sentido a partir y en torno de la cual se organizarán otras series de acontecimientos”.<sup>317</sup> Luis António Umbelino, por otra parte, reconoce el lugar estratégico de la institución, como “matriz simbólica”, especialmente para comprender la dimensión del espacio de la Arquitectura, como un modo originario de habitar o hacer vibrar el mundo<sup>318</sup>.

La institución será entonces un concepto muy vasto que permite confrontar múltiples experiencias o niveles de experiencia, desde las formas básicas del organismo (impronta animal), el investimento en el organismo humano, hasta la institución de un sentimiento, de una obra, e incluso de una historia. La institución tematiza entonces la matriz de cierta experiencia del sentido sobre la que se instalan o son posibles otras tantas experiencias de sentido, y señala, no sólo el nacimiento o recepción de cierta experiencia, sino que participa en la formación de una *continuidad*; tenemos como ejemplo la historia del arte reunida en una sola obra maestra o en la introducción de un estilo nuevo; según nuestro autor hay un lazo invisible que une el pasado del arte con el porvenir, es decir, un *telos* pictórico. Pero no se trata de un lazo continuo y lineal, la historia que la institución pone de manifiesto es una historia retrospectiva, practicada mediante una lógica ciega, que se crea abriendo camino.<sup>319</sup> La institución es, pues, una lógica indirecta que opera por desvío, a la vez una teleología del conjunto, pero sin posesión del final.<sup>320</sup> Es, en cierta forma, una manera peculiar de poner en marcha la instalación del todo en la parte, sin suprimirla como individualidad: como contingencia.

Merleau-Ponty insiste en este *Curso* que la institución de una obra, por su inserción en el conjunto de las obras, a partir de su individualidad y lógica interior, da siempre la impresión de ser inacabada, y se manifiesta o da la impresión de ser como un ensayo en el conjunto de las obras. Finalmente, la institución muestra de qué manera esta lógica interior se opone al azar,

---

<sup>317</sup> Larison, M., *Presentacion. Merleau-Ponty y los cursos en el College de France*, en: *Ibíd.* p. XIII.

<sup>318</sup> Umbelino, L., A., *Leib, Umwelt e Arquitectura. Leituras de M. Merleau-Ponty e M. Richir*, Eikasía, Revista de filosofía n.47, Enero (2013). Cabe destacar que en éste artículo, su autor, aproxima tres líneas de investigación merleau-pontyana, al concepto richiriano de espacio en la arquitectura, llegando a concebir la carne del cuerpo como un modo originario de habitar el espacio, “de hacer vibrar el paisaje del mundo”, p. 797.

<sup>319</sup> *La institución*, p. 52.

<sup>320</sup> *Ibíd.* p. 53.



mediante la introducción del *estilo*. Para nuestro autor, el estilo es el elemento diferenciador, y es practicado en el todo de la historia, a través de un corte transversal mediante el cual el genio fisura la historia del arte. Esto responde a la cuestión que se formulaba al comienzo del texto sobre la *Institución de una obra*: ¿Cuál es el modo de presencia del todo en las partes?<sup>321</sup> Hay investimento, en la obra que nace, de un pasado y un porvenir de las obras totales, así, cada obra se inscribe en el horizonte viviente de la historia del arte mediante un desvío o mediante un corte transversal, operado por el genio (un genio es un transgresor y un continuador).

#### e) La carne

En un importante análisis llevado a cabo por Emmanuel Alloa, a propósito del evento conmemorativo del centenario de nacimiento de Merleau-Ponty en 2008, que fue publicado en una obra colectiva del 2012, titulada *Merleau-Ponty viviente*, bajo el epigrafe: *La carne, diacrítico encarnado*,<sup>322</sup> se advierte que la carne no es un concepto de factura exclusivamente merleau-pontyana, sin embargo, constituye la figura emblemática de la última filosofía de Merleau-Ponty. Según Alloa, el concepto de carne (*chair*) tiene una larga historia dentro de la filosofía francesa y se relaciona con una cierta herencia cristiana (o contra ella), emblema de una desgarradura entre la encarnación de Cristo y la carnalidad humana. El concepto que guía la obra de Merleau-Ponty proviene de ese contexto en tránsito de la concepción cristiana hacia una concepción mundana y ontológica, a través de Gabriel Marcel, Paul Claudel, pasando por Sartre y finalmente a través del concepto de corporalidad viviente (*Leib*) de Husserl, confrontado algunas veces con ciertos avatares de las ciencias del comportamiento, especialmente el Psicoanálisis y la Gestalt: cuerpo sexual o carnal, percepción estructurante, inconsciente etc.

---

<sup>321</sup> *Ibíd.* p. 52.

<sup>322</sup> Alloa, E. *La carne, diacrítico encarnado*, en: Ramírez, M. T., (coord...), *Merleau-Ponty viviente*, Barcelona: Anthropos; Morelia: Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro" (UMSNH), 2012, pp. 137-152

Según Alloa, la recepción del concepto de carne en la filosofía de Merleau-Ponty se caracteriza por un distanciamiento de las características que le habían dado forma; el autor italo-francés advierte que es “desviándose de una fenomenología del cuerpo vivido y abriéndose al acontecimiento expresivo como pudo (...) operar la última transición hacia una ontología de la carne”.<sup>323</sup> Como señala Alloa, el concepto de carne opera un desplazamiento lateral fuera de los cuerpos hacia las zonas donde tiene lugar la emergencia de lo imprevisto<sup>324</sup>, y donde la interrogación del fenómeno expresivo abre a un espacio de articulación entre los cuerpos (entre las formas, las sensaciones, los sentidos, etc.), un espacio que es la carne misma como encabalgamiento. Merleau-Ponty expresa, en la obra póstuma *Lo visible y lo invisible*, que esta experiencia no puede situarse fácilmente bajo el contexto de la tradición filosófica, según él:

La carne no es materia, no es espíritu, no es sustancia. Sería necesario para designarla, el viejo término de “elemento”, en el sentido en que se lo usaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una cosa general, a medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, suerte de principio encarnado que importa un estilo de ser, en todas partes donde encuentra una parcela suya. La carne es, en este sentido, un «elemento» del Ser.<sup>325</sup>

Luego señala que la carne es “la facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho. Y a la vez, lo que hace que tengan sentido”.<sup>326</sup>

El uso del término *elemento*, tomado de la filosofía pre-socrática, indica que Merleau-Ponty intenta “pensar la simultaneidad de lo que aparece y de lo que lo hace aparecer, del objeto y del medio que lo manifiesta: la carne es matriz, “pregnancia de posibles”, señala Alloa.<sup>327</sup> Finalmente, en el texto conmemorativo se defiende la tesis de que la carne es *diacrítica* en el sentido

---

<sup>323</sup> *Ibíd.* p. 144.

<sup>324</sup> *Ídem.*

<sup>325</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 127.

<sup>326</sup> *Ídem.*

<sup>327</sup> Alloa, E., *La carne, diacrítico encarnado*, p. 151.

en que toda experiencia matricial pasa por el decurso de la oposición y la diferenciación, de modo que no es una unidad sistematizada por principio, en ella no hay unidad de principios (opuestos), sino resonancia e intercambio de principios. La carne pone el mundo no frente a la conciencia sino alrededor de ella, a sus espaldas; se mueve en su interior mediante quiasmos, reversibilidades en la que ella es presa de lo visible y sitiada por lo invisible.

Por último, debemos considerar estos conceptos (superposición, diacrítico, institución y carne), como figuras de pensamiento, que permiten visualizar fenomenológicamente la organización interior y exterior de nuestra experiencia expresiva, tratando de sublimar el misterio de su organización infinita. Podría justificarse su disparidad, su falta de homogeneidad e incluso, el riesgo de emplearlos arbitrariamente en este texto, a partir de una expresión feliz de Merleau-Ponty que les atribuye legalidad: según él, “el llamado a lo originario va en varias direcciones: lo originario estalla, y la filosofía debe acompañar ese estallido, esa no coincidencia, esa diferenciación”,<sup>328</sup> a través de sus conceptos. De manera que una vez que han encontrado su resonancia dentro de la filosofía de nuestro autor, se les puede visualizar, algunos más abiertamente que otros, en la puesta en forma de una estética de apertura, a través de la cual se anuncia lo sensible como tejido de comunicación y expresión, así como en la conformación del *sentido* en su estructuración interna. En el siguiente apartado, nos ocuparemos de este último aspecto, con el propósito de concretar el esfuerzo de reflexión estructurante que acompaña a toda expresión a partir de aquél primer estrato de sentido (sentido primordial) que envuelve todos nuestros actos de significación cultural, en especial, el lenguaje y la pintura, que es sobre todo con los que cerraremos nuestra investigación.

---

<sup>328</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 114.

### 3. La experiencia del sentido haciéndose.<sup>329</sup>

El mundo de la percepción que revelan los análisis de Merleau-Ponty permite descubrir, según su filosofía de la encarnación, diferentes niveles de expresión, como se veía hace un momento; así se habla de expresión en: la percepción, la palabra, la poesía, la pintura y hasta en el pensamiento. Cada uno de estos niveles comparte estructuras comunes, aun cuando sus objetos y medios de expresión sean distintos. Es una constante en la obra que a menudo se relacione pintura y poesía, o que se considere a la pintura como un lenguaje, etc. Según nuestro autor, hay un lenguaje indirecto y silencioso que atraviesa todos los niveles de expresión. Un sentido primigenio o primordial que se mantiene mudo y silencioso en el comercio con las cosas, y cuya estructura se revela a través del contacto indirecto que nuestra conciencia expresiva mantiene con él. Pero este sentido primordial ha sido revelado a través de la experiencia de la carne, como un irreflexionado, como un ser salvaje, que obsesiona al filósofo y le obliga a encontrar los medios de su expresión.

Lo que buscamos en este apartado es, pues, problematizar el ser salvaje a partir del problema del sentido, con el objeto de retomar la cuestión de lo irreflexionado (y su expresión) bajo el ropaje del sentido primordial. Si bien es verdad que nuestro autor no abandonará nunca lo sensible como estructura primordial de sentido, también es cierto que buscará permanentemente su articulación en niveles de expresión derivados o que han alcanzado cierta institucionalidad cultural como en el lenguaje y la pintura, que son ampliamente privilegiados por nuestro autor.

Hemos visto hasta qué punto, en *La fenomenología de la percepción* (bajo cierto influjo del pensamiento clásico –como en los primeros trabajos del filósofo) nos proporcionaba una aproximación a la expresión a partir de la

---

<sup>329</sup> Tomo prestada esta expresión de Marc Richir, que caracteriza su filosofía del lenguaje, y que Alexander Schnell ha tomado como horizonte de investigación, con la variante, de que para Merleau-Ponty, no se trata de un proceso de fenomenalización del sentido, sino de mostrar la manera en que su estructura, es ritmo, movimiento, estructuración, juego: vida.

puesta en forma de una estructura relacional (cuerpo-mundo), a través de la intencionalidad operante del cuerpo propio; pero justamente, debido a que en el corazón de dicha intencionalidad corporal se instalaba, de manera clandestina, un (como) tercer ojo, casi imperceptible, que veía, desde el interior de la experiencia, los lazos que esta abría con el mundo y con las cosas; una subjetividad trascendental emanada del cuerpo propio nos ponía en alerta, pues parecía reproducir de renovada cuenta el espectáculo interior que ella abría y se lanzaba a las antípodas de la cultura para establecer su reino.

Esta experiencia fenomenológica “instalada” en su propia observación, obstinada en mirar desde el interior, resultaba ser menos que una experiencia genuina, porque el sentido emanado del fondo parecía estar pre-constituido o forjado a partir de ese darse cuenta primordial, de esa transparencia – disfrazada de opacidad– (en que la figura sobre fondo presupone al fondo como presencia), que corona la experiencia como una conquista de la apercepción. Hemos visto cómo, finalmente, esta experiencia perceptiva no deja de poner a contrapelo dos presencias simultáneas, la de lo observado y la del observador, aun cuando parecían mezclarse recíprocamente, y, a causa de eso, eran al final dos. Pero una filosofía instalada todavía en la cultura de la presencia, orientada sin más hacia la naturaleza desnuda, al pretender revestir de atributos y especificaciones (positivas) su contacto con el mundo del silencio, estaba condenada a fracasar.

Debía reformularse el entramado conceptual para franquear ese abismo que impedía restituir el valor de una experiencia genuina. Para Merleau-Ponty, toda experiencia genuina (expresiva) está cimentada sobre una negatividad, es decir sobre una no-positividad; su inercia no emana de una plenitud ya conquistada, ella se desencadena en un medio diacrítico, y es fruto de una superposición, de una institución y de la experiencia infinita de una carne universal. De modo que toda experiencia expresiva como emanada de una diferencia fundamental pone en evidencia: negatividades, aberturas, pliegues, latencias, ausencias, silencios, distanciamientos, lagunas, secretos, vacíos, huecos, relieves, claros, abismos, etc. Toda experiencia expresiva parte de

estos presupuestos ontológicos, pues no hay nada que la colme o concluya. En filosofía –y de manera particular en ontología–, por tanto, como en el arte, no debe haber relaciones concluyentes porque todo está abierto. Si es posible una experiencia, lo es gracias a este estar en falta constitutivo de los términos reunidos en ella. De manera que la expresión como experiencia primordial, es siempre diacrítica e indirecta, como la ontología que la funda y la alimenta. “No se puede hacer la ontología directa” afirma Merleau-Ponty. “Mi método indirecto (el ser en los entes) es sólo conforme al ser –filosofía negativa como teología negativa... el mundo invisible –el no-ser en el ser-objeto: el *Seyn*”.<sup>330</sup>

De modo que el *ser* que revela nuestra experiencia expresiva, como veíamos, está lleno de protuberancias por las que se comunican dos o más, dos que se multiplican, dos que se invierten o metamorfosean. Dos que se superponen uno al otro, es decir que intercambian sus lugares, que invisten las potencias del otro; que instituyen su comercio mutuo en la formación de un porvenir en la distancia y, finalmente, que encuentran en la intersección de sus pliegues, de sus carnes, el emblema de un sentido haciéndose. Pero esta intersección del sentido haciéndose (sentido indirecto, negativo) es válida no sólo en la articulación de los cuerpos, sino en el lenguaje, en las obras de arte (como cuerpos), en la literatura e incluso en la poesía. A continuación, haremos un breve recorrido entorno a la experiencia del “sentido” con el propósito de contextualizar un nuevo modo de acceso a lo irreflexivo (como sentido primordial) a la luz de una nueva imagen de la reflexión como reflexión negativa e indirecta.

### 3.1. El sentido indirecto: El lenguaje

La filosofía del lenguaje desarrollada por Merleau-Ponty, tiene como propósito mostrar hasta qué punto el lenguaje en general y los signos en particular pueden ser comprendidos como análogos de la expresión perceptiva, a tal punto, que lo que es válido para la experiencia expresiva de la percepción

---

<sup>330</sup> *Lo visible y lo invisible*. p. 161.

sensible, puede ser extrapolado al campo de la ciencia del lenguaje y viceversa. Hay homogeneidad de criterios que permiten, por tanto, articular indistintamente una fenomenología del lenguaje y una estética.

En lo que respecta al problema del lenguaje, hay un proceso de aproximación gradual. Ya en *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty había establecido una muy original problematización de la palabra como refractaria de un sentido gestual y corporal inminente. En esta primera cosmovisión de la palabra, el *sentido* era comprendido como inmanente en ella; es decir, como un pensamiento interior de la palabra; sin embargo, parecía (incluso para el propio autor) una filosofía del lenguaje muy limitada ya que no estaba soportada por un criterio homogéneo que permitiera pensar el sentido en el proceso de su formación.

Será a partir de los cursos en la Sorbonne, y en la obra inconclusa *La prosa del mundo*, que el problema del sentido será abordado como tema más independiente. El centro de gravedad de este periodo consistirá en volver a relacionarnos con nuestros medios de expresión; es decir, tomar conciencia de lo que quiere decir hablar o significar y partir del análisis del lenguaje en primera persona para luego pasar al lenguaje en general. Hay que decir, con cierta reserva, que Merleau-Ponty entiende este “tomar conciencia” como un nuevo acto de *intuición*, pero una intuición que no estratifica la experiencia en elementos objetivos. Esta nueva intuición eidética del lenguaje, que el autor retoma de Husserl, consiste, pues, en una vivencia *dóxica* del lenguaje, es decir, una vivencia de nuestro propio ser expresivo, que será retomada como programa fenomenológico y que en sus cursos tratará de orientar hacia la búsqueda de ese acto originario y silencioso –del significar– que es naturalmente la experiencia de la expresión, puesta en sintonía con el fragmento que citábamos de las célebres *Meditaciones Cartesianas*, en que se propone llevar a la expresión pura la experiencia todavía muda de nuestra vida. Hay que advertir que los análisis del periodo académico comulgan con una ontología de la significación, tema que aparece más abiertamente trabajado en los cursos del *Collège de France* y en la obra póstuma *Lo visible y lo invisible* publicada en 1964 por Claude Lefort.

Para iniciarnos, hay que señalar que Merleau-Ponty nos ofrece un primer paso en esta dirección en *La prosa del mundo*, al establecer una diferencia clave que nos abre en el mundo del sentido originario:

Digamos que hay dos lenguajes: el lenguaje adquirido, de que disponemos, y que desaparece ante el sentido en cuyo portador se ha convertido –y el lenguaje que se hace en el momento de la expresión, y que va justamente a hacerme deslizar desde los signos al sentido-.<sup>331</sup>

Dos lenguajes: uno operante o constituyente y el otro dado o constituido, que se relacionan entre sí y que para que uno tenga lugar el otro debe omitirse o cambiar de nivel. Merleau-Ponty dice que el lenguaje posee la virtud de hacerse olvidar, de borrarse frente al sentido que dibuja.<sup>332</sup> Su triunfo está en borrarse. Pero no se trata de un aniquilamiento sónico deliberado, operado por un sujeto constituyente, sino de una *superposición* de órdenes entre estos dos lenguajes, que hace que uno de ellos haga aparecer al otro, el lenguaje manifiesto que de pronto se inviste de un nuevo sentido. Superposición porque el lenguaje operante se mueve en el todo de la lengua aportando su experiencia y reorganizando los aparatos de expresión a través de sedimentos significativos que *instituyen* el sentido, es decir, que renuevan o dan origen a nuevas significaciones.

Posteriormente, esta primera aproximación fenomenológica, muy conveniente para una teoría del lenguaje, será llevada al contexto lingüístico, en lo concerniente a la naturaleza de las relaciones, no ya de estos dos lenguajes en general, sino en lo que se refiere a la micro-relación entre signo y sentido. Se trata del primer curso en la Sorbonne publicado bajo el título *La conscience et l'acquisition du langage*, donde su autor insiste que, frente a la gramática de los lingüistas, debe establecerse una *pre-gramática*, es decir una lógica –coloquialmente hablando– de la experiencia expresiva. Pero, ¿en qué consiste esta? En encontrar los elementos esenciales y silenciosos que operan en el interior del lenguaje y que fundamentan su estructura. Es en este curso en la Sorbonne donde aparece una primera referencia a Saussure, aquilatando

---

<sup>331</sup> Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*. España: Editorial Taurus, 1971. p. 35.

<sup>332</sup> *Ibíd.* p. 27.



los elementos básicos de la lingüística del gran maestro ginebrino: la relación de la lengua y el habla (a partir de la sincronía y la diacronía), la relación de los signos y el sentido (a través de la función arbitraria y diferenciadora de los primeros), mediante una función diacrítica que permite comprender no sólo el sistema de una lengua, sino los cambios o giros que opera el lenguaje en su historia propia, etc.<sup>333</sup>

La recepción de la lingüística de Saussure por parte de Merleau-Ponty está centrada, no obstante, alrededor del problema del sentido, o más en concreto, en torno a la génesis del sentido. De modo que, más que remontar a una historia cronológica del lenguaje, al primer día de la palabra, Merleau-Ponty parte del supuesto de que a pesar de los cambios históricos, hay en el lenguaje instituido *sedimentos* de un lenguaje prehistórico que permite revivir su génesis o su estructura genética.

En una primera hipótesis, siguiendo las tesis de algunos herederos del profesor ginebrino, Merleau-Ponty advierte que la fonación es un ingrediente fundacional del lenguaje.<sup>334</sup> Una vez establecido éste, a través de la lengua –hablada o escrita–, el sedimento fonético –primer vector de sentido– revive la génesis del lenguaje en cada acto de expresión originario.

A pesar de la fascinación por esta explicación evolutiva –casi empírica– de la lingüística, Merleau-Ponty considera que el problema no está resuelto totalmente, pues falta por explicar el nacimiento de nuevas significaciones. El contexto genético, en un nivel más general, tiene que responder a la pregunta sobre cómo es posible decir algo nuevo en el océano inmenso de las significaciones dadas. Porque si la lengua impusiera o prescribiera las determinaciones de sentido al habla, resultaría imposible innovar: la creatividad y el estilo serían un mito. En su opinión, hay todavía un estado de indeterminación lingüística, que no puede ser justificado por el sistema. La gramática (derivada del estructuralismo lingüístico) muestra las variables de la lengua (sus cambios o mutaciones generacionales: la muerte de una lengua, la generación de otra, su parentesco, etc.), pero es insuficiente para dar una

---

<sup>333</sup> Ver, Saussure, F. *Curso de lingüística general*. México: Artemisa, 1985.

<sup>334</sup> Merleau-Ponty *a la Sorbonne*. p. 69.

justificación genética de la misma (lo que hace que una lengua persista en su devenir y que siga renovándose).<sup>335</sup>

Para responder a esta inquietud sobre la actualización o innovación del sentido en las expresiones lingüísticas, Merleau-Ponty se apoya en el psicolingüista Gustave Guillaume, que afirma que hay un “*sistema sublingüístico*”<sup>336</sup> como principio de mediación entre la lengua y el habla, en el que la diacronía engloba a la sincronía. Se trata de un sistema interior que atraviesa el todo de la lengua, a mitad de camino entre el azar y la razón objetiva. Esta forma interior, este sedimento significativo, se actualiza en la acción del habla sobre la lengua como un *movimiento*. Consiste en un corte *longitudinal*<sup>337</sup> que realiza la diacronía sobre la sincronía, en oposición al corte transversal que realiza ésta. Para nombrarlo, Merleau-Ponty recurre a una vieja expresión que circula desde Humboldt: «*Innere Sprachform*»<sup>338</sup>, y se refiere al “estilo de la palabra”<sup>339</sup> o forma interior, que recoge –en el lenguaje– la perspectiva sobre el mundo propio y la cultura; ella organiza la diversidad de los significados establecidos y anticipa la formación del sistema en nosotros. De modo que esta forma interior del lenguaje está fundada en nuestra experiencia propia como sujetos históricos, cuya condición parlante está forjada por la contingencia de nuestras situaciones personales y colectivas.

Este valor situacional de la palabra nos hace creer que el sentido de una expresión estaba ya anticipado en nosotros, ya hecho: porque se ha vivido. Hay como un pensamiento dentro del lenguaje, “un sentido lenguajero del lenguaje”<sup>340</sup>, dice Merleau-Ponty, que habita al lenguaje, pues “la manera de repartir los acentos, las flexiones, el uso del artículo, son expresiones de una visión del mundo”.<sup>341</sup> Ahora bien, este lenguaje en el lenguaje viene en auxilio de nuestras intenciones significativas –todavía vacías de sentido– y las colma en la palabra dicha. Se da una cuasi-corporalidad de lo significante, un cierto

---

<sup>335</sup> Ver. *Ibíd.* p. 75.

<sup>336</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 85.

<sup>337</sup> *Signos*. p. 104.

<sup>338</sup> *A la Sorbonne*. p. 65.

<sup>339</sup> *Signos*. p. 106.

<sup>340</sup> *Idem*.

<sup>341</sup> *A la Sorbonne*. P. 65.

poder de revestimiento, que se despliega en el horizonte de la significación. De aquí resulta que el *sentido* emanado de este cruce, entre nuestras intenciones y los significados instituidos, se dé como un “*equilibrio en movimiento*”.<sup>342</sup> Merleau-Ponty advierte enseguida que “precisamente esta “deformación coherente” (Malraux) de los significados disponibles es lo que los ordena a un sentido nuevo.”<sup>343</sup>

Una vez que hemos tratado de exponer la parte genética, resulta apremiante abrirnos camino alrededor del problema de la *institución* del sentido y de la manera en que se relaciona con el lenguaje o con los signos, es decir, abrirnos al fenómeno del aparecer del sentido como encarnación. En primera instancia Merleau-Ponty allanará este camino una vez más, alrededor de la injerencia estructural de Saussure sobre la dinámica opositiva de los signos, señalando que, si el valor expresivo de la cadena verbal no está localizado en ningún punto concreto, sino más bien en el juego de los signos entre sí, esto quiere decir que los signos, por su cuenta, no dicen nada, sólo significan en la *diferencia* entre ellos, en una cierta relación de solidaridad en la diferencia; cierto valor de empleo y colaboración, cierta praxis al interior de las relaciones lingüísticas.<sup>344</sup>

Emmanuel Alloa sostiene, en su obra *La resistencia de lo sensible*, que esta limitación de los signos, inscrita en su individualidad, muestra que hay una negatividad en la lengua, que impide que el signo signifique por sí solo. Según él, “El lenguaje no está en el hablante ni en las cosas; el sentido no está oculto en los signos, no puede surgir (...) sino del espaciamiento de éstos”<sup>345</sup>, esto quiere decir la palabra diacrítico.

Los signos son, pues, un formulario en blanco que no se ha llenado aún y se encuentran a disposición de ciertos utensilios culturales y mentales.<sup>346</sup> Una vez que estos, ya organizados, poseen la significación, la llevan consigo,

---

<sup>342</sup> Ídem.

<sup>343</sup> *Signos*, p. 109.

<sup>344</sup> Wittgenstein, ha dicho que el signo tiene vida solo en el sistema. Ver: Wittgenstein, L., *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos. 1976. p. 36.

<sup>345</sup> Alloa, E., *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009. p. 67.

<sup>346</sup> Cfr. *Signos*. págs...105-106

la representan, la usurpan e intercambian sus papeles. En esto consiste la *inmanencia* del sentido, pues cuando uno lee la *Prosa del mundo* no termina de asombrarse por el hecho de que las palabras dibujen en el hombre algo que no está físicamente presente en aquellas, y que, a su vez, esta magia no pueda darse sin ellas: las palabras prenden como el fuego dirá a propósito de Sartre<sup>347</sup>. Sólo el lenguaje mítico ha sabido comprender el sentido encarnado de las expresiones, cuando coloca la palabra Dios en Dios mismo. Merleau-Ponty habla de una cuasi-corporalidad de lo significante, que preña la palabra y la sobrepone a la cosa, la usurpa o superpone.

Pero si el desarrollo del sentido como derivado de la relación diacrítica de los signos, nos ha permitido superar la univocidad del lenguaje (propia de la gramática decimonónica), ¿acaso supera el problema de la equivocidad a la que nos condena la negatividad del sentido? ¿Qué quiere decir que la significación se dé entre los bordes, en la lateralidad de los signos, en la interjección de los pliegues? Ciertamente hay aquí un tema que merece atención especial. En primer lugar, es necesario contextualizar el uso del término diacrítico. Hemos dicho que lo emplea a propósito de Saussure, pero lo interpreta en base al esquema gestáltico de la figura sobre un fondo. Esta es la novedad.

En cierto modo el esquema gestáltico resuelve el problema de la equivocidad, ya que Merleau-Ponty interpreta la significación lingüística en el contexto de la percepción. Así como en ésta, resulta imposible percibir –en el esquema figura-fondo–, el fondo en sí mismo, es decir los espacios entre dos intervalos, así resulta imposible concebir el espaciamento –entre los signos–, por sí mismo. “El aspecto del mundo se nos trastornaría si consiguiéramos ver como cosas los intervalos entre las cosas”<sup>348</sup>. Que el significado ocurra en los bordes, significa que no hay designación directa del sentido. El *sentido* de la palabra se da en el contexto de los signos, como la percepción se da desde

---

<sup>347</sup> Cfr. *La prosa del mundo*, p. 29

<sup>348</sup> Alloa, E. *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2009. p. 70.

una cierta perspectiva del mundo (entre los intervalos de las cosas). Hay sentido, pero no *un* sentido en-sí.

A medida que Merleau-Ponty se detiene sobre esta extraña relación entre signo y significado, encuentra un parentesco excepcional con el mundo de la percepción sensible. Incluso llega a evidenciar la continuidad que se da entre una y otra. En efecto, hacia el final de su vida, estableció un paralelismo en el tratamiento de ambos temas, que permiten comprender la dialéctica negativa. En primer lugar, se advierte que, así como no es posible mantener frente al Ser de lo sensible una relación directa, sino más bien una relación oblicua; así, la conciencia del sentido de una expresión no la tenemos sino de manera indirecta. Hay un fondo de silencio que se interpone pero sin el cual nada puede ser comprendido. Esta ontología negativa expresa una no-posicionalidad del significante con relación al significado e implica una fórmula de desvío que se impone incluso al pensamiento, puesto que la *reflexión*, derivada de este encuentro con lo primordial, es a su vez indirecta y lateral. Es una reflexividad que pasa por lo sensible o que genera un pensamiento según lo sensible, gracias a la profundidad sobre la que se asienta la percepción.

Por otra parte, algunas notas de trabajo de su obra póstuma *Lo visible y lo invisible*,<sup>349</sup> arrojan luz sobre este problema, partiendo de una analogía entre lenguaje y sensibilidad. Hay que decir que, en el contexto de la obra póstuma, el concepto de “diacrítico” es empleado con cierta frecuencia para describir el tipo de relación que se da –en un nivel ontológico–, entre la generalidad de lo sensible y el *ser* de lo sensible, es decir, su sentido. Por “diacrítico” se entiende, aquí, el acontecimiento de la “diferencia” sobre un fondo de semejanza.<sup>350</sup> Esto significa que el *sentido* es lo que desajusta, lo que desordena –metafóricamente hablando– el todo de las significaciones establecidas. Se establece que: “Lo propio de lo sensible (como del lenguaje) es ser representativo del todo no por relación signo-significación o por inmanencia de las partes unas a otras y al todo, sino porque cada parte es

---

<sup>349</sup> *Lo visible y lo invisible*, pp. 191-195.

<sup>350</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 192.

*arrancada* al todo, viene con sus raíces, se superpone al todo, transgrede las fronteras de los otros”.<sup>351</sup> Este desajuste –diacrítico– de los signos se despliega en la intersección con la profundidad entendida como *dimensionalidad* del sentido, o como lo hemos referido, como dimensionalidad del sentido haciéndose (*Le sens se faisant*). De manera equivalente, el sentido del lenguaje, es decir, su unidad ontológica, no es sino esa tensión relacional entre los signos, es decir, su “unidad de coexistencia”.<sup>352</sup> Podríamos tomar prestada, una vez más, la expresión de H. Maldiney, para aludir a esta extraña figura del sentido haciéndose, que se abre en la expresión diacrítica: como Ritmo.

Pero el problema del sentido, tal y como lo concibe nuestro autor, es un hecho paradójico, como la vida misma. No puede concebirse por los medios habituales sin que se convierta en una conjetura del pensamiento. Es necesario interceptar su sentido verdadero, desde la experiencia fenomenológica misma, es decir desde el interior de su propio sentido.

Tomemos por ejemplo a los poetas. Merleau-Ponty sostiene que éstos ya habían dado ese salto abismal hacia un nuevo orden de pensamiento poético. Advierte en sus cursos en el *Collège de France*, que la poesía y la literatura preceden a la filosofía y a la lingüística en el descubrimiento de ese desajuste fundamental. Según él, la poesía, después de Mallarmé y Rimbaud, consiste en un cuestionamiento del “suelo” del lenguaje, que se manifiesta en la búsqueda de la fuente de la expresión poética. En ellos, se rompe el paralelismo y linealidad significante-significado. Por ejemplo, con Rimbaud se “rebasa la correlación signo-significación sin apartarse de (la) posibilidad del mundo, sino al contrario entrando sin reserva en su unidad prelógica, despertando sus conexiones y sus resonancias salvajes (...), y poniendo al lenguaje en esta condición, dejándolo vivir como cosa del mundo”. Para Rimbaud, el horizonte de la nueva poesía ya no radica en sus armónicos estilísticos, ni en la transparencia de la prosa.

---

<sup>351</sup> *Ibíd.* p. 193.

<sup>352</sup> *Elogio de la Filosofía.* p. 45.

En lo que concierne a la literatura, Merleau-Ponty resalta el mismo giro operado en la poesía:

Después de Proust, Joyce y los americanos, el modo de significación es indirecto: yo-el prójimo-el mundo deliberadamente mezclados, implicados uno en el otro, expresados por el otro, en (una) relación lateral –Proust: el impulso a escribir lanzado por las cosas...evidencia del ser ahí mudo de las cosas exigiendo la palabra, palabra cuyo objetivo es restituir su silencio.<sup>353</sup>

Para él, esta reconfiguración de la poesía ha puesto en crisis a la literatura y a la poesía misma, pues la ruptura con el paralelismo significante-significado es al mismo tiempo, una destrucción de la palabra y la literatura oficial.

En definitiva, la nueva manera de afrontar el mundo de los significados – en literatura y poesía–, a partir de referencias indirectas y desajustes de sentido, lleva consigo una destrucción de la superficie y una disociación del espacio clásico de significación. Se pone en marcha, coloquialmente hablando, una re-inversión copernicana del espacio de significación, que Merleau-Ponty logra tematizar a partir del enfoque genético y diacrítico, heredado de Husserl y Saussure. En consecuencia, esta lógica del significar indirecto que propugna la filosofía del lenguaje de nuestro autor, está a las antípodas de una ciencia objetiva del lenguaje; no hay en ella universalidad de derecho –como pretendía Saussure– sino universalidad de hecho; pues lo universal para Merleau-Ponty no está por encima, sino por debajo (Clandel), no está delante, sino detrás de nosotros.<sup>354</sup>

### 3.2. El mundo del silencio: la pintura.

El interés de Merleau-Ponty por la pintura data, como advertíamos antes, de los años 40, paralelamente al desarrollo de sus tesis doctorales. Ya desde

---

<sup>353</sup> *Notes de Cours*, p. 49.

<sup>354</sup> *Lo visible y lo invisible*, p. 194.

aquellas primeras elucubraciones sobre la pintura de Cézanne, el filósofo sitúa la atención sobre la trascendencia oscura e indeterminada de las cosas y de su infinita solicitud para ser expresadas, para ser encontradas en su estado naciente y desde esa experiencia poder instituirse. El mundo del silencio, único lenguaje de las cosas, fue convirtiéndose así en el móvil de la reflexión fenomenológica y ontológica del filósofo, como una especie de manía.

Para 1952, Merleau-Ponty reelabora un capítulo de *La prosa del mundo*, titulado *El lenguaje indirecto*, publicado en *Les temps modernes* y finalmente en *Signos*, bajo el epígrafe *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, en el que se observa una clara tendencia a unificar lenguaje y pintura. En este nutrido ensayo, que varía de una versión a otra en un asunto esencial, la introducción de la lingüística de Saussure, ofrece un acoplamiento excepcional entre estos géneros de expresión. En particular en lo concerniente a la relación entre los signos del lenguaje y la pintura. Pues si los signos conquistan en su comercio mutuo, la formación del sentido (comercio que es indeterminado por principio, ya que el lenguaje es oblicuo e indirecto, alusivo y sobreentendido –si se quiere, silencio–), la pintura no es de otro género. En una primera aproximación, Merleau-Ponty considera, por ejemplo, como signos el color y la línea y les asigna una función análoga a la del lenguaje:

Se dice comúnmente que el pintor nos impresiona a través del mundo tácito de los colores y de las líneas, se dirige en nosotros a un poder de desciframiento informulado y cuyo control sólo tendremos justamente después de haberlo ejercido ciegamente, después de haber gustado la obra.<sup>355</sup>

Los signos pictóricos son, pues, diacríticos como la palabra, su unidad significativa viene del comercio entre sí y de la modulación interior de la superficie coloreada. Pero es una unidad relativa y abierta, nunca consumada por completo. Merleau-Ponty advierte constantemente que esa relatividad del sentido, esa apertura ininterrumpida de la obra (polimorfismo interpretativo), emana del fondo silencioso y diferenciador de los signos. Es en la coexistencia

---

<sup>355</sup> *Ibíd.* p. 51.



de estos signos, de sus ritmos abisales, del serpenteo interior, que emana su fuerza significativa.

Hay que advertir, por otro lado, que la imagen del silencio que atraviesa el ensayo no proviene necesariamente del contexto de la lingüística, sino de la pintura misma y de uno de sus teóricos, André Malraux, especialmente por un texto emblemático titulado *Les voix du silence*, que Merleau-Ponty discute permanentemente en muchas de sus tesis centrales. Malraux observa que la teoría del arte de los grandes maestros hace del cuadro una representación embellecida de la naturaleza objetiva. Los modernos, en cambio, han puesto en cuestión este prejuicio objetivista del arte e incluso de la poesía, para sustituirlo por una estética individualista y subjetivista.<sup>356</sup> Según Malraux, el tema del arte contemporáneo es el sujeto: el pintor mismo. Algo de lo que no está de acuerdo Merleau-Ponty, pues a sus ojos, este análisis de Malraux es insuficiente. Desde la primera versión del texto *El lenguaje indirecto*, aparecido en *La prosa del mundo*, el filósofo advierte, refiriéndose a la pintura clásica, que “nunca la pintura consistió simplemente en representar”<sup>357</sup>. Según él, desde que el pintor clásico miró el mundo y buscó los medios de su representación “estaba ya operando esa transformación o metamorfosis que, la pintura, habría más tarde de proponerse expresamente como fin”.<sup>358</sup> Es decir, el arte clásico habría armonizado ya el elemento creador y la representación, como temas. La obra de los clásicos, más que únicamente representar, buscaba expresar. El arte contemporáneo ha podido retomar esta inclinación secreta (de los clásicos), asignando a la pintura la posibilidad de expresarse por sí misma y de presentar la obra como un aparato de expresión propio (la obra como tema). La pintura contemporánea no quiere ser una ventana del espíritu en la que se mira lo que se ha puesto en ella, una significación cumplida y cerrada (para siempre).

Más en concreto, la pintura abierta, aquella que Merleau-Ponty ha tipificado como originaria, se encuentra fundamentada en un sistema

---

<sup>356</sup> Smith, M. N. *L'esthétique de Merleau-Ponty*, Les Études philosophiques, No. 1, Michel Henry/ Recherches (Janvier-Mars 1988), pp. 83-84.

<sup>357</sup> *La prosa del mundo*, p. 62.

<sup>358</sup> Ídem.

diacrítico a partir del cual ella cobra vida propia, como un organismo que se pone a vivir.

Naturalmente, esta concepción del arte, común a algunos pintores, especialmente: P. Cézanne, P. Klee, H. Matisse, V. Van Gogh, entre otros, tiene su base en una cierta filosofía del arte, que reconoce el sentido de la obra como encaje o modulación entre líneas y colores, que juegan entre sí y forman una silueta (sentido), y que desconcierta, pero que únicamente se la puede comprender cuando la contemplación ha terminado.

Pero ¿si el sentido no habitara a la obra a partir de una continuidad línea-color, contorno-forma, sino a sobre haz de los espaciamentos entre las líneas y el color, entre el contorno y la forma; es decir, entre los intervalos (los blancos en las acuarelas de Cézanne)? ¿Si existiera un lenguaje oculto, elevado a la segunda potencia en el que de nuevo los signos llevaran la vida vaga de los colores, y en el que las significaciones no se liberaran totalmente del comercio de los signos?<sup>359</sup>

Estas y otras inquietudes que pueden observarse en el texto *La prosa del mundo*, permiten descubrir hasta qué punto Merleau-Ponty no solo quiere comprender el sentido de una obra de arte, sino también, hasta qué punto una obra de arte permite comprender el mundo del silencio –abierto en su interior por el juego diacrítico de los signos pictóricos–, y que se nos presenta como el fundamento del sentido haciéndose. En cierta forma, Merleau-Ponty busca comparar el arte del lenguaje a las otras artes de la expresión, en lo que tienen de común: un fondo de silencio o sentido naciente que se mueve en el interior de todo acto de expresión, y del que la pintura ha hecho su propio tema, especialmente a partir del arte contemporáneo. Esta apertura diacrítica e infinita de la obra, en su inacabamiento, nos permite decir con Maldiney, que la obra está en “un estado de origen perpetuo”.<sup>360</sup>

¿Qué expresa una obra de arte? Podríamos responder a este enigma con el riesgo de engañarnos, que una obra de arte expresa un sentido haciéndose.

---

<sup>359</sup> Cfr. *Ibíd.* p. 52.

<sup>360</sup> Maldiney, H., *La estética de los ritmos*, Cuadernos materialistas 1, 2016, p. 39.

El silencio que quiere traducir, lo expresa en la composición diacrítica (entre las líneas y los colores, así como en la modulación general de los empastes) y la mirada del espectador. Merleau-Ponty ha dicho que el acto de pintar tiene dos caras: la mancha o el trazo de color que se pone en un punto de la tela, y su efecto en el conjunto.<sup>361</sup> Los colores, las líneas, los empastes, el encuadre, los valores cromáticos, juegan o ritman interiormente en la obra, aún en el abismo que los separa. Comunican interiormente por el efecto de composición diacrítica que les hace existir en coexistencia con el todo. Se trata de una deformación coherente o sistema de equivalencias que hace sentido. Este efecto diferenciador da a veces la impresión de inacabamiento de la obra, pues no fija definitivamente la unidad del sentido. Pero, en su desajuste interno, la obra interpela, también, a un espectador para completar el ritmo de significación o para coexistir diacríticamente con sus intenciones. Para Merleau-Ponty:

La obra consumada, no es pues, la que existe en sí como una cosa, sino la que espera su espectador, lo invita a retomar el gesto que la ha creado y, salvando los intermediarios, sin otra guía que un movimiento de línea inventada, un trazo casi incorpóreo, a reencontrar el mundo silencioso del pintor, en adelante proferido y accesible<sup>362</sup>.

La obra no está consumada entonces, está abierta (como el sentido que ella anuncia está abierto), pues, “es en los otros que la expresión toma su relieve y verdaderamente deviene significación”<sup>363</sup>.

La obra expresa, pero no un sentido, menos aún las intenciones del pintor: Ella expresa, como dice Merleau-Ponty, de la Carne: un “estilo” de ser, es decir, un estilo alusivo, elíptico como todo estilo, pero como todo estilo inimitable, inalienable...”.<sup>364</sup> La pintura habla a su modo, como un lenguaje: sus voces, son las voces del silencio.<sup>365</sup>

---

<sup>361</sup> Merleau-Ponty, M., *Elogio de la filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, p. 52,

<sup>362</sup> *Ibíd.* p. 59.

<sup>363</sup> *Ibíd.* p. 60.

<sup>364</sup> *Lo visible y lo invisible.* p. 137.

<sup>365</sup> *Cfr. Elogio de la filosofía*, p. 53.

Pero, ¿dónde radica el sentido que la obra expresa? ¿El sentido está cautivo en la pintura, encerrado en ella, o más bien, la desborda o la trasciende? ¿Tendría que remontarse a otra cosa para encontrarse como obra? Ante todo, el sentido habita la obra, es inmanente en ella: “El sentido impregna el cuadro antes de que el cuadro lo *exprese*”<sup>366</sup>; “El sentido se hunde en el cuadro, tiembla alrededor de él “como una bruma de calor” antes de que sea manifestado por él”<sup>367</sup>, pero a la vez, lo trasciende, en el sentido en que no basta el marco para contenerla, y en ese sentido es infinita solicitud (la obra quiere ser vista – reclama un espectador–); trascendente por cuanto el sentido está abierto y en ese sentido inaprensible; pero no inválido en cuanto pueda ser desacreditado. El arte quiere ser verdadero, es decir reunir una cierta cohesión interna, un cierto valor de empleo de sus propios medios de expresión.

Por el contrario, el Arte Conceptual, por ejemplo, sobredimensiona la idea que la obra quiere expresar y encuentra más allá del artefacto su sentido interior (en una idea o concepto). Pero tampoco es como el “Readymade”, que inviste un objeto de uso común, por ejemplo el “Urinario” de Duchamp o la “Caja Brillo” de Andy Warhol, en una obra de arte. Merleau-Ponty es en ese punto muy estricto y discriminador, para él, no todo puede llegar a ser una obra de arte, hay un régimen de sentido propio del arte, sin el cual un objeto que se quiere pasar por arte no es sino un trampantojo, un engaño. Este régimen de sentido (o esquema interior), es el régimen de expresión salvaje. En cuanto se presenta como un abismo que hace sentido. Abismo por cuanto su estructura interna es infinita, es decir, no se agota en una posicionalidad única, sino que siempre está interpelando nuevas significaciones. El sentido de la obra no está, pues, en la forma de una identidad sino de una diferencia, una diferencia que hace sentido.

Si nos propusiéramos fijar, para establecer su legalidad, el tipo de sujeto que reclama la obra de arte (salvaje); quizá el modelo de espectador o de receptor del arte salvaje serían: R. Maria Rilke y H. Michiaux. Baste recordar (como referíamos anteriormente), las largas horas que Rilke solía pasar frente

---

<sup>366</sup> *Ibíd.* p. 63.

<sup>367</sup> *Ídem.*

a la exposición de la obra de Cézanne en el *Salon d'Automne* de París y el grado de afectación de que era capaz, al punto de entorpecer los escritos que en ese momento preparaba; o incluso, el deseo y la necesidad de remontar esas imágenes originarias en la poesía. Henri Michaux, pintor y escritor, se ha propuesto respectivamente, narrar o pintar, bajo el influjo de la mezcalina, la experiencia psicodélica en su descomposición perspectiva, y retomar una especie de percepción en bruto. No resulta extraño el estilo peculiar de la recepción de la obra del pintor Paul Klee, que le hace decir “una línea sueña” o incluso, enumerar cada línea por su ritmo propio, como si se dejaran existir libremente por el cuadro. Michaux nos da la clave de la recepción de la obra del pintor en el siguiente fragmento:

Para penetrar en sus cuadros y de entrada, nada de esto, afortunadamente, importa. Basta con ser elegido, con que uno mismo haya guardado conciencia de vivir en un mundo de enigmas al que también en enigmas es como mejor conviene responder<sup>368</sup>.

### 3.3. Consideraciones generales sobre la Estética de Merleau-Ponty

Para cerrar este apartado, es fundamental contextualizar los términos en que debemos tratar el problema estético desde la perspectiva de nuestro autor. Si bien es cierto que muchos de sus escritos y cursos están estructurados a partir de ciertos análisis sobre la obra de arte (la pintura y la poesía), no todo adquiere una función estética; algunas veces señala que el concepto de espacio de la nueva física es puesto de relieve por la pintura antes que por la filosofía misma; así como las referencias a la pintura o al cine tienen la función de constatar los indicios de una comprobación fenomenológica o científica, por lo que no alcanzan a cubrir la función de una teoría estética. En cambio, muchos de esos mismos análisis paradójicamente muestran la equivalencia entre fenomenología y praxis artística que, más que implicar una filosofía del

---

<sup>368</sup> Michaux, H., *Aventura de líneas*. En: *Escritos sobre pintura*, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000, p. 106.

arte, señalan la puesta en forma de una filosofía según el arte. Emmanuel Alloa lo expresa del siguiente modo:

Entonces no sería exagerado afirmar desde esta óptica que la reflexión merleau-pontyana sobre la pintura abandona definitivamente el ropaje de la estética clásica para pasar de una filosofía sobre la pintura a una filosofía *según* (d´après) o –más exactamente– una filosofía según la pintura...<sup>369</sup>

A efecto de evitar las dificultades y contradicciones que implica establecer una estética merleau-pontyana, proponemos ofrecer ante todo, en este anexo, una aproximación; primero partiremos de una caracterización del concepto de estética merleau-pontyana; finalmente abundaremos en la descripción fenomenológica del comportamiento estético, como emblema de significación a partir de la cual se anuncia un sentido primordial e irreflexionado.

a) El concepto de estética y la filosofía merleau-pontyana.

La estética en sus orígenes significa aisthesis: sensación, percepción o teoría de lo sensible. Baumgarthen acuñó el término en beneficio de una poética. Tiempo después se le dio el equivalente de una teoría de lo bello artístico. Si nos atenemos solo al hecho de que su definición original significa teoría de lo sensible, podemos llegar a plantear sin dificultad una estética de la experiencia sensible en Merleau-Ponty.

Ahora bien, sabemos que desde el comienzo, el asombro producido por una obra de arte nos remitía a una realidad impresentable, a algo no circunscrito en los límites de lo expresado, porque lo desbordaba. Desde las cavernas de Lascaux y Altamira, la sorpresa por el mundo del sentido es manifiesta y nos deja en la zozobra. El Renacimiento, como vimos, inventó la perspectiva para representar la belleza en forma objetiva y localizable, a través de la armonía y el orden, sin embargo, el efecto desbordante del sentido

---

<sup>369</sup> Alloa, E., *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty, Crítica de la transparencia*, Buenos Aires: Nueva Visión, p. 83.

superaba la representación, lo que hacía más admirable todavía las técnicas. Desde la antigüedad los artistas y poetas se consideraban así mismos inspirados por los dioses. Con el Renacimiento, también los pintores y escultores –relegados anteriormente a meros ‘técnicos’, alcanzaron el empíreo, buscando traducir en obra esa experiencia sublime y desbordante de lo infinito a que habían sido llamados. Al comienzo de la modernidad cartesiana se introdujo la representación matemática, luego el romanticismo introdujo del sentimiento como contemplación de lo bello. Se debatía por esas épocas el vehículo de expresión que debía dar lugar a lo estético: lo sensible, lo conceptual, lo sentimental, lo racional, etc. En el fondo, se buscaban los medios para someter el infinito positivo que emanaba de la inspiración divina. El problema es enorme sino es que imposible. Quienes confiaban en la representación conceptual, no lograban, por completo, dar cuenta del hecho estético (el lenguaje conceptual no lograba replicar con exactitud la experiencia sublime), quienes confiaban en los sentidos, terminaban por confinar lo sensible al espíritu absoluto del que emanaba todo, desfigurando así su carácter trascendental. El problema estético poco a poco fue adquiriendo el lugar de confluencia de dualidades insuperables: finito-infinito, inmanencia-trascendencia, particular-universal, sensible-inteligible, etc. El régimen de separación llegó a ser desorbitante. Se requería una teoría unificadora. Sabemos que Schelling introdujo una estética ejemplar al respecto, que integra en un mismo sistema naturaleza y espíritu, finito e infinito, pero su referencia a Spinoza le hizo caer en un panteísmo estético. Se requería más bien una teoría de la encarnación, que no redujera la materia al espíritu o el espíritu a la materia. Que descubriera lo infinito en el centro mismo de lo finito.

A diferencia de cualquier otro enfoque estético, Merleau-Ponty busca establecer una fenomenología y una ontología de lo sensible mismo. Más que la belleza, lo que se propone alcanzar, es el ser de lo sensible, es decir, el ser de la expresión. Para él, lo sensible es el primer paso hacia la expresión, pues es un lenguaje que comunica la vida del sentido. Como señala Dufrenne, la experiencia estética en sentido merleau-pontyano, es esa experiencia

originaria que realiza la percepción<sup>370</sup>. La percepción nos abre al mundo y a los otros, pero a la vez nos comunica indirectamente con el ser de esa relación.

Nos remite, pues, al origen, a lo primordial, a la base de donde el pensamiento complejo toma sus reservas. Como decíamos más arriba, la percepción se configura al mismo tiempo como inmanente y como trascendente, ella supone la trascendencia del mundo respecto de nuestra experiencia, sin embargo es inmanente al mismo tiempo, puesto que parte de él, es decir, nace de sus entrañas. A esto nos referimos cuando afirmamos que se opera un sentido inverso del infinito. La percepción toca desde dentro al mundo, pero no le impone sus leyes. Por otra parte, el mundo fenomenológico no es tampoco el ser puro, sino el sentido que acontece en la intersección de mis experiencias y las del otro, en el engranaje de unas sobre las otras, en el puro estilo de ser.

En la configuración de una ontología de la percepción, Merleau-Ponty va a dimensionar los sentidos de la vista y del tacto, diseñando una ontología de la mirada y de lo táctil que nos comunican con una realidad invisible e intangible. Con una especie de locura de lo visible que quiere abarcarlo todo, que quiere expresarlo todo. Esta experiencia expresiva de lo visible, como estructuración del ser sensible, nos pone en el clivaje con lo primordial (lo salvaje), sin poder al final capturarlo. Lo infinito de la experiencia estética es que nunca logra concretarse en una experiencia única y definitiva, la experiencia estética siempre está abierta, ritmada por la diferencia (de un sentido haciéndose), y porque comunica con un ser que es esencialmente apertura (Offenheit). Lo infinito queda así recluido en el problema de lo finito. Esto nos da la impresión de que lo infinito, es el equivalente ontológico del ser salvaje e incluso del inconsciente fenomenológico. En ese sentido, como advertíamos, una verdadera obra de arte, a la vez que una verdadera experiencia estética, será aquella que brota de la experiencia primordial de lo infinito y de lo salvaje, como fruto de una resonancia inconsciente que de pronto transforma la obra en gesto y en estilo propio del Ser.

---

<sup>370</sup> Carbone, M., *La rehabilitación de lo sensible*, en: Ramírez, M. T. (coord.), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, UMSNH, Morelia Mich. Méx. 2002. P. 63.



## b) Estética, Fenomenología y Ontología en Merleau-Ponty

Hemos advertido al inicio que el Prólogo a *Fenomenología de la percepción* es el primer indicio de una estética, justamente porque los análisis de la fenomenología en torno a lo que llamamos experiencia originaria, era simultáneamente considerado como un acontecimiento de expresión. Merleau-Ponty es muy enfático en el Prólogo al considerar la fenomenología no como una analítica trascendental (idealista), ni como un empirismo científico; tampoco como una disciplina estática (en la que el fenomenólogo se limita a contemplar pasivamente los fenómenos). Hemos advertido, luego, en sus últimas obras, que la ontología es una praxis de un tipo especial, en la que como el arte, se asiste a la realización de una verdad<sup>371</sup>. Podemos advertir, por tanto, que entre la filosofía de Merleau-Ponty y la Estética existen correspondencias fundamentales al nivel de las actitudes, los procedimientos y los contenidos<sup>372</sup>. Si la estética busca ser una verdadera teoría de la sensibilidad (en especial de la sensibilidad artística), debe al menos, antes de categorizar, descender al fundamento, captar el nacimiento de un sentido (que será tomado como origen o fuente de expresión). Más aún, si aspira a erigir el testimonio estético en el epígono de una racionalidad, debe como la fenomenología permanecer presa de sus objetos, o en todo caso, padecer el devenir de las cosas o de las obras, según las circunstancias o situaciones con que se nos presentan. La filosofía merleau-pontyana impone a la estética la suerte de destino que gobierna a la fenomenología: su inmersión en el mundo y en lo visible (en el mundo visible de la obra).

Con respecto al arte como tal, la relación que la fenomenología mantiene con él, no es la de aplicación de principios o criterios a partir de los cuales el arte adquiere una fundamentación teórica; se trata más bien, de una relación de *implicación* o de co-implicación, a través de la cual arte y fenomenología se comprenden mutuamente. El arte no refleja una verdad previa del mundo o del ser, sino que la produce, en la modulación del cuadro;

---

<sup>371</sup> Cfr. *Fenomenología de la percepción*, p. 20.

<sup>372</sup> Ramírez, M. T., *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontyana*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, p. 27.

el artista como el filósofo, sólo se atiene a lo que se da: al fenómeno originario del aparecer que se recrea en la tela. El artista como el fenomenólogo practica una suspensión, una reducción, una epojé artística, a partir de la cual un ser sensible busca situarse entre la textura, los pliegues coloridos del cuadro y los ojos (del artista primero y del espectador después).

En sus arrebatos de desesperación, por ejemplo, Cézanne parecía practicar una fenomenología o por lo menos las implicaciones de una epojé: “¡Qué difícil es pintar bien! ¿Cómo dirigirse sin rodeos hacia la naturaleza?...el estudio modifica nuestra mirada...no acabo de atrapar el paisaje...la luz no existe para el pintor... ¿qué hay por debajo de la naturaleza? Tal vez nada. ¡Tal vez todo...! ¡Quien pudiera ver como el que acaba de nacer!,<sup>373</sup> la duda del pintor, la angustia frente a un mundo inabarcable, el asombro de la naturaleza variopinta, todo, todo debía jugarse en la mirada y en el movimiento de las manos; la paleta permitía a su vez, una vez organizados los pigmentos, mezclados y probados los tonos, dirigirse al lienzo e instalar una vez más la duda, la epojé que el ojo había abierto, y que ahora es guiada por la mano hacia su expresión.

Tanto el arte como la fenomenología coinciden en querer reproducir o describir una experiencia originaria fuera de los límites de la representación. Asistir en carne propia al evento en que algo toma sentido o hace sentido: la operación expresiva de la obra de arte así como a la creadora reanudación (de la experiencia fenomenológica) de nuestro comercio perceptivo con el mundo.<sup>374</sup> En definitiva, estética y fenomenología se subsumen una en la otra, a partir de lo *irreflexivo* de nuestra experiencia sensible, porque justamente sobre ese irreflexionado se asienta la primera emergencia del sentido.

---

<sup>373</sup> Cfr. Cézanne, P., *Leer la naturaleza*, Madrid: Casimiro, 2014.

<sup>374</sup> Cfr. Carbone, M., *La rehabilitación de lo sensible*, en: Ramírez, C. M., (coord...) *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, p. 63.

### c) Legado y orientación de la estética merleau-pontyana

Algunos autores contemporáneos se han abierto a la posibilidad de que la obra de nuestro autor opere una verdadera estética. Destacan en esta lista Mikel Dufrenne que ha elaborado una teoría estética muy original y se considera heredero del pensamiento de Merleau-Ponty. De su "*fenomenología de la experiencia estética*", se desprende el interés por volver a Merleau-Ponty, incluso cuando fija una postura definitiva sobre la estética, ésta se puede encontrar entre los límites de la teoría merleau-pontyana de lo sensible primordial, el siguiente fragmento lo explica: "La experiencia estética no es una forma de experiencia entre otras, es en verdad la manera de restablecer nuestra experiencia originaria del mundo"<sup>375</sup>. H. Maldiney es otro heredero que se acerca más al problema de lo infinito sensible, cuando en su "*Estética de los ritmos*", explora el mundo de lo primordial a partir del orden en el caos y del abismo en que se localiza el sentido.<sup>376</sup> Por otro lado, Mauro Carbone, encuentra en la estética merleau-pontyana un punto de apoyo esencial para traducir filosóficamente la obra de Proust alrededor de lo que denomina las *ideas sensibles*.

Emmanuel de Saint Aubert, que ha sido enfático en la recepción del periodo intermedio de Merleau-Ponty, muestra que la formación del concepto de *carne* (chair) pasa por varios conceptos esenciales, algunos de los cuales tienen una incidencia inevitablemente estética: la superposición, el sistema de equivalencias, lo diacrítico, entre otros; Renaud Barbaras, ha propuesto importantes avances entorno al problema de la fenomenalización, confrontando el problema del aparecer y lo infinito, como emblemas de una fenomenología negativa; finalmente Marc Richir, quien ha consagrado casi diez años de su vida (años 70 - 80) a la obra de Merleau-Ponty, retoma el concepto de "esencias salvajes" como una noción clave para asumir el

---

<sup>375</sup> Mario Teodoro Ramírez (Coord.), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. UMSNH, Facultad de Filosofía "Samuel Ramos", Morelia 2002. P. 29.

<sup>376</sup> Ver, Henry Maldiney, *La estética de los ritmos*. Cuadernos materialistas, nº 1, 2016. En: <http://colectivomateria.wixsite.com/cuadmaterlistas/1>

horizonte de una fenomenología arquitectónica, es decir, una fenomenología que como la geología establece varias capas de significación y de sentido.

Finalmente, el 5 y 6 de mayo del 2011, se dieron cita en la Sala Napoleónica de la Università degli Studi di Milano, un grupo de especialistas de varias latitudes, para discutir el pensamiento estético de Merleau-Ponty. El encuentro fue titulado "*Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*".<sup>377</sup> Los ponentes más destacados y conocedores de la obra de Merleau-Ponty, Andrea Pinotti (anfitrión), Emmanuel de Saint Aubert de la École Normale Supérieure de Paris, Mauro Carbone de la Université Jean Moulin Lyon 3, Stefan Kristensen de la Université de Geneve, entre otros, asumen el presupuesto de que la filosofía merleau-pontyana está estructurada en función de una estética, y que las consideraciones fenomenológicas y ontológicas de lo sensible encuentran una mayor resonancia en esa disciplina. La gran variedad de temas allí expuestos son una prueba fehaciente de la estética implícita y no formulada del filósofo francés, y justifican las acusaciones de que fue objeto ante la Sociedad Francesa de Filosofía en 1946, especialmente la formulada por M. Bréhier, para quien la tesis fenomenológica de Merleau-Ponty parece articularse con las descripciones del arte y la literatura, más que con la filosofía misma. Los temas que allí se discuten son estratégicos en la reconstrucción de la estética merleau-pontyana: la empatía (de las cosas, de las obras, etc.), la fenomenología de la naturaleza, la filosofía del paisaje y la experiencia de una obra de arte; la experiencia de la carne en la obra de arte; el problema de lo sublime puesto de relieve a partir del estudio de la profundidad espacial de la obra de arte; por último, la imagen y el icono, con que Carbone pretende tematizar una vez más, la reinversión del platonismo. Estos son, entre otros temas, los indicios de una estética merleau-pontyana que fluye en el interés de los académicos.

---

<sup>377</sup> Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui, Resumés des interventions. En: [http://chiasmi.unimi.it/merleau-ponty\\_2011abstracts.html#:~:text=Merleau%2DPonty%20et%20l'esth%C3%A9tique%20aujourd'hui&text=Le%20d%C3%A9bat%20esth%C3%A9tique%20ne%20s,celle%20de%20C%C3%A9zanne%20lui%2Dm%C3%A9me](http://chiasmi.unimi.it/merleau-ponty_2011abstracts.html#:~:text=Merleau%2DPonty%20et%20l'esth%C3%A9tique%20aujourd'hui&text=Le%20d%C3%A9bat%20esth%C3%A9tique%20ne%20s,celle%20de%20C%C3%A9zanne%20lui%2Dm%C3%A9me).

## CONCLUSIÓN

Situados en el término de nuestra indagación sobre el pensamiento estético de Merleau-Ponty, se nos impone la tarea de hacer un balance conclusivo. Como se ha podido apreciar, hemos hecho converger el problema merleau-pontyano de lo estético en el marco de una discusión acerca de la paradójica relación que se abre en la fenomenología, a partir de la resistencia de lo irreflexivo a la reflexión. En nuestra hipótesis inicial hemos establecido que en el centro de esta tensión paradójica (que se presenta como una resistencia), se moviliza el problema estético a partir de una praxis estructurada en función de una operación expresiva.

Si hemos elegido este acceso, entre muchos otros, es a causa de que en sus inmediaciones se anuncia el problema del “sentido” como semblanza de una operación expresiva fundante, refractaria de una cierta arqueología del mundo sensible. Llamamos la atención en este punto, porque el problema del “sentido”, como hemos advertido, se ha convertido en un tema fundamental dentro de la teoría estética contemporánea.

En Merleau-Ponty el problema del *sentido* está ligado a la experiencia de la percepción y se anuncia como resultado de una operación expresiva a partir de la cual se estructura su relación con el mundo. Así, el tema del *sentido* se inserta en el marco de la discusión sobre lo irreflexivo, como un tópico que recorre todo el edificio de la fenomenología merleau-pontyana. Ya en el Prólogo a *Fenomenología de la percepción*, vimos que Merleau-Ponty, en una lectura abierta pero no equívoca, de los presupuestos husserlianos de la fenomenología, elabora un nuevo modelo de conciencia como subjetividad encarnada, capaz de asistir interiormente al nacimiento del sentido.

Hemos advertido en ese punto, que la manifestación del sentido comporta la misma estructura de análisis que la reflexión sobre lo irreflexionado, y que la reflexión plantea su “modo” de ser reflexión y su modo de abrirse a los objetos, como un tema desafiante. Hemos advertido que la reflexión no consiste, en esta óptica, en una toma de posición frente a ciertos

objetos, sino en un “modo de relacionarse”. Reflexionar en este sentido es realizar una “praxis” ya que su modo de dación es una estructuración, es decir una organización constitutiva. En el interior de su despliegue, la reflexión encuentra un irreflexionado, otro que sí, un *sentido primordial* del mundo que se presenta en calidad de inabarcable e indeterminado para la reflexión. ¿Cómo acceder a él?, ¿cómo igualar la reflexión a lo irreflexionado?, dice Merleau-Ponty, ¿cómo emparejarlos en un único acto? La formulación del problema fenomenológico nos situó así en un dilema: ¿cómo acceder al ser de lo irreflexivo sin anularlo?, ¿cómo conquistar lo irreflexivo sin anular la reflexión? Hemos visto desde el primer apartado, que la paradoja implica fundamentalmente un cuestionamiento del elemento característico de la reflexión, a través de una crítica al pensamiento que ella realiza. En el primer lugar lo hemos abordado bajo el ropaje de la *representación*, como una operación clara y distinta del entendimiento que se anticipa a sus objetos y les otorga un lugar en el escenario del mundo: representar es poner frente a la conciencia un espectáculo del que ella es poseedora; en el segundo apartado retomamos el problema de la representación desde una perspectiva ontológica, bajo el concepto de infinito (positivo), dando a entender que el racionalismo moderno ha situado el problema del infinito en la subjetividad humana, y se caracteriza como un poder de constitución de la conciencia capaz de sustraer el ser de las cosas: su naturaleza esencial (es la mirada de Dios sobre las cosas); finalmente, en el tercer apartado, hemos focalizado el mismo problema de la representación y el infinito positivo alrededor del concepto de *perspectiva*, justamente por la proximidad de criterios que hay entre el arte clásico y el pensamiento de la modernidad, en su búsqueda de la objetividad. Se ha advertido, en este recorrido, que lo que caracteriza a este pensamiento de sobrevuelo es que no se relaciona con sus objetos, los mira a la distancia, los fija para siempre en una representación o en un cuadro definitivo y no comunica interiormente con ellos, sino que dibuja de ellos una imagen que quiere pasar por las cosas, en ese sentido realiza una *tautología simbólica*, es decir, hace pasar el Ser en el pensar. Para este pensamiento filosófico, el problema de lo irreflexivo es superado por un simple acto de aprehensión de la conciencia. Lo irreflexivo es anulado por la reflexión

pasando al lado de lo reflexionado. Elimina su misterio (o cree eliminarlo) mediante la conceptualización.

Como contraparte, hemos situado la premisa de una rehabilitación de lo sensible, en función de una reflexividad que nos pone en comunicación interior con el ser que ella abre. Justamente allí se sitúa una diferencia abismal del pensamiento de Merleau-Ponty con la tradición, porque la reflexión ya no es un acto de pensamiento sino, por el contrario, la organización de una experiencia. Su reflexividad estructurante nace del investimento de las cosas (de las que es presa): ella mira y es mirada. Se trastorna así el esquema de pensamiento (frontal) de los clásicos, y la empresa fenomenológica se transforma en una especie de locura inconcebible desde la filosofía. Pero el filósofo se apoya en el arte. En su opinión el arte contemporáneo ha retomado el problema del origen del sentido como tema artístico. Inspirado en Cézanne, se propone una reforma de la filosofía en todos sus presupuestos conceptuales. Así como el pintor provenzal quería descomponer el mundo familiar y rehacer el mundo en sus comienzos, así la fenomenología de nuestro autor se propuso reestructurar el pensamiento. El arte enseña a la filosofía a aprender a ver de nuevo el mundo. Por esta razón el arte está presente desde el principio en la formulación del pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty y en su original interpretación de Husserl.

Pero la deriva fenomenológica de la reflexión frente a lo irreflexionado, tal y como la hemos abordado, nos impuso la tarea de orientar nuestra investigación hacia lo que significa una reforma de lo sensible, a fin de alcanzar su estatuto filosófico propio. Fue así que seguimos el curso, en tres momentos distintos, de una rehabilitación de lo sensible. En primer lugar, bajo el contexto de las primeras obras, advertimos que para Merleau-Ponty la conciencia y el mundo están comprometidos mutuamente, y que la resonancia de esa estructuración común ocurre en la percepción sensible. La percepción es más que la organización de un campo de experiencia. En su interior se asiste a una cierta reflexividad de lo sensible que refracta una cierta significación del mundo. La percepción se descubre, así, en un mundo ya significativo, que suscita un intercambio de pregunta y respuesta. El mundo

habla a su modo, y la percepción es capaz de apelar a esa interrogación primordial bajo el contexto de un comportamiento expresivo. Surge así el “sentido primordial” como fruto de ese comercio constitutivo. Lo primordial es lo irreflexivo que se anuncia a la reflexión del cuerpo perceptivo. ¿Cómo relacionarlos sin anularlos? La percepción, como vimos, no es un punto de vista sobre los objetos, sino relación. Es una figura sobre un fondo, por emplear la noción de Gestalt, que se despliega como un intercambio del organismo con su medio. Hemos acentuado en el primer apartado, de qué manera esta figura estructural de la percepción es en cierta forma una manera de relacionar lo irreflexionado con la reflexión, pues hay un intercambio de lugares, que no anula sus términos (porque nunca es definitivo). Este comercio interior es a su vez expresivo, porque en su tensión permanente se anuncia el sentido.

En este punto hemos hecho converger el problema estético, porque en nuestro primer capítulo, la dialéctica encarnada que realiza la percepción pone en evidencia una cierta praxis creadora que ve nacer la inteligencia, como decíamos, pero que también quiere ser la traducción de un lenguaje mudo de las cosas, es decir, quiere ser el emblema de una lógica sin palabras. De modo que se instala, así, un primer régimen de sentido en el plano prereflexivo, al que hemos descrito como un primer sentido estético. Una característica de este primer estrato de sentido, que nosotros exploramos ampliamente hacia el final del trabajo, es que no se anuncia como una unidad independiente, sino que se presenta imantado por un acto de expresión envolvente, que no es otra cosa que la organización o estructuración del campo perceptivo en el que nace.

En el segundo apartado, retomamos la rehabilitación de lo sensible bajo el esquema de una reinversión copernicana de la filosofía, mediante un replanteamiento del concepto de infinito. Como se ha podido ver, el problema del infinito estaba orientado a realizar el pensamiento de Dios sobre el mundo. Pero vimos que para un sujeto situado en el mundo esto es imposible. En un acto de sinceridad filosófica Merleau-Ponty, retoma indirectamente el problema de lo irreflexivo, apelando a una ontología negativa del infinito,



porque, en su opinión la ontología se sabe incapaz de concebir el ser total de los fenómenos. En este apartado hemos podido seguir el hilo de Ariadna de un pensamiento que se aparta del planteamiento epistemológico (tradicional), para acceder a una ontología de grandes proporciones. Este giro ontológico, presupone en primer término, un descentramiento del sujeto, a partir del cual, el filósofo se desplaza de su lugar de soberano y es resituado en la periferia del mundo, donde es sumergido en la oscuridad infinita (en la noche de los fenómenos) y en el abismo del ser. Es desde esa periferia que es interpelado, por no decir acechado, por las cosas. Justamente, en el corazón de esta reinversión copernicana de la ontología, nosotros hemos visto realizarse el problema estético con mayor contundencia que antes. En primer lugar, porque presupone un Ser negativo, es decir, fisurado, ahuecado interiormente, presentado como una nada de Ser que se resiste a ser tematizada; se trata de un ser bruto, amorfo, salvaje e indeterminado; en segundo lugar, porque su acceso es indirecto y presupone una dialéctica negativa como experiencia fundante, a partir de la cual se anuncia su sentido de ser como expresión. En este caso, la experiencia reflexiva se presenta como el pasaje (oblicuo) en el interior del ser (de lo irreflexivo), como una dialéctica encarnada (negativa por principio) que asiste a la expresión de su propio sentido de experiencia. Así, la reflexión (encarnada) se dirige a lo irreflexionado oblicuamente, transversalmente, traspasando la abertura constitutiva de su ser mediante una operación expresiva. La riqueza de este apartado es que nos permitió situar el problema del sentido estético, desde un ángulo innovador. En primer lugar, porque la *esencia salvaje* a la que se enfrenta la ontología es la encarnación de un infinito negativo (anárquico y athélos) que no puede ser reglamentada bajo ningún principio o ley de constitución; en ese sentido está “abierta” porque es apertura: es Offenheit; en segundo lugar, porque ella es matriz de sentido, no un sentido en-sí. Esto quiere decir que el sentido conquistado en el traslape de la experiencia salvaje (de la reflexión) se manifiesta como un flujo y como un movimiento diferenciador. Es a lo que hemos denominado hacia el final: una experiencia del sentido haciéndose.

Finalmente, los análisis de la obra de arte, llevados a cabo por Merleau-Ponty, nos permiten retomar el problema inicial en función de una nueva comprensión de lo sensible que transforma el tema fenomenológico en un verdadero problema estético. En la óptica de nuestro autor, la obra de arte permite diluir la oposición entre reflexión e irreflexionado, así como restituir el problema epistemológico dentro de la ontología. Porque su modo de conocer los objetos es simultáneamente su modo de estructuración. La obra de arte se enseña a sí misma en su composición. Su sentido nace de la organización interna del cuadro y a través del comercio interior de sus elementos.

Merleau-Ponty, bajo el influjo del arte, llega a un punto en que su filosofía debe dar fluidez al mundo conceptual que va abriendo. Los problemas de Descartes, Husserl, Heidegger, son puestos en presencia de la obra de Cézanne y Proust, como queriendo encontrar en ella la imagen de la filosofía que quiere alcanzar. Pero será finalmente con la interpretación del concepto lingüístico de Saussure lo “diacrítico”, así como el concepto de Carne (*Chair*), que la filosofía de aquellos autores se presenta como un pensamiento a superar; mientras que, por otro lado, la obra del pintor y el escritor se incrustan en su pensamiento como una amalgama definitiva. Bajo su influjo, Merleau-Ponty construye toda una cosmovisión del sentido y de su expresión, mediante de una suerte de analogía, que concibe la estructuración del lenguaje y la percepción, bajo el criterio de la diferencia o la distinción de planos, como en la pintura o la poesía. Percibir en ese sentido es diferenciarse, destacar entre planos y niveles. Esto implica, naturalmente, una reforma de la conciencia y de sus medios de expresión. Pues, como se ha visto, la *síntesis* y la expresión van juntas. No hay distinción entre percibir y expresar. Incluso el sentido por ella esbozado es tácito, es decir, estructuración (armadura de paisaje). Por tanto, el concepto de conciencia en sentido clásico es invalidado hacia el final de su vida, suplantado por el concepto más universal de Carne.

En resumidas cuentas, la estética propuesta implícitamente por Merleau-Ponty, a través de sus reformas conceptuales, pone de cabeza la tradición de la filosofía, según la cual debe imperar un espíritu de universalidad,

racionalidad y evidencia –en toda filosofía–; en contraposición, su fenomenología de la percepción apuesta por la opacidad, la indeterminación y la contingencia como únicas evidencias. Podemos afirmar que el concepto de estética en Merleau-Ponty se construye como una resistencia a la filosofía clásica y al pensamiento de la representación, afincando la idea de una nueva concepción de la “verdad” (como registro de una experiencia originaria), que se pone en el vértice de la operación expresiva y significativa de nuestro comportamiento estético. A partir de este modelo, ya no son posibles las relaciones frontales, ni el punto de vista de un observador absoluto. Toda experiencia constitutiva y expresiva, se mueve en la lateralidad, en las periferias, en los pliegues de la carne, todo está en trance con todo, de ahí que el sentido comporte la característica de un flujo, de una estructuración haciéndose.

Finalmente podemos afirmar en el marco general de nuestra investigación, que hay una estética implícita en el pensamiento de Merleau-Ponty, que comulga interiormente con su filosofía de la carne y que permite superar muchas dificultades desde el punto de vista fenomenológico. Incluso podemos advertir que están presentes las dos acepciones de la estética comúnmente establecidas por los teóricos: una estética de lo sensible, que busca dar cuenta del ser del sentido emanado de nuestra experiencia perceptiva y una estética de la obra capaz de articular aquella experiencia primordial que realiza la percepción y que el artista busca reproducir mediante la realización de su obra (como expresión creadora). Hemos asistido pues, a lo largo del trabajo, a una praxis que se mueve en dos direcciones y que la fenomenología merleau-pontyana ha sabido acotar mediante su concepto de experiencia originaria de la percepción (que está presente cada vez que hay un esfuerzo por desprendernos de los prejuicios que caracterizan a la actitud natural o científica). De modo que la experiencia estética como la experiencia fenomenológica tienen algo de irreductible y exclusivo, que no puede ser experimentado por cualquiera, ya sea mediante la espontaneidad de nuestros hábitos o prejuicios perspectivos o mediante el esfuerzo analítico. Quizá en esto radique el estado de incompreensión del arte contemporáneo y de muchos

de los avatares de la fenomenología de nuestro autor. De manera que la experiencia fenomenológica y artística (en sentido contemporáneo) parece ser privativa de unos pocos seres abiertos al fenómeno del aparecer salvaje.

## BIBLIOGRAFIA

### a) De Merleau-Ponty.

- Merleau-Ponty, M. *Estructura del comportamiento*, Buenos Aires: Hachette, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Le primat de la perception*, Revue de Métaphysique et Morale, 67, 1962.
- *Un inédit de Merleau-Ponty*: Revue de Métaphysique et de Morale 67, (1962).
- \_\_\_\_\_. *Signos*, Barcelona: Seix Barral, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Lo visible y lo invisible*, Madrid: Editorial Taurus, 1973.
- \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenología de la percepción*. México: Planeta, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La Nature. Notes, cours du Collège de France*, Paris: Seuil, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Lagrasse, Verdier, 1996.
- \_\_\_\_\_. Notes des Cours au Collège de France, 1958-1959 Y 1960-1961, París: Gallimard, 1996, en: Rosa Luisa, L., Traducción y comentarios (Tesis). Enlace: [http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB\\_UMICH/76](http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/76)
- \_\_\_\_\_. *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*. Madrid: Ed. Encuentro, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Elogio de la filosofía. El lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Argentina: FCE, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Geneve: MetisPresses, 2011.

- \_\_\_\_\_ . *La institución-La pasividad. Notas de cursos en el College de France (1954-1955). I. La institución en la historia personal y pública.* España: Editorial Anthropos, 2012.
- \_\_\_\_\_ . *Expresión e intersubjetividad, (Un inédito de Merleau-Ponty), Acta fenomenológica latinoamericana, Vol. IV (Documentos), Circulo Latinoamericano de Fenomenología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, (2012).*
- \_\_\_\_\_ . *Por un Merleau-Ponty existencialista.* Ed. Godot, Argentina 2012.
- \_\_\_\_\_ . *El ojo y el espíritu,* Madrid: Editorial Trotta, 2013.
- \_\_\_\_\_ . *La prosa del mundo,* Madrid: Trotta, 2015.

#### **b) Sobre Merleau-Ponty.**

- Alloa, E., *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty, crítica de la transparencia,* Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- \_\_\_\_\_ , *La carne, diacrítico encarnado,* en: Ramírez, M. T., (coord...), *Merleau-Ponty viviente,* Barcelona: Anthropos; Morelia: Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro" (UMSNH), 2012.
- Barbaras, R. *Merleau-Ponty y la psicología de la forma.* Investigaciones Fenomenológicas, N° 14, (2017).
- Bech, J. M., *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento,* Barcelona: Anthropos, 2005.
- Carbone, M., *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust,* Zurich: George Olms, 2001.
- \_\_\_\_\_ , *La rehabilitación de lo sensible,* en: Ramírez, (coord...), *Variaciones sobre arte, estética y cultura,* México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.
- \_\_\_\_\_ , *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles,* Barcelona: Anthropos, 2015.
- Daturi, D., *De prospectiva Pingendi. La construcción del mundo en los estudios sobre el Renacimiento de Maurice Merleau-Ponty y Dino Formaggio,* XII Boletín de estudios de filosofía y cultura, Manuel Mindán, Junio (2017).

- De Waelhens, A., *Merleau-Ponty philosophe de la peinture*, Revue de Métaphysique et morale, n. 4, (octubre-décembre) 1962.
- Dupond, P., *Le vocabulaire du Merleau-Ponty*. Ellipses, París 2001.
- Ferreira, G., *El problema de la resistencia de lo irreflejo a la reflexión en Merleau-Ponty y Lévinas*, Valenciana vol.8 no.15, (ene.-jun. 2015).
- García E., y Osswald A., *La constitución pasiva de la sensación: Asociación y afección en Husserl y Merleau-Ponty*. ÉNDOXA: Series Filosóficas, N° 40, UNED, (2017).
- Lluís, P. V. *Merleau-Ponty: la pasividad fértil*. Astrolabio, Revista internacional de filosofía, N° 14, (2013).
- López, S. M., *De la sensibilidad a la inteligibilidad. Rehabilitación del sentir en Maurice Merleau-Ponty*, en: Investigaciones Fenomenológicas, (enero 2008).
- Pestureau, J-F., *Merleau-Ponty et la perspective a la Renaissance*, Annales de Phénoménologie, N° 9, (2010).
- Ramírez C. M. *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontyana*. México: Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma del Estado de México, 1996.
- Richir, M., *Merleau-Ponty. Phénoménologie et experiences*, Grenoble: Jérôme Millon, (coll. Krisis), 2008.
- Saint Aubert, E. *Conscience et expression. Avant-propos*, en: Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Genève: MétisPresses, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Superposición y deseo. La conferencia de México sobre el otro*, en: Ramírez, M. T., (coord...), *Merleau-Ponty viviente*, Barcelona: Anthropos; Morelia: Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro" (UMSNH), 2012.
- Schnell, A., *Remarques sur le transcendantal chez Maurice Merleau-Ponty*. France : Annales de Phénoménologie, N° 9, (2010).
- Smith, M. N. *L'esthétique de Merleau-Ponty*, Les Études philosophiques, No. 1, Michel Henry/ Recherches (Janvier-Mars 1988).
- Toadvine, T., *La resistencia de la verdad en Merleau-Ponty*. Revista Investigaciones Fenomenológicas, Vol. Extra. No. Septiembre, Madrid (2008).
- Umbelino, L., A., *Leib, Umwelt e Arquitectura. Leituras de M. Merleau-Ponty e M. Richir*, Eikasia, Revista de filosofía n.47, Enero (2013).

- Van Breda, H., *Maurice Merleau-Ponty et les Archives-Husserl à Louvain*, Revue de Métaphysique et de Morale, N° 4, (1962).
- Verano L., *Dialéctica negativa en Merleau-Ponty*. Kriterion, Belo Horizonte, N° 142 (Abril 2019).

**c) Otros autores citados.**

- Cézanne, P., *Leer la naturaleza*, Madrid: Editorial Casimiro, 2014.
- Coccia, E., *La vida sensible*, Buenos Aires: Editorial Marea, 2011.
- Daturi, D. E., *La centralidad del cuerpo en la estética de Dino Formaggio*, en: González, R. A., (coord.), *Por una ontología del cuerpo: Un diálogo entre una multiplicidad de miradas*, México: Fénix, 2016.
- Descartes, R., *El mundo. Tratado de la luz*, Anthropos, Madrid 1989.
- \_\_\_\_\_, *Meditaciones metafísicas*, España: Gredos, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, Gredos, Madrid, 2011.
- Díaz H., C., *La teoría de la significación en Husserl*, en: Logos. Anales Del Seminario De Metafísica, 41, 4, (1969).
- Dufrenne, M., *Fenomenología de la experiencia estética. La percepción estética*, Vol. 2. Valencia: Fernando Torres Editor, 1980.
- Fink. E. *Sixieme Méditation Cartésienne*. Grenoble: Jérôme Millon, 1994
- Gasquet, J., *Cézanne, lo que vi lo que me dijo*, Madrid: Gadir, 2010.
- Heidegger, M., *Ser y tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Husserl, E., *Logica formal y lógica trascendental*, México: Centro de Estudios Filosóficos (UNAM), 1962.
- \_\_\_\_\_, *La tierra no se mueve*. España: Ed. Complutense, 2006.
- Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. Austral, Barcelona 2013.
- Kearney, R., *Ecrire la Chair: L'expression diacrítique chez Merleau-Ponty*, Chiasmi International, vol. 15, (2013).
- Levinas, E. *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI, 2013
- Lyotard, J-F., *Discurso, Figura*, Ed. Gustavo Gill, Barcelona 1979.
- Maci, G. (edit.), *Husserl. Tercer coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Paidós, 1968.



- Maldiney, H., *Penser l'homme et la folie*, Grenoble: Jérôme Millon, (coll. Krisis), 2007.
- \_\_\_\_\_, *Estética de los Ritmos*, Cuadernos Materialistas 1, (2016).
- Michaux, H., *Aventura de líneas*. En: *Escritos sobre pintura*, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.
- Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, México: Austral, 2020.
- Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets Ediciones, 2003.
- Piaget, J., *Sabiduría e ilusiones de la filosofía*. Península, Barcelona 1973.
- Pinotti, A., *La estética de la pintura*, Madrid: Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2011.
- Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, París : Vrin, 2013.
- Richir, M. *Au-delà renversement copernicien - La question de la Phénoménologie et de son fondement*, La Haye : Martinus Nijhoff - coll. Phaenomenologica n° 73, (1976).
- \_\_\_\_\_, *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et Phénoménologie*. Grenoble : Jérôme Millon, (coll. Krisis), 1987.
- \_\_\_\_\_, *Phénoménologie en esquisses, Nouvelles fondations*, Grenoble: Jérôme Million (Coll. Krisis), 2000.
- \_\_\_\_\_, *El sentido de la Fenomenología*, Investigaciones Fenomenológicas N° 9, (2012).
- \_\_\_\_\_, *El cuerpo. Seguido de "La verdad de la apariencia"*, Madrid: Brumaria, 2016.
- Rilke, R. M., *Cartas sobre Cézanne*, Buenos Aires: Goncourt, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Carta a un joven poeta*. México: Orbilibro, 2019.
- Rimbaud, A., *Iluminaciones. Seguido de Cartas del vidente*, México: El tucán de Virginia, 2017.
- Sachaeffer, J., *Adiós a la estética*. Madrid : Antonio Machado Libros. Col. La balsa de la Medusa, 2005
- Saussure, F. *Curso de lingüística general*. México: Artemisa, 1985.
- Schelling, F., *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Aguilar, Argentina 1980.

- Schnell, A., *L'infini phénoménologique*. Annales de Phénoménologie, N° 17, Wuppertal (2018).
- Tengelyi, L., La experiencia y el infinito en Kant y Husserl, *La lámpara de Diógenes*. Revista de filosofía, Vol. 11, N° 20-21, (2010).
- \_\_\_\_\_, *Las categorías de la experiencia y lo trascendental*, Revista de filosofía, N° 64, (2015).
- Teodoro, R., (coord...), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. UMSNH, Morelia Mich. Mex., 2002.
- Umbelino, L. A. (Coord.), *Corps ému, Corpo Abalado. Essais de Philosophie Biranienne*, Universidade de Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021.
- Wittgenstein, L., *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos. 1976

#### **d) Otros textos revisados.**

- Alvares, F. L., *Lo impensado de la no-filosofía: Merleau-Ponty 1961-2010*, Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, núm. 75, (julio - diciembre, 2009).
- \_\_\_\_\_, *Phantasia y subjetividad: el simulacro ontológico y la dimensión del sentido*, Acta fenomenológica latinoamericana. Vol. IV, (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología), Circulo Latinoamericano de Fenomenología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, (2012).
- Bayer, R., *Historia de la Estética*, México: FCE, 2017.
- Buceta, M., *Las ideas sensibles entre Merleau-Ponty y Proust*, Diálogos, 103 (2018).
- Certeau, M.de, *La folie de la visión*, Esprit, n. spécial 6, (juin 1982).
- López, S., *De la sensibilidad a la inteligibilidad: Rehabilitación del sentir en Merleau-Ponty*, Investigaciones Fenomenológicas, N° 6, (2008).
- \_\_\_\_\_, *Merleau-Ponty o el arte de la visibilidad*, Ágora, Papeles de Filosofía, Vol. 17, N° 2, (1998).
- Lucero, J., *Movimiento de la representación: Merleau-Ponty y el cine como modelo ontológico*, Investigaciones Fenomenológicas, N° 12, (2015).
- Rancière, J., *El inconsciente estético*, Argentina: El estante editorial, 2006.

- Thébaud, J.-L., *La chair et l'infini: J.-f. Lyotard et Merleau-Ponty*, Esprit, 66, (1982).
- Vargas, L., *Merleau-Ponty: la pasividad fértil*, Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía, N° 14, (2013).
- Vasile, A., *La visibilidad de la profundidad en la Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*, Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela, Año 8, N° 15, (julio-diciembre 2013)
- Verano, G., *Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty*, Acta fenomenológica, Vol. III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología), Circulo Latinoamericano de Fenomenología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, (2009).