

De Benedetto Croce a Martin Heidegger: La estética límite

...Marta de la Vega*

El tema de mi ponencia, pensando en ajustarla a la necesidad de abordar de alguna manera la estética italiana, parte de Benedetto Croce para concluir con Martín Heidegger, desde una perspectiva que he denominado la estética límite. He tomado estos dos autores, diferentes en el tiempo y en su posición filosófica, incluso en su lenguaje y en el marco teórico desde el cual desarrollan sus propios proyectos de comprensión, explicación e interpretación de lo real, porque a pesar de que Croce ha sido definido como neo-idealista, cuestión digna de ser revisada pero que no vamos a discutir en la presente oportunidad, y Heidegger, al contrario, aparece como fundador de un nuevo paradigma de comprensión de los problemas fundamentales de la filosofía, de las preguntas que siguen siendo las más raigales acerca de lo que es, y del ser del ente, vistas ahora ya no desde el *logos*, sino desde el tiempo, como lo apunta el título de su primera gran obra filosófica *Ser y Tiempo* en lo que se ha denominado el “existencialismo”; a pesar de las diferencias entre ambos pensadores, hay una dirección convergente en su pensar la Estética como disciplina filosófica. La Estética es un modo de conocimiento y todos aquellos objetos que podemos insertar dentro de su campo, entre otros, los objetos artísticos, son modos de conocer, medios para acceder a la verdad de los entes, a lo que es de los entes en su ser, aunque predominantemente desde la dimensión de la sensibilidad, no en el horizonte de la lógica sino en el del aparecer, el de hacer patente, el de un ver directo sin la mediación del raciocinio en que se sustentan los juicios. No se trata, pues, de la “verdad” como *adaequatio*, como adecuación del intelecto a la cosa, o viceversa.

Imaginación, intuición, expresión, son términos claves en la visión de Benedetto Croce. Igualmente para Croce, el arte es creación genuina, en cuanto opuesto a la *mímesis*, que es expresión o representación de algo ya existente. Y le otorga un rango de autonomía a la obra, que un útil, por ejemplo, no tiene. Para Heidegger, por otra parte, son inseparables del ser-obra el que tenga una presencia distinta a la de la mera cosa; el que, a diferencia del útil, que se disuelve en su función, al contrario, exalta la forma y la materia de la que están hechas; el que “*en la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos*”¹, es decir, la obra como extrañeza; el que tiene una presencia autosuficiente y sobre todo, que la obra es un hacer patente la verdad de lo que en verdad es lo que es, el ente, del cual se está mostrando lo que es, que es por eso *aletheia*, desocultamiento.

Ahora bien, en Croce más que en Heidegger, pero en ambos autores en cierta medida, como en pensadores actuales como Umberto Eco, hay en todos ellos la tendencia a confundir como sinónimos lo estético y lo artístico, o a considerar la estética como filosofía del arte, como teoría del arte o como apreciación artística. Por ejemplo, dice Croce:

*“...continuaré diciendo que la filosofía del arte o Estética, como toda ciencia, no vive fuera del tiempo ni de las vicisitudes históricas y por eso, según los tiempos, desarrolla este o aquel orden de problemas relativos al objeto que se propone. Así, en el Renacimiento...”*²

* Este ensayo fue presentado en el 4º Simposio Internacional de Estética. Se publica en este número pues no pudo ser incluido en el N° 6 de la Revista de Estética

Pero arte y estética no son lo mismo. Toda producción artística es estética pero no al contrario: no toda producción estética es artística. Este es un gran equívoco, conceptual e histórico, que quisiera en primer lugar destacar. El arte no es sinónimo de la estética, ni agota la estética aunque sea una parcela particular privilegiada dentro de la estética, tanto cuando se lo considera desde el punto de vista teórico, como un esfuerzo de reflexión acerca de lo que el arte significa, que es uno de los aspectos o líneas de análisis dentro del campo más amplio de la estética, pero no el único, entendida ésta como disciplina filosófica, como cuando se considera la estética como actividad, como quehacer o producción creativa, en lo que también el arte se parece cuando es visto como creación y no como mera reproducción o copia de la realidad, o como su representación.

En este sentido la estética como producción se distingue del fabricar, del producir; no es un *prattein*, una *praxis*, cuyo esfuerzo resulta en un producto con fines prácticos o utilitarios, como producción económica predominantemente, destinada a resolver condiciones materiales de sobrevivencia.

La estética como actividad o quehacer es un *poiein*, un quehacer creativo, una *póiesis*. Es por tanto un pro-ducir, un “sacar hacia adelante”, una actividad que “devela”, que comporta y vehicula estructuras de sentido; es una actividad cuyo pro-ducir es portador de significados. La estética es, en este sentido, producción simbólica. Pero hay muchas formas de producción estética, en cuanto producción simbólica, que comportan significados, que no podrían ser definidas como producción artística. Al menos por lo que consagra, de acuerdo con el aprendizaje social, como tal, según el gusto dominante y que hace de ese tal objeto un producto valioso estéticamente, es decir artístico, como se lo denomina dentro del “sistema de las bellas artes”, por ejemplo.

Como producción simbólica, la producción estética puede tener carácter ritual, sagrado, religioso, doméstico, estacional o festivo, incluso lúdico, sin ser arte en el sentido en que lo entendemos en nuestros días. Al respecto vale la pena tal vez citar, por ejemplo, una referencia de Curtius, experto en la literatura europea del medioevo latino que dice: “*Cuando la escolástica habla de belleza, se refiere a un atributo de Dios. La metafísica de la belleza, (por ejemplo de Plotino) nada tiene que ver con la teoría del arte.*” Sin embargo, agrega: “*El hombre ‘moderno’ tiende a sobreestimar las artes plásticas porque ha perdido el sentido de la belleza inteligible que tenían el neoplatonismo y la Edad Media.*”³

El segundo gran equívoco, conceptual e histórico, que quisiera destacar es el que se establece a partir de la constitución de la Estética como una disciplina filosófica particular, a la mitad del s. XVIII, con Alexander de Baumgarten, cuando en su libro *Estética*, de 1750, define ésta como una gnoseología inferior, *scientia cognitionis sensitivae*, en contraposición con la gnoseología superior, que corresponde al conocimiento lógico. Esto significa que es un “conocimiento degradado”, dentro de una visión jerárquica del conocimiento, y así ha arrastrado la Estética esa lamentable fatalidad de ser considerada una especie de hermanita menor de la filosofía. Y esto significa, además, que la Estética, en cuanto campo de estudio de la *aisthesis*, de la sensibilidad, se ocupará sólo de aquellos objetos que son expresión de “la perfección de lo sensible”, como la llama Baumgarten. La perfección de lo sensible apunta a lo bello, y éste, a su vez, es considerado como tal, por ser aquello “conforme a la razón.” En cuanto tal, es *adaequatio*, copia, conformidad al entendimiento, en un sentido análogo al que tradicionalmente ha definido la “verdad”. De este modo, en una perspectiva muy racionalista e intelectualista, se establece un tercer equívoco, error histórico y conceptual que ha marcado la evolución posterior de la estética como gnoseología inferior, y es que el campo de lo estético es lo bello y lo bello es aquello conforme a la razón y sólo aquello conforme a la razón, es decir, la perfección de lo sensible, es lo artístico, con lo cual lo artístico y lo bello son sinónimos y lo estético y lo artístico se identifican. Nosotros rechazamos esta visión reduccionista de la estética,

que se ha convertido en una sirvienta, *ancillae*, de las artes, así como la Filosofía en la edad media se convirtió en *ancillae*, en sirvienta de la Teología. Es preciso reivindicar su rango filosófico y su capacidad gnoseológica de revelarnos lo que es, en su verdad, esto es, un campo del conocimiento filosófico que utiliza otros modos del conocer, como saber, distintos a los definidos predominantemente en la dimensión de la *ratio*, o mejor, para ir a su sentido originario, del *logos*, pero que lo soportan y al sustentarlo, son condición de posibilidad de ese *logos*, de ese decir y ese pensar que abren la posibilidad de aprehender lo que, en la manera tradicional del conocer, como representar o como conocer la verdad en el ámbito del juicio, verdad como *adaequatio*, resultaría lo “inefable.”

Dicho esto y tomando en consideración las restricciones antes señaladas al abordar a Croce, (hay otras citas del autor, a las cuales remito, en las que se confirma esta confusión de la estética con la filosofía del arte o teoría del arte o apreciación estética, etc., aunque en el caso de Eco, éste es mucho más discreto y cauteloso al respecto) y también al presentar a Heidegger, vamos a continuación a presentar a cada uno de estos autores para después derivar de sus posiciones algunas conclusiones acerca de la Estética como filosofía, en el plano predominante del conocimiento de lo real, pero a través de la sensibilidad fundamentalmente y también del arte como una de las parcelas particulares de la estética, privilegiada sí, pero no exclusiva ni excluyente, dentro del campo más amplio de la estética, entendido como un modo de la filosofía y del saber ontológico de lo que es.

En su *Breviario de Estética* (1913) que se convierte en una síntesis del libro *Estética* publicado antes, a principios de siglo, Croce comienza preguntándose: “¿Qué es el arte?” título de la primera lección de cuatro que le fueron solicitadas en 1912 para la inauguración del Instituto Rice, de la Universidad de Houston, en Tejas, y que no dio personalmente pero envió escritas y fueron prontamente traducidas y publicadas. Se trataba en ellas de discurrir sobre temas “*que fueran para los oyentes como una orientación sobre los problemas capitales de la estética*”, dice el autor en su “Advertencia” preliminar. Y, confundiendo arte y estética agrega: conferencias “*que quieren dar como una orientación en la forma de tratar los problemas del arte*” y, *como si se tratara de lo mismo*, “me guardaré muy bien —como ya he hecho— de referir la historia del pensamiento estético” o de “exponer dialécticamente (...) todo el proceso de liberación de las concepciones erróneas del arte...”⁴.

En su ensayo, allí mismo publicado, “El carácter de totalidad de la expresión artística”, además de advertir del carácter singular que tiene el arte en cuanto a que “en su representación y en su forma meramente individual, abraza el todo y refleja el cosmos en su seno” y es en ello de donde se saca el criterio “para discernir el arte profundo del arte superficial, el vigoroso del flojo, el perfecto del imperfecto”⁵, Croce precisa:

*“El arte es intuición pura o expresión pura, pero no intuición intelectual a lo Schelling, ni logicismo a lo Hegel, ni juicio como en la reflexión histórica, sino intuición limpia de concepto y de juicio, la forma auroral de conocimiento, sin la cual no podemos comprender sus formas ulteriores y complejas”*⁶.

Esto es, que es, pues, un saber originario, primario y fundante del conocimiento derivado, posterior, de la realidad, en el sentido en el que en Kant jugará un papel predominante la “fantasía productiva” o “imaginación creadora.” Por consiguiente volviendo a la primera lección del *Breviario de Estética*,

Croce afirma: “*el arte es visión o intuición*”⁷. Intuición significa un ver directo, un *idein*, como diría Platón, o un aprehender inmediato, en el sentido cartesiano, sin la mediación de las concatenaciones lógicas.

Más adelante, Croce precisa: ...”*la intuición no puede consistir en un fenómeno simple de imaginación*”⁸. Esto significaría que no es un producto caprichoso, meramente fantasioso u “ocioso” o “para matar el tiempo”⁹. Ni pasatiempo ni juego —ni el resultado de una necesidad utilitaria y hedonista. “*En verdad* —dice Croce— *la intuición es producción de una imagen, no de un amasijo incoherente de imágenes*”...¹⁰ que distingue el fantasear de la intuición y que la vieja Poética delimitaba a través del concepto de unidad: “*toda obra, —dice Croce—, ha de ser simplex et unum*”, o aprovechando el concepto de la unidad en la variedad, que le es afín, “*las múltiples imágenes habrán de reducirse a un centro común y fundirse en una imagen completa*”.¹¹

El arte es entonces, asunto de la inteligencia y de la voluntad y en cuanto “intuición” niega implícitamente y se distingue de otro tipo de fenómenos. *Per viam negationis*, la respuesta a esta definición de intuición como lo propio del arte niega, en primer lugar, varios aspectos. Primero, niega que “*el arte sea un fenómeno físico*.”¹² No puede ser un fenómeno físico porque “*los hechos físicos no tienen realidad, y el arte es sumamente real*.”¹³ Todo fenómeno físico, en cambio, es irreal, aunque ésta afirmación nos suene paradójica.

En segundo lugar, si la intuición que va implícita en la definición del arte “*vale tanto como teoría en el sentido originario de contemplación, el arte no puede ser un acto utilitario*”¹⁴. Para Croce, el acto utilitario es hedonista: producir un placer y alejar un dolor. El arte, en su naturaleza propia, no tiene nada que ver con la utilidad, con el placer o con el alejamiento del dolor.

¿Qué es lo que es la naturaleza propia del arte? Para Croce no son los sentimientos subjetivos que la obra despierta, de placer o de disgusto, lo que define su carácter artístico. No podemos confundir el arte con lo agradable tampoco, si arte es intuición.

En cuarto lugar, tampoco es un hecho moral, o aquella forma de acto práctico que nace de la buena voluntad, ni siquiera de la voluntad. Por ello, se sustrae a toda reflexión moral. Arte como imagen significa que la imagen artística como tal, no es ni laudable ni censurable moralmente, incluso si, como imagen, es un acto laudable o censurable. Por consiguiente, arte y moralismo no son compatibles.

Y la quinta de las negaciones, tal vez la más importante, al definir el arte como intuición, es que se niega que tenga carácter de conocimiento conceptual. Y dice Croce:

*“El conocimiento conceptual, en su forma pura, que es la filosófica, es siempre realista, porque trata de establecer la realidad contra la irrealidad o de rebajar la irrealidad, incluyéndola en la realidad como momento subordinado a la realidad misma.”*¹⁵

Pero, en cambio, la intuición es todo lo contrario: “*quiere decir precisamente indistinción de la realidad e irrealidad, la imagen en su valor de mera imagen, la pura idealidad de la imagen.*”¹⁶

A lo que quiere llevarnos Croce es a plantear la autonomía del arte. Por eso dice:

“Al contraponer el conocimiento intuitivo y sensible al conceptual o inteligible, la estética a la ética, se trata de reivindicar la autonomía de esta forma de conocimiento, más sencilla y elemental, que ha sido comparada al sueño, al sueño y no al sonido, de la vida teórica, respecto de la cual la filosofía ha sido comparada a la vigilia.”¹⁷

De aquí podemos deducir dos elementos importantes: 1) El arte es una forma de conocimiento, aunque intuitivo y sensible. 2) El instrumento de comprensión, interpretación o explicación de la realidad desde la perspectiva de la intuición en que consiste el arte no es la lógica del juicio, que responde a la pregunta si algo es verdadero o falso, ni a la valoración moral, de si las imágenes que en el horizonte de las formas que construye al arte, son laudables o censurables moralmente. No hay código penal, ni juicio moral que pueda condenar a prisión o a rechazo a ninguna imagen; incluso si puede ser la de un acto moralmente censurable.

El arte se construye sus propios códigos y por eso es autónomo; es la apariencia, en cuanto apariencia, y por eso es la “idealidad de la imagen” —en el sentido etimológico del ver del *idein*—, a partir de su propio esfuerzo constructivo, no como *mímesis* o representación sino como intuición, cuyo papel no consiste en expresar lo verdadero o lo falso y cuya distinción “*implica siempre una afirmación de la realidad, o lo que es igual, un juicio*”¹⁸, mientras que su no distinción, implica el predominio del deseo, por encima del principio de realidad. Así, pues, no hay distinción entre pensamiento y fantasía, ni en la intuición lo universal está lógicamente explícito y pensado. Es en ese sentido que Croce va a definir la “*idealidad*”¹⁹ que, paradójicamente, reivindica “*el carácter alógico del arte.*”²⁰

Por eso es que dice:

“La idealidad —como se ha dado en llamar ese carácter que distingue la intuición del concepto, el arte de la filosofía y de la historia, la afirmación de lo universal de la percepción y narración del suceso— es la virtud íntima del arte.”²¹

Cuando se extraen de la idealidad, reflexión y juicio, cuando el artista se trueca en crítico de sí mismo y cuando el espectador se transforma en observador penetrante de la vida en lugar de ser arrobado contemplador, mueren el arte, el artista y el contemplador de la obra, que se disuelve en una pretensión de volver esta experiencia en conceptos. El artista, pues, está allí para producir sencillamente la imagen. Aquí Croce, yo creo que quiere destacar el “espíritu poético” del artista, en el sentido del *poiein* al que nos referíamos inicialmente y que ha sido tocado en las ponencias anteriores. Habría que agregar que no se trata del arte, en ese sentido por supuesto como un subgénero literario, sino de la *póiesis* en su sentido originario griego, como *Dichtung*, como creación, es decir, como producción creativa. Si “*la imagen artística es tal cuando une lo sensible a lo inteligible y representa una idea, (...) pero ésta no es otra cosa que concepto*”²², según Croce, se entiende el arte como alegoría, pero surge entonces una dualidad, de pensamiento e imagen, en virtud de la cual no nos explicamos el carácter unitario de la imagen artística. La necesidad de resolución de este dualismo alegórico, según Croce, nos lleva a “*afinar la teoría de la intuición como alegoría de la idea, de la teoría de la intuición como símbolo, porque en el símbolo la idea no vive por sí sola, pensable separadamente de la representación simbólica, ni ésta vive tampoco por sí misma, representable de modo vivo sin la idea simbolizada. La idea se disuelve completamente en la representación*”²³, como, según Croce, decía el estético Vischer. Y en esa medida, ya no

puede aprehenderse como tal la idea, porque ya no es idea sino solamente el signo del principio de unidad de la imagen artística. ¿Cuál es el principio de esa unidad de la imagen artística, según Croce? Para él:

“...lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. La intuición es verdaderamente tal porque representa un sentimiento. (...) No es la idea, sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea ligereza del símbolo.”²⁴

Y en ese sentido —asombrosamente coincidente con la propuesta de Soto en su conversación del martes 27 de noviembre pasado—, es siempre intuición lírica. *“El arte es siempre lírica, o si se quiere, épica y dramática del sentimiento.”²⁵* Para Croce:

“La intuición artística es pues, siempre, intuición lírica, palabra que no está como adjetivo ni determinante de la intuición, sino como sinónimo, como otro de los muchos sinónimos que pueden añadirse a los que designan ... la intuición”.²⁶

A distinguir igualmente, concluye Croce su Primera Lección, de *“la falsa intuición, que es amasijo de imágenes, barajado por juego, por cálculo, o por otro fin práctico, cuyo nexa, práctico también, se demuestra, considerado desde el aspecto estético, no ya orgánico, sino mecánico.”* La palabra “lírica”, entonces, sería redundante, dice Croce y basta definir sencillamente el *“arte como intuición.”²⁷* Esto significa, pues, que es un conocimiento y que debe ser asumido con toda seriedad, como una actividad en la cual se juega cada vez la comprensión misma de la realidad y según la cual la experiencia estética se convierte en expresión de la “actitud poética genuina”, “expresión artística” a la que se le reconoce “carácter universal y cósmico”, según Croce; lejos de ser pasatiempo, es producción simbólica como imprescindible manera de ser del ser humano en su relación con la realidad como totalidad, para conocerla y aprehenderla. Y por eso es que rechaza la abstracción: *“lo singular palpita con la vida del todo y el todo está en la vida de lo singular.”²⁸*

Por eso:

“...cada pura representación artística es ella misma y el universo, el universo en aquella forma individual en lo universal. En todo acento de poeta, en toda criatura de su fantasía, se da todo el destino humano, las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y miserias humanas, el drama perpetuo de lo real, que deviene y crece perpetuamente sobre sí mismo, sufriendo y gozando.”²⁹

Por eso, concluye Croce:

“...en la representación artística —es inconcebible que pueda afirmarse nunca lo mero particular, lo abstracto individual, lo finito en su limitación, (...) cuando esto sucede (...) la representación o no es artística o no está lograda artísticamente.”³⁰

Bien lejos estamos, pues, con Croce, del arte como divertimento, o como mercancía u objeto de consumo. El arte cumple también una función filosófica de “develar” lo que es y es solamente en ese sentido, en cuanto que tiene una función filosófica, y es mi primera conclusión, que puede ser considerado dentro del campo de la estética.

Por otra parte, voy brevemente a referirme a Martin Heidegger en su trabajo sobre “El origen de la obra de arte”, muchas veces citado ya. Comienza señalando que: “*La pregunta sobre el origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia.*”³¹ Y considera que si bien artista y obra se originan recíprocamente,

*“Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre.”*³²

Y agrega:

*“...la obra de arte es en verdad una cosa confeccionada pero dice algo otro de lo que es la mera cosa: Üëëï Üãñâí. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego óõîâÜëëâéí. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte.”*³³

Por consiguiente, el arte es aquí también en el sentido inicial que habíamos definido, como “producción simbólica”, portadora de significados, que comporta sentidos. Y, por supuesto, en la determinación de la cosa como materia, ya está presente el hecho de hacer algo, porque la cosa en cuanto cosa, que invoca la visión inmediata en la que la cosa nos afecta con su aspecto, es decir, con su *eidos*, resumen la materia y la forma. Para Heidegger:

*“La cosa es una materia formada. Esta interpretación de la cosa invoca la visión inmediata, en la que la cosa nos afecta con su aspecto” (Ýßãïò). Con la síntesis de materia y forma se encuentra al fin el concepto de cosa que convive igualmente a las cosas naturales y a las de uso.”*³⁴

Sin embargo, tenemos que distinguir entre lo que es la cosa y lo que es la obra. La obra de arte nos hizo saber lo que es, verdaderamente, y recuerden Uds. que él hace alusión en ese ensayo a los suecos una vez y a veces a los zapatos pintados por Van Gogh, entonces dice que lo que nos hizo ver esa obra es propiamente lo visible del ser ese útil que son esos zapatos. La obra es un hacer patente la verdad de ese útil, lo que en verdad es ese útil y la obra, por consiguiente, es una presencia autosuficiente decíamos, no la podemos confundir con la mera cosa porque también está hecha pero no la podemos confundir con el útil porque no es aplicable ni utilitario y en la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos, es decir, que nos saca de nuestra cotidianidad esa obra.

Más adelante Heidegger señala, y es muy interesante subrayarlo, que lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son y es entonces cuando hay en esa obra un acontecer de la verdad, un “asentar establemente”, a la luz de su ser, el ente. En este caso, los zapatos de Van Gogh.³⁵

Así, Heidegger va a considerar ontológicamente el carácter de la obra: “*La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad.*”³⁶ En la tradición, la belleza se referirá a la estética, la verdad, al contrario, pertenece a la lógica; el arte crea lo bello y se diferencia de la artesanía que confecciona útiles. Pero la verdad a la que alude Heidegger aquí, de que “el arte es el ponerse en operación la verdad”, no es lo que en la Edad Media se decía *adaequatio* y Aristóteles llamó *ἁρμόνία*; lo que tradicionalmente ha significado la concordancia con el ente. Pero esto no es lo que ocurre en la obra. Ni siquiera a los zapatos de Van Gogh podemos considerarlos como una reproducción de entes existentes, en singular. Al contrario de la reproducción singular, es la reproducción de la esencia general de las cosas lo que ocurre en la obra, “*lo que está en operación en la obra: la apertura del ente en su ser, ése es el acontecer de la verdad.*”³⁷

La obra, por consiguiente, “*no es ningún útil, provisto además de un valor estético que a él se adhiera.*”³⁸ Dice Heidegger: “*La obra de arte abre a su modo*” y subrayo este aspecto, el ser del ente. “*Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra.*”³⁹ ¿Y cuál sería la función que tiene, entonces, ontológica, esa obra? es un acercamiento filosófico a los entes y aquí subrayo a su modo, y a veces, que dice Heidegger. Por qué, primero, “a su modo”: porque no es en la dimensión lógica, de la verdad en su acepción tradicional, como se pone en obra la verdad a través de la obra. Y segundo, “a veces”, porque no se trata de cualquier arte, y Heidegger precisa: “*Precisamente en el arte grande, y es allí sólo, cuando se habla de éste*”, es cuando “*el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto a la producción, que se destruye a sí mismo, una vez creada la obra.*”⁴⁰, es decir, que lo que importa es la obra y ni siquiera el artista.

Heidegger va a distinguir claramente entre la obra como campo filosófico del conocer a través del horizonte sensible, que es el campo de la estética, de “*las obras mismas en las colecciones y exposiciones*”⁴¹, en las que éstas son objeto de la crítica o de la teoría del arte, objeto de la explotación artística. Pero no están aquí ni son las obras en sí mismas.

Heidegger hace una distinción tajante entre el campo de la teoría del arte, de la crítica, de lo que él llama la “explotación artística” de las obras, nada más como objeto de dicha explotación, de las instituciones y lugares artísticos, del comercio, de los conocedores y árbitros que se ocupan de ellas, de quienes toman a su cargo el cuidado y la conservación de las obras. E incluso de la investigación de la historia del arte, que convierte las obras en objeto de una ciencia. Pero nada de esto tiene que ver con la comprensión y el acercamiento desde el cual la obra no pertenece a ninguna de estas disciplinas particulares que acabo de citar, que sin duda constituyen parcelas particulares de la estética, pero no la agotan, sino que responde a una exigencia filosófica y como tal constituye, desde el campo de la estética, como un modo filosófico de conocer, el meollo de la pregunta fundamental que se ha hecho la filosofía desde sus orígenes: ¿qué es el ser del ente? *τί τὸ ὄν*? Y por tanto, no se trata de un conocer artístico, a través de la expresión y de la experiencia estética, ni de un conocimiento intuitivo, sino de un acercamiento esencial a la verdad, entendida en su sentido griego originario como “desocultación”, como hacer patente el ente en su ser, como *Ἀλήθεια* (*aletheia*).

Ahora bien, respecto de las obras del pasado, ellas han perdido su mundo; aunque permanezcan, el mundo de donde emergieron se desvaneció. Como dice Heidegger: “*El despojo y el desvanecimiento de su mundo son irrevocables.*”⁴² Ellas mismas son pasadas. Están frente a nosotros, pero “en el reino de la tradición y la conservación”, como objetos, por ejemplo, en un museo. Y por más que la cultura artística las haya cultivado por ellas mismas, “*sólo alcanza siempre el ser-objeto de la obra, que no es su ser-obra.*”⁴³ Yo creo que con esto está clarísima la dimensión filosófica desde la cual se habla de obra de arte y no, en absoluto, como obra artística, el ser obra. Aquí es preciso hacer otra distinción: de lo que se trata para Heidegger no es de objetos artísticos sino de poner en obra de la obra la verdad que nos revela, desde su mundo originario, al que hoy somos. Porque, evidentemente, ninguna obra pasa ser tal, puede estar fuera de toda relación, al contrario, Heidegger dice: “*¿No pertenece a la obra, precisamente, esto de estar en relaciones?*” Se trataría de elucidar qué “*relaciones están en juego, a cuáles relaciones nos remite, esto es, qué horizonte se abre por medio de ellas...*” El ejemplo de un templo griego busca hacer visible para Heidegger ese acontecer de la verdad en la obra, precisamente en una obra “*que no cuenta entre las que son de arte representativo.*”⁴⁴

Ser obra, pues, significa, para concluir con Heidegger, en primer lugar, establecer un mundo. Un “*mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos*” (...) “*donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia*”⁴⁵, es decir, el mundo como nuestro proyecto existencial. Por eso, este mundo es perspectiva, es horizonte existencial y por ello, esencialmente temporal. En la medida en que depende de cada experiencia, además, es siempre una obra abierta. En la medida en que depende de cada historia personal, es siempre fragmentaria e incompleta, no se agota. Por eso, es siempre situada históricamente, pero dicha situación contextual no la agota ni la completa y siempre termina de adquirir su sentido en el momento de la recepción. Por eso es que Heidegger dice que ni la piedra, ni las plantas, ni los animales tienen mundo. Pero una “*campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de lo existente.*”⁴⁶ (También, como el tema del *Da-sein*, que se ha tocado antes; por eso no me voy a detener en él).

Por eso, en tercer lugar, “*la obra mantiene lo abierto de un mundo.*”⁴⁷ Exalta la materialidad de la materia en que consiste: “*que sobresalga en la patencia del mundo de la obra*”⁴⁸ —para que resplandezca la luminosidad y la oscuridad del color, para que suene el sonido, para que centellee y brille el metal, para que la fuerza rugosa de la piedra, lo macizo y pesado de ésta sobresalgan; para que lo firme y flexible de la madera, etc, sobresalga. Allí está la relación con la *physis* a la que hizo alusión Sandra (Rivas), por eso no me voy a referir a esto. Pero “*sólo se muestra mientras permanezca sin descubrir ni aclarar.*”⁴⁹ Allí está otra vez el sentido de la obra en una dimensión distinta a la dimensión del juicio lógico y además, por supuesto, “*... toda penetración a su interior se estrella contra ella. Convierte la impertinencia del cálculo en destrucción.*”⁵⁰ Se desarrolla en inagotable plenitud de modos y formas sencillas. “El escultor no gasta la piedra. Esto sólo sucede en cierto modo cuando la obra fracasa. Al igual el pintor, que no gasta el color, sino que lo usa, haciéndolo lucir.”⁵¹

En cuarto lugar, la obra es la oposición entre el mundo y la tierra, en una lucha como llevarse más allá de sí mismo, no como pugnacidad, no como destrucción, sino como un choque, pero que empuja más allá de sí mismo y no como choque y destrucción.

En quinto lugar, aquí ya no hay oposición sujeto-objeto sino un “estar ahí”, *Da-sein*, en el cruce del ente con el ser. Por eso dice Heidegger: “*El ente nunca es, como podría parecer a la ligera, nuestra obra, ni menos sólo nuestra representación.*”⁵² Además, ese hacerse presente la obra se da en un *Lichtung*, en un claro y es en lo que aparece —lo iluminado del ente— es decir, la verdad de lo ente,

su ser. Cuando Heidegger dice que:

*“En el estar ahí del templo acontece la verdad. Esto no significa que en él algo esté representado o reproducido correctamente...”*⁵³

Cuando él utiliza la palabra “correctamente”, está refiriéndose a la “adecuación” en el sentido tradicional de la verdad, que no es el significado de ésta en su propuesta filosófica, y tampoco es “correctamente”, en el sentido moderno de la certeza cartesiana y ni siquiera, tampoco, en el sentido moderno del ser como posición, como representación, por ejemplo, Kant,

*“...sino que el ente en su totalidad es llevado a la desocultación y tenido en ella.”*⁵⁴

“Tener significa”, a la vez, “resguardar”, añade. Y en relación al ente, “en su totalidad”: por eso, no es una verdad la que nos revela la obra, sino la verdad que, sin embargo, es ineluctablemente histórica, porque es temporal.

Por último, yo quiero subrayar tres aspectos fundamentales. El sa-ber de Heidegger es, no un conocer, ni un representar, sino un “haber visto”, en el sentido griego originario del pasado aoristo de “ver” que es *ἴδω* (*jorao*): “Significa haber visto en el amplio sentido de ver, es decir, percibir lo presente en cuanto tal”⁵⁵ y agrega: “la esencia del saber, para el pensamiento griego, descansa en la *Ἀλήθεια* (*aletheia*), o sea en la desocultación del ente.”⁵⁶

También quiero referirme, para concluir, a la pro-ducción. En este sentido producción, que está directamente en relación con la creación entendida como *Dichtung*, pro-ducción, es un “traer hacia adelante.” “Este traer es un recibir y extraer dentro de la relación con lo no encubierto.”⁵⁷ Y, por supuesto, la pro-ducción, en este sentido, es una condición previa de la apertura hacia el ente y en ese aspecto nada tiene que ver con la acepción “científica” moderna del “conocer”, porque es el horizonte del “sa-ber”. Por eso: “Cuando una ciencia llega a una verdad más allá de lo correcto, es decir, al esencial descubrimiento del ente en cuanto tal, es filosofía.”⁵⁸ Pero toda obra adquiere, por supuesto, sentido en la relación y por eso es que Heidegger, finalmente, considera en este ensayo imprescindible la “contemplación” como elemento esencial del significado de la obra; pero la contemplación no significa pasividad, significa:

*“Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra.”*⁵⁹

Subrayo aquí la dimensión temporal en ese “ahora”, de esa indispensable relación que abarca no sólo al creador y a la obra misma sino al que la recibe: “Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación.”⁶⁰ Aquí es importante, por supuesto, subrayar el sentido del público como el eje del sentido de las obras, es decir, del *Da-sein*, no del público del museo. Sin embargo, no importa que ese entrar en relación con la obra no se dé fácticamente, o en la inmediatez de un tiempo histórico determinado:

“Si es una obra, siempre queda referida a los contempladores aun cuando justo tenga que esperar por ello y aguardar el ingreso de ellos a su verdad. Aun el olvido en que pueda caer la obra no es la nada. Es todavía una contemplación que se alimenta de la obra.”⁶¹

Y ese estar dentro de la contemplación es, precisamente, un saber. Pero esto no tiene nada que ver con el “mero conocer y representarse algo.”⁶² Por eso dice Heidegger: “*Quien verdaderamente sabe del ente, sabe lo que quiere en medio del ente.*”⁶³ *Ser y Tiempo* nos da, allí, la dimensión de la experiencia: “*es el extático abandonarse del hombre existente a la desocultación del ser.*”⁶⁴ Aquí no hay más una relación sujeto-objeto sino un encontrarse con el ser desde la perspectiva ontológica, que estructura al existente, *Da-sein*, como ente temporal en apertura al ser.

Tampoco hay una posición monológica, centrada en el sujeto, como en la interpretación histórica de la razón moderna —razón instrumental, funcional o estratégica u orientada al éxito—, como definiría Habermas. Por eso, dice Heidegger: “*Ni con la creación antes citada, ni con el querer ahora mencionado, se piensa en la ejecución ni en la acción de un sujeto que aspira y se pone a sí mismo como fin.*”⁶⁵ Además, hay distintas perspectivas y grados de saber:

“La contemplación acontece en diferentes grados del saber y con un alcance, persistencia y claridad cada vez diferentes. Si la obra está destinada al mero goce artístico, esto no demuestra todavía que esté en la contemplación como obra. Al contrario, tan pronto como aquel empuje en lo extraordinario es atrapada por lo familiar y la habilidad de conocer, la explotación artística de la obra ha empezado.”⁶⁶

Y allí, precisamente, acaba el esfuerzo filosófico del conocer que la obra patentiza y que la hace ser el acontecer de la verdad, es decir, el desocultamiento de la totalidad de lo ente en su ser. Que no ocurre “*si la obra está destinada al mero goce artístico...*” Y la conclusión de Heidegger es contundente, en esa dirección: “*La peculiar realidad de la obra sólo llega a ser fecunda donde la obra se contempla en la verdad que acontece por ella.*”⁶⁷

Por eso es que mis conclusiones son fundamentalmente tres: tanto Benedetto Croce como Heidegger, para ambos la obra construye un mundo que se mueve en el ámbito de la verdad, pero no en el sentido lógico como *adaequatio* en el juicio, sino en una dimensión diferente que ya hemos analizado. En segundo lugar, significa que la obra tiene una función ontológica fundamental de revelar el mundo y en tercer lugar, sólo en ese sentido, la obra de arte pertenece a la estética como disciplina filosófica.

NOTAS

¹ Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Arte y Poesía*. 7ª reimpr. Traducción y prólogo de S. Ramos. México, F.C.E., 1995, p. 62.

² Benedetto Croce, *Breviario de Estética*. Traducido del italiano por José Sánchez Roja. 7ma. Edición, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1967, p. 114.

³ E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna, Francke, 1948. En español: *Literatura europea y edad media latina*. Trad. M. Frenk y A. Alatorre, México, F.C.E., 1955. *Apud*. U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*. 2ª edición. Trad. Helena Lozano M. Barcelona, editorial Lumen, 1999.

⁴ B. Croce, *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p.117.

⁶ *Ibid.*, p.118.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p.29.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p.17.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁸ *Ibid.*, p. 120.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ M. Heidegger, *Op. cit.*, p. 37.

³² M. Heidegger, *Ibid.*

³³ *Ibid.* p. 40.

³⁴ *Ibid.* p. 50.

³⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 66.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 67

⁴⁰ *Ibid.*, p.p. 68-69

⁴¹ *Ibid.*, p. 69

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p.74.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵² *Ibid.*, p. 86.

⁵³ *Ibid.*, p.p. 89-90.

⁵⁴ *Ibid.*, p.p. 89-90.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 106

⁶⁷ *Ibid.*, p. 106.