

01083

# CREACIÓN COMO EXISTENCIA 6

## La Pregunta por el Ser Del Arte y la Creación Artística Nietzsche y Heidegger

### Tesis

Para obtener el grado de  
Doctorado en Filosofía  
Graciela Aurora Mota Botello

Asesor: Dr. Ricardo Guerra Tejada

2003/47

### Comité de Tesis

- Dr. Ricardo Guerra
- Dra. Mercedes Garzón
- Dra. Elsa Cross
- Dr. Alberto Constante
- Dra. Adriana Yáñez
- Dr. Luis Tamayo
- Dr. Cresenciano Graves



Facultad de Filosofía y Letras





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis tres columnas:*

*Mi madre ahora flor blanca, mi padre y mi hermano  
que con su locura me dieron la vida, mi origen, mi raíz y  
la oportunidad de recorrer mi propia diferencia.*

*A mi maestro Ricardo Guerra y mis maravillosos  
compañeros de camino que ni por la burocracia,  
economía, cansancio o aburrimiento dejaron de  
permanecer reiteradamente sobrevivientes.*

*Hoy Adriana, Luis, Meche, Paco,  
Alfredo mi primo y Juan Manuel.*

*Ausentes Felipe, Moreno Capdevila,  
Meche, Kiko, Mario y el Dr. Lara.*

*Extemporáneos, Betty, Horst y Cocoyoc, Diana y Ney,  
Rosi, Silvia, Beni, Bony, Lucero, Milita, Tatis, Ira, Lidita,  
Ichel, Carlos Fdz., Jesús Nieto, Paco Arredondo,  
mi tío Guillermo y tantos por nombrar.*

*Cada uno junto con mis fantasmas,  
Todos padecieron mi pasión por la totalidad.*

*La tercera me enseñó el fin de un pensar  
la develación del mundo, la poesía  
y el irremediable destino de la libertad.*

# ÍNDICE



# CREACIÓN COMO EXISTENCIA

*La Pregunta por el Ser Del Arte y  
la Creación Artística: Nietzsche y Heidegger*

## ÍNDICE

• I) INTRODUCCIÓN	(16)
SENDAS	(18)
ARTE Y CREACIÓN: ESTRUCTURA DE SER	(24)
A. Nietzsche	(24)
B. Heidegger	(26)
ENCUENTROS	(32)
• II) PRIMERA PARTE	(34)
<u>VIDA Y ARTE FRENTE AL OCASO DEL PENSAR</u>	
§1: NIETZSCHE: DIOS HA MUERTO	(35)
§2: EL ETERNO RETORNO DE LO MISMO	(38)
§3: LA TOTALIDAD EN TANTO QUE VIDA, EL MUNDO EN TANTO QUE CAOS	(41)
§4: CUERPO COMO LENGUAJE E INTERPRETACIÓN	(45)
§5: ARTE Y VOLUNTAD:	(50)
5.1: El arte como la estructura más transparente y cognoscible de la “voluntad de poder”	(52)
5.2: El arte debe comprenderse desde el ser que el artista “es”	(56)
5.3. El arte es el acontecimiento fundamental del “ente”	(61)
5.4. El arte constituye un movimiento contrario al Nihilismo	(62)
§6: EL ARTE COMO <i>FISIOLOGÍA</i> ONTOLÓGICA QUE SE AFIRMA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA	(65)
6.1. Cuerpo y Arte	(66)

6.2. Estado de Ánimo	(67)
6.3. La Embriaguez como Estado Estético	(70)
6.3.1. Embriaguez como Estado de Fuerza Intensificado	(70)
6.3.2. Embriaguez como Estado de Plenitud	(71)
6.3.3. Embriaguez como Estado de Interpenetración de Todas las Intensidades Sensibles	(71)
§7: ARTE COMO RELACIÓN “ENTE” Y “SER”	(76)
7.1. El Gran Arte Helénico (la época de esplendor)	(76)
7.2. La “Estética” como Dominio del Saber	(78)
7.3. El Nacimiento y Desarrollo de la “Estética en la Modernidad”	(80)
7.4. El Arte como “Dimensión Máxima”	(81)
7.5. La “Huida” del Arte:	(82)
a) <i>La "obra-de-arte-integral" (Gesamttwerk)</i>	(82)
b) <i>Las Ciencias Positivas</i>	(82)
7.6. El Arte como “Fisiología Ontológica” en la Estructura Existencial del Artista.	(84)
• <b>III) SEGUNDA PARTE</b>	<b>(87)</b>
<u><b>EL SER DEL ARTE Y EL SER DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA COMO ESTRUCTURA ONTOLÓGICA</b></u>	
§8. CREACIÓN Y FENOMENOLOGÍA	(88)
§9: FENOMENOLOGÍA Y ARTE	(91)
9.1. Experiencia y pregunta	(92)
9.2. Finitud y Subjetividad	(94)
9.3. Synthesis y Dinamis	(98)
§10: CREACIÓN COMO FILOSOFÍA FENOMENOLÓGICA	(102)

10.1. La Vida Como λόγος ( <i>lógos</i> )	(104)
10.2. λόγος ( <i>lógos</i> ) y Sentido	(105)
10.3. λόγος ( <i>lógos</i> ) y Comprensión ( <i>Verstehen</i> )	(106)
§11: HISTORIA DE LA METAFÍSICA COMO RELACIÓN “ENTE” Y “SER”	(108)
11.1. Verdad como “presencia”	(108)
11.2. Verdad como “concordancia” y “adecuación” ( <i>adaequatio</i> )	(109)
11.3. Verdad como “certeza”	(110)
11.4. Verdad como lucha entre “desocultación y ocultamiento” ( <i>relación-con</i> )	(110)
§12: CREACIÓN: CAOS O ABISMO	(111)
12.1. Abismo como Fundamento de una Ausencia	(114)
12.2. Paradoja entre Abismo y Caos: El Sentido de la Culpa	(116)
12.3. Superación del Dualismo a Partir de la Pregunta por Nosotros Mismos	(117)
12.4. El Mundo como nuestro Habitar en la Tierra	(120)
12.5. Abismo, Finitud y Libertad	(122)
§13: LA PREGUNTA POR EL SER DEL ARTE	(125)
13.1. Hacia una Estructura de ser del arte	(127)
13.2. "Hacia" y "en Dirección" a horizontes	(129)
13.3. Mundo y Obra, Obra Mundo	(131)
13.4. La Autosuficiencia de la Obra de Arte	(134)
13.5. La Obra desde la Vida, la Vida como Obra	(138)
13.6. Arte y Verdad	(142)
§14: UNIDAD OBRA-CREADOR-CONTEMPLADOR	(145)
§15: EL ARTE: RECINTO DE LO HUMANO	(151)

15.1. El Arte Ofrenda	(151)
15.2. El Arte Funda	(151)
15.3 El Arte es Comienzo	(152)
<b>•IV) CONCLUSIONES</b>	<b>(154)</b>
§16: NIETZSCHE	(155)
A) Desde el arte	(156)
B) Desde la estructura ontológico-existencial del artista	(156)
C) Desde el estado estético	(157)
D) Desde el espectador	(158)
§17: HEIDEGGER	(158)
A) El arte como morada del ser: La Casa del ser	(158)
B) La verdad acontece en la obra	(159)
C) Desde el plano del ser	(159)
D) Desde el plano del Dasein	(159)
D.1. El artista que crea la obra	(159)
D.2.) Desde el que vive la obra	(160)
E) Arte como poiesis	(160)
§18: DIFERENCIAS Y PERSPECTIVAS	(161)
§19: LAS ASTUCIAS DE EROS	(163)
§20: DIONISIO	(167)
§21: EROS: POESÍA, POLIS, PAIDEIA	(171)
21.1: “EROS” presencia ausente	(172)

• V) <b>BIBLIOGRAFÍA</b>	(186)
• VI) <b>APARTADOS (ANEXOS)</b>	(206)
<b>Apartado "A" :</b>	
<b><u>PSICOLOGÍA DEL ARTE</u></b>	(207)
§XXII: CIENCIA Y ESTÉTICA EXPERIMENTAL	(208)
22.1 Premisas	(211)
§XXIII: PSICOLOGÍA DE LA SENSIBILIDAD: PERCEPCIÓN Y APRECIACIÓN ARTÍSTICA	(215)
23.1. La Psicofísica Clásica: El Origen	(215)
23.2. De la Intuición Sensible a la Percepción de Campo:	
La Escuela de la Gestalt	(217)
23.3 Del Campo Perceptual a la Asociación:	
La Sensación	(220)
§XXIV: DE LA SENSIBILIDAD AL SIGNIFICADO: TRANSMISIÓN DE INFORMACIÓN	(224)
§XXV: DE LA CONTEMPLACIÓN A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: LA ESTRUCTURA SEMÁNTICA COMO PENSAMIENTO	(229)
25.1 <u>VIGOTSKY y la Ontogénesis del Lenguaje</u>	(230)
25.1.1. El Lenguaje Egocéntrico	(233)
25.1.2. Del Lenguaje Interior a la Interiorización del diálogo: <i>El Pensamiento es Conversación</i>	(235)

25.1.3. El Arte como Pensamiento Mismo	(238)
25.2. Apreciación Estética como Pensamiento Perceptual	(239)
§XXVI: DEL PENSAMIENTO VISUAL A LA APRECIACIÓN ESTÉTICA: <i>LA METÁFORA DE LA DIFERENCIA</i>	(242)
26.1. Del Significado a la Elaboración del Sentido: <i>La Interpretación del Mundo</i>	(244)
26.2. Sociología del Conocimiento: El arte es reflejo de una construcción social de la vida cotidiana	(250)
26.3. Del Sujeto Epistémico a la Pragmática Colectiva: El Espíritu de la Conversación	(256)
§XXVII: DEL SIGNIFICADO A LA COMUNICACIÓN DE LA OBRA A SU SIGNIFICACIÓN	(262)
27.1. ¿ PSICOLOGÍA Y ARTE?	(264)
<b>Apartado "B" :</b> <b><u>EXISTENCIALISMO Y CREACIÓN COMO ESTRUCTURA</u></b>	(272)
§XXVIII: IMAGINACIÓN Y EXISTENCIA	(273)
28.1 Lo Imaginario	(274)
28.1.1. Origen de lo imaginario	(275)
28.1.2. Kant y la Imaginación	(279)
28.2. Imaginación Trascendental e Imaginación Estética	(280)

28.2.1. Pensamiento y Juicio Estético	(284)
§XXIX: IMAGEN, IMAGINACIÓN E IMAGINARIO EN SARTRE	(288)
29.1. La imagen y su mundo	(288)
29.1.1 Imagen y percepción	(290)
29.1.2. Imagen y pensamiento	(292)
29.1.3. Imagen y afectividad	(294)
29.2. La vida imaginaria	(298)
29.2.1. Abismo de lo real	(299)
29.2.2. Sueño y alucinación: parientes cercanos	(301)
29.3. La imaginación	(304)
29.3.1. Acto y libertad	(305)
§XXX: LA IMAGINACIÓN COMO TIEMPO	(310)
30.1. La imaginación y "lo otro"	(311)
30.2. La imagen imaginable	(313)
§XXXI: LA IMAGINACIÓN HECHA LUDISMO: <i>EL JUEGO</i>	(315)
31.1. Deber vs. placer	(317)
31.1.1 Acceso a lo Irreal	(318)
31.1.2 Medio y Construcción	(318)
31.2. Extrañamiento: oasis y morada	(321)
31.2.1. Educación para lo bello	(322)
31.2.2. Diálogo y cultura	(324)

**Apartado "C"**

**POR EL CAMINO DEL ARTE Y LA ESTÉTICA** (326)

§XXXII: ARTE Y BELLEZA EN LA ANTIGÜEDAD (328)

§XXXIII: LA ESTÉTICA COMO DISCIPLINA (316)

§XXXIV: KANT: EL ARTE COMO REGLA DE LA NATURALEZA(335)

34.1 Hacia una Crítica del Sentimiento de placer (336)

34.1.1. ¿Qué es el gusto? (336)

34.1.2.-¿Qué es lo bello? (341)

34.1.3. El genio subordina a la naturaleza para sí (343)

34.2. El juicio como voluntad de libertad (348)

34.3. Búsqueda y fascinación (354)

34.4. Telos y razón (358)

§XXXV: SCHELLING: EL ARTE COMO ORIGINALIDAD

ABSOLUTA (362)

35.1. ARTE como poética de lo infinito (363)

35.2. ARTE como fundamento (365)

§XXXVI: HEGEL: EL ESPÍRITU DEL MUNDO CREA AL ARTE A  
PARTIR DE QUE EL ARTE CREA AL ESPÍRITU  
DEL MUNDO (366)

36.1. LO BELLO ES HUMANO (371)

36.2. El Arte como revelación de la Totalidad (375)

36.3. La Obra es Creación (379)



36.3.1. Arte como Finalidad	(380)
36.3.2. Subjetividad: concepto y realidad espiritual de lo absoluto	(381)

# *RESUMEN*

## Resumen

# CREACIÓN COMO EXISTENCIA

## *La pregunta del ser del arte y la creación artística Nietzsche y Heidegger*

Preguntar por el arte no pudo responderse desde la Psicología, el existencialismo ni la estética filosófica porque no se lo plantean como tal.

La investigación tuvo que realizarse como Ontología fundamental, como íntima relación entre el arte y nuestra estructura originaria.

El arte es la más clara representación de nuestra vida como “*voluntad de poder*” (Nietzsche), la afirma frente al devenir caótico como transfiguración mediante la fuerza poderosa del artista. La obra nos adentra en la embriaguez y el ensueño, retrasa el tiempo, agudiza el placer. El artista no crea el mundo, lo trasciende por eso supera al nihilismo contemporáneo.

Heidegger critica el sentido de la afirmación de la vida y demuestra que no es caótica sino abismática, por eso el arte debe partir de esta estructura originaria porque el artista como “ser en el mundo” otorga y funda el mundo en obra.

Crear es existir, habitar, preocuparnos, cuidarnos como “relación con” proveniente de nuestra originaria deficiencia. Carencia que nos obliga a decidir nuestras posibilidades.

El artista decide su existencia como proyecto poetizante “*poiesis*” (ποίησις), histórico que funda su “relación con”.

Crear es acto de co-rrespondencia y producción capaz de significar un mundo, nombrarlo, develarlo y desocultarlo.

Porque ontológicamente somos en la estructura originaria de una “relación con” el artista significa y plasma lo in-audito en su obra-mundo, como peculiar existencia que (Sorge) fundada en su abismo, nombra un mundo .

Crear es existir como mundo, pero crear en el arte, es fundar lo originario y nombrar lo sagrado como proyecto histórico que poetiza, para abrirnos a nuestro horizonte abismático y temporal.

*abstract*

**CREATION AS EXISTENCE**  
*Question about art being and artistic creation*  
*Nietzsche and Heidegger*

Psychology, Existentialist Phenomenology and aesthetics couldn't answer the question about art being because they doesn't ask for it, so this research had the fundamental ontology as standpoint that fix a link between art and our original existential structure.

Art represents the clearest manifestation of life as "will Power" (Nietzsche). It secure against chaos and course of time because of the creative force that artists reach into transfiguration of reality as "intoxication" and "dream" mix that increase pleasure and delays time. Artists doesn't create the world, they extend and overcome contemporary nihilism.

Heidegger's critics the sense of time as chaos and discover our temporality as "abyss", so artists as "being in the world" grounds the world in their work.

To create means existence, inhabit, worry, care as a "relationship with" somebody else as original lack structure that force us to decide our own possibilities. Artists decide their existence into a "poietic" (poiesis-ποίησις) and historic project that grounds the "relationship with".

Creation means correspondence and productivity relationship that ground the senses of discover, name and feel the world.

Human beings are structurally "relationship with" so artists ground the "non-spelled" and "non-named" with their "world-art" as a peculiar grounding life.

Creation represents existence (Sorge) as "being in the world" but artistic creation grounds the essence, name the sacred as historic and "poietic" project that let open ourselves to our temporal and abyssmatic structure.

# I INTRODUCCIÓN

# CREACIÓN COMO EXISTENCIA

*La Pregunta por el Ser Del Arte y  
la Creación Artística: Nietzsche y Heidegger*

## INTRODUCCIÓN

La pregunta que nos lleva a realizar el recorrido por la creación artística: la obra plástica, la música, la poesía, el teatro, la arquitectura, el cine, sus críticas y debates, no sólo supone comprender su forma técnica, sino que implica un cuestionamiento más profundo.

Desde ese preguntar, esta investigación es formulada en un horizonte ontológico, como comprensión fenomenológica de la vivencia más originaria, capaz de abordar la obra misma como mundo, la creación como abismo y el devenir como *relación con el ser*.

Ciertamente, la posibilidad de comprender la creación artística, nos obliga a formular la pregunta por nosotros mismos en una época y un mundo donde la palabra “ser” ha quedado reducida a su uso lingüístico cotidiano porque su contenido y significación se ha disuelto en el dominio de lo óptico. Por esto, pensadores y poetas la han nombrado “la época de la noche del mundo”.

El lenguaje y la vida cotidiana han diluido nuestra época en un pasado y también en un presente de intercambios técnico-instrumentales, que más bien describen la forma como nos relacionamos en un contexto de mercado e intercambio, de dominio y poder.

En medio del consumo inagotable e indiscriminado de objetos, de palabras, de sentimientos, de países, de medios electrónicos, o de dinero; el mercado alumbra nuestra vida cuando lo inmediato es aquello que nos “aferra” al “futuro”, porque “ahorita”, no tenemos tiempo para meditar y reflexionar por el sentido de nuestro ser.

En medio de este horizonte y con la pretensión de profundizar en la vigencia de la pregunta por el sentido del ser de lo bello, desde su inicio, la presente investigación tuvo diferentes puntos de partida y niveles de análisis. El arte puede ser explicado desde diferentes perspectivas: psicológica, sociológica, histórica, económica o cultural; sin embargo ninguna de estas agota el fenómeno artístico.

Esta investigación surgió en medio de un recorrido que va desde la psicología hasta la ontología fundamental.

## SENDAS:

- I) *La primera* comienza desde la perspectiva de la Ciencia y la psicología. Por su naturaleza, el proceder científico de la psicología prioriza la tematización de su objeto como ese “algo” que positivo o interpretativo, afianzó la pregunta por el arte desde el estudio del comportamiento, la conducta, la cognición compleja, la construcción colectiva, la interacción simbólica del gusto, la representación social de las dimensiones estéticas o la estructura dinámica del yo.

Sin embargo, al recorrer sus aportaciones y aplicarlas al evento artístico, ha sido evidente que resulta imposible evitar que se esfume el origen tanto de la obra de arte como de la vivencia estética. La psicología evalúa mediante el análisis y determinación de los efectos provocados por la obra de arte en el sujeto, la clasificación de procesos que convierte en explicaciones (“juicios de razón”) a través del nivel de “concordancia” que existe entre la relación del “concepto-objeto” a nivel sensible, cognitivo o interpretativo, como también por el grado de “certeza” lógico matemática que le imprime el contenido de su verosimilitud.

No obstante, en la medida en que avanza esta pretensión de veracidad, nuestras palabras y sentimientos articulados como juicios “vividos”, diluyen el goce y la fascinación de la obra *que ahora se torna* en receptáculos sensoriales, esquemas de comportamientos, tasas de respuestas múltiples o interacciones simbólicas complejas.

Entre los puentes despejados en medio del placer estético y la razón psicológica, este camino no culmina más que con el proceso de argumentar y contrargumentar la orientación de datos empíricos conforme se continúa escalando el edificio de un conocimiento inseparablemente sociopsicológico.

Al caminar junto a la psicología, las preguntas por la creación artística cada vez más deben orientarse a ser más complejas, agudas, analíticas e informadas y sobre todo, actualizadas en los últimos paquetes estadísticos de análisis cualitativo para poder crear. Bueno, pero ¿nuestras preguntas por el sentido del arte? ¿el placer estético? ¿la vivencia y fascinación producto del encuentro con la obra?

Para profundizar en este horizonte de la creación artística, puede consultarse detalladamente en el Apartado “A”: “Psicología del Arte”.

Reconociendo que la cuestión se enredaba cada vez más, me preguntaba ¿porqué no podía ser más humilde y acotarla? ¿tenía algún caso o validez preguntar por la “creación” en el arte, sobre todo, ¿por tantos años? ¿qué no había cosas más urgentes e inmediatas a resolver, tanto en lo individual como en

las demandas socioculturales de nuestra época? ¿en mi país? ¿en mi vida académica o profesional y sobre todo, que me dejaran algún rendimiento económico en una situación tan crítica? Sólo recuerdo a mi primo,<sup>1</sup> que desde mi más profundo respeto por él me cuestionó: Bueno, no hay duda de que ya llegaste a un túnel... Pero ahora y desde ahí ¿cómo le vas a hacer para mantenerte?

Frente a la oscuridad del túnel vacío, ciertamente las palabras en definitiva iban anunciando su disolución al tornarse oscuras, extrañas o inseguras. Sólo restaba preguntar por el sentido de “esto que me pasaba” y con ello, dar tiempo a descubrir el sentido de mi cuerpo aunado a la experiencia de la sensibilidad en medio del deseo, el tabú, la culpa y el miedo. ¿Pero y qué tiene que ver el miedo, los tabús o nuestros deseos con el arte?

- II) **La segunda senda** profundiza en el sentido de la experiencia fenomenológica del mundo que propone el existencialismo francés, encabezado por Sartre y Merleau Ponty. Este horizonte condujo a recorrer el carácter del placer estético “como si fuera la primera vez” que existiera una relación con las cosas, o lo que nos rodea y “fuera relatado” como experiencia del primer hombre o mujer en la tierra.

De lo real y positivo del mundo, mediante la obra de arte accedemos a la “irrealidad” de los objetos y con ello a abrir la Caja de Pandora. De las sensaciones corporales que constituyen la fantasía y el juego (*la loca de la casa*), como conciencia intencional definida a partir de mi situación en el mundo,<sup>2</sup> surge la imaginación que nos conduce a una sola dirección: la “fatalidad de la libertad”.

Porque el arte no es un objeto como tal, la obra no se ve con los ojos. Como el arte se ve con la imaginación, constituye y representa un “irreal”. Por eso, la obra y los seres humanos nos parecemos en que somos y no somos a la vez. Ambos tenemos nuestro origen en lo simbólico, que recordemos: *No es lo que es y es lo que no es*.

Al igual que la obra de arte es su propio mundo, nos habla del nuestro que al proyectarse de una manera similar, debido a su contenido de “irrealización”, acontece como una unidad. Ambos se funden entre sí a partir de nosotros, para protagonizar el sentido de sus más propias posibilidades de ser, respectivamente en un mundo y en una situación: la obra en el plano de la sensibilidad, nosotros en el de la intencionalidad de una conciencia, previa a toda voluntad y pensamiento.

---

<sup>1</sup> Justamente él vivía las mayores discusiones con su hijo cuando escribían un libro que cambiaría el sentido de nuestra interpretación sobre los Dioses mesoamericanos. Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, se enfrentaban a la mayor de sus confrontaciones, sobre todo después de que el *crío*, había descubierto en el Templo Mayor a los “Mictlantecutli” (Dioses aztecas de la muerte) V. **El Pasado indígena**, FCE, México, 1996.

<sup>2</sup> V. Sartre, J.P. en “**Psicología Fenomenológica de la Imaginación**” (1940) y “**El Ser y la Nada**” (1943).



Al descubrir la riqueza del horizonte existencialista que nos permitía avanzar sobre la base de la disolución de la reflexividad, emerge el sentido de nuestra libertad originaria que desemboca en el carácter óntico de la experiencia del mundo vivido. Ahora, el mundo se me relata como mio desde un otro. Y por tanto, nuestra vivencia estética queda nuevamente atrapada en el mundo donde el "otro" es quien me "define" y me "habla" a "mí mismo", desde los atavismos de sus palabras *como si fueran* correspondencias que me supeditan al entorno del espejo donde me reflejo.

Con el existencialismo francés, descubrimos que la obra de arte se nos reveló como espejo que "nos mira" y "es hablada" desde nosotros mismos, para decirnos que somos un objeto condenado a "ser para un otro". En esta supeditación, divagamos en medio de su dominio y el sentido de nuestra libertad pero ahora ¿quién es "el otro" que se muestra como tal? entre el "mi" y el "otro" o viceversa ¿dónde se puede fundar el mundo? ¿en el "otro" o "en mi"? Estas paradojas nos obligan a regresar al sentido de la obra de arte y reiterar la persistencia de nuestras preguntas:

¿Porqué vale la pena volver a preguntar por el sentido de lo bello? ¿Desde donde emerge la belleza cuando la reiteración de la libertad se rehusa al vértigo de quedar sujeto a ella?

- III) *La tercera senda* surge frente a la necesidad de profundizar en la comprensión de nuestras vivencias más originarias y resguardar el apego al horizonte más radical del pensar. Para recorrerla fue preciso asumir el sentido que Heidegger advierte para avanzar en el análisis existencial y despejar este camino.

El filósofo de la Selva Negra advierte,  
"Psicología, filosofía, antropología, ética, "política", poesía, biografía e historia persiguen por distintos caminos y en varia medida la interpretación de los modos de conducirse, facultades, fuerzas, posibilidades y destinos del "ser ahí". Pero queda en pie la cuestión de si estas interpretaciones se habrán llevado a cabo existencialmente con la misma "originalidad" con que quizá fueron existencialmente originales. Ambas cosas no necesitan coincidir forzosamente, aunque tampoco se excluyen. La interpretación existencial puede requerir una analítica existencial, cuando por otra parte se concibe bien la posibilidad y la necesidad del conocimiento filosófico."<sup>3</sup>

Por esta razón, aunque el camino de Sartre ciertamente nos conduce a otro horizonte de análisis que nos enseñó que el sentido del arte representa un testimonio de nuestra más originaria libertad porque dice que nuestro destino es

<sup>3</sup> V. Heidegger, (1927) "Ser y Tiempo" (*Sein und Zeit*) México, Fondo de Cultura Económica, séptima reimpresión, 1997, § 5, p. 26.

diferente al de las cosas; al haber priorizado la preeminencia "óptico- existencial" por sobre la "ontológico-existencial" de la investigación , hizo que el carácter fenomenológico de su perspectiva, eludiera el centro del problema que desemboca en la *pregunta* que necesariamente antecede a todo preguntar:

*la pregunta por el sentido del ser  
sólo tiene sentido a través de cada uno  
de nosotros mismos, que preguntamos por él.*

El camino que Heidegger propone, nos convocó a re-pensar la metafísica desde el sentido de la pregunta por el ser y desde ahí, abrimos a la cuestión que interroga por el sentido del ser de la creación artística, ateniéndonos al nivel más original.

En los "*Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*", Heidegger inicia su investigación acerca del carácter fenomenológico de la existencia, al preguntarse por el sentido del ser que tiene la experiencia de vivir, desde el ser que somos, en cada caso, cada uno de nosotros mismos:

Lo vivido son primordialmente las cosas mismas y éstas son ante todo *sentidos*, significados que inmediatamente comprendo, con los que estoy constantemente operando [...]  
No se da jamás una vivencia inmediata del mundo sin significado: la supuesta carencia de él- *recuerda* el ejemplo del senegalés que no comprende el sentido de un objeto, tiene precisamente el significado de "no saber a qué atenerse-". Ni el continuo espacio-temporal, ni la pura materia física, ni las sensaciones se dan originariamente. Todas ellas son más bien resultado de construcciones teóricas, de explicaciones de lo inmediatamente dado como significatividad (*Bedeutsamkeit*), que constituye uno de los rasgos estructurales de la delimitación primaria de la vida.<sup>4</sup>

Para Heidegger "vivir" está en referencia con las cosas que uno comprende y que no. Nada está por encima de mi familiaridad con ellas porque su significación delimita las referencias a mi mundo y mis universos.

El "yo" que en la vivencia vive es un yo estrictamente individual, yo mismo; pero individualidad no quiere decir "caso particular" de un yo general, sujeto empírico, frente a sujeto trascendental, sino "mi yo histórico, fáctico", es decir, mi yo con mi propia historia, con mi propia gestación y expectativas, que sólo yo llevo conmigo.  
No son características psicológicas personales, intercambiables con individuos del mismo tipo psíquico lo que distingue al yo, sino tener una historia: un ser que se hace en una situación dada, que se gesta constantemente, no puede ser tipificado: su proceso de gestación es

<sup>4</sup> "Prolegómenos a la Historia del Concepto Tiempo", p. 73 V.Rodríguez Montero, 1987, p. 27.

literalmente único. Es este yo histórico el que está presente en la más elemental de las percepciones y para quien las cosas aparecen de esta u otra manera....”<sup>5</sup>

Por esto a la luz del sentido que la temporalidad histórica abre para orientar nuestra pregunta por el arte, resulta evidente que si las disciplinas y saberes que han tematizado acerca del fenómeno artístico, han formulado diferentes niveles de explicación, ciertamente no visualizan y mucho menos han pretendido responder, el carácter originario de nuestros cuestionamientos.

En consecuencia, percatarnos de los límites de nuestros caminos, implica reconocer que estas vías no tienen accesos de retorno.

En este sentido, hemos constatado que la psicología, la sociología o la fenomenología existencialista no podían responder la pregunta por el ser del arte, porque ni siquiera se la formulan en cuanto tal, una vez que su objetivo disciplinario está supeditado de antemano, a la necesidad de hacer “coincidir” o “asir” esta pregunta a principios explicativos que sobrepasan el surgimiento mismo de lo bello. Y debido a que sus bases se delimitan conforme a los objetos de estudio que previamente las definen, sus explicaciones también quedan circunscritas a los entornos de sus propios y respectivos horizontes ónticos.

No obstante, este proceder no inhibe la vigencia de sus investigaciones, pero tampoco, la validez o el sentido de nuestros cuestionamientos.

Por el contrario, el haber reiterado la persistencia de nuestras preguntas, fue lo que nos condujo a una salida distinta:

La necesidad de superar el carácter óntico del círculo vicioso que impide despejar el sentido originario y radical del análisis, a partir de un punto de partida ontológico.

Con esta pretensión, recorrimos el horizonte del pensamiento occidental para despejar el sentido de las tres vertientes de explicación que justifican y terminaron por estructurar el presente estudio:

*a. El surgimiento de la estética como la historia de la metafísica:* la obra de arte tiene su origen en una relación ontoteológica que explica la relación entre ente y ser a partir de un Ser total.<sup>6</sup>

*b. La crítica radical del pensar de Occidente:* la creación artística desemboca en la afirmación de la estructura de la “Voluntad de poder”

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>6</sup> Desde la base de la pregunta por el fundamento.

como única salida para superar el nihilismo de nuestra época.

Esta ruta constituye la **primera parte** de la presente investigación titulada: **Nietzsche: Vida y Arte frente al Ocaso del Pensar.**

- c. ***La ontología fundamental como analítica-existencial del "Dasein"***: Definir a la estructura de la existencia (*Dasein*)<sup>7</sup> en la forma de una "relación con" que deviene y se hace vigente como temporalidad que se construye, nos lleva a descubrir que por nuestra constitutividad finita y carente, somos creación: "cura"<sup>8</sup> (Sorge) en la vida, "*poiesis*" en el arte. Esta ruta constituye la **segunda parte** de la investigación, titulada: **Heidegger: El Ser del Arte y el Ser de la Creación Artística como Estructura Ontológica.**

A la luz de esta estructura, la pregunta por el ser de la creación artística, está formulada en la presente investigación, desde la perspectiva que sostienen Nietzsche y Heidegger, como críticos de la tradición del pensar de Occidente, el cual redujo el sentido del ser y del pensar filosófico, a términos ónticos y no ontológicos.

Despejada esta senda, la pregunta por el arte y la creación artística, consiste en avanzar hacia un horizonte de análisis radicalmente diferente, donde la estructura y el contenido de la exposición, se dirige a mostrar la íntima relación que existe entre "ontología y el arte".

<sup>7</sup> Heidegger (1927) plantea en el § 5 que el "ser ahí" (*Dasein*) tiene más bien, con arreglo a una forma de ser que le es inherente, la tendencia a comprender su ser peculiar partiendo de *aquel* ente relativamente al cual se conduce, por esencia, inmediata y constantemente en el "mundo". En el "ser ahí" mismo, y por ello en su peculiar comprensión del ser, radica aquello en que señalaremos la retroactiva irradiación ontológica de la comprensión del mundo sobre la interpretación del "ser ahí" [p.25]. Como sentido del ser del ente que llamamos "ser ahí", se muestra la "temporalidad". Por modo de indicación se mostró esto: al "ser ahí" es inherente como constitución óntica un ser preontológico. El "ser ahí" es en el modo de, siendo, comprender lo que se dice "ser". Ateniéndonos a esta constitución, mostraremos que aquello desde lo cual el "ser ahí" en general, comprende e interpreta, aunque no es expresamente, lo que se dice "ser", es el *tiempo* [p.27]. Desde aquí, Heidegger plantea en el § 74 que: el "*Dasein*" es en forma de "destino individual", existe en cuanto "ser en el mundo" esencialmente "ser con otros", y con su gestarse histórico es un "gestarse con", constituido como "destino colectivo" o "gestarse histórico". En consecuencia, "*Dasein*" en tanto "destino colectivo" puede hacerse tradición de la posibilidad heredada...en el modo de la mirada para su tiempo...y desde su finitud, hacer posible su destino "individual" como "historicidad propia" [p.415-416].

<sup>8</sup> V. Heidegger, *Ser y Tiempo*, §42, "cura" Sorge: De acuerdo a la fábula implica el "paso temporal por el mundo" la cura es esfuerzo angustioso (Burdach) y también "solicitud", "entrega". Séneca escribe en su última carta (*ep.*124): "Entre las cuatro naturalezas existentes (árbol, animal, hombre, Dios) se diferencian las dos últimas, únicas dotadas de razón, en que Dios es inmortal, el hombre mortal. En ellas realiza acabadamente el bien del uno, de Dios, su naturaleza, en el otro, en el hombre, la cura: *unius bonum natura perficit, dei scilicet, alterius cura, hominis*". p. 219.

Nunca estará por demás recordar que Nietzsche (por causa de una de sus publicaciones iniciales) mereció la crítica y el rechazo de amigos y filólogos de su época, sólo por plantear que:

En la lectura el individuo pone a prueba su originalidad y la profundidad de sus presupuestos generales. Es importante saber, en efecto, si lo que *uno lee se transforma en carne y sangre propias [...]*

De ahí aquel verso:

"Lo que has heredado de tus antepasados,  
tienes que adquirirlo para poseerlo"  
(Fausto de Goethe)<sup>9</sup>

## ARTE Y CREACIÓN: ESTRUCTURA DE SER

### A) Nietzsche:

La primera parte de este recorrido inicia con el análisis de la filosofía nietzscheana priorizando la interpretación de Fink y Heidegger. Como crítico radical de toda la tradición filosófica de occidente, Nietzsche sostiene que la historia del arte ha planteado el sentido de la creación artística desde una perspectiva metafísica. Desde la perspectiva de Heidegger, para Nietzsche el arte "representa" la historia de la metafísica de occidente, como la manifestación más clara de la relación del ente con la totalidad, en el plano de la sensibilidad.

Lo humano es hablado por el arte y si pretendemos fundarlo desde horizontes que nos impidan tematizarlo como tal, por ejemplo un "Ser supremo" o la "positividad" de formas, contenidos, técnicas o efectos que se diluyen ante el devenir, nos condenamos a quedar *atrapados* en una metafísica asentada en el lenguaje que se estrella en su fin, frente a la inevitable fatalidad de la vida como devenir:

Porque estamos condenados a fundar nuestra vida como libertad, nosotros mismos somos hablados por la creación artística.

Nietzsche nos conduce a situar a la obra de arte desde una perspectiva no metafísica, a partir de la fisiología y el cuerpo como "voluntad de poder".

"*Voluntad de poder*" no es una facultad psicológica, en una perspectiva del "querer" lo contingente. "Voluntad de poder", se traduce o puede traducirse en todo caso, como la totalidad a la que aspira todo ente en cuanto que está en movimiento. En síntesis: es la afirmación de todo ente.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Nietzsche, F. (1875) *El Culto Griego a los Dioses: Cómo se Llega a Ser Filólogo*, Alderabán, edición y traducción de Sánchez Meca D. Madrid, 1999. Con fines de comprensión, las cursivas son correcciones a la traducción en español.

<sup>10</sup> Guerra Ricardo, *Nietzsche: Seminario de Filosofía Contemporánea*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989-1991.

La creación como estructura ontológica, logra que la belleza se instaure en la obra como resultado de la afirmación de la fuerza vital del artista y por esto, “crear” constituye un acto de “afirmación” originario que proviene desde la propia finitud de nuestra vida corporal. De aquí que cuando el artista crea, intenta superar o “negar lo real”, ante su intrínseca imposibilidad de aferrarse a positividad alguna.

El sentido que Nietzsche postula a partir de *la muerte de Dios* lleva implícito dejar que lo humano se afirme en la vida...

*¡Al morir Dios, los hombres tienen que vivir!*<sup>11</sup>

Ha pasado la época en que la humanidad se había orientado a rendir homenaje a los Dioses como un sacrificio de muerte para poder vivir.

Cuando los Dioses mueren, debemos convertir e interpretar nuestra relación con esta ausencia, a partir de cada uno de nosotros mismos.

El crítico del pensar occidental nos enseña que cuando el fundamento de nuestra vida se diluye,<sup>12</sup> nos enfrenta a la paradoja de la finitud o el abismo.

*Frente a ellos, la desaparición de lo sagrado.*

Desde esta perspectiva, para Nietzsche el platonismo que ha llegado a su fin, nos confronta ante la imposibilidad de la vigencia de un pensar sostenido en dos mundos: el del *más allá* (ideal) y el del *más acá* (real).

Al haber culminado con el dominio de su proyecto, somos nosotros mismos quienes estamos muertos ante el predominio de la ciencia y la técnica:

*...nuevos ídolos de la modernidad, que ocupan el lugar vacío dejado por Dios.*

Insistir en responder a la pregunta por el ser desde un mundo metafísico que está por encima de nosotros y afirmarlo como fundamento último de nuestra vida con la pretensión y certeza de toda verdad, es lo que el teórico del nihilismo plantea que nos ha conducido a la negación de nuestra vida contemporánea.

*...El camino previo es un mito...*

No hay más respuesta que vivir y adentrarnos en ese callejón sin salida que nos recuerda que “crear” es una estructura constitutiva y originaria de cada uno de nosotros, que co-responde a una “relación con” el ser.

---

<sup>11</sup> En el sentido de ser.

<sup>12</sup> En el sentido que Dios funda el origen de todo cuanto es.

Aunque no estemos dispuestos a aceptarlo o por la magnitud y oscuridad del horizonte, insistamos en continuar enredándonos en la encrucijada de tanta metafísica, Nietzsche asume que esta época, representa el más irrebutable límite de la forma del pensar occidental.

...*Al quedar en el vacío, son sólo los fantasmas los que se alejan...*

La actual constituye la época del "nihilismo" que Nietzsche anuncia en el relato de los *Grandes Acontecimientos*.<sup>13</sup>

**Lo que aparece en el infierno es un demonio optimista que revela que las profundidades no están hechas de fuego sino de risa y oro. La absoluta indiferencia que sigue a la pérdida de todos los valores, es lo que se expresa como el credo del nihilismo.**

Frente al nihilismo, el arte es lo que salva como la más transparente manifestación de la "voluntad de poder".

Cada uno de estos temas quedará más ampliamente expuesto en la primera parte de esta investigación.

### **B) Heidegger:**

La segunda parte de la investigación explica ¿cómo es que surge la metafísica? la forma como crítica a Nietzsche en su carácter metafísico y también:

<sup>13</sup> En el capítulo de los "*Grandes Acontecimientos*" Zarathustra se dispone a bajar a los infiernos, mientras dicen sus discípulos: Cuando los marinos arribaron a la isla de Fuego, corría el rumor de que Zarathustra había desaparecido... Todo el pueblo refería que el diablo se había llevado a Zarathustra. Pero al reirse de los rumores uno de sus discípulos comentó: Mas bien creo que es Zarathustra el que se ha llevado al diablo. Cinco días después apareció ...en medio de ellos... Este fue su relato:... "La tierra tiene una piel; esta piel tiene sus enfermedades. Una de estas enfermedades se llama, por ejemplo, hombre... *el otro* se llama perro de fuego... Para que yo conserve la razón, déjame hablarte de *otro perro de fuego* que habita en la tierra; éste habla, realmente desde su corazón de la tierra. Su aliento es de oro, y una lluvia de oro: así lo quiere su corazón... A pesar de todo, el oro y la risa los extrae del corazón de la tierra porque para que lo sepas ¡el corazón de la tierra es de oro! ... Pero sus discípulos apenas si le escuchaban; tantos eran sus deseos de hablarle a los marineros, de los conejos y del hombre que volaba... ¿Qué debo pensar de esto? preguntó Zarathustra: ¿Por ventura soy un fantasma? Pero tal vez era mi sombra. ¿Habéis oído ya hablar del viajero y de su sombra? Lo cierto es que será necesario que la sujete mejor, porque de otro modo concluirá echando a perder mi reputación. ¿Qué debo pensar de esto? - repetía-. ¿Por qué ha gritado el fantasma?: ¡Llegó el momento! ¡Llegó el momento! ¿Para qué puede ser momento oportuno?" V. Nietzsche, F. (1883-85) **Así Hablaba Zarathustra**, Barcelona, EDAF, 1970, p.126-129.

También V. Vermaal, J.L. (1987) que plantea cómo este mismo relato conduce al enfrentamiento decisivo, que coincide "con lo infernal, la figura de lo terrible y con la demostración de que a pesar de ello, no será este su fin". No es el diablo quien se lleva a Zarathustra, sino a la inversa. Zarathustra se enfrenta a la "nada" que surge de la profundidad como un volcán, y lo primero que descubre es la superficialidad en **La Crítica a la Metafísica en Nietzsche**, Barcelona, España, Anthropos, 1987.p.130.

¿cómo sus diferentes etapas, han relatado los diferentes momentos de la humanidad, como historia del “nihilismo” y “olvido del ser”?

Con objeto de despejar el carácter originario y radical de estas cuestiones, fue necesario recorrer el pensamiento de Heidegger orientado a mostrar la preeminencia óptica que ha prevalecido en la relación “ser” y “ente”, a lo largo de toda la historia de la metafísica de occidente.

Durante el verano de 1935, en el curso que impartió en Friburgo, Heidegger reitera que la palabra “ser” se encuentra carente de contenido, debido a su “demasiada” o “nula” significatividad.<sup>14</sup>

**El ser sigue siendo ilocalizable, casi como la nada, o en último término *exactamente* como ella... la palabra “ser” finalmente es vacía. No quiere decir nada efectivo, palpable, real. Su significado es un vapor irreal. A fin de cuentas, Nietzsche habría tenido toda la razón cuando denominó a estos “conceptos supremos” como el del “ser”, “el último humo de la realidad evaporada” (Götzendämmerung)[...] ¿Quién quisiera correr tras semejante vapor, cuyo significado verbal sólo es el nombre de un gran error? “Efectivamente, hasta ahora nada ha tenido un poder de convicción más ingenuo que el error del ser.”<sup>15</sup>**

Ciertamente, ubicar la crítica de Heidegger a la metafísica de Occidente y situarla en el nivel más radical como la “historia del olvido del ser”, es lo que nos ha permitido abrir el camino en la presente investigación, la cual desembocó en la pregunta por la creación artística.

A partir de este horizonte, Heidegger insiste:

**¿Es a causa del ser que sea tan confuso, de la palabra que permanezca tan vacía o de nosotros que, pese a nuestros esfuerzos y nuestro acoso del ente, no obstante hemos caído fuera del ser?... ¿Sería posible eso, de que el hombre, que los pueblos, en sus más grandes aventuras y maquinaciones estén relacionados con el ente y, sin embargo se hayan caído fuera del ser hace mucho tiempo y sin saberlo, y que ese fuera el fundamento último y más poderoso de su decadencia?**

**Se trata de preguntas que no planteamos incidentalmente ni en función de sentimentalismos o visiones del mundo, sino que nos obligan a formular aquella pregunta previa, surgida necesariamente de la pregunta principal: ¿qué pasa con el ser? Tal vez se trate de una pregunta sobria, pero ciertamente también de una pregunta inútil. Pero aún así es una *pregunta*, la pregunta: ¿es el “ser” meramente una palabra de un significado evanescente o es el destino espiritual de Occidente?**

<sup>14</sup> V. Heidegger, M. (1953) *Introducción a la Metafísica* “La Pregunta Fundamental de la Metafísica”, Ed. Gedisa, trad. de Angela Ackermann Pilári, 2a. ed. Barcelona, España, p.41.

<sup>15</sup> *Ibid*, VII- p. 78-80.



**Cuando preguntamos: ¿qué pasa con el ser?, esto no significa nada menos que repetir y re-tomar (wieder-holen) el comienzo de nuestra existencia histórico-espiritual para convertirlo en otro comienzo<sup>16</sup>**

Desde esta perspectiva, el problema en torno al arte y la creación artística obligadamente queda expuesto y situado en el marco de la metafísica de occidente así como desde su crítica radical, a partir del camino que Heidegger propuso como “ontología fundamental” que, a su vez, nos condujo a formular nuevas interrogantes: *¿cuál es el ser del arte? ¿cuál es el ser de la creación? ¿porqué finalmente crear, no es sino otra manera de plantear la pregunta por nuestra propia estructura de ser?*

Ciertamente, estas preguntas no pueden responderse más que desde el carácter fenomenológico de la analítica existencial del “ser ahí” (*Dasein*) si pretendemos acceder al nivel más radical.

Es evidente que para Heidegger, el conocimiento ontológico ni *coincide* ni pretende *concordar* con nada en particular, por encima del recorrido mismo. Desde este sentido, la ontología inaugura un comienzo que abre sendas y otorga vigencia a un sentido diferente del pensar filosófico contemporáneo:

**La “ontología” significa el esfuerzo de llevar el ser a la palabra, y ciertamente mediante el recorrido por la pregunta ¿qué es el ser?... no se trata de establecer una ontología de estilo tradicional... Se trata de algo totalmente distinto. Se trata de reconducir la existencia histórica del hombre, y por tanto siempre también la nuestra propia y futura, al poder del ser originario que hay que inaugurar, dentro de la totalidad de la historia que nos es asignada; todo eso, ciertamente, sólo dentro de los límites en que la capacidad de la filosofía puede lograr algo [...]  
¿Es el ser una mera palabra y su significado una humareda, o contiene lo que se nombra con la palabra “ser” el destino espiritual de Occidente?<sup>17</sup>**

La historia del pensar de Occidente describe la forma como hasta la fecha nos hemos interpretado metafísicamente, porque al preguntarnos por el ser, si bien hemos tenido la fuerza para inventar el lenguaje y el conocimiento que culminan con la ciencia, la filosofía, la religión y el arte; también nos hemos encaminado a comprender nuestra estructura “como si fuera” a semejanza del sentido de las “cosas”. Frente al engaño de esta apariencia, lo que se ha diluido, es el carácter constitutivo de la libertad, aunado a la ocultación de nuestra estructura ontológica más originaria.

Por ello, a pesar de anhelos y voluntarismos, el destino de nuestra acción histórica, yace enterrado a la luz de la superficialidad positiva de un lenguaje que

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 46.

posee la estructura de una ausencia, que a su vez desemboca en la forma del olvido del ser cuando anuncia el ocaso de la pregunta por nosotros mismos.

Frente a este olvido *¡la crisis es necesaria!*

Aunque volvamos a darle contenidos a nuestras palabras, hablemos en otro idioma o compremos en y con moneda extranjera... nuestra estatura histórica nos habla por igual de nuestra miseria como también de nuestra posibilidad. Ambos rostros nos perfilan y nos diluyen.

Desde esta condición, cuando preguntamos por el ser en un nivel radical, quedamos emplazados a *ver* la jerarquía de nuestra dimensión temporal, para acceder a comprenderla en cada caso, por nosotros mismos. En términos ontológicos, esto significa que al intentar “des-ocultar” el sentido del ser, asumimos el esfuerzo que conduce a apoyarnos en la pregunta por nuestra propia estructura ontológica-existencial que como finitos, cada uno tenemos con la forma de temporalidad.

En este nivel, comentando al Heráclito que sitúa a la esencia del ser humano en torno al **πόλεμος** (*pólemos*) que deviene en acontecimiento e irrupción del ser mismo, producto de la separación entre los dioses y los hombres, Heidegger reitera que la pregunta por nosotros mismos, nunca es “algo” que pueda quedar agotado en letra o lugar alguno. Por el contrario, en todo caso, lo que antecede a esta pregunta, procede de reconocer algunos puntos esenciales de orientación:

- 1) La determinación de la esencia del hombre jamás es respuesta, sino esencialmente pregunta.
- 2) El preguntar esta pregunta es histórico en el sentido originario de que ese preguntar crea primeramente el acontecer histórico
- 3) La pregunta de quién sea el hombre se debe plantear siempre en conexión esencial con la pregunta de qué pasa con el ser. La pregunta por el hombre no es antropológica sino histórica y metafísica.
- 4) Únicamente allí donde el ser se abre en el preguntar, acontece la historia, y con ella aquel ser del *hombre* en virtud del cual éste se atreve a confrontarse con el ente como tal.
- 5) Sólo esta conformación interrogativa reconduce al hombre a un ente tal que él mismo es y debe ser.
- 6) El hombre sólo se alcanza a sí mismo y en un sí-mismo como ser histórico que interroga. La mismidad del hombre significa que debe convertir el ser que se le abre a él en acontecer histórico y detenerse en este ser de manera estable. La mismidad no afirma que sea en primer lugar un “yo” y un individuo. No lo es, como tampoco es un nosotros y una comunidad.
- 7) Puesto que el hombre es él mismo histórico, la pregunta por su propio ser, que tiene la forma <¿qué es el hombre?> debe reformularse en <¿quién es el hombre?><sup>18</sup>

<sup>18</sup> V. Heidegger (1953) “Introducción a la Metafísica” *Op Cit.* p.133.

En el origen del pensamiento occidental, tanto los antiguos Jonios como Heráclito y Parménides procedieron conforme a un proyecto en el que el pensar, fue prioritariamente filosófico, no científico.

La pregunta por la unidad de la diversidad inició ubicando a la existencia a partir de una medida y dimensión histórica, a la luz de un proyecto poético y poetizante que precipita la fuerza del no-ente:

**El hombre como creador actúa en la violencia. Avanza en lo no-dicho, irrumpe en lo no-pensado; fuerza el acontecer de lo no sucedido y hace aparecer lo no-visto... Al atreverse a sujetar el ser, tiene que recorrer el riesgo de los embates del no-ente, de las rupturas, de lo inconstante, de lo desajustado y de los desajustes. Cuanto más sobresale la cumbre de la ex-istencia histórica, tanto más se abre la sima para la suma precipitación en lo no-histórico, lo que ya sólo es un flotar a la deriva en la confusión sin salida y sin lugar.<sup>19</sup>**

La acción poetizante de la existencia humana representó la condición ontológica que situó la unidad entre el sentido del ser y la puesta en obra, que hizo patente el acontecimiento del ente en totalidad como escenario histórico.

*Porque el hombre está forzado a existir, está arrojado a la necesidad de un tal ser...que... para aparecer imperando necesita para sí el lugar de lo manifiesto. Entendida desde esta necesidad forzada por el ser mismo, se nos hace patente la esencia del ser-humano. La existencia propia del hombre histórico significa: ser puesto como brecha en la que irrumpe y aparece la superioridad del poder del ser, para que esta brecha misma se quiebre bajo el ser [...]*

*El ser mismo arroja al hombre en la trayectoria que le obliga a pasar por encima de sí mismo como aquel que se pone en camino, uniéndose a la fuerza con el ser para ponerlo en obra y para mantener patente lo ente en su totalidad".<sup>20</sup>*

Desde este horizonte, será a través del análisis ontológico de la acción y temporalidad histórica de occidente, que la presente investigación pone a la luz la acción poetizante del ser cuando se ha mostrado en totalidad, por medio del acontecer del proyecto poetizador de la existencia humana, a partir de sus obras creadas.

Debido a este *proyecto* finito y poetizante, Heidegger plantea:

*La creación no ocurre a la manera de "vivencias psíquicas" en las que se revuelca el alma del creador, ni menos aún en forma de mezquinos*

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p.148.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.149-150.

sentimientos de inferioridad; sólo se realiza en la manera del mismo poner-en-obra. La fuerza sometedora, el ser, se conforma a modo de una obra, *como acontecer histórico*.

En cuanto brecha para la manifestación del ser, puesto en obra en el ente, la existencia del hombre histórico es un *incidente*.<sup>21</sup>

El haber priorizado la supuesta equivalencia entre “ser y pensar”, fue lo que terminó por ocultar el proyecto poetizante de la relación “ontológico existencial” de nuestra propia temporalidad, al priorizar la preeminencia óptica que culminó al atravesar el destino de toda la metafísica de Occidente, cuando la supeditó a un “Ser Supremo” y a las “leyes de la naturaleza”.

Frente a la ausencia del sentido de la pregunta que interroga por el ser, Heidegger reitera nuevamente la necesidad de preguntarnos acerca de la esencia del lenguaje como escenario mismo del preguntar, donde puede volver a replantearse el carácter originario del poetizar como objeto. Para el filósofo alemán, igual que para sus antiguos interlocutores griegos, este es el horizonte que por excelencia permite despejar desde sus inicios, el punto de partida para el pensar mismo.

no porque hasta ahora los hombres no hayan sido lo suficientemente listos, sino porque todas las astucias y agudezas se confundieron antes de propagarse [...]

En tal ponerse en camino, el lenguaje, en tanto conversación del ser en la palabra, se hizo poesía. La lengua es la proto-poesía en la que un pueblo poetiza el ser. Y también a la inversa, con la poesía mayor, gracias a la que un pueblo entra en la historia, se inicia la configuración de su lengua. Los griegos crearon y entendieron esa poesía a través de Homero. El lenguaje se reveló a su existencia como el ponerse en camino hacia el ser, como configuración que hace patente al ente.<sup>22</sup>

Recordemos que en 1936, durante la conferencia que impartió en Roma, “Hölderlin y la Esencia de la Poesía”<sup>23</sup>, Heidegger planteó:

*“poéticamente el hombre habita esta tierra”*

El hombre es el heredero y aprendiz en todas las cosas...pero para que sea posible esta historia se ha dado el habla al hombre [...]

<sup>21</sup> V. Heidegger (1953), “Introducción a la Metafísica”, *Op Cit.*, p. 50.

<sup>22</sup> La filosofía de los griegos no alcanzó el predominio en Occidente en su forma inicial genuina sino en la de su incipiente final que fue configurado de una manera grandiosa y definitiva por Hegel, quien la concluyó. La historia, cuando es auténtica, no queda anulada al cesar y fin-ar, como ocurre con el animal; la historia sólo parece históricamente. V. Heidegger (1953) p.156.

<sup>23</sup> Heidegger (1944) *Hölderlin y el Origen de la Poesía (Hölderlin und das Wesen der Dichtung)* en *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Ed. Lozada, 1960.

Sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío. Sólo donde rige el mundo hay historia... el habla es aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre [...]

Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable, a lo que viene y a lo que va. Somos un diálogo desde el tiempo en que "el tiempo es". Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos. Ser un diálogo y ser históricos son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo [...]

La poesía es la instauración del ser con la palabra y es lo permanente lo que instauran los poetas. *La existencia es poética.*

La poesía (Dichtung) es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún de la mera "expresión" del "alma de la cultura"... *La esencia de la poesía es la esencia del lenguaje.*<sup>24</sup>

## ENCUENTROS:

Con objeto de reiterar la vigencia del proyecto poetizador del pensar filosófico y delimitarlo como punto de partida para el análisis ontológico de la presente investigación, la estructura poética de la existencia estará definida sobre la base de "crear" en dos sentidos:

- a) *poiesis* (ποίησις) como "creación artística"<sup>25</sup>
- b) *poietiké* como "cura" (*Sorge*)<sup>26</sup>

Despejado el sentido de nuestra estructura ontológico-existencial, cabe retornar a cuestionarnos por el recinto que aún resguarda lo sagrado cuando muere Dios.

<sup>24</sup> Heidegger (1937) "Hölderlin y la Esencia de la Poesía", FCE, p. 131-137, México 1994.

<sup>25</sup> Poiesis (ποίησις) es utilizada por Heródoto para designar al agente ποιητες (poeta) y el verbo ποιειν (poetizador). Más tarde Heráclito designa a la ποιητής (poietes) y poiesis como ποίημα (poiema) que viene del verbo ποιέω (poieo) que alude a un hacer vinculado con el logos. En Platón poiesis es un modo de sabiduría, un poder que Eros hace partícipe al hombre como dynamis (δύναμις). V. Lledo Emilio, "El Concepto de Poiesis en la Filosofía Griega" en los *Antiguos y la Inspiración Poética*, de Luis Gil, Ed. Guadarrama, Madrid, España, 1966.

<sup>26</sup> Reproduzco la clasificación semántica que Díaz de la Serna (1987) propone en torno a la significación del concepto de "poiesis" y en adelante partiré de ella para aplicarla en dos sentidos: a) la estructura "ontológico-existencial" del comportamiento creador como "descubridor" y "abierto" del "Dasein" en la facticidad de la "cura" (*sorge*) y b) el comportamiento artístico como "dejar que el ser se muestre" como "con-formación" y "co-respondencia" en la relación creadora del artista, (ente y ser) en tanto que "de-velación y auto-ocultamiento": El término poietiké se refiere originalmente a la "capacidad de creación de imágenes "imago" que se relaciona con los términos de "eikonas" y "eidos" (representación de una idea). V. *Estudios* (1987) "La Poietiké o el arte de inventar el mundo" p.33-45, ITAM, México.

Lo sagrado, funda y permite afirmar la vida en su devenir y finitud, porque se proyecta al Ser y deja que el Ser se muestre en la forma de su obra.

*El filósofo dice el Ser, el poeta nombra lo sagrado.<sup>27</sup>  
El poeta dice cantando la huella de los Dioses huidos  
en la época de noche del mundo.<sup>28</sup>*

El sentido y contenido de la “creación” tanto de la existencia como de la obra de arte, está destinado desde cada uno que se abra a las propias posibilidades, para recorrerlo. Sólo desde su respectivo caminar, volverá a reiterarse la vigencia y el sentido de estas preguntas cuando por medio del preguntar, es que podemos descubrir la relación originaria que tenemos con el ser.<sup>29</sup>

*No hay mundo ¡Hay quien se pregunta por el mundo!*

Desde esta perspectiva, nuestros límites constituyen las arterias de esos vampiros que también nos anuncian los heraldos de nuestra posibilidad de vivir. La “realidad” no es otra que “un preguntarse” desde quien le da sentido.

*Este es el horizonte y el límite de la presente investigación...*

---

<sup>27</sup> V. Heidegger (1943) “*Sobre la Metafísica y la Verdad del Ser*”, Trad. Silva Camarena, p. 461, *Anuario de Filosofía*, México 1980.

<sup>28</sup> V. Heidegger (1926) *¿Porqué ser Poeta?* en *Sendas Perdidas*, (Holzwege).

<sup>29</sup> Heidegger, *Op Cit*, V. § 3 y §4, p. 18-24.

II  
PRIMERA PARTE

VIDA Y ARTE  
FRENTE AL OCASO  
DEL PENSAR

Nietzsche

## II

# VIDA Y ARTE FRENTE AL OCASO DEL PENSAR

§1:

### NIETZSCHE: DIOS HA MUERTO

Porque el mundo es el horizonte donde nos preguntamos por su sentido y nos superamos a nosotros mismos para sobrevivir, una vez que no hay otra posibilidad de fundar lo existente más que lo propiamente humano, el actual afirma Nietzsche, es el tiempo en que "Dios ha muerto".

Cuando muere Dios, desaparece toda posibilidad de fundamentación apoyada en la "permanencia" y todo principio de "seguridad". Ambos conceptos provienen de sustentar la vida en la vigencia de dos mundos: el nuestro y el del "más allá".

Al "morir Dios", los humanos estamos condenados a enfrentar nuestras propias características, en medio de un mundo que fluye y no se detiene, que miente y que sufre, que alumbra y destruye, que se corporaliza y "desea" puesto que una vez que deja de ser imitación de la divinidad, debe hacerse cargo de la culpa que lo arroja a su tiempo finito y netamente humano.

La estructura que Nietzsche desprende de la "negación de la vida", no es más que la "otra cara" de un "ser ideal" que funda el sentido del Ser en general, cuando al diluirnos frente al devenir, brota la unidad del tiempo y de la vida arrojada a su continua destrucción, como otra figura de la relación del ser del ente en totalidad.

El concepto de la idealidad del Ser, es aquello que Nietzsche reprocha a toda la metafísica afianzada en dos puntos de partida:

- a. Pensar al ser como idéntico e incorruptible.
- b. Haber permitido que su testimonio sea la "verdad", no sólo como una falsa concepción, sino como síntoma de la modernidad.

A pesar de que esta concepción ha "salvado" a la humanidad de su destrucción, el costo es que la ha reemplazado por una continua depresión de la vida, donde el aburrimiento y el vacío de nuestra época sólo podrá superarse afirma Nietzsche, si alcanzamos una concepción diferente de nuestra temporalidad.

La creencia de la modernidad que prioriza al "ente" por sobre el ser, es resultado de una consecuencia y no su causa.



El verdadero "*primum mobile*" de nuestra época, es la falta de fe en lo que deviene, en lo por venir:

La desconfianza respecto a lo que deviene, es el menosprecio del devenir.<sup>30</sup>

Esta "desconfianza" tiene su origen en la falta de una significación totalizadora que tenemos de la relación "ente" y "ser", capaz de asegurarse un sentido, por eso señala que el tiempo del pasado y de la muerte quedan asentados en nosotros, como muestra de nuestra incapacidad para enfrentarnos a ellos.

... Estábamos ya demasiado cansados para morir, por eso nos mantenemos despiertos y seguimos viviendo en sepulcros..<sup>31</sup>

Y como este planteamiento no proviene de una simple negación del platonismo que pone a lo concreto como instancia fundante de una metafísica que se apoya en la verdad como "certeza", Nietzsche se dirige a demostrar en *la Gaya Ciencia*, que cuando la tradición ha intentado trascender el énfasis que puso en esto concreto (como lo "en sí" de la positividad), "llevándolo al otro lado", quedó traicionada y desfigurada.

La crítica de Nietzsche consiste en que aunque lo concreto se subyuga a un ideal, lo central es el desconocimiento de su verdadera y real trascendencia (es trascendente) donde ya no puede adoptar la forma de un ente, como la forma de un ser que por su propia naturaleza responde a las exigencias y a las necesidades de la subjetividad ...*identificándola...con el ser del conocimiento.*<sup>32</sup>

Para Nietzsche, una mitología filosófica, yace oculta en el lenguaje y por más cuidado que pongamos, surge continuamente en él.

En este horizonte, las ficciones o interpretaciones que han mostrado ser más útiles que otras, son las que han alcanzado el rango de "verdades indiscutibles" y forman parte del lenguaje cotidiano de nuestra época.

Ahora, las verdades son ficciones, las ficciones interpretaciones y las interpretaciones perspectivas.

*En el ocaso de la civilización cristiana dice Zaratustra,  
"hay que estar alertas cuando el forastero llame a la puerta".*<sup>33</sup>

Frente a la muerte de Dios, debemos estar alertas porque si las categorías racionales son ficciones lógicas, las perspectivas lógicas no necesariamente son

<sup>30</sup> V. Fragmento inédito del otoño de 1887, Nietzsche XII, 9, 60, también Vermal, J.L., p. 129 y la idea del Eterno Retorno en (1888) *Así hablaba Zaratustra*, EDAF, Barcelona, 1970.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> V. Vermal, J.L., p.128.

<sup>33</sup> V. Nietzsche (1988), 2a. parte, "Del Caminante" y "La Visión y el Enigma" p.145-152.

verdades. Las palabras y conceptos heredados del pensar metafísico, nos extravían constantemente llevándonos a creer que las cosas pensadas son más simples de lo que en realidad son. Que en medio de su apariencia, existe una autonomía entre ellas y que existen por sí mismas, como indivisibles.

Este es el peligro: confundirnos con el lenguaje e imaginar que nuestro modo de hablar sobre el mundo, implica necesariamente la realidad.

En consecuencia, el acontecimiento de la era de la "muerte de Dios" nos exige enfrentar nuestra finitud, ante el flujo infinito del devenir que todo lo relativiza.

El hombre deberá "devorarse" a sí mismo, para saber de su esencia y libertad creadora, arrojada al mundo como devenir.

**El tiempo que se nos presenta como el carácter distintivo de lo real, es quien genera el movimiento por el que ese mismo presente carece de realidad y es dominado paradójicamente por un pasado muerto en una marcha sin sentido al futuro.<sup>34</sup>**

La vida es una forma permanente de procesos de afirmación de fuerza entre contendientes que se desarrollan de manera desigual. Porque todo triunfo presupone un obstáculo implica también, una barrera que debe superarse.

**Nietzsche acepta el mundo como el universo que está cerrado en sí mismo. Su significación es puramente inmanente y el hombre verdaderamente fuerte, el auténtico "hombre dionisiaco", es capaz de afirmar el universo con firmeza, coraje y alegría. Solo así desaparece el escepticismo como una manifestación de la debilidad<sup>35</sup>**

Aquí el punto central a destacar, radica en que Nietzsche plantea una nueva comprensión del tiempo, que reorienta el sentido de la "certeza" como forma positiva de la relación entre "ente" y "ser", al postular su teoría del "eterno retorno" y de la "voluntad de poder".

El "eterno retorno" es la superación del nihilismo en tanto superación de un pensar metafísico que por su concepción del "ser" y el "tiempo", desemboca en la aniquilación de la positividad de la vida, como huida y superficialidad: "vacío".

El desprecio de todos los valores, proviene del sentimiento de carencia que tiene el objetivo del mundo. Esto es lo que constituye una de las principales fuentes del nihilismo.

En el sueño de Zaratustra, en medio de gran tristeza y angustia semejantes a la muerte, plantea que:

**Soñé que había repudiado a todas las formas de la vida. Me había convertido en vigilante y guardián de tumbas, allá lejos, sobre la solitaria montaña del castillo de la muerte...**

<sup>34</sup> V. Heidegger, Nietzsche, p. 172.

<sup>35</sup> V. Verma, J.L., Op Cit, p. 327.

allá arriba cuidaba los ataúdes de la muerte... al escuchar a su discípulo predilecto, se percata que el guardián del sepulcro y el que lleva consigo a su propia muerte son una y la misma persona... el alumno dice: Es tu misma vida la que nos explica tu sueño [...] Lo que está presente es la soledad y el silencio mortal. Esto no es más que el reconocimiento de que llevar la propia muerte no puede ser delegado a nadie ni quedar reducido al cuidado de lo muerto. *Entonces se produce la liberación, al convertirse en "viento que abre las puertas de la ciudadela de la muerte"*<sup>36</sup>

Esta postura radical, pone en el centro de la relación "ente" y "ser" a la estructura de ser del hombre como tiempo y finitud, en la forma de una nueva comprensión del mundo en totalidad. En este nivel, Nietzsche propone un horizonte más originario para situar, en torno al arte, la necesidad de nuestra propia transformación frente al devenir y el caos.

*¡La afirmación de la libertad acontece mediante la creación artística!*

El camino de la creación nos aísla y transforma, porque al acontecer en medio del devenir, se torna derroche de sí mismo mediante la vida humana.

El camino del creador conduce al aislamiento máximo; lleva a salirse de todas las comunidades de la vida, de toda alianza, de todo amor y de toda compasión; el aislamiento nos reduce al propio *si mismo*

El "ser -sí mismo" no es un fijo autoconservarse y automantenerse a sí mismo; es un movimiento que juega, que se trasciende a sí mismo. El egoísmo del creador no tiene carácter de egoísmo pequeño y bajo; es puro derroche de sí.<sup>37</sup>

§ 2:

## EL ETERNO RETORNO DE LO MISMO

Porque nuestra relación con las cosas es originaria, la teoría del "eterno retorno de lo mismo" es la "vía" que Nietzsche propone para que la presencia histórica del pasado no continúe ejerciendo su tiranía en la cultura que otorga sustento al origen y el sentido de nuestra existencia.

La estructura ontológica de la "voluntad de poder" como "el ser" y "no ser" de la "cosa en sí" del "ente", se centra en su diferencia que en la forma del devenir, constituye la fuerza real de la que todo lo fenoménico proviene, en la vía de su manifestación.

En este sentido, lo "en sí", como forma de *identidad* (las cosas como iguales a sí mismas), se disuelven porque el fluido de su devenir contiene la limitación de su existencia.

<sup>36</sup> Nietzsche, "Así Hablaba Zaratustra", Cap. del Adivino, p. 130-131, y también revisar la interpretación de Vermaal, J.L.(1987) "La Crítica de la Metafísica en Nietzsche" Anthropos, Barcelona, España, p. 131.

<sup>37</sup> Fink, Op Cit, p. 86-87.

Esta es la manera como Nietzsche establece la relación ontológica del devenir de lo absoluto como totalidad, que funda el principio de la individuación de todo ente como "voluntad de poder", mediante la estructura de su finitud.

En este sentido, el "eterno retorno" se refiere al movimiento permanente de la infinitud, como la explicación de la totalidad de los entes.

El "ente" que diluye la igualdad de su "en sí" en medio de la contingencia de su finitud, tiene la forma de ser el tiempo de su "ahora" porque antes no "era" y tampoco después "será". Para Nietzsche no hay más realidad que el devenir:

**El ser es devenir y a su vez, los entes se explican por el devenir. Sin embargo, el devenir no ocurre ante nosotros, no lo vemos con nuestros ojos como si fuera algo que podemos "ver desde fuera" del proceso mismo, de la misma manera como se puede "ver" un objeto [...]**

**El devenir expresa algo en lo cual el hombre está implicado en torno la totalidad de los entes: la afirmación de lo finito en el movimiento de la infinitud.<sup>38</sup>**

En este nivel, desde la interpretación ontológica de Heidegger, Nietzsche no plantea el devenir, como sinónimo de la evolución en el sentido de Darwin, ya que el proceso de *selección natural*, depende de la voluntad que tengan las especies para conservarse .

El tiempo nietzscheano se funda sobre la base ontológica de la estructura de la relación "ente" y "ser" como "voluntad de poder".

La perspectiva y la tarea de lo humano radicarán entonces en descubrir la posibilidad de su existencia en el tiempo, de su "no yo" de *su diferencia*, no solo como la expresión más radical del devenir, sino como estructura de ser y constitutividad originaria que se afirma en la "voluntad de poder" para transformarse a sí misma como temporalidad, en la forma de una comprensión diferente de "relación" entre el "ente" y "ser" y del "ser" del "ente" en totalidad.

Nietzsche postula una filosofía del devenir que se apoya en un sujeto como vida finita en el tiempo. Esta condición alude al proceso de surgimiento de su ser porque lo delimita a actuar, como capacidad de ir más allá de sus acciones. En este sentido, el "yo" no es una "identidad" equivalente a cualquier otro objeto tematizable desde su positividad.

Desde la perspectiva de Nietzsche, lo relevante será poder ir "más allá", no como el *trascender* platónico de un mundo al otro; sino porque al trascender en la inmanencia de esta identidad, se muestra la forma que tenemos los humanos como libertad, en tanto que finitos y temporales.

En este sentido, la "voluntad de poder" radica en un "aspirar" que no admite satisfacción final. "Aspirar" se constituye en sinónimo de "carecer", de "insatisfacción" con respecto a la situación contingente que puede conformarse

<sup>38</sup> Guerra, Ricardo (1989-1991) Seminario de Filosofía Contemporánea: Nietzsche Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México.

como un momento o figura de un proceso que funda las bases mismas de una nueva insatisfacción.

Con Nietzsche, el mundo del "ser", "*el mundo metafísico*" retorna, ya no como positividad, sino como relación del "ente" con la totalidad en la estructura de la "voluntad de poder" como "creación".

*...la creación es lo que trata de identificarse al movimiento mismo del devenir, de ajustarse a lo que no es fijo e idéntico, y crear hasta que la opacidad de la existencia quede disuelta y haga superflua toda justificación.*

Esta creación es la voluntad misma; por eso la voluntad es lo liberador, gracias a ella se extingue la solidez sustancial del yo formada por el pasado."

Desde el "eterno retorno" lo que se afirma es la "voluntad de poder". A partir de ella se posibilita la vida que implica, tanto la subsistencia de la especie o del individuo, como el impulso vital que no reconoce límites, al fluir como *voluntad de algo más*, que "es" lo propio:

La auto-con-formación de la vida en el devenir, como afirmación de la estructura de todo ente, como "voluntad de poder" será la tarea de lo humano cuando Dios ha muerto.

La redención de lo pasado afirma Nietzsche, no radica en inventar nuevas verdades sino en la transformación de este "*todo fue*" por un "*así lo quise*".<sup>40</sup>

¿Cómo soportaría yo ser hombre si el hombre no fuera también poeta, adivinador de enigmas y redentor de la casualidad?

Salvar a los que han sido y transformar *todo lo que era en lo que yo quisiera que hubiese sido.*

¡A esto únicamente llamaría yo redención!

Voluntad

¡así se llama el libertador y el mensajero de alegría!

Esta es mi enseñanza amigos míos.

Mas aprended esto:

la voluntad misma está prisionera todavía. El querer, liberta, mas

¿cómo se llama lo que encadena aún al libertador? <Fue>

Impotente por todo lo que ha sido hecho, la voluntad es un perverso espectador de todo lo pasado.

La voluntad no puede obrar hacia atrás.

Solo a partir de una concepción diferente de la temporalidad, podemos redimir la contingencia de nuestra existencia sin tener que negarla, al convertirse en instrumento de su culpabilidad destinada a consolidar los cimientos de la venganza y del castigo.

<sup>39</sup> Vermal, J. L. 1983, p. 131.

<sup>40</sup> v. Nietzsche, *Zaratustra IV*, capítulo de "La Redención", y Vermal, J.L., p. 179.

La voluntad libertadora se ha hecho maligna y toma venganza sobre todo lo que es capaz de sufrimiento, de su impotencia para retroceder en el tiempo. Esto y nada más que esto, es el fundamento de la venganza; la repulsión de la voluntad contra el tiempo y su *fue* [...]

Donde quiera exista dolor, deberá haber siempre castigo. <Castigo>: así se llama a sí misma la venganza”<sup>41</sup>

Desde el plano de la temporalidad, podemos visualizar como el camino que Nietzsche nos alumbra en medio de la culpa y la venganza, desemboca en una paradoja:

- a. Si la voluntad nos impone un fin cuyo camino conduzca a la venganza, ¿el horizonte de dominio y poder se concentra en la contingencia de su propia disolución?
- b. ¿Si la voluntad nos disuelve en medio del devenir, cómo podemos afirmar nuestra existencia?
- c. ¿Esto no conduce a una trampa metafísica?

Desde el horizonte del devenir, la manera como los humanos afirmamos nuestra finitud es por medio del arte: transfigurador poderoso que trasciende todo lenguaje centrado en una metafísica que funda su verdad en la certeza de la identidad.

*¿Cuando la positividad se disuelve, el hombre tiene que crearse a partir de su estructura finita!*

Por ello, el sentido Nietzscheano del tiempo, según José Luis Vermal, desemboca en los tres éxtasis de la temporalidad en Heidegger.

Esta es la vía por la que el mismo Heidegger plantea el fundamento de la temporalidad, sobre la base de "reiterar el sido", "reiterar la tradición" en forma que afirma un proyecto propio, una vida auténtica, y que se logra desde lo que él denomina el advenir.<sup>42</sup>

§3:

### **LA TOTALIDAD EN TANTO QUE VIDA** **EL MUNDO EN TANTO QUE CAOS**

Con Nietzsche, hemos aprendido a comprender que el principal problema a despejar, radica en conocer cuál es el carácter del mundo como "fuerza" porque la vida es aquello que retorna cuando se da el "ente" en totalidad, y quien le imprime el carácter de mundo, es aquel que como finito y temporal le da sentido.

---

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 135.

<sup>42</sup> Vermal, J.L., 1987, p. 132.

La fuerza, es lo ilimitado, devenir constante, calculabilidad de los fenómenos, delimitación del espacio. En *La Gaya Ciencia* Nietzsche lo definió como el "caos".

**Todo comienza por el cuerpo. El mundo como naturaleza bruta es un caos, "Chaos sirve natura". El bello caos de la existencia.<sup>43</sup>**

La ciencia constituye una forma de poner fin a la confusión caótica que surge de aquello que se nos presenta como cosas, porque sus hipótesis lo "explican todo", como manera de poner unidad, "orden" a la diversidad.

Esta reducción de lo *uno* y lo *múltiple*, no es producto del intelecto que introduce el sentido de la unidad a un sujeto cartesiano de "sustancia" (*res extensa*).

Si el cuerpo interpreta no es por su "sustancia" (*res*) sino por medio de los afectos. Los afectos o sentimientos interpretan porque instituyen una cierta unidad a lo que se les presenta como diversidad.

Los afectos y los sentimientos constituyen "esos" puntos inestables de la dinámica de un juego, donde lo que existe o se nos da, también se nos presenta como la diversidad, lo plural.

**Antes del caos no hay orden no hay similitud o producto (*rapport*), no hay texto, el mundo está saturado de multiplicidad. No hay texto que contenga los instintos ni reduzca en absoluto a la multiplicidad (*lo real es un movimiento de los instintos*)<sup>44</sup>.**

El cuerpo es el lugar intermedio entre la relación "ente" y "ser" desde la pluralidad de lo absoluto. El cuerpo, como unidad de la diversidad representa a la vez, al caos del mundo y la simplificación absoluta del intelecto: ambos representan la vida misma como plenitud temporal de la constitución "óptica" y "ontológica" de los seres temporales que habitan esta tierra como humanos.

La realidad del cuerpo es más dinámica y productora de fuerzas que toda "sustancia" o "cosa inteligente" situada como psicofisiología y biología en la razón. Desde mi "habitar" y recorrer diariamente mis caminos, cuando voy "hacia" o "adonde", el cuerpo, mi cuerpo, es quien me permite comprender cuál es *el sentido* de mi "voluntad de poder" como determinación preontológica, o forma de relación "ente" y "ser".

Es mi cuerpo quien me dice cómo me siento, qué me pasa o qué le pasa a mi ser que habita al mundo y que para "resolverlo" tiendo a ponerle inevitablemente *orden* a las cosas que se me presentan a mi alrededor y que se me hacen

<sup>43</sup> Nietzsche, 1882, *La Gaya Ciencia* 11 § 22.

<sup>44</sup> V. Nietzsche *Gaya Ciencia*, §26, y profundizar en los comentarios de Blondel Nietzsche: *Le Corps et la Culture*, (Philosophie d'aujourd'hui) Presses Universitaires de France, Paris, 1986, p.283.

significativas como ese espacio que me es familiar y que lo nombro con la palabra “naturaleza”, “realidad”, “mundo” o “cosmos”.

**Esto describe la “repugnancia” del intelecto frente al caos, la misma que me ocurre cuando yo me considero a mi mismo como a partir de una imagen del mundo interior a partir de un esquema que triunfa en medio de mi propia confusión intelectual.<sup>45</sup>**

Por ello, el significado que Nietzsche otorga al “caos”, es la representación de la preservación de nuestra finitud, a partir de la cual, nada puede anunciarse a los hombres fuera del “ente” en totalidad. En este nivel, la totalidad del mundo como tal, es lo absoluto, lo indecible e inabordable, es el Ser que se alumbra en nuestro propio “ser” como devenir.

Apoyado en una interpretación de lo que Hesíodo plantea en la “Teogonía”, Heidegger nos describe el significado del *caos* (χαος) como “ese abismo que se abre y presenta la forma del bostezo, lo boquiabierto que se abre en dos”.<sup>46</sup>

El plantea que caos significa la esencia de la verdad como aletheia (ἀλήθεια: “des-cubrir” en medio de lo “entreabierto”)<sup>47</sup> que no es otra cosa que la humanización del “ente” en totalidad, mediante el fenómeno del “mundo”.

Regresando al sentido del recorrido en el “análisis del pasado” que Nietzsche plantea en Zarathustra en el *Pasaje de la Redención*, cabe poner énfasis en la crítica que Nietzsche reprocha a la metafísica anterior, a través de la figura de Zarathustra.

Cuando Zarathustra se enfrenta al abismo que implica diluir su propia sustancia (dualismo cartesiano), cae en su propia trampa metafísica, porque al percatarse que es pura actividad, acto; no necesitó una justificación adicional. Al haber diluido la primacía de su “sustancia” (positividad) atemporal, pudo superar el sentido que también le otorgaba a su propio pasado. En este nivel, la lectura de Vermal nos sugiere profundizar en esta disolución a la luz del análisis del devenir como tiempo.

**De lo que se trata es identificarse al movimiento mismo del devenir, ajustarse a lo que no es fijo e idéntico y crear hasta que la opacidad de la existencia quede disuelta y haga superflua toda justificación. Esta creación es la voluntad misma, por eso la voluntad es lo liberador, gracias a ella se extingue la solidez sustancial del yo formada en el pasado<sup>48</sup>.**

<sup>45</sup> Ibid, p.283.

<sup>46</sup> V. Heidegger, M. (1961) “Nietzsche” France, Gallimard, 1971, TI, p.437 y profundizar en “El Conocimiento como Esquematización del Caos, como Necesidad Práctica”. P.425-428.

<sup>47</sup> Ello implica atribuirle al “ente” un sentimiento de *autoconservación* a partir de sus átomos. *Ibid*

<sup>48</sup> V. Vermal, J.L., *Op Cit*, p. 133.



Nietzsche se formula la representación de esta paradoja, a partir de diferenciar dos tipos radicales de voluntad:

- a. La que proviene de la interpretación metafísica, conlleva a la “venganza” y a la “culpa” que se enfrenta con un pasado irredimible, incapaz de alterar la marcha del tiempo porque su destino lo encuentra en el camino de la venganza como la única solución para poner fin a una existencia finita, que irremediamente se diluye a pesar de que intenta resistirse por medio de su dominio atemporal.
- b. La que proviene del caos conlleva a la afirmación de la “voluntad de poder” en medio de la disolución del devenir, que al destruirse como “sustancia”, conduce a la verdadera liberación:  
La voluntad que crea y destruye al sujeto sustancial, es capaz de superar el sufrimiento y el peso de su existencia, al enfrentarlo a su propio caos, una vez que se asume como temporal.

Mas allá de toda interpretación que intente situarse en fijaciones morales, o por encima de un horizonte ontológico, lo que Nietzsche se propone es centrar el nivel de la “voluntad de poder” como escenario de afirmación de la vida en medio del devenir, como actividad o “acto” originario y radical, que funda el sentido finito de la temporalidad humana.

En consecuencia, la aceptación de la “voluntad de poder” como principio ontológico, no sólo será júbilo, sino también, implícita aceptación de hundirse en la “nada” y el “terror abismático” de quien al dormirse cuando el sueño comienza, siente que desaparece en medio de la disolución del suelo firme bajo sus pies.

Ciertamente, en la medida que se disuelve el suelo metafísico, aumenta el sufrimiento invadido por la nada y el sin sentido, pero una vez que es asumido en su disolución a partir de quien se diluye temporalmente (como finitud) emerge la vía como puede ser “enfrentado”.

Por esto, de lo que se trata es de tener la fuerza para superarlo. Superación en el nivel a que Nietzsche alude es negación, puesto que al negar el mundo del devenir, el movimiento sólo estaría invirtiendo la positividad que culmina en la forma de un escape o huida.

Ambos, positividad y negación son el reverso de una medalla que representa la misma trampa: La huida y el escape cuyo resultado sólo es capaz de generar debilidad, que más bien, se condena a sumergirse y quedar sumergido en medio del nihilismo. Este nihilismo, como bien lo dejó asentado Nietzsche, es aquel que se reitera por medio del lenguaje previamente interpretado (como imposición del pasado) por encima de toda posibilidad de la vida humana.

Desde este nivel, sólo en la acción que niega al conocimiento, (en el plano de la ciencia) es que puede aparecer el mundo real en su verdadera dimensión de "ser", es decir, en la forma de su "originaria y radical" estructura ontológica de ser una "relación con", a partir de la cual, puede visualizarse un nuevo horizonte de lenguaje como comprensión e interpretación originaria.<sup>49</sup>

porque olvido es lo que posibilita al lenguaje, el "eterno retorno"  
es la manera de revocar este olvido.<sup>50</sup>

Nietzsche nos ayuda a comprender que cuando el lenguaje queda despejado de su dimensión estrictamente constructora de realidades edificadas por la metafísica, que insisten en continuar apoyándose en su concepto de "verdad" como "certeza" y "correspondencia" o como positividad de lo "en sí", podrá *re-insertarse* nuevamente en medio de la dimensión temporal y finita del hombre.

El lenguaje, como cualquier otro objeto de la acción humana, es similar a cualquier instrumento que utilizamos para darle sentido o interpretación al mundo que acontece en nuestra vida cotidiana, porque al existir como finitos, lo habitamos.

Desde esta perspectiva, el plano situado en la interpretación y la comprensibilidad originaria, como fuente del lenguaje, al momento ha quedado más bien restringida a la inexpresibilidad, el silencio o la transfiguración del lenguaje. Esa es la perspectiva que Nietzsche deja entrever, una vez que la tarea que él propone radica en emplazarse a desenredar el sentido del "pasado" que la metafísica le impuso como carácter cultural, al sellarlo en el plano de las *correspondencias* circunscritas a la "certeza" de verdades situadas en la positividad de lo *real*.

La única alternativa es el lenguaje del canto... en el que está presente el gran anhelo de excederse desde la abundancia, que provoca que en vez de desahogarse en lágrimas desemboque en el canto: impulso de la vid hacia el viñador y su cuchillo.<sup>51</sup>

§4:

#### CUERPO COMO LENGUAJE E INTERPRETACIÓN

En el §286 de la "Voluntad de Poder" Nietzsche plantea que la metafísica es un *asunto popular* que ha intentado sustentarse en la moral como tentativa de afirmar el orgullo humano.

<sup>49</sup> En el sentido que Heidegger define en "Ser y Tiempo" (1927) cuando sitúa el carácter preontológico del "interpretar" y el "comprender" del "Dasein", como estructuras ontológico-existencias. Profundizar en el Cap. V, A. §29, 30, 31, 32, 33 y 34, p. 151-186.

<sup>50</sup> V. Vermal, J.L. *Ibid*, p. 141.

<sup>51</sup> Nietzsche, *Voluntad de Poderío*, La Creencia en el Sujeto, IV, 279 IV, p. 280.

Y porque desde *La Gaya Ciencia* anunció que la humanidad se encuentra diluida en el mismo lenguaje, plantea que las “causas del nihilismo” dejan entreverse en el “rebaño”, la “masa”, o el dominio sobrepuesto de la “sociedad” al haber desarrollado un sentido de vulgarización de la existencia entera, por encima de la vida humana.

Como contraparte, Nietzsche propone al vía del *filósofo* para que descifre la acción humana y *que diga de ella*.

Desde esta interpretación, ciertamente las palabras constituyen un vehículo para rebasar al rebaño, pero ¿a qué nivel de palabras o del lenguaje nos introduce?

Nietzsche parte de criticar toda perspectiva de la huida y del “autoaturdimiento”.

En § 29 lo describe muy claramente,

Frente al intento de liberarse en la embriaguez como música... como crueldad en el placer trágico de la caída de los más nobles, la embriaguez como entusiasmo ciego por hombres o épocas aisladas (como odio, etc.)...

Intento de trabajar sin sentido, como instrumento de la ciencia; abrir los ojos a los distintos pequeños placeres... generalizar esta modestia contra sí mismo hasta convertirla en pathos; la mística, el goce voluptuoso del vacío eterno, el arte “por el arte” (“*le fait*”); el “puro conocer” como narcótico del asco de sí mismo; cualquier trabajo estable, cualquier pequeño fanatismo estúpido; la confusión de todos los medios:

- 1) Debilitación de la “voluntad de poder” como resultado.
- 2) Contraste de sentimientos entre orgullo extremo y la humillación de pequeñas debilidades.”

Desde la perspectiva del reino del conocimiento, el *conocedor* (científico) es una *bestia más del rebaño*<sup>53</sup> porque desde este *saber* como ciencia, no se hace la filosofía. El conocimiento es un “*puro anzuelo*”.

Y como el lenguaje esquematiza la realidad: cuando nuestra ignorancia está más allá de lo que vemos, pretendemos “disfrazarla” al *saturarla* con palabras. En Nietzsche el lenguaje sólo explica la forma de una relación de argumentaciones que desembocan en una significación descriptiva: “*simple semiótica sin nada de realidad, ficción, mitología...*”

Por esto, Nietzsche se refiere al cuerpo como el regreso a la pluralidad de los *instintos* (o *pulsiones*) y desde ahí propone fundar un retorno al sentido originario lenguaje y la interpretación,

---

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 43-44.

<sup>54</sup> En este párrafo, Nietzsche alude al *conocedor* como el científico, V. *Voluntad de Poderío* I, §27, p. 43.

¿Quién interpreta? (¿*Wer legt aus?*) nuestros afectos porque no hay hechos sino interpretaciones.<sup>54</sup>

Porque el cuerpo representa una inusitada forma de aventura y disipación<sup>55</sup>, los instintos o pulsiones son quienes interpretan la realidad y la forma como la constituyen. El lenguaje se substituye por el camino corporal que se interpone como "sentido" que provoca una especie de "corto circuito espiritual" en el plano de su crítica a la "verdad" científica.

Desde esta perspectiva, el lenguaje hace que la realidad posea una dimensión plural, porque involucra *ese* juego de y entre "voluntades de poder", que fluyen en medio de su devenir y caos mediante lo que Nietzsche denomina, la "*hipocresía de las palabras*".

En este sentido, la connotación que mencionamos de Heidegger sobre el concepto del *caos* en la Teogonía de Hesíodo<sup>56</sup> (como aquello que está en medio de lo entreabierto), nos conduce a un nuevo momento que permite situar la relación "ente" y "ser".

La lengua no se inventó para las cosas mediocres, comunes y comunicables. Para el lenguaje, aquel que habla se vulgariza. Pero es también por el lenguaje que el que habla, puede dominar.

Desde esta reorientación del punto de partida, que Nietzsche propone para la comprensión del lenguaje, *ahora debe situarse* en el horizonte de una interpretación originaria de la experiencia a partir de la figura del cuerpo, como aquello que implica o posibilita el recorrido de una vía diferente para "interpretar".

Desde este horizonte, Blondel<sup>57</sup> plantea que la propuesta nietzscheana puede ser analizada a partir de las dos siguientes lecturas de sus metáforas:

- a) La lectura *Ontológica* de una interpretación como cuerpo y cuerpo como interpretación, a través del espíritu intelectualizado *consciente* que deviene en instrumento de un *cuerpo interpretante inconsciente*.
- b) La perspectiva *Epistemológica* que propone una constitución categórica sobrepuesta a la interpretación "corporal-pulsional".

Las metáforas en Nietzsche representan los esquemas para pensar la unidad de la pluralidad, o la pluralidad de la singularidad de un cuerpo interpretante que tiene como resultado dos vías:

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, §133.

<sup>55</sup> *Ibidem.*, §322, p. 194.

<sup>56</sup> V. § 4 de este capítulo y Heidegger, (1961), p.437.

<sup>57</sup> Blondel 1986, "Le Corps et la Culture" en *Le Corps et les Métaphores*, p. 275-319.

- a) El cuerpo como interpretación
- b) La interpretación como cuerpo

La metáfora del cuerpo se apoya en un cuerpo como metáfora que representa la unidad de la pluralidad o diversidad interpretativa, de tal suerte que, *este* cuerpo se utiliza metafóricamente para pensar la interpretación y es a su vez interpretado, como interpretación.<sup>58</sup>

**El caos deviene en "mundo" por el cuerpo.<sup>59</sup>**

En consecuencia, la "voluntad de poder" es la interpretación por medio de la cual todo retorna. Las imágenes de la fisiología no fundan un materialismo sino una metafísica de la voluntad de poder como interpretación.

**¡No se puede decir *quién es quien* interpreta!<sup>60</sup>**

Desde la perspectiva de Blondel, la cultura (*como un cuerpo*) y el cuerpo (*sistema interpretativo*) representan mutuamente los fenómenos que definen la interpretación y también al "ser" que tiene modos de interpretar como interpretación.

Según Blondel, el pensamiento de la *corporalidad* tiene en Nietzsche, una doble estructura:<sup>61</sup>

- a. El *cuerpo que piensa*,
- b. El pensamiento interpretativo que *piensa en el cuerpo*.

Esto es debido a que la dimensión ontológica de nuestra "fisiología" corporal, responde a la estructura más originaria que tenemos los seres humanos finitos en la forma de nuestra "relación con" entre "ente" y "ser".

Esto es lo que permite que tengamos la representación del origen constitutivamente "interpretante" del cuerpo como "experiencia", capaz de imprimirle al "texto" temporal de la vida, "*el sentido*" que *siente* al "sentir".

**Se articula sobre la metáfora política de un cuerpo que funciona a través de un esquema de interpretación.**

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>59</sup> *Ibid*, p.295.

<sup>60</sup> p.298.

<sup>61</sup> Blondel, p. 322.

Interpretar es la fase de una pluralidad, escogida de las posibilidades de sentido que tiene un signo o un conjunto de signos polisémicos.<sup>62</sup>

Y porque el *texto corporal* está compuesto de signos, no otorga significaciones inmediatas aunque “*pre-supone*”<sup>63</sup> una serie de condiciones que le darán acceso a comprenderlas.<sup>64</sup>

Nietzsche aplica metafóricamente la idea de *interpretación* al cuerpo, en tanto que toda *interpretación*, abre sus propias perspectivas de comprensibilidad.

Blondel lo define así:

No es a través de la negación del sentido, sino de la insistencia de las palabras en el cuerpo, como *respondemos a nuestra imposibilidad de totalizar su sentido*.<sup>65</sup>

En este nivel, retornamos al horizonte que se vislumbraba desde el inicio cuando formulábamos el sentido originario de nuestras preguntas por el arte. A saber, la metáfora que se interroga por el mundo, representa *ese* conflicto irreductible de perspectivas en medio de la oposición inevitable de *singularidades contradictorias*, en el devenir del tiempo.

Esto es posible porque el mundo como caos en Nietzsche es lo que corresponde a la estructura heideggeriana del “ser en el mundo” que al existir temporalmente como finitud mundana, se interpreta como “vitalidad” que se preocupa por la forma en que habita el mundo. Recordemos:

*¡No hay mundo! ¡Hay quién se pregunta por el mundo!*

En este sentido, lo “en sí” que tienen las *correspondencias* con la forma de las “palabras” y/o “signos”, no restringe el plano y nivel de horizontes que las interpretaciones pueden argumentar acerca de alguna posible *totalidad conceptual* atemporal.

Mas bien, porque una metáfora no *puede ser* simplista, implica necesariamente la *pluralidad interrogativa* acerca de su propio *caos*, a partir de quienes como estructura preontológica temporal,<sup>66</sup> precisamente tenemos la posibilidad de *interrogar-nos* por su contenido.

---

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 315.

<sup>63</sup> En el sentido de “llevar contenidas en sí mismo” como estructura preontológica de “ser”.

<sup>64</sup> Recordar el sentido de interpretar y comprender en Heidegger (1927), Op Cit, Cap. V, §29-§34.

<sup>65</sup> *Ibid*, 324.

<sup>66</sup> Nadie más que nosotros mismos y nuestra estructura ontológica existencial como “Dasein”.

Una vez despejado el sentido que para nosotros en cada caso tiene la metáfora, lo que acontece como evento ontológico a través de ella, permite reiterar la misma forma como nuestra estructura humana se cuestiona por la pregunta por el Ser.

Desde esta lectura, la perspectiva del análisis *genealógico* que Nietzsche propone, interroga sobre el origen corporal y precisamente sexual que tenemos como finitos y temporales para interpretar aquello *que nos pasa*, a diferencia de toda investigación orientada a conocer cuáles son las causas o fundamentos que explican su sentido fisiológico como una “bodega o recipiente de órganos”.

Por el contrario, el interpretar mismo es la forma de la “voluntad de poder” que tiene nuestra existencia finita, en tanto que “ser” un proceso del devenir cuerpo, mediante la forma del “afecto”.

En este nivel, sólo a partir del resultado que proviene de la fundamentación ontológica de la estructura de la “voluntad de poder”, Nietzsche parte de una interpretación metafórica, para dar contenido al sentido y estructura de su carácter genealógico y desde ahí, plantear su obra póstuma.

Blondel nos plantea que:

El cuerpo como causa sexual se revela como quien produce una situación, un “ser aquí” que se interroga sobre su origen, su identidad, su devenir, sus apariencias; más aún: el cuerpo como origen anterior invisible, es quien nos produce como seres interrogantes porque forzosamente somos enigmáticos para nosotros mismos.”

§5:

### ARTE Y VOLUNTAD:

La conceptualización nietzscheana del arte dista de comprenderlo a partir de una dimensión “autónoma” (en el sentido de la estética tradicional que otorga autonomía al horizonte de lo bello), porque su relevancia, emerge al comprenderlo ontológicamente.

La forma de “acción” que tiene el creador, no representa a la *musa*, que viene del más allá y *sale de su jaula* para volverse “objeto” como si fuera una relación entre la “subjetividad” del artista y su “obra”. La creación representa una “unidad” más allá de todo dualismo posible de la relación “sujeto-objeto”.

El arte es vía, conducto, acto de creación que fundamenta la presencia de lo humano en la tierra.

Lo importante es que Nietzsche nos enseña a descubrir la estructura ontológica de la actividad artística como “*Voluntad de Poder*” ya que mediante su manifestación lejos de constituir una *propiedad* ideal subjetiva de la figura del

---

<sup>o</sup> Blondel, *Op Cit* p. 335.

artista; la creación de su obra, será quien nos conduzca a la relación entre el "ente" y la totalidad.

En este nivel, aquello que puede fundar todo principio estético, radicará en comprender que la creación artística, es más bien una representación originaria del sentido de la vida, que tenemos como posibilidad de afirmación en medio del devenir. Para Nietzsche, no existe más que un solo mundo,

**"falso, cruel, contradictorio, seductor y sin sentido... Un mundo semejante es un mundo verdadero... necesitamos de la mentira para conseguir la victoria sobre esta realidad, sobre esta "verdad", o sea, para vivir [...]**

**El hecho de que la mentira se necesite para vivir forma parte de este terrible y enigmático carácter de la existencia".<sup>6</sup>**

La *facultad* que viola la "realidad" por "la mentira" como transfiguración, es la creación artística por excelencia, propia de todos aquellos hombres que tienen en común, el sentido de todo lo que es y que no es otro que el de lo absoluto y de la totalidad.

El artista es el *heraldo* de nuestra época que tiene que "devorarse" a sí mismo para decirnos "cantando" que el carácter de nuestra existencia es ignorado.

De aquí que la más profunda y alta intención del saber, se halla contenida en una necesidad histórica centrada en la *piEDAD* que el artista sea capaz de lograr y dimensionar a través de su obra.

*¡El artista nunca ve demasiado!*

A partir de esta concepción, Nietzsche se propone abordar cuáles son las estructuras ontológicas del ser del artista, como lugar privilegiado donde se puede explicar la totalidad.

En este sentido, la obra es tal por aquello que expresa como totalidad, y nunca como construcción "artificial", "superflua" o "espectacular", dirigida a provocar emotividades pasajeras, contingentes y superficiales.<sup>69</sup> La obra es creación y realización del artista, sin más causa que ella misma.

El arte no es producto de una manifestación particular en la obra o en el artista, desde una perspectiva "psicológica", "biológica" "mágica" o "divina". Su sentido está directamente vinculado con la naturaleza y la historia: con la totalidad.

La creación como *transfiguración de la positividad*, es la forma privilegiada que tiene el artista para afirmar el sentido histórico de su "finitud" y "temporalidad" en el plano de la representación sensible.

<sup>6</sup> V. Nietzsche, §848, I: "Voluntad de Poderío".

<sup>69</sup> En el sentido causal y efectista que analiza la psicología. Para ampliar esta concepción, revisar el Anexo "A": Psicología del Arte



Para Heidegger, los presupuestos fundamentales que definen la estructura nietzscheana del arte en su obra póstuma, son:<sup>70</sup>

- A. El arte es la estructura más transparente y cognoscible de la "voluntad de poder" (§689)
- B. El arte debe comprenderse desde el ser que el artista es (§797)
- C. El arte es el acontecimiento fundamental del ente (§853)<sup>71</sup>
- D. El arte constituye un movimiento contrario al nihilismo (§795)

### **5.1. EL ARTE COMO LA ESTRUCTURA MAS TRANSPARENTE DE LA "VOLUNTAD DE PODER"**<sup>72</sup>

Nietzsche plantea en el §689 de la "Voluntad de Poderío", que el "ser artista", es la forma más transparente de la vida. Y como la vida de acuerdo a Heidegger, es la forma como nosotros conocemos al Ser.<sup>73</sup> La perspectiva nietzscheana permite afirmar que el arte es la vía que el artista tiene de acceder a un evento puramente ontológico para superar el nihilismo y afirmar su existencia en el devenir caos; ya que en lenguaje heideggeriano, de ello depende la condición para diferenciar al "Ser" del "ente".

La vida como la forma del Ser conocida por nosotros, es específicamente, una voluntad de acumular fuerza: todos los procesos de la vida tienen en este caso su palanca: nada quiere conservarse, todo debe ser sumado y acumulado [...]

La vida como caso particular es la hipótesis que, partiendo de una unidad determinada, se eleva al carácter general de la existencia y tiende a un sentimiento máximo de poderío. El esfuerzo no es otra cosa que un esfuerzo hacia el poder: Esta voluntad es la más íntima y la más inferior. (la mecánica es una simple semiótica de las consecuencias).<sup>74</sup>

Desde la interpretación heideggeriana, Nietzsche parte del concepto de "voluntad de poder", como el "ser de todo ente", cuya estructura ontológica define la relación del ser con la totalidad, que de forma privilegiada está expresado en el plano del arte.

Al partir de la forma del artista y de sus estructuras ontológicas para determinar el objeto estético, Nietzsche asume que la realización del hombre está en la afirmación de la obra mediante su creación.

<sup>70</sup> C. Nietzsche, *Voluntad de Poderío*, § 689 a §853.

<sup>71</sup> La "Voluntad de poder" es esencialmente un crear y un destruir. Esta concepción la plantea por vez primera en el Nacimiento de la tragedia a partir del Espíritu de la Música, cuando plantea que el arte es el carácter fundamental del ente. V. Nietzsche (Heidegger) (1961) *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>73</sup> V. notas 4 y 5 de la Introducción en las p.20 y 21.

<sup>74</sup> Vermal, J.L., p. 379.

Y como esta es la ruta que le permite despejar un nuevo horizonte de análisis, lo que se plantea, es descubrirlo fisiológicamente en el artista.

De aquí que el arte sea la forma más clara que tenemos para conocer la "voluntad de poder", como resultado de la afirmación de la vida que el artista logra al crear mediante su fuerza un evento de "con-formación".

*Desde este nivel, el arte es la actividad metafísica de la vida<sup>75</sup> y como tal, la única posibilidad de fundar los valores.*

El arte expresa de manera privilegiada, el sentimiento de poderío que tenemos sobre nosotros mismos, frente al devenir y finitud, porque al fundar el sentido del embellecimiento que nos provoca un estado de placer, tendemos a afirmar todas nuestras sensaciones y sentidos que elevan nuestro sentimiento vital.

El arte fluye por las arterias del "ente" que el artista es y su energía triunfa por encima de toda jerarquía que resida por ejemplo, en una valoración mimetizada con "lo feo" o "lo bonito". Mediante su estructura como "voluntad de poder", el artista funda el ser del arte, como la fuerza que a su vez nos descubre el sentido mismo la belleza hecha obra.

**La belleza expresa una voluntad victoriosa más intensa, armonía de todos los deseos violentos, de un equilibrio perpendicular infalible. Es una exaltación del sentimiento de la vida y un estimulante... de los deseos de una vida intensificada.<sup>76</sup>**

Nietzsche nos enseña que la belleza como "voluntad de poder" supera todo valor "biologicista" o "emotivista" de lo *bello* o lo *feo*.<sup>77</sup> Más bien, habrá que invertir el planteamiento:

Porque su "forma" es quien nos obliga a preguntar por el sentido de la obra, el arte se vincula con lo que nos conmueve y "no" nos hace "daño".

Nietzsche es un filósofo que "piensa la vida". No es que haga de la vida un objeto, sino es un pensamiento viviente aquel que se inscribe en sus propios conceptos como un esfuerzo por medio del cual la vida escoge, a través de un yo, la forma de apropiarse del mundo. En este nivel: yo me pongo a mí mismo sobre mi mano.<sup>78</sup>

Desde este horizonte ontológico, la belleza representa aquello que intensifica la vida como afirmación de la totalidad en nosotros como resultado de

<sup>75</sup> V. Vermal, J.L. p. 379. En esto radica que la creación redima la contingencia de la existencia sin tener que negarla.

<sup>76</sup> v. Nietzsche, "Voluntad de Poderío", § 361

<sup>77</sup> En un sentido formalista situado en la relación "figura" y "fondo" o establecido a partir de las "leyes Gestaltista de la Pregnancia". V. Apartado No. 1 "Psicología del Arte"

<sup>78</sup> V. Vermal, J.L. *Op Cit*, p. 338

una relación "ente" y "ser" en la obra. Por ello, los conceptos de *beldad* o *fealdad* son relativos, puesto que como atributos sensibles (sensoriales o perceptuales),<sup>79</sup> no son propios del objeto mismo, sino que responden al sujeto que los interpreta.

Desde el análisis del arte, Nietzsche nos enseña que la consecuencia de la estructura ontológica de la creación artística, no puede estar dirigida a construir obras "bonitas" o "feas" acordes al tipo de *valores* sometidos a las modas de una moralidad que intenta fundarse atemporalmente, por encima de la vida misma.

En este horizonte, el arte está más allá de toda *moralidad* que pretenda imponerse por encima de la obra, ya que el sentido de lo "feo", lo "bello" o lo "bueno" es tan inexistente, como también, el de la "verdad" o la "mentira".

**El arte se aleja de toda moralidad, no puede apoyarse en los mitos y mentiras del "bien y el mal", y está más vinculado y disuelto en una naturaleza fecunda propia del fatalismo de los sentidos y las fuerzas: la vida sin bondad<sup>80</sup>.**

Para Nietzsche, la belleza es aquello que nos conduce a conocer el impulso de todos nuestros sentimientos vitales a que nos con-voca la dimensión sensible de la obra, como resultado de la relación que establecemos con ella, como evento de "con-formación" donde se instaura un acontecer.<sup>81</sup>

Esta es la forma privilegiada que tiene el arte de expresarse como condición ontológica en la "voluntad de poder", cuya significación nos permite participar de la "vida" misma, a través de lo que la obra es, ya que lo que el artista expresa en ella, no es más que un modo privilegiado de afirmarse en el devenir *cargado de fuerza*, en el nivel de la totalidad.

Por ello Heidegger, a propósito de esta constitutividad originaria del artista, expresa muy bien que en tanto fuerza creadora, el arte "permanece":

**...el arte constituye el carácter fundamental del "ente". El arte es en un sentido más estricto, la actividad donde la fuerza creadora se revela a ella misma, con la mayor transparencia, y no es sólo una estructura que permite otras, sino que es la estructura suprema de la "voluntad de poder."<sup>82</sup>**

<sup>79</sup> En el sentido de la ciencia. V. anexo No. 1 "Psicología del arte".

<sup>80</sup> Nietzsche, *Op Cit*, L. III, § 845.

<sup>81</sup> En el sentido que Heidegger plantea en "El origen de la Obra de Arte" (1952) publicado en *Arte y Poesía*", FCE, 1958 (1a. ed), México 1985.

<sup>82</sup> V. Heidegger, Nietzsche, *Op Cit*, p. 72.

En este nivel del análisis ontológico, la "entrega" del artista a su *creación* es lo que Heidegger llamaría el proceso de con-formación<sup>83</sup> de la obra que se torna evento, como resultado de la lucha que al instaurarse en la forma, alcanza una luminosidad que brilla como alumbramiento. Esta es una "lucha"; es el resultado del sentimiento de la embriaguez del artista victorioso, que se afirma en la obra mediante una forma auténtica, cuyo contenido mismo, porta la dimensión verdadera de su propia composición.

La interpretación heideggeriana del sentimiento de embriaguez del artista, no es otra que la estructura de una relación ontológica entre "ente" y "ser" que permite el surgimiento de la belleza:

**La relación "embriaguez y belleza" se da así: la primera constituye el tono afectivo fundamental, mientras que la segunda, determina su -tonalidad."**

Cuando Nietzsche prioriza el sentido de la forma en la obra, no debe restringirse al significado griego de morfé (μορφή) como delimitación del "ente" que es.

Más bien, porque el resultado de su aspecto se torna εἶδος (eidos), la obra permite que el "ente" brille en su apariencia y la belleza de su ser, acontezca como producto de la interpretación como lenguaje de la embriaguez en la forma alegórica de la sensibilidad.

El artista, no busca formas adicionales, sino que en su depuración, ama la forma por ella misma. En este nivel, el único sentido verdadero de la obra de arte, es la auténtica jerarquía y originalidad de su forma que no se reduce a la mera negación de lo real, sino que al afirmarse a sí misma, nace como transfiguración.

**La forma de la obra como objeto de reencuentro, hace aparecer mediante su concepto artístico, un "ente" a quien debe rendírsele homenaje por encontrarse en una situación de apertura."**

Los artistas no pueden ver las cosas como son, mas bien mediante sus obras las descubren con mayor plenitud, simplicidad y fuerza. Su actitud como aliento rejuvenecedor de la primavera, es una fuente de embriaguez que habitualmente se muestra a partir de su propio proceso. En este nivel, el "gran estilo" para Nietzsche, representa esencialmente la calma, la simplificación, la concentración y el reencuentro del supremo sentimiento de poderío, que se concentra en el estilo clásico.

<sup>83</sup> V. Heidegger, 1952, *Op cit* y profundizar en "La verdad y el Arte".

<sup>84</sup> Heidegger, 1961 *Op Cit*, p. 115.

<sup>85</sup> V. Vermal, José Luis, *Op Cit*, p.112.

## **5.2. EL ARTE DEBE COMPRENDERSE DESDE EL SER QUE EL ARTISTA "ES"**

Debido a que el arte es la más transparente representación de nuestra estructura ontológica que se afirma como sentimiento de embriaguez en la creación artística, en el §797, Nietzsche plantea:

**La "belleza" es para el artista, algo que está por encima de todas las jerarquías, porque en la belleza son superados los contrastes, y ésta es la más alta idea de poderío, y del poder sobre cosas opuestas; además este poderío se consigue sin tensión, y esto es signo también de que no es necesario usar ya la violencia, todo sigue y obedece fácilmente y muestra la faz más amable de la obediencia; esto diviniza la fuerza de voluntad del artista."**

Porque su naturaleza muestra los instintos fundamentales del poder, el artista como estructura de la "voluntad de poder" representa toda facultad de producir la obra, lo mismo que toda realidad artística esencialmente producida. A ello se refiere que la creación de la belleza constituya una relación de "conformación" y "co-respondencia" originaria.

Dado que el artista parte de su estructura ontológica busca la belleza, como expresión de la más radical "voluntad de poder"; ya que lo bello en el plano más originario, siempre se acompaña de su propio terror, de la autodestrucción fatal e irrebalsable que culmina y deviene con un descubrir y afirmar lo más cercano, aquello que debe inspirarnos más confianza.

En las Cartas que dedica a un joven poeta, Rainer Maria Rilke, amigo extemporáneo de Nietzsche, define con gran claridad el sentido de la creación:

**El porvenir está fijo pero nosotros nos movemos en el espacio infinito [...]**

**Estamos solos. Se puede uno equivocarse sobre esto, y hacer como si no fuera así. Eso es todo. ¡Pero cuánto mejor es darse cuenta de que somos eso, más aún, precisamente para salir de ello! Entonces ocurre, ciertamente, que sentimos vértigo, pues todos los puntos en que solía descansar nuestra mirada nos los han quitado; no hay ya nada cercano, y todo lo lejano está infinitamente lejano**

**[...] una inseguridad sin igual, una entrega a lo innominado, le dejaría casi aniquilado. Se imagina caer, o haberse arrojado al espacio, o haber saltado en mil pedazos. ¡Qué inauditas mentiras tendría que inventar el cerebro para resolver y explicar a sus sentidos la situación!**

**[...]**

---

<sup>86</sup> V. Nietzsche, "Voluntad de Poderío", §797, p. 433.

Debemos aceptar nuestra existencia en toda la medida en que corresponda; todo, aun lo inaudito debe ser posible en ella. Esto es en el fondo la única valentía que se nos exige: ser valientes para lo más extraño, asombroso e inexplicable que nos pueda ocurrir.<sup>87</sup>

Nietzsche plantea que la creación tiene una lógica no matemática, porque si bien quedan implicados procesos psicológicos (como el ordenamiento, la integración como conjunción perceptual y la repetición); no obedecen a la estructura misma del objeto sino que devienen resultado del sentido existencial de la presencia del ser como fuerza de afirmación de la "voluntad de poder" y no derivado de la caprichosa subjetividad del artista.

Es el artista quien a través de su sentimiento de embriaguez, ordena y delimita su obra, al recorrer el peligro de organizar los elementos que la conforman como afirmación victoriosa que frente al abismático caos, transita en medio del recorrido oscuro de toda situación inédita.

La indigencia que demanda el alimento para fortalecerse ante el descubrir de lo velado, le proporciona al artista el conducto para saciar su insatisfacción, y para que desde su *infinita* infatigabilidad, tenga la fuerza para tornarla afirmación poderosa.

En medio de este "dar" y "recibir" que inhibe y satura a la vez, el "ser" de la obra se hace visible y "brilla" en su apariencia sensible como "forma" verdadera, bella.

El arte, el gran arte para Nietzsche, no sólo implica un alto sentido de la calidad de creación en "forma" y "representación", sino en tanto que muestra la más depurada forma de la "voluntad de poder", constituye una necesidad absoluta, donde el artista se emplaza a conformar la unidad inédita de una forma que siempre retorna, como manifestación que alumbra el encuentro de su belleza.

Esta forma no es otra que la de una relación "ser" y "ente" que hacen de la creación, un evento ontológico *par excellence*.

Por ello, la creación artística de la obra, representa la forma como ontológicamente los humanos nos mostramos a nosotros mismos en un encuentro que descubre nuestra relación con la totalidad.

En este contexto, el arte es el principal seductor del hombre, ya que el artista como "embustero", deja de *tenerle miedo* a una *verdad* que impide distinguir la ruta de acceso a la totalidad como devenir. Desde el devenir, la afirmación de la vida humana se vislumbra como el "eterno retorno de lo mismo".

Rilke relata el sentido del miedo a la oscuridad de la creación como *espacio* donde impera lo inominado:

---

<sup>87</sup> Rilke, R.M. (1980 1a. ed. español ) *Cartas a un Joven Poeta (Briefe an einen jungen Dichter)* Carta del 12 de agosto de 1904, en Suecia, Alianza Ed., Madrid, 8a. impresión 1993, p. 82-83.

Sólo quien esté hecho a todo, quien no excluya nada, ni aun lo más enigmático, vivirá como algo vivo la relación con otro, y conformará él mismo su propia existencia a fondo [...]

Estamos puestos en la vida como en el elemento a que somos más afines, y hemos llegado a ser, por una milenaria acomodación, tan semejantes a esta vida que, cuando nos estamos quietos, apenas se nos puede distinguir de lo que nos rodea, por un feliz mimetismo. No tenemos ninguna razón para desconfiar de nuestro mundo, pues no está contra nosotros. Si tiene espantos, son nuestros espantos; si tiene abismos, esos abismos nos pertenecen; si hay peligros, debemos intentar amarlos. Y si orientamos nuestra vida solamente según ese principio que nos aconseja que nos mantengamos siempre en lo difícil, entonces lo que ahora se nos aparece todavía como lo más extraño, será lo más familiar y fiel nuestro [...]

Quizá todos los dragones de nuestra vida son princesas que esperan sólo eso, vernos una vez hermosos y valientes. Quizá todo lo pantanoso, en su más profunda base, es lo inerme, lo que quiere auxilio de nosotros.<sup>88</sup>

En tanto que el arte representa una relación originaria entre “ser” y “ente”, todo lo que está en la obra y se nos muestra, es necesario:

*El arte es y dice lo que la vida es.*

Nietzsche nos enseña que el estilo estético con el que el artista se expresa, debe vivir y mostrar que por sí mismo tiene autonomía, es decir, que cree en sus pensamientos pero nunca que ..pensarlos...le inhiba sufrirlos...

Sólo desde esta perspectiva, el arte funda una forma en que el lenguaje se posibilita.

Para saber articular las imágenes en una unidad interpretativa plural, es necesario el arte. El arte no es más otro que el arte. Su gran carácter de posibilidades lo convierte en el gran seductor que induce a la vida, el gran estimulante de la vida.<sup>89</sup>

Mediante su creación, el artista da lugar a que la mentira ocurra en él, porque su transfiguración de la positividad, es la forma como el arte trasciende y niega lo permanente e imperecedero de toda “verdad” cuando pretende apoyarse en la ilusión de la positividad frente al caos.

La mentira para Nietzsche es “lo otro de la verdad” que comprende que lo “real” no pertenece más a esta etapa del mundo. Lo ilusorio de su vigencia decayó junto con el plano metafísico de los dioses y las “cosas” atemporales de los objetos que se nos presentan como lo real. La mentira en cambio, nos pide que recordemos que lo humano está arrojado al devenir donde todo perece.

<sup>88</sup> V. Rilke, R.M., *Op Cit*, p.84-85.

<sup>89</sup> V. Nietzsche, *La Gaya Ciencia VIII y Vermal J.L.*, p.346.

En las Elegías que Rilke escribe en 1912 bajo el sol de los acantilados del castillo de Duino y que representan el misterio de la vida humana que se enfrenta a los demonios del *desaliento* y la *duda* que con tanta facilidad se apoderan de nosotros,<sup>90</sup> plantea en las últimas estrofas de la Novena Elegía :

Alaba al ángel del mundo, no el indecible,  
ante él no puedes jactarte del esplendor de lo que has sentido;  
en el todo del mundo,  
donde el más hondo siente, tú eres principiante.  
Por eso muéstrale lo simple, lo que,  
formado a través de generaciones,  
vive como algo nuestro junto a la mano y la mirada.  
Dile las cosas. Se quedará atónito,  
como tú cuando viste al cordero en Roma o al alfarero en el Nilo.  
Muéstrale cuán feliz puede ser una cosa, cuán inocente y nuestra,  
cómo hasta la lamentosa pena cede, pura, a la forma,  
sirve como una cosa o muere en una cosa y hacia allá  
dichosa escapa al violín.  
Ya las cosas que viven de evadirse  
comprenden que las alabes, fugaces;  
confían en que las salvaremos, nosotros los muy-fugaces.  
Desean que las transformemos del todo en el corazón invisible,  
¡en-oh, infinitamente- en nosotros!  
seamos lo que seamos al fin.  
Tierra, ¿no es esto lo que quieres: *invisible* resurgir en nosotros?  
¿no es tu sueño volverte algún día invisible? ¡Tierra! ¡invisible!  
¿Qué es sino transformación tu orden apremiante?  
Tierra, amada, yo quiero. Oh, créeme, ya no hacen falta  
tus primaveras para conquistarme: una,  
ah, una sola ya es demasiado para la sangre.  
Desde lejos estoy, inefable, inclinado hacia ti.  
Siempre tuviste razón, y tu inspiración sagrada  
es la amistosa muerte.  
Mira: yo vivo. ¿De qué? Ni la infancia ni el futuro menguan...  
Existencia sobreabundante  
brota de mi corazón<sup>91</sup>.

Desde una interpretación poética, la voz de Rilke representa la forma como el artista debe negar su sentido de *permanencia* para devenir en la obra. El artista tiene que recorrerse y destruirse para retornar. Debe "morir" para pro-venir en algo diferente, en *ese* "otro" que al poetizarse en obra, alumbra su vida en medio del devenir caos. Lo fugaz en la novena elegía, es la envidia de lo positivo.

El acontecer del artista en la obra, es lo que le permite al arte dimensionar la jerarquía de lo humano, como *ese* algo que es "más divino que la verdad". Y es que su dimensión *sagrada* funda el espacio donde se manifiesta la relación ontológica entre "ente" y "ser".

<sup>90</sup> Comenta Juan Carvajal en el prólogo de la edición bilingüe publicada en 1995, por la UNAM.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 80-83.



Y como en la época en que Dios muere, el *más allá* quedó disuelto y sepultado en los cimientos de las otras figuras de la historia, esto que ahora aflora como *lo más divino*, es lo propio del hombre -de nadie ni nada más- que se afirma cuando la belleza que retorna hacia sí misma, *aparece de nuevo* como lo propio de la vida de los "mortales", que tienen la necesidad de afirmarse y dar contenido a su finitud, como proyecto cultural de *la época del mundo*, en medio de la disolución de su propio devenir.

Al crear, el artista no intenta detener o paralizar el tiempo, por el contrario, mediante la creación, el creador se abre a él, y por la vía de la forma, funda su finitud como algo real, cuya expresión de fuerza define la más auténtica y original constitutividad humana, como "voluntad de poder".

Y es que en el arte, de acuerdo a la interpretación que hace Eugen Fink, Nietzsche<sup>92</sup> advierte este sentido:

...en el retorno que el hombre hace a su olvidada y encubierta creatividad, se adquiere a sí mismo, hace que la cara más radical de su existencia adquiera fuerza propia *puesto que una vez que ha conocido que él es el creador, el que dicta sus propios valores,... lo afirman.*"

Con esta perspectiva, la creación en Nietzsche, está fundamentalmente vinculada a su concepción del "eterno retorno", porque indica que lo único real, es el devenir. Aunque por su apariencia, las cosas finitas nos deslumbren, aquello que culmina como lo permanente es el devenir.

Los hombres no pueden vivir en el torbellino del mundo, en el ruidoso viento del tiempo, en el que no hay nada fijo, todo fluye. Para poder vivir y establecerse, tienen que cometer falsificaciones por necesidad biológica, reorientarse con las ficciones de cosas finitas; tienen que romper y desgarrar el ser único y sagrado de todo el mundo, dividirlo y clasificarlo en múltiples entes.

El conocimiento del eterno retorno no *-detiene-* el devenir, no lo fija, no lo hace *-firme como una cosa-*, sino que conoce precisamente al devenir como devenir.<sup>94</sup>

La estructura originaria de la vida, es la "voluntad de poder" que se reitera como "eterno retorno" mediante la creación o la "invención" de sí misma, y que postula como afirmación que niega mediante la expresión de su fuerza vital, que lo humano está condenado a la *sumisión* de aquello que se nos muestra ilusoriamente como *lo real y verdadero*.

El arte es el testimonio de la posibilidad ontológica de la verdad y que en las épocas de los antiguos tenía el sentido de la verdad como areté (ἀρετή), como

<sup>92</sup> V. Eugen Fink, 1966, *Filosofía de Nietzsche*, España, Alianza Universidad.

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 188.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 199.

una relación entre “ente” y “ser” que retorna al recordar originario.

Esta es la prueba de una reminiscencia de aquello que supera la verdad y el fundamento de toda positividad que la modernidad haya querido impregnarle a la ciencia, el arte, la filosofía o la religión.

El artista lo es en tanto que estructura de ser, fuerza creadora de un “poder” conformador que al producir, afirma al ente en totalidad como vínculo indisoluble entre el “ente” y el “ser” donde acontece la transfiguración de lo real.

**Por esta producción en el arte, asistimos al devenir del ser que puede percibirse con su esencia inalterada.”**

### **5.3. EL ARTE ES EL ACONTECIMIENTO FUNDAMENTAL DEL “ENTE”**

El “ente” “es” en tanto que una relación con el “ser” porque cualquier cosa que se autocrea y es producida como creación, alude a la estructura originaria de la “voluntad de poder” una vez que al devenir tiempo, se renueva destruyéndose mediante la actividad humana.

A partir del “ente” que el artista es, el Ser nos permite abordar el problema de la forma más inmediata. Ser artista implica “poder-producir”, porque permite expresar su “voluntad de poder” como carácter esencial del “ente”, a partir de su cuerpo. Poder producir implica significar, situar, otorgar sitio al Ser.

Esto equivale a comprender que el significado de situar cualquier cosa que no es aún, en la perspectiva de Heidegger implica adentrarnos al plano ontológico existencial del ser del “Dasein” como “ser en el mundo”.

Desde este nivel, al crear nosotros asistimos al devenir del “ente” y a la vez podemos percibir su esencia inalterada, porque nos permite expresar su propia “voluntad de poder”, como carácter esencial de todo “ente”.

Por eso, cuando Nietzsche plantea que el acontecimiento del “ente” es arte, equivale a decir que el arte es la expresión más transparente de la “voluntad de poder”.

No hay belleza sin “voluntad de poder” y como evento de comunicación que reitera el sentido de la obra como una “relación con”, el efecto que provoca en la experiencia del espectador, consiste en que es capaz de revelar el estado de embriaguez del artista, ya que la esencia de su creación, implica adentrarse en su *comportamiento o estado estético*.

En esta dimensión, la vivencia o experiencia de la belleza que el espectador tiene de la obra de arte, no es otra que la interpretación de la estructura de su “relación con” como “ser-en-el-mundo”, producto de la “con-formación” y “correspondencia” entre “ente” y “ser”, en el plano de su sensibilidad.

” Heidegger, Nietzsche, *Op Cit*, p. 69.

Por ello, no es posible creer que la forma de compartir o “con-formar” la interpretación de este *estado estético* sea estrictamente psicofisiológica, en el contexto de la “biología”, la “percepción” o la “interpretación colectiva del gusto”.<sup>96</sup>

El horizonte corporal que Nietzsche propone en el nivel ontológico, implica compartir la fuente de principios originarios que favorecieron la idealización del estilo de la obra, en la mirada del artista, y que al concretarse en la apariencia de la forma, acontece como re-encuentro<sup>97</sup> de su propia estructura ontológica de “ser uno con otros”<sup>98</sup> a partir de su interpretación como vivencia y juicio de placer estético,<sup>99</sup> en el plano de la sensibilidad.

En este nivel la sensación estética no es una emoción descontrolada o una sensación *superficial* de agrado y placer. Por el contrario, es a partir de la creación de la obra como evento ontológico, que la embriaguez del artista, encuentra su posición fundamental, una vez que su concepto original se torna forma.

Esta libertad en el estado estético, *es la vida de la belleza*. De esta forma, la belleza se revela en la embriaguez y el sueño, a partir de lo bello mismo. Por decirlo de otra forma, es a partir de la belleza que nuestra vivencia de la obra de arte nos introduce al estado apolíneo y dionisiaco cargado de fuerza.<sup>100</sup>

**Lo bello, es lo que nos determina nuestro comportamiento y nuestro poder, por aquello que en nuestra propia esencia exigimos de nosotros mismos en grado supremo...es pasar más allá de nosotros mismos.**

**Mas allá de nuestro poder esencial, que se produce debido a la embriaguez.<sup>101</sup>**

#### **5.4. EL ARTE CONSTITUYE UN MOVIMIENTO CONTRARIO AL NIHILISMO**

Porque aquello que determina el sentir del hombre es la estética y la forma como se comporta este sentimiento en el artista es la belleza, la creación

\* Consultar Apartado No. 1 “*Psicología del Arte*” en los paradigmas de la “percepción”, “la interpretación cognitiva” y “la dimensión colectiva como intersubjetividad”.

<sup>96</sup> En el sentido que recuerda el significado griego de la areté como “re-memorar” al ser en la presencia como el des-cubrir de la verdad, V. § 11, 11a y 11b de la 2da. parte donde se profundiza en la perspectiva heideggeriana del sentido histórico de la metafísica.

<sup>97</sup> En el sentido Heideggeriano del “ser-en-el-mundo”. *Ser y Tiempo*, v. Cap. II,III y IV p.65-195. En el § 74 el “Dasein” es en forma de “destino individual”, “ser en el mundo” esencialmente “ser con otros”, y con su gestarse histórico es un “gestarse con”, constituido como “destino colectivo” o “gestarse histórico”.

<sup>98</sup> En el sentido que Kant especifica, en (1790) *Crítica del Juicio (Kritik der Urteilskraft)*, México, Ed. Espasa-Calpe, Col., Austral, 1977, V.Anexo “C” §34

<sup>100</sup> Para profundizar en la estructura nietzscheana del “estado de ánimo” V §6 y 6.1, 1a. parte.

<sup>101</sup> V. Heidegger, Nietzsche, 1961, *Op Cit*, p. 107.

redime la contingencia de la existencia sin tener que negarla.

Para Nietzsche, afirmarse es negarse. Y aunque cada uno expresamos nuestra sensibilidad como manifestación de la "voluntad de poder", sólo los artistas la afirman.

Por ello, su creación proviene de la insatisfacción que conduce a la autoconformación de quien se afirma en la vida como fuerza en el plano de la sensibilidad.

En el §795 adscrito a la **Voluntad de Poderío como Arte**,<sup>102</sup> Nietzsche plantea:

**La perfección es el ensanchamiento extraordinario del propio sentimiento de poderío, la riqueza, el necesario desbordamiento de todas las riberas...<sup>103</sup>**

El acto de *crear* y de *estructurar* como unidad de los elementos artísticos, representan la función cultural del arte a partir de definir o instaurar, no los estilos de las modas o las escuelas estéticas, sino precisamente la relación "ente" y "ser" donde se define cómo el "ser" se muestra por su apariencia, dentro del escenario del mundo, en la forma sensible donde se manifiesta la relación del "ente" en totalidad como devenir de la belleza.

*¡Debemos dejar que lo bello acontezca!*

En esta doble relación, de la misma forma, que la belleza no apunta al objeto por su mera representación - *como obra de arte*- sino que se sostiene por la embriaguez del artista creador, este evento deberá reproducirse también en el espectador con la misma originalidad.

Será el desinterés que define nuestra relación con el objeto artístico, que el arte podrá entrar en juego con nosotros mismos. Es a partir de este "juego" (*relación con*) que el objeto estético podrá "aparecer-nos" como constitutivo de lo bello.

En este sentido, ni lo *bello* existe desde una *mera* relación de la objetividad que nos anuncian nuestros sentidos, como tampoco el objeto bello es propio de la subjetividad del goce e interpretación caprichosa de nuestras especulaciones en torno a la vivencia estética. Ambos representan una y misma relación originaria con la otra parte y viceversa donde:

*Lo bello deja de ser objetivo en el objeto  
y la embriaguez y el sueño subjetivos en el sentimiento,  
ambos constituyen una unidad como ente-ser.*

<sup>102</sup> V. Nietzsche, "Voluntad de Poderío como Arte", §795.

<sup>103</sup> *Ibid*, §795, p.431-432.

Al "decir" de esta relación, para Nietzsche será el "artista-filósofo" quien sitúa en el plano del mundo, las estructuras del "ente" en totalidad, o bien, quien permite que las formas del "ente" se *espacialicen* en la totalidad.

En otras palabras, Nietzsche como "artista-filósofo" plantea que el "ente" que es la obra de arte, nos revela el saber humano y cultural en el nivel de la sensibilidad y que por su apariencia sensible, constituye una fuente originaria de todo saber.

Y si para Nietzsche, lo bello *es aquello* que los hombres venerados son capaces de hacer visible (traer a la luz), como expresión de lo que es venerable y como fuente originaria de saber, la belleza es tan inexistente como el bien o la "verdad".

En este horizonte, el arte es *voluntad de poder* como *apariciencia* que por su dimensión sensible, se torna a sí misma, metafísica.

Ello conduce a plantear que debido a que la realidad metafísica (relación "ente" y "ser") está realmente situada en el arte, en consecuencia,

*El arte tiene que valer más que la verdad.*

Más que la afirmación de la verdad por medio del pensar científico-técnico, el arte para Nietzsche representa la posibilidad de falsearla y con ella profundizar en la afirmación trágica de una existencia que se disuelve en medio del devenir. El arte representa el oxígeno que fluye para afirmar el deseo vital de la vida.

En las partes III y IV del §848 de la *Voluntad de Poderío*, subtítulo: *El Arte en el "Origen de la Tragedia"*, Nietzsche plantea:

III: El nihilismo tiene el valor de la "verdad". Pero la verdad no es la más alta medida de valor y aún menos la más alta potencia. Aquí la voluntad de la apariencia, de la ilusión, del engaño, del devenir y del variar es considerada como más profunda, más original, más metafísica que la voluntad de la verdad, de realidad, de apariencia. Igualmente, el placer es considerado más original que el dolor, y el dolor es considerado como condicionado, como fenómeno consiguiente de la voluntad de placer. Es concebido un estado supremo de afirmación de la existencia, del cual no se puede distraer ni siquiera el supremo dolor: el estado tragicodionisiaco.

IV: "Este libro enseña algo más fuerte que el pesimismo más "divino" que la verdad. Esto es, el Arte. El arte tiene más valor que la verdad... El arte es la auténtica misión de la vida..."<sup>104</sup>

Esta unidad, conlleva a la superación de la relación tradicional sujeto-objeto, como una unidad que en sí misma adquiere la dimensión fáctica del "ser ahí", como "ser en el mundo".

<sup>104</sup> V. Nietzsche, *Voluntad de Poderío* 1901, §848 titulado: *El Arte en el "Origen de la Tragedia"* partes III y IV, p. 463.

Y es en torno a él, que el estado estético constituye una unidad de "embriaguez, sueño o ilusión y belleza" que se revela y predomina de manera absoluta en el arte.

El arte es la dimensión estética de la vida, es su auténtica misión. En este horizonte el arte es la dimensión privilegiada a través de la cual, podemos aspirar a fundar los valores partiendo de la vida.

El arte es "La actividad metafísica de la vida".<sup>105</sup>

El plano que Nietzsche descubre a partir del estado estético del cuerpo, responde a un estado físico cuya dimensión debe fundarse en el nivel más radical de la vida, como única representación ontológica que tenemos del Ser.

Recordemos que debido a la apreciación y representación del *olvido del Ser* que Heidegger reprocha a la metafísica por haber confundido la relación "ente" y "ser" en la unidad de lo "en sí" y de todo cuanto "es" -como *univocidad del Ser* en la positividad de lo "real"-, es lo que ha conducido a nuestra época.

Por esto, debemos aprender que cuando Nietzsche otorga de una vez por todas al plano del arte, la más pura manifestación de la "voluntad de poder" en torno a la cual, es posible afirmar la vida y fundar nuevos valores, lo que nos está enseñando es a reorientar nuestra mirada histórica de interpretación, para rechazar el concepto de "verdad" como "certeza", que llevó a definir al "ser" como lo "más conocido" y "familiar".<sup>106</sup>

Desde esta perspectiva, la vigencia y actualidad de la pregunta por el arte y el ser de la creación artística, será aquello que Nietzsche plantea al situar como resultado de un vínculo donde el *sentimiento* expresa la más estricta relación ontológica de la fisiología del artista y su creación estética, que al precisar mayor profundidad de análisis, será expuesta a continuación, como el plano de la interpretación de la experiencia corporal.

§6:

### EL ARTE COMO FISIOLÓGICA ONTOLÓGICA QUE SE AFIRMA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

La fisiología que Nietzsche refiere, trata de un estado corporal que concibe una unidad ontológica que rebasa la mera conformación de "cosa física" de un cuerpo. Como este estado proviene de incorporar nuestra estructura temporal y finita, no sólo supera toda tradición dualista de interpretación sino que a su vez, se convierte en el *resorte* mismo de su fisiología.

Nosotros no tenemos cuerpo, somos corporales, ya que el hecho de sentir implica al cuerpo como el anticipo de nosotros, inherente a

<sup>105</sup> Nietzsche, *Ibid.*, L. III, IV, § 848, IV.

<sup>106</sup> V. Heidegger (1927), *Ser y Tiempo*, Capítulo I, §1, §2, §3 y §4.

nosotros mismos. Mas bien, es debido a la disponibilidad referida a tal estado, que el cuerpo es extendido, derramado en nosotros.<sup>107</sup>

Este argumento sitúa en la *corporalidad* humana, el plano más alto y verdadero de su vida. Desde esta perspectiva, Heidegger plantea que Nietzsche sitúa el fundamento de toda estética apoyada sobre los valores biológicos:

...los sentimientos estéticos, no son más que sentimientos biológicos.<sup>108</sup>

Sin embargo, esta dimensión de la "biología", no es la del sentido que comúnmente usamos, más bien, se funda en el significado de βίος (bios) -vida- cuyo sentido más originario y radical, alude a lo más común y familiar nuestro, como "lo más conocido del ser", aquello que está animado, que deviene, que quiere y que realiza. En síntesis, a la "voluntad de poder" que concierne al ser y a su esencia, es decir, a sí misma como esencia propia como "voluntad" de la esencia.

Esta interpretación es la que permite situar que la perspectiva nietzscheana del cuerpo sea la forma en que la estructura óntico-ontológica del "Dasein" manifiesta en su dimensión "espacio-temporal", la relación "ente" y "ser" como libertad.

El estado estético plantea Heidegger, es un hacer y recibir que nosotros mismos completamos. No sólo "asistimos" como observadores a este evento (Geschehnis), somos nosotros mismos quienes nos mantenemos en él.<sup>109</sup>

## 6.1. CUERPO Y ARTE

Porque la creación se mueve en el plano originario del "ente" en totalidad, para Nietzsche, la vida humana o la historia, se hace creando. Recordemos que el Ser artista es la forma más transparente de la vida, porque la vida es la forma como nosotros conocemos al Ser.

El hombre transformado, el *hombre hecho niño es el creador*. El es el hombre auténtico, el hombre esencial. Naturalmente, el "creador" no significa el hombre del trabajo, sino el hombre que juega creando, que dicta valores, que posee una voluntad grande, que se marca una meta, que se aventura a trazar un nuevo proyecto. Para el creador no existe un mundo ya listo y lleno de sentido al que ajustarse sin más. Se relaciona de manera originaria con todas las cosas, renueva todos los criterios y todas las estimaciones, establece una vida humana

<sup>107</sup> Heidegger, 1961 *Op Cit*, p. 95.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>109</sup> Heidegger, 1961, p. 129.

nueva en su integridad, existe "históricamente", en el sentido más alto de la palabra, es decir; creando.<sup>110</sup>

En esta lógica, la fisiología aquí nombrada describe un estado corporal situado en dos niveles: El primero y más elemental caracterizado como "*aposeno corporal*", y el segundo y superior, conceptualizado como "*sentimiento*" en la dimensión de la sensibilidad, el placer y la vivencia.

**Esta superioridad consiste en que el sentimiento en tanto que hecho del sentir, es lo que constituye precisamente la manera en que somos corporales.<sup>111</sup>**

Todo sentir que se suscita frente a las cosas, conforma un estado corporal que siente y tiene la experiencia de agrado o desagrado, situación que constituye una premisa que determina, en última instancia, que todo el sentido que tienen las cosas para nosotros, surge como una relación con la belleza.

En otras palabras, la "voluntad de poder" es la forma original del sentimiento, del placer y del afecto. Es el ser del afecto, del sentir.

La fuerza del artista, no proviene del destino ni de la inspiración de musas o Dioses, como si fuera un "don divino" resultado de causas más allá de lo humano. Por el contrario, el artista se entrega a una forma de vida y creación artística, porque en ella encuentra una manera victoriosa de afirmar su propia naturaleza como "voluntad de poder". Su naturaleza en su más pura dimensión como fuerza y poderío, se expresa como "estados de ánimo" que se apropian del artista, y disponen de él, quiéralo y sépalo o no.

**El concepto de fisiología y biología adquieren un sentido peculiar en Nietzsche, que se alejan de una dimensión fisicalista, y se centran en la dimensión del sentimiento para expresar la dimensión de la corporalidad.<sup>112</sup>**

Como Nietzsche asume que el artista parte desde sí mismo en el nivel de sus propias estructuras ontológicas para "crear" la obra, lo que se propone es descubrir estas estructuras a partir de analizar:

- 1) La naturaleza ontológica como "estado de ánimo".
- 2) La embriaguez: *estado estético* de la corporalidad humana como "voluntad de poder".

## **6.2. ESTADO DE ÁNIMO**

Según Nietzsche, el estado de ánimo es el género fundamental que nos permite mostrarnos exteriormente y recordarnos que estamos estructurados en la forma

<sup>110</sup> Fink, *Op Cit*, P.88.

<sup>111</sup> Heidegger, 1961, *Op Cit*, p.56

<sup>112</sup> V. Heidegger, 1961, *Op Cit*, Capítulo II



temporal de "ser siendo" constante y realmente.<sup>113</sup> La forma como "nos encontramos", como "nos va", como "nos sentimos" y nos afecta aquello "que nos pasa", es la forma manifiesta que nos dice quienes somos, porque alude a que "constantemente existimos" en nuestro "aún", a la manera como "estamos ahí".

Para Nietzsche, la fuerza de la naturaleza se manifiesta en dos estados de ánimo: *Lo apolíneo* (Apolo como la visión que ve (el ver o poder ver más allá de lo que existe, equilibra) y *lo dionisiaco* (Dionisio describe la orgía de los sentidos) que integran una unidad de formas donde se muestra toda naturaleza originaria del hombre, sólo que en el creador aparecen con mayor intensidad.

Desde lo *apolíneo* surge el encantamiento, como éxtasis temporal que se atiene a su esencia (temporalidad) abierta al arte.

Por ello, mientras que lo apolíneo tiende al sueño, a lo onírico que se concreta como fuente intransitable de la oscuridad que está destinada a ver sin ojos y que alumbra el porqué de nuevas cuestiones y asuntos, desde lo *dionisiaco*, surge la sexualidad y la voluptuosidad de la sensualidad y el erotismo.

...el sueño dispone a ver, a entrelazar, a poetizar; la embriaguez, a la pasión, a los gestos, al canto, a la danza.<sup>114</sup>

La construcción y representación de lo *apolíneo* y *dionisiaco* en la creación, constituye el *estado de ánimo* responsable de la manera como el artista vive la relación "tiempo" y "espacio", en la propia forma como la obra queda expuesta, realizada.

Y dependiendo de la manera como se dé este "retardo" de tiempo, o se "viva" en el espacio (dimensiones temporo-espaciales), podremos decir que junto con el artista nos situaremos en un cierto tipo de estilo estético, ahora definido como esa manera como representamos y dimensionamos nuestra vivencia; es decir, de darse lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* en nosotros.

Cuando Nietzsche sitúa en el cuerpo la estructura de los sentimientos donde emanan el sentido del sueño y la embriaguez, aunque en el artista aparezcan con mayor intensidad, nos recuerda que ambos como unidad, son quienes nos permiten trascender el sentido de nuestro mundo y de lo real como "voluntad de poder".

Y porque el sentimiento es un "sentir-se", constituye el punto de partida para definir la estructura ontológica que desemboca en el hecho de tener un sentimiento del ente en totalidad.

Este "sentimiento" constituye el sentido de la "experiencia" en el nivel más radical, que nos dice de una "cierta" disponibilidad corporal como "*estado que permite interpretar*" (en el nivel más originario y como "pre-reflexión", sin

<sup>113</sup> En el sentido Heideggeriano de la dimensión óptica-ontológica de la relación "ente" y "ser" en el "Dasein".

<sup>114</sup> Nietzsche, *Voluntad de Poderío*, Op Cit, L. III, IV, §792.

contenido reflexivo) las oscilaciones propias de la manera como nos relacionamos con las cosas y con los otros que se nos muestran a nuestro alrededor: A partir de este momento, el *cuerpo se torna interpretante*.

Nietzsche nos enseña a comprender que es propio de lo humano, que todo hombre y toda mujer participemos de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, al constituir condiciones extremas fundamentales que describen el sentido ontológico de nuestro “estado de ánimo”,<sup>115</sup> en tanto que representan estructuras de la existencia, en el plano más radical y originario.

Retomando las primeras estrofas de la Novena Elegía, Rilke lo denota cuando escribe en Duino:

¿Por qué si podemos pasar por el lapso de la vida  
como laurel, un poco más sombrío que cualquier otro verde,  
con pequeñas ondas en el borde de las hojas (como sonrisa del viento):  
por qué, entonces tener que ser humanos, y evitando el destino,  
anhelar el destino?...

Ah, *no* porque no *haya* dicha,  
ese prematuro beneficio de una pérdida cercana.  
No por curiosidad, o por ejercitar el corazón,  
que también *estaría* en el laurel...

Sino porque estar aquí ya es mucho, y porque parece  
que lo que está aquí nos necesita, que esto tan fugitivo  
extrañamente nos concierne.

A *nosotros*, los más fugaces. *Una* vez cada cosa, sólo *una*.

*Una* vez y no más. Y nosotros también *una*. Nunca más. Pero ese  
haber sido *una* vez, aunque sólo *una* vez:

haber sido *terrenales*, no parece revocable”<sup>116</sup>

Rilke nos muestra que en medio del ensueño por las cosas y la embriaguez del devenir tiempo, la vida se disipa, huye, se revela y nos con-voca al desnudarse y dar contenido a *ese* ¿cómo? o ¿porqué?, el sentido de lo humano como estructura, que se des-cubre ante nosotros por medio de su forma poética.

Ambos, “sueño” y “embriaguez”, representan la unidad que funda para Nietzsche, la posibilidad anímica en el nivel ontológico de que disponemos para integrar la unidad de lo *apolíneo* y *dionisiaco*, en tanto que “estructuras de ser”, a través de la forma del poema mismo.

Desde este nivel, *ocurra o no*, como condición de posibilidad que alude a una estructura ontológica de “ser”, siempre será válido plantear que: cuando la naturaleza se apodera de un “hombre-artista”, “crea” y al hacerlo, se realiza como “estado de ánimo” en ambos planos, donde se provoca la consecuencia de un acontecimiento que proviene de una relación entre “ente” y “ser”.

<sup>115</sup> En el sentido del *a priori* Kantiano. Para profundizar V. Anexo “B”: “Existencialismo y Creación como estructura” §28, incisos 28.1.2 y 28.2

<sup>116</sup> V. Rilke, R.M., *Elegías de Duino*, *Op Cit*, p. 79.

### **6.3. LA EMBRIAGUEZ COMO ESTADO ESTÉTICO**

La embriaguez es un estado que proviene de la estructura ontológica del artista, y lejos de aludir a una subjetividad pura, se sitúa en el plano de la totalidad, es decir, contiene el lugar privilegiado a partir del cual, se puede explicar lo absoluto como una forma de "relación con".

Cabe insistir que la visión fisiológica de Nietzsche enfatizará otorgar al sentimiento, o sea la forma de sentir, "es" nuestra manera de ser corporales.

La embriaguez como estado estético fundamental será quien a su vez "corporalice" en su condicionamiento y liberación, la unidad de varias facetas que responden a una fuerza de la naturaleza proveniente de los dos estados de ánimo: El *apolíneo* y el *dionisiaco*.

Por esto, a partir de esta estructura ontológica del artista, lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* constituyen los dos conceptos extremos y fundamentales que conforman la dimensión originaria del creador en una *embriaguez* y *ensueño*, que en su significado originario, están más allá de toda dimensión fiscalista o psicologista en un sentido óntico.

La embriaguez suele determinarse por:

un "aumento de fuerza"...un estado de placer con un alto sentimiento de poderío... Las sensaciones de tiempo y de lugar han cambiado; se abarcan con la mirada lejanías enormes y, por decirlo así, se comprueban; es la adivinación, la fuerza del comprender mediante la mínima ayuda, la mínima sugestión: la sensualidad inteligente [...]

La fuerza deviene del gozo de mostrar esta fuerza, convirtiéndose en "golpe de bravura", una aventura, una intrepidez, una indiferencia ante la vida y la muerte [...]

Todos estos elevados momentos de la vida se interrelacionan: el mundo de las imágenes y de las representaciones propio del uno basta, como sugestión, para los otros... así, terminan por mezclarse estados de ánimo que acaso tendrían motivos para permanecer recíprocamente extraños.<sup>117</sup>

Para analizar la embriaguez como *estado estético*, Heidegger nos propone partir de la unidad de tres aspectos complementarios:

- 6.3.1. Estado de fuerza intensificado.
- 6.3.2. Estado de plenitud.
- 6.3.3. Estado de interpenetración de todas las intensidades sensibles.

#### • 6.3.1. Embriaguez como **Estado de Fuerza Intensificado**

La embriaguez conforma una condición anímica, un humor que facilita y permite la capacidad de sobrepasarse uno mismo, de ir más allá de nuestra positividad, donde las cosas y los entes que nos rodean, se experimentan con mayor riqueza.

<sup>117</sup> Nietzsche, *Ibid*, 1901, L.III, VI, § 794.

Esta "actividad" busca como resultado del "aumento del sentimiento de poder", hacer las cosas como reflejo de la propia plenitud y perfección.

De hacer extrema la acuidad de los sentidos expresada como una "necesidad de hablar" y de desatenderse a sí mismo con signos y gestos, con todo medio lingüístico como un estado explosivo que culmina en la necesidad de imitar a manera de una extrema irritabilidad en la cual una imagen dada se comunica por contagio, ya que hay una especie de ceguera y sordera para lo que es exterior: mienta la patología de imitar imágenes que superen el "reino de los estímulos permitidos y estrechamente limitados."<sup>118</sup>

Y porque la embriaguez todo lo transfigura, Nietzsche la sitúa en la experiencia amorosa, como prueba y testigo de su vivencia:

*La embriaguez hace mentir sobre sí misma ya que en todo caso se miente cuando se ama, se miente bien y ante sí, a propósito de sí. Nos presentamos a nosotros mismos transfigurados, más fuertes, más ricos, más perfectos. Somos más perfectos [...]*  
*El que ama se prodiga: se siente rico para serlo. En función de esta riqueza se atreve, se siente aventurero, se convierte en un asno de valor y de inocencia; cree de nuevo en Dios, cree en la virtud, porque cree en el amor; por otra parte [...]*  
*a ese idiota de la felicidad le salen alas y nuevas facultades, y hasta se le abren las puertas del arte.<sup>119</sup>*

#### • 6.3.2 Embriaguez como Estado de Plenitud

La embriaguez intensifica la excitabilidad y más que referirse a los *meros* fenómenos bioquímicos "interiores", alude a un sentir donde todo está integrado, armonizado, formando parte, perteneciendo a una misma totalidad.

*ejemplo más antiguo y original es el "impulso sexual. Otros ejemplos son... la primavera, la victoria sobre el enemigo, el sarcasmo, el rasgo de bravura, la crueldad, el éxtasis del sentimiento religioso... Esta se presenta solamente en una naturaleza capaz, por lo general, de aquella generosa y desbordante plenitud del vigor corporal". Por lo tanto, el antagonismo a la embriaguez radica en el hombre frío, cansado, agotado, disecado (por ejemplo un docto), no puede recibir absolutamente nada de arte, porque no posee la fuerza primordial artística, la constricción de la riqueza: el que no puede dar, no recibe nada.<sup>120</sup>*

#### • 6.3.3. Embriaguez como Estado de interpenetración de todas las intensidades sensibles

La embriaguez representa todo aquello que se es capaz de ver y hacer, en síntesis, de toda receptividad y necesidad, de toda comunicación y desencadenamiento

<sup>118</sup> *Ibidem*, L. II, IV, §806.

<sup>119</sup> *Op Cit*, L. III, IV, § 802.

<sup>120</sup> *Ibidem*, L.III, IV, §795.

propio donde nada es extraño.

Cuando Nietzsche habla de un estado de excitabilidad total que transfigura y exacerba la sensibilidad, es porque a partir de la experiencia ontológica de la relación "ente" y "ser", se expresa en la belleza. Recordemos que él postula que lo "bello" es,

**la expresión de una voluntad victoriosa, de una coordinación más fuerte, de una armonización de todos los deseos violentos, de un equilibrio infalible perpendicular.<sup>121</sup>**

Nietzsche nos enseña que la embriaguez, muestra ese estado de intensidad y plenitud propio de la vivencia y goce artístico, que nos permite abrir la manera en que nos probamos y experimentamos a nosotros mismos, a las cosas y todo aquello que nos rodea.

El significado ontológico que distingue a la *embriaguez* de otro tipo de sentimientos, radica en resaltar el estado contradictorio que diluye en "sensiblerías" la creación: el estado *no artístico*. A saber, el *estado estético* conlleva a su opuesto: el *no estético*:

**Los artistas no son los grandes apasionados que pueden creer que nos convencen por dos razones:**

**a) porque carecen de pudor propio y b) porque su vampiro (su talento) les envidia casi siempre ese despilfarro de fuerza que se llama pasión.<sup>122</sup>**

Porque el *estado artístico* nunca se refiere a un hombre caprichoso y de gran pasión, el artista representa una y sola pasión: aquella que le brinda la constancia para saciar la comprensión del "ente" en totalidad. Por ello, está contenida en ella misma, sin otra mirada o forma, mas que la suya propia.

Para ejemplificar esta diferenciación, Nietzsche cita a Goethe cuando en el Fausto plantea:

**No nos libramos de nuestras pasiones por el hecho de representarlas. Por el contrario, nos sentimos libres de ellas cuando las representamos.<sup>123</sup>**

Desde este nivel, la diferencia entre ambos no reside en que uno tenga más "pasión" que el otro, sino en que logre trascender el nivel del "ente" como positividad a partir de su estructura ontológica, como una "relación con" entre "ente" y "ser".

---

<sup>121</sup> *Op Cit*, L. III, IV, §794.

<sup>122</sup> V. § 809 al §814 en Heidegger 1961, *Op Cit*.

<sup>123</sup> Nietzsche, *Op Cit*, 1901, L. III, IV, §809.

**...el artista es el solitario que se autoforja integrando los más excepcionales estados, al grado que Nietzsche plantea: no parece lógico ser artista sin estar enfermo.<sup>124</sup>**

Desde esta interpretación, lo que caracteriza al artista a diferencia del que no lo es, será su *capacidad de entrega* en la obra, porque su *excitabilidad* -que deviene y se manifiesta como creación-, a diferencia del “no artista” que se restringe a su capacidad de recepción, deberá de constituirse en un evento ontológico de transfiguración, para que la belleza acontezca como evento. Por ello, Nietzsche lo plantea muy claramente:

**Hacer del artista un espectador es empobrecer su fuerza.<sup>125</sup>**

En la embriaguez y el sueño, el artista adquiere ciertas sensaciones: retrasa el sentimiento del tiempo y del espacio como un intenso *estado de placer*, lo que no significa que niegue lo racional o que inhiba la conciencia de su comprensión.

**La creación representa la voluntad misma y por eso la voluntad es lo liberador, gracias a ella se extingue la solidez sustancial del yo formada en el pasado.<sup>126</sup>**

El estado estético (sueño y embriaguez) nada tiene que ver con la pérdida de la razón ni de las facultades, por el contrario, porque potencializa toda fuerza en el nivel más originario y radical, constituye la afirmación de todos los sentidos que buscan más fuerza y poder, al culminar en obra creada.

Si la existencia se justifica como un fenómeno estético, es porque por medio del arte para Nietzsche, la flor de la humanidad estará constituida para que la vean de este modo y la afirmen.

Por el contrario, el mundo metafísico, el mundo del “ser” como “certeza” y “positividad” sellada en el lenguaje, carente de estado de ánimo alguno, representó una “huida” o un “olvido” del sufrimiento que origina el devenir como indominabilidad del tiempo.

Contra este *sufrimiento* que la metafísica transformó en la manera de una “deficiencia atemporal” sólo hay una solución: *La creación*.

En este sentido, porque el *estado estético* del artista representa a la “voluntad de poder”, la embriaguez y el sueño como *estado de ánimo* a nivel ontológico, constituyen la más originaria fuente del lenguaje:

**...el estado anímico estético se diferencia por una extraordinaria riqueza de medios para comunicarse, al mismo tiempo, con la extrema susceptibilidad para los estímulos y los signos.**

<sup>124</sup> Nietzsche, *Ibid.*, L.III, IV, §806-§807.

<sup>125</sup> *Ibidem*, L.III, IV, §806.

<sup>126</sup> V. Vermal, J.L. *Op Cit*, p.133.

**Este es el punto más alto de la comunicabilidad y de la transmisibilidad entre criaturas vivas; es la fuente del lenguaje.<sup>127</sup>**

Con Nietzsche hemos aprendido a comprender que si para él, lo único *real* es la “voluntad de poder”, es porque nos permite vibrar en medio del *ensueño* y *la embriaguez* que nos envuelve la *creación artística*, como posibilidad de transfiguración de una positividad que acontece y se disuelve en el devenir. Por esto es capaz de fundar los horizontes ontológicos del lenguaje

Y si al devenir finitud y afirmarse como corporalidad, el artista crea su obra, es porque al hacerlo instauro la forma peculiar como todo ser humano vive. Es decir, al acontecer en medio de su relación “ente” y “ser”, como clara manifestación de la afirmación temporal y finita de su existencia, la “voluntad de poder” se expresa por medio de la creación artística.

Por ello, Nietzsche nos previene al enfatizar que de lo que se trata, será de identificar al movimiento mismo del devenir, y ajustarse a lo que *no* pretende ser fijo o idéntico. En esto reside que el *fluir* es aquello que nos obligará a crear la vida, hasta que su *impacto* diluya la opacidad de nuestra existencia, anacrónicamente disuelta en medio de la superficialidad de justificaciones, por encima de la vida misma.

Desde este horizonte, la “voluntad de poder” hecha y traducida en la fisiología ontológica de la *embriaguez*, dista de ser una interpretación dualista que retorna a concepto alguno de “subjetividad” del artista, en tanto que lo puramente subjetivo no podría existir como “creación”, sin la disponibilidad que debe mostrar al creador para con-formar y co-responder a un evento de “receptividad” de la belleza.

A partir de *este* con-formar la belleza como una co-respondencia entre “ente” y “ser”, es que el evento ontológico de una “relación con” acontece cuando el artista, no sólo logra ir “más allá de sí mismo”, sino que por esta transfiguración disolvente de sí, desemboca “con-formando” y “co-respondiendo” con la creación de su obra.

Por ello, será a partir del arte, que la “voluntad de poder” misma se manifieste como poderosa.

**“El sentimiento de embriaguez suele determinarlo un aumento de fuerza [...]**

**el embellecimiento es expresión de una voluntad victoriosa, de una coordinación más fuerte, de una armonización de todos los deseos violentos, de un equilibrio infaliblemente perpendicular.**

**La simplificación lógica y geométrica deriva del aumento de fuerzas; por el contrario, el percibir semejante simplificación aumenta a su vez el sentimiento de fuerza [...]**

**El gran estilo es el vértice de la evolución [...]**

<sup>127</sup> *Ibidem*, 1901, L. II, IV, §804.

**Los artistas no suelen ver ninguna cosa como es sino más plena, más simple, más fuerte: para esto tienen que disfrutar de una especie de juventud y de primavera, de una especie de embriaguez habitual en la vida.<sup>128</sup>**

Al afirmar el devenir, el arte otorga horizonte al que sufre pero comprende que ante lo irremediable de la condición trágica de la existencia, mediante el sufrimiento mismo nos acercamos a su disolución.

El encanto que trae consigo el sufrimiento al que Nietzsche se refiere, es que a través de él no aparece un estado psicológico de “sadismo” o “masoquismo”, sino la posibilidad de aceptarlo en tanto pasajero por medio de la fuerza de conducirlo a su desaparición, es decir, de transfigurarlos en la estructura de una “relación con”, como “creación”.

En este plano, *la vida*, como lo propio de la sensualidad, alude a la fisiología ontológica de la embriaguez, como aquella animalidad superabundante que clama por fundar el devenir con la fuerza que construye y funda, que se abre y no se engaña ante el drama de su finitud, porque se convierte en el elemento temporal que los seres finitos tenemos para adentrarnos en el devenir tiempo, mediante la creación.

Nietzsche lo expresa claramente en el siguiente fragmento:

**El arte y nada más que el arte.**

**¡Es el que hace posible la vida, gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida!**

**El arte es la única fuerza superior opuesta a toda voluntad de negar la vida, es la fuerza ... antinihilista por excelencia.**

**El arte como redención del hombre del conocimiento, de aquel que no ve el carácter terrible y enigmático de la existencia, lo vive y lo desea vivir; en el hombre trágico, del guerrero, del héroe.**

**El arte es la redención del que sufre, como camino hacia estados de ánimo en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado; en que el sufrimiento es una forma del gran encanto.<sup>129</sup>**

Al afirmar el devenir, el arte otorga horizonte al que sufre y comprende que ante lo irremediable de la condición trágica de la existencia, mediante la aceptación misma del sufrimiento, nos acercamos a su disolución. El encanto que trae consigo el sufrimiento al que el autor se refiere el, es que a través de él no aparece un estado psicológico que se asemeje al sadismo o al masoquismo, sino más bien a la posibilidad originaria de vivirlo pasajero, mediante la fuerza de conducirlo a su transfiguración, como afirmación de la voluntad de poder frente a que deviene, en la forma de lo aún no dicho.

<sup>128</sup> *Ibidem* §794 p. 430-431.

<sup>129</sup> Nietzsche, *Voluntad de Poderío*, *Op Cit*, L. III, IV, §848-II.



§7:

## **ARTE COMO HISTORIA DE LA RELACIÓN “ENTE” Y “SER”**

En los cursos de 1936 a 1940 que imparte en Friburgo sobre Nietzsche, Heidegger plantea que su interés por el arte, no proviene de explicar la historia de la belleza, sino para demostrar que la dimensión artística representa los momentos en que la fuerza del artista se ha mostrado como la más clara forma de la voluntad de poder en totalidad.<sup>130</sup>

Reflexionar sobre el arte, productor de belleza, nos lleva a conocer las normas y determinaciones afectivas representadas en nosotros mismos. La estética es una ciencia del conocimiento sensible y afectivo de lo humano y de aquello que lo determina.

Congruentes con esta perspectiva, es claro que la idea central nietzscheana del arte procede desde una perspectiva más allá del conocimiento y los medios técnicos posibles. He aquí una reflexión de los pioneros de L'Esprit Nouveau franceses, que clarifica el sentido de este proceder:

**Si cargamos un problema con todo tipo de agregados, por agradables y espirituales que sean, nunca lograremos que el conocimiento nos ilumine para resolverlo. En cambio, despojándolo de lo superfluo, analizándolo tenazmente, es como lograremos descubrir su sentido más exacto, el más puro de su propia esencia. La pintura no escapa a esta ley, y las obras más importantes de los años 1920-21 nos han dado vivos ejemplos”<sup>131</sup>**

El análisis de los productos humanos, a partir de su estado afectivo, será la vía que nos conduzca a la comprensión de la belleza que, a su vez, es la responsable de provocar la fuerza de este estado en el hombre.

A continuación se describen estos momentos con seis etapas históricas:

- **El gran arte helénico** (la época de esplendor).
- **La estética como dominio del saber.**
- **El nacimiento y desarrollo de la estética en la modernidad.**
- **El arte como dimensión máxima.**
- **La huida del arte:** “obra de arte integral” y la incursión de las “ciencias positivas”.
- **El arte como fisiología ontológica en la estructura existencial del artista.**

### **7.1. EL GRAN ARTE HELÉNICO (la época de esplendor)**

En este momento el arte aún no se sitúa en el contexto conceptual (racional), por lo que su reflexión no obedece a sentido alguno de la estética.

<sup>130</sup> En el sentido de la mostración del “ente” en totalidad. V. Heidegger, *Nietzsche* (1961), p. 76.

<sup>131</sup> Raynal, “*Peinture et Sculpture*” en *L'Esprit Nouveau*, París, No. 11-12.

Ello no implica que su contenido fuera oscuro a la luz de una reflexividad vacía o superficial. En ésta época los griegos representaban sus saberes a partir de la pasión por conocer, que les permitía prescindir de alguna concepción estética en particular.<sup>132</sup>

Nietzsche plantea en *Sobre el estudio de los filósofos antiguos*.<sup>133</sup>

**Nunca ha habido, ni siquiera de manera aproximada, una serie tal de pensadores en los que todas las posibilidades filosóficas podían ejercerse tan a fondo...**

**El primer periodo fue, tal vez el más fascinante, con naturalezas originales tan magníficas como las de Pitágoras, Heráclito, Empédocles, Parménides o Demócrito, figuras que con excepción no conocen la contradicción entre lo que se es y se piensa, y que demuestran claramente su teoría por la práctica...**

**Es sumamente asombroso observar cómo, en un pueblo tan intensivamente creador, el pensamiento se desarrolla al lado de la forma. En el conjunto no hay ninguna contradicción...**

**El erudito es en esta época desconocido, lo mismo que la separación de las ciencias. Se trata de intentar apoderarse del mundo por el pensamiento, y todos los sistemas más tardíos se anuncian ya aquí.<sup>134</sup>**

El mundo helénico, donde la verdad es su esencia, como una relación del ser como "presencia", conlleva a la orientación de la vida al carácter del esfuerzo por encontrar lo verdadero como praxis, que contiene las exigencias de una actitud "ideal".

**Una de las mayores cualidades de los Helenos es el hecho de no poder transformar en reflexión lo que tenían de mejor. Y esto significa que eran ingenuos (*naiv*).**

**En esta palabra se unen simplicidad y profundidad. Los griegos tienen ellos mismos algo de una obra de arte en sí.<sup>135</sup>**

Con los sofistas, grandes entusiastas que buscaron desarrollar una enseñanza abstracta y que arremetieron en la democracia de Pericles hasta lograr su decadencia, frente a la insaciabilidad de un poder que descubría la seducción de la retórica, el sentido de la ciencia se hizo agresivo. Ahora la ciencia era quien quería corregir la realidad. La verdad se reorienta. El ánimo del "saber" se depone por el "poder".

Aquellos antiguos que sólo querían "conocer" lo que "es", y postulaban con esta inquietud la "aristocracia del saber" como vía de la libertad humana, en adelante se verían derrotados frente a todos aquellos que postulaban que el

<sup>132</sup> Heidegger (1961), *Nietzsche*. "La voluntad de poder como arte" p. 78.

<sup>133</sup> Nietzsche, F. (1875) *El Culto Griego a los Dioses: Cómo se Llega a ser Filólogo*, Madrid, Alderabán, ed. Sánchez Meca D, 1999.

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 291.

<sup>135</sup> Nietzsche (1875) p. 295.

“mérito”, como virtud, podía ser enseñado.

En este momento la relación “ente” y “ser” se transforma, porque el carácter del “lógos por” la “praxis”, se convierte en un sistema lógico de pensar la verdad. Este acontecimiento marca una segunda etapa histórica de la metafísica y el arte.

## **7.2. LA ESTÉTICA COMO DOMINIO DEL SABER**

Este momento enmarca el inicio de una nueva etapa de la cultura griega, donde el gran arte y la filosofía “concuerdan” en definir su objeto.

Sócrates quiere poner el saber en lugar del instinto, no lo encuentra en ninguna parte y niega por consiguiente los frutos de la ilusión, tanto en las costumbres como en el arte. El “hombre como medida de todas las cosas” se convierte en la verdad. La resistencia frente al arte alcanza su cima en Platón, que se fija como meta de su vida la fundación del Estado sobre bases socráticas e intenta por tres veces, lograr el poder. Estas naturalezas no se resignan nunca a la pedantería de un saber superior...

Sólo en Aristóteles el instinto práctico de la filosofía parece llegar al descanso: el conocimiento en sí se convierte en una meta, aunque siempre con consecuencias personales. Todos los sistemas presocráticos se resucitan en formas moderadas en las que puedan quedar incluidos la mayor parte de ellos, incluso los menos dotados.<sup>136</sup>

En esta etapa de consolidación de la cultura griega por medio de “sistemas”, el desarrollo del conocimiento se torna un motivo y una tarea. La *episteme* constituye la ciencia del lógos como la “doctrina” de la enunciación del juicio, en tanto estructura fundamental del pensar; y la “lógica” la ciencia del pensar, de sus formas y reglas, en el sentido del silogismo. Por su parte, la *etiké epistéme* constituye la ciencia del ethos, como aquella actitud interior del hombre y la vía que determina su comportamiento.

A su vez, la *aistetiké epistéme* se convertirá en la ciencia del comportamiento sensible y afectiva del hombre y de quien lo determina. La lógica determina al pensamiento y la verdad será quien motive a contemplar como se comporta.

Por su peso y dominio la cultura griega selló el ideal del mundo antiguo, que debía de ser enseñado (*paidea, paidós*) y continúa llegando a lo más íntimo de nuestros rincones contemporáneo, porque sus cimientos, además de constituir el origen etimológico de nuestros conceptos, son la base para que pudiéramos representarnos el sentido de la verdad, como una acción de libertad, belleza y sabiduría.

<sup>136</sup> Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 291-295.

El “ver” de la verdad sin ojos proviene de un esfuerzo por acceder al concepto occidental de la belleza como sabiduría. La “verdad” es bella. Sólo ve la belleza quien no es producto de sus instintos y se esfuerza por ir más allá. “Ver” con la verdad es ser libre en todas las dimensiones de la vida, y sólo quien es libre en el sentido socrático, alcanza el amor por lo bello, como *poiesis* (en el sentido de la metáfora de la creación como un parto).

La vía marcada por Platón y Aristóteles se encarga de emprender la tarea del desarrollo de la filosofía, así como de los conceptos fundamentales que delimitarán el desarrollo de las preguntas concernientes al arte.

La estética inicia el contenido de su tematización sobre la base y la relación de un par de conceptos:

A) “**materia-forma**”, que giran en torno al **εἶδος** de Platón.

En este periodo el carácter de la “la obra de arte” se experimenta por su “presencia” misma, como la representación sensible de lo verdadero. La relación “ente” y “ser” se da en tanto que “se muestra”: **φαίνεσται** (*fainestai*) es **εἶδος** (*eidos*).

El ser, en estado de des-cubierto, se muestra en la obra por medio de la belleza, como aquello que se muestra por su apariencia o que ilumina la obra. La obra de arte caracteriza su belleza como aquello que es verdadero, porque se muestra en su apariencia como la representación misma de la idea.

B) “**tekné**” reorienta la relación “**materia-forma**”, porque define al arte como una relación entre el “ser” y el “ente”, definida a partir de una acción de “con-formación”. Los artistas y artesanos son “tecnités”, porque el ejercicio de un arte es un proceso artesanal, que implica una forma de correspondencia entre una relación entre el “ser” y el “ente”, extraídos por medio de la apertura del artista (de-velación de lo des-ocultado), y la autoocultación del ser, que permite que la obra se “ilumine” como bella.

Para comprender esta significación Heidegger propone partir del significado de su concepto opuesto: *physis* (**φύσις**), que implica a la palabra “naturaleza” (*lógos*) como nombre esencial que Heráclito designa al referirse al sentido del “ente en su totalidad”.

El ente constituye por él mismo la encrucijada situada en medio de la nada y aquello que le permite ser producido. En medio de esta relación se desvanece y se despliega. Quien logra esto se sitúa en el ámbito de un cierto saber que porta y dirige esta irrupción humana en el seno del ente. El artista es quien viene al encuentro del ente y muestra un cierto saber de él.<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Heidegger, (1961), *Op. Cit.*, p. 79.

El artista es un artesano que al producir sus obras al igual que otros útiles, constituye un acto de "develación" o "desocultación" en el fondo de la naturaleza.

Ello no implica violentar a *natura*, sino que conlleva a una relación de "dejarsele producir" en ella misma, por medio de un evento de "con-formación" y de "co-respondencia". En este sentido, la "tekné" se encuentra directamente vinculada a la producción de las bellas artes, y su "representación" en la apariencia. El plano de la sensibilidad será aquello que permita que la reflexión en torno al arte, pase a formar un análisis de la belleza como dominio de la estética.

De aquí en adelante, la distinción entre "materia"- "forma", "forma"- "contenido" y "creación" como "con-formación" y "co-respondencia", serán aquellos conceptos que fundan la relación "ente" y "ser" en nuevas etapas de la historia del arte.<sup>138</sup>

A lo largo de su reflexión, Nietzsche concluirá, al igual que aquellos que hemos tenido una necesidad de aproximación al mundo griego, que:

Poco a poco se comprende que estar con un gran pueblo genial es como estar con un gran hombre de genio. Incluso las menores expresiones de la vida llegan a la impronta del genio...

Los griegos son simples como el genio y por eso son maestros inmortales. Sus instituciones y sus creaciones llevan el sello de la simplicidad hasta el punto de que, con frecuencia nos maravillamos de que sean en esto tan únicos. Y para nuestro asombro son, al mismo tiempo, tan profundos como simples...

El mundo puede ser de lo más sombrío, pero basta que una parte de la vida helénica se inserte en él, para que se ilumine. Los griegos transfiguran la historia de la antigüedad y constituyen exactamente un refugio para cualquier hombre serio.<sup>139</sup>

### 7.3. EL NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD

La cultura estética de la modernidad no proviene del arte mismo, ni de su reflexión fundante, sino de la certeza de la subjetividad y la razón. Los cambios históricos sitúan al hombre en el plano del "ente" en sí mismo y llevan a postular una nueva versión de su relación con el ser.

La mirada del ente se dirige a sí mismo como "certeza" de que el ser se centra en su propia sustancialidad.

La verdad se funda sobre la conciencia de sí: *ego cogito ergo sum*. Mis estados y yo mismo constituimos al "ente". *Mi* disposición a tal o cual estado aporta la norma sobre la cual *juzgo* la manera como encuentro las cosas que se me presentan (aquello que se me da).

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>139</sup> *Ibidem.*, p.295-296.

La reflexión en torno a lo bello quedará situada a partir del estado afectivo en que el hombre se encuentra: *aisthesis* (αἴσθησις).

La estética se fundará en el plano de la sensibilidad y el sentimiento. Su lógica quedará situada en el pensar. En este nuevo momento, el arte y sus obras representan una “estancia” donde el hombre accede a la verdad de la totalidad del ente a través y por el “ente” mismo.

El gran arte de esta etapa no dependerá de su alta calidad de factura porque al constituir una necesidad absoluta de lo humano, lo que se propone históricamente, será aspirar a alcanzarlo.

Con el desarrollo de la estética en la modernidad, la relación entre “ente” y “ser” nos permite asistir a la etapa de decadencia de la gran obra, no por la calidad de su factura o su forma estilística, sino porque poco a poco su representación va perdiendo la necesidad de representar lo absoluto e intercambiarlo por el dominio histórico del hombre.

#### **7.4. EL ARTE COMO DIMENSIÓN MÁXIMA.**

En la figura y realidad anterior, las obras (como una relación del “ente” y el “ser”) subsistían como bellas, aunque habían perdido el poder de lo absoluto. En cambio, este momento se caracteriza porque el arte deja de tener una necesidad histórica de lo absoluto y se restringe a la subsistencia de su materia como una mera representación de obras bellas que adornan los recintos privados. Este es el momento en que Hegel plantea que el supremo destino del arte ha desaparecido.

Será por causa de fundar la razón como sistema (a partir de la concepción de la verdad como “certeza”), que Kant apoyado en la estructura del juicio, haya propuesto realizar la crítica de una lógica de la sensibilidad a partir del *Juicio de gusto*, apoyado en tres facultades del espíritu: conocer, sentir placer o displacer y desear. Kant plantea que el sentimiento media entre el conocimiento y el deseo.<sup>140</sup>

El concepto de la verdad en Kant accede al ser de la obra de arte cuando el carácter y la estructura del juicio de placer se atiene a una estructura universal, a partir de dos sentidos: a) el “*desinterés*” y b) “*la finalidad sin fin*”.<sup>141</sup>

<sup>140</sup> V. Kant (1790) *Crítica del Juicio*, Ed. Espasa-Calpe, Col., Austral, México, 1977. p. 73-76. Un juicio estético en general puede ser definido como aquél cuyo predicado nunca puede ser conocimiento... su principio determinante reside en una sensación que está conectada con el sentimiento de placer y displacer. Su validez descansa en una regla de las facultades superiores del conocimiento, y en este caso... es legislador con respecto a las condiciones de la reflexión a priori y porque demostrará que su autonomía (Kant la nombra heautonomía) no es objetiva, sino meramente subjetiva. Para profundizar, V. Apatrado “C” Por el Camino del Arte y la Estética, § 34

<sup>141</sup> V. Heidegger, (1961) *Op Cit.*, p.89.

El arte no sólo se torna un motivo de calidad de factura y experimentación técnica, también, pretende aspirar a lo absoluto, poniéndolo en el centro de la actividad humana. Ahora no será el mundo ni la totalidad quien genere al arte, sino que será el arte quien produzca la totalidad como figura del espíritu. Este es el momento en que lo humano se convierte en el “espíritu del mundo”.<sup>142</sup>

## **7.5. LA “HUIDA” DEL ARTE**

### **a) La "obra-de-arte-integral"**

El esfuerzo inseparable de Wagner no se limita a la simple creación de las obras de arte al postular la “obra de arte total”. El autor de *Tannhäuser*, acompaña una serie de principios que determinan su estructura y contenido por sobre el carácter de su forma. Por ejemplo: *El arte y la revolución* (1849), *La obra de arte y el devenir* (1850), *Opera y Drama* (1851) y *El arte Alemán y la Política alemana* (1865).

Aunque Wagner se apoye y parta de la gran época del movimiento artístico alemán, aunado con el carácter mismo de la desolación de la existencia, la necesidad de la obra misma, está subordinada.

Para el gran músico su forma está dirigida y proyectada a la memoria y fundación de un imperio.

Nietzsche se interroga por la relatividad histórica de este momento del arte, puesto que nada más el nombre “Obra de arte total” es atractivo o significativo. Para él las obras no deben ser realizadas como si estuvieran sobrepuestas, unas al lado de otras. Cada una debe concurrir a formar una unidad indisoluble en y por sí misma, y a través de ella constituir una celebración u homenaje a los principios más altos de la comunidad.

Por esta razón la “obra de arte total” conlleva una experiencia estética, sin goce y satisfacción, disuelta en la pasividad de su receptor, reducida al abandono del espectador que se diluye en medio de la apariencia, al impedirle hallar en ella su belleza, es decir, su propia “certeza de ser”.

La obra de arte se torna distracción que impide adentrarse en una relación consigo mismo en medio de la noche ensombrecedora de su abismo.

Para Wagner lo que importa fomentar es el resultado de este abandono en estados puramente afectivos. La efervescencia de sentimientos abandonados de sí, estrictamente mantenidos en el seno del “ente”, es lo que impide una vivencia a fondo (profunda y originaria) como lo logra el gran pensamiento poético de la época.

### **b) Las Ciencias Positivas:**

El arte del S.XIX deviene en una psicología, trabajada fundamentalmente a partir del espíritu de las ciencias positivas y el resultado de la experimentación con los

<sup>142</sup> V. Schelling, (1800) *Sistema del Idealismo Trascendental*, Anthropos, España, 1988.

sentimientos, que en tanto podían ser observados y evaluados, estaban diseñados para producir o controlar “respuestas emocionales deseables”. Desde este horizonte, el arte, como cualquier otro tipo de eventos y fenómenos que portaba el interés del científico, también podía ser utilizado para producir el impulso de “efectos” intencionales.

Este es el momento en que el “ente” pretende prescindir de su relación con el “ser”, al deponerla en la forma de “certeza” atemporal (positiva), centrada en la orientación del placer, como lo inmediato y contingente, a manera de una distracción o huida.<sup>143</sup>

El avance técnico de la “estética experimental”<sup>144</sup> será quien priorice las preguntas, para provocar los “efectos” que generan los estados afectivos por encima de cualquier sentido proveniente de la obra misma. El estilo estético que invadirá esta época será el de la “espectacularidad”, proyectada a dar vigencia al carácter del “poder” y “dominio” en el arte.

Ahora la forma y el espíritu de la época definen la relación entre el “ser” y el “ente”, como el contenido de “control” y “poder”.

Desde esta ruta, las ciencias encuentran en el ámbito de la estética, como disciplina independiente, un campo fértil sumamente atractivo, que hace de la actividad cultural, un escenario de experimentación viva.

Heidegger aclara que si bien el arte como tal no constituye un objeto de investigación científica propiamente hablando, si lo constituye el resultado de las actitudes que provoca, susceptibles de ser aplicadas (generalizadas) a otras áreas, por ejemplo la política o la ciencia.

Su concepto, apoyado en una “dimensión estética de la vida”, justifica, que el resultado cultural del S. XIX alude al proyecto del “hombre estético”, como muy bien lo define Schiller, porque requiere de la “educación para la belleza.”<sup>145</sup> Para ejemplificarlo, Heidegger se refiere a Dilthey cuando plantea que:

**El hombre estético escoge realizar en él mismo y en los otros, un equilibrio y una armonía de sus sentimientos. Es a partir de esta necesidad que forma su sentimiento de la vida y sus concepciones del mundo, y su manera de apreciar lo real dependerá del grado en que pueda garantizar las condiciones para una existencia semejante.<sup>146</sup>**

El hombre *educado para la belleza* como la mayor conquista de la vida, escoge realizar en ella (la unidad de la diversidad centrada en el control) los múltiples elementos que convergen como consecuencia del equilibrio y armonía de sus sentimientos.

<sup>143</sup> V. Heidegger, *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>144</sup> V. “Estética experimental”, Anexo “A”: “*Psicología del Arte*”, *Op. Cit.*.

<sup>145</sup> V. Schiller, 1794, *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, Argentina, Ed. Aguilar, 1981.

<sup>146</sup> *Ibid*, p. 87-88.



Es a partir de su necesidad “inmediata” y “permanente” de dominio, que este ser será capaz de escoger la forma de sus sentimientos, de su vida y su “visión del mundo”. De hecho, dependiendo de las habilidades que tenga para apreciar lo real, es que podrá ejercer el grado de su complejidad y sofisticación para valorar las condiciones de su propia existencia.

En su crítica a este proceder, apoyado en el pasado y en los impedimentos de un mundo que padece ante la técnica y la defensa de sus verdades, Nietzsche argumentará que todo este “esfuerzo” conlleva a la depuración de una fachada sin contenido, hueca y decadente, porque lo que se esconde en la negatividad de “lo real”; abisma su falta de fuerza en el intento por superar el carácter de una época caracterizada por la “oscuridad del nihilismo”.

Ello implica que si la relación del ente prioriza su sentido por sobre su relación con el ser y lo condena a un “olvido”, apoyado por el brillo de dominio de la ciencia y la técnica, su inevitable superficialidad conduce a la vida como distracción, fascinación caduca y huida.

El contenido de su fuerza como “voluntad de poder” (desde la perspectiva de su relación con el ser), se diluye en el resplandor de formas incapaces de superar los estragos del nihilismo.

*Esta es la etapa en que el hombre huye de sí,  
contenido en las cosas que muestra.*

## **7.6. EL ARTE COMO “FISIOLOGÍA ONTOLÓGICA” EN LA ESTRUCTURA EXISTENCIAL DEL ARTISTA**

Aquello que Hegel había anunciado a propósito del arte, como incapaz de preservar y normar el sentido de lo absoluto, Nietzsche lo involucra con el contexto de los valores, la religión, la moral y la filosofía, como resultado de la ausencia o carencia de fuerza para reiterar el carácter de la afirmación, constitutivamente “creadora” propia de la humanidad, que debe superar la huida y enfrentarse a sí misma para fundar una existencia histórico-social, que le permita definir una nueva forma de relación con el “ser” y el “ente en totalidad”.

Al igual que Hegel, Nietzsche plantea que el arte ha caído en la revolución de lo irreal y del nihilismo, por lo cual va a jerarquizar la forma del arte (el gran estilo) en los planos religioso, filosófico y moral.

El arte, como gran revolución, debe superar el haber sido objeto de una pretensión de crear valores supremos, especulativos, estancados en una metafísica del espíritu humano, para justificar una relación del “ser” y el “ente”, fundada en otro nivel más radical y originario.

Nietzsche propone el análisis del arte como “fisiología ontológica”, a partir de la estructura existencial del artista mediante una nueva relación del “ente” con el ser, capaz de trascender los productos de la exploración científica en torno

a los procesos psíquicos, definidos positivamente y para esto se plantea despejar el horizonte de otra estructura del “sentir”, a partir de dos razones:<sup>147</sup>

- a) Porque el arte desde la vida misma es capaz de orientar el contenido para volver a fundar los valores, es la única alternativa contra el nihilismo.
- b) Porque el arte proviene de una estructura fisiológica originaria (donde se funda la relación “ente” y “ser” a través de sus estados corporales), debe investigarse como proyección de las últimas consecuencias que circunscriben el contenido de la experiencia humana.

Y como en esta vía, el carácter de la totalidad deberá cimentar el contenido de la auténtica cultura, para Nietzsche la tarea radicará en fomentar la unidad de las fuerzas ontológicas de la vida, a partir de un “cuerpo” interpretante.

Esto implica ir más allá de la positividad científica, evocando el retorno de la transfiguración que se afirma en el devenir como negación de la contingencia, a partir de dos elementos:

- a) El *dionisiaco*, con el amor y la forma.
- b) El *apolíneo*, con la belleza como producto de la lógica (verdad-aletheia-areté) y la ética (praxis) del artista.

En Nietzsche:

*¡La vida se justifica como un fenómeno estético!*

Aceptar la vida como un objeto de horror y terror que incorpora lo negativo, sólo puede eludirse por la transmutación estética de lo real.

En la antigüedad los griegos lo asumieron por dos vías:

- i. Cubriéndola con un velo estético y trágico, como mundo ideal de forma y belleza, como mitología, a manera de forma *Apolínea*.
- ii. Afirmándola triunfalmente al abrazar la existencia con toda su oscuridad y terror, mediante la forma *Dionisiaca* de la música, la danza y la tragedia.

Para Nietzsche, el poder afianzado en la relación ontológica que emana a través del arte, deberá ser capaz de fundar la transfiguración y revaloración de todos los valores, más allá del mundo de las realidades positivas centrado en las “verdades” del nihilismo.

<sup>147</sup> V. Heidegger, *Nietzsche*, p.88.

Esta perspectiva será la que permita vislumbrar la serie de caminos en torno a la relación “arte” y “creación” (*poiesis*) como plataforma donde se muestra la relación “ente” y “ser”. Para concluir que el arte representa el contenido de la vida misma, Heidegger plantea:

**Con el poeta, el ser llega al tema del poema<sup>148</sup>**

Quien mejor que Hölderlin, el poeta del ser, para definirlo:

**El nombre de lo que es uno y todo  
¿sabéis cuál es?  
su nombre es la belleza<sup>149</sup>**

La pregunta por el “ser” del “ente” sobre la base de una “relación con”, permitirá caminar rutas que nos “des-cubren” un modo peculiar de ser de la verdad en el arte, o una manera en que el ser se muestra por su apariencia en la sensibilidad.

<sup>148</sup> Heidegger, “Hölderlin y la Esencia de la Poesía”, en *Sendas Perdidas (Holzwege)*, p. 229.

<sup>149</sup> V Hölderlin, “Proyecto” en *Ensayos*, Madrid, ed. Hiperión, 1976, 4a. edición, p. 30-31. En relación a la relevancia de este ensayo Felipe Martínez Marzoa afirma que “En cuanto al <proyecto> que, de acuerdo con el orden cronológico más probable, colocamos antes de <A Calias>, hay que decir que, si bien no es en sentido estricto obra de Hölderlin, lo es más de él que de cualquier otro; parece haber sido redactado materialmente por Schelling bajo la inspiración directa de Hölderlin en 1795, y copiado por Hegel en 1796; se lo suele subtítular <<El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán>>.”

# III SEGUNDA PARTE

## ESTRUCTURA ONTOLÓGICA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA:

*Uno que es otro se encuentra a sí mismo a partir de un tercero: la Obra*

Heidegger

# III

## ESTRUCTURA ONTOLÓGICA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

*Uno que es otro se encuentra a sí mismo a  
partir de un tercero: la Obra*

El recorrido realizado hasta ahora reitera que la pregunta por el “arte” y la “creación” artística, no puede responderse como resultado de la ilusión de los mundos dobles<sup>150</sup> que se genera en el lenguaje metafísico y las constantes referencias a “supuestas” *verdades* que pretenden justificar nuestros actos. El declive del platonismo estalla cuando la ilusión del dualismo se diluye ante el devenir de la temporalidad humana. El nihilismo y la crisis de la modernidad son sus más eficientes verdugos.

Como se planteó en la primera parte de la exposición, ni la creación artística se define por traer algo “nuevo” o “verdadero”, del mundo del “más allá” al “más acá” por medio de la obra de arte, como tampoco la “subjetividad” del artista redundante en formas que por sí mismas otorgan atributos de “objetividad genial” a su objeto estético, por más creativo, imaginativo o audaz que pueda ser técnicamente.

Lo que acontece en el arte es que la verdad de la obra es en sí misma, y no puede supeditarse a dogmas o formalismos por encima de ella, ni mucho menos a las explicaciones de la creación artística como “subjetividades objetivas”, o viceversa, “objetos subjetivos”.

Es la vida y la estructura de nosotros mismos la que nos dice que el evento estético alcanza su más alta jerarquía a lo largo de toda la historia humana, porque al relacionarnos con cada obra reiteramos su vigencia, a partir de “presenciar” su “manifestación”, como una “relación” que “algo” nos dice.

### § 8.

#### CREACIÓN Y FENOMENOLOGÍA<sup>151</sup>

En la perspectiva de una interpretación filosófica, la creación artística despeja un horizonte del cuestionar que asume que el fenómeno del arte es inagotable por lo

<sup>150</sup> En el sentido de la vigencia de dos mundos: el “ideal” y el “real”.

<sup>151</sup> “La fenomenología es laboriosa, como la obra de Balzac, la de Proust, Valéry o la de Cézanne: con el mismo género de atención y asombro, la misma exigencia de la conciencia, la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente. “La fenomenología se confunde con el esfuerzo del pensar moderno”. Merleau-Ponty, M. “Fenomenología de la Percepción”, (1945) p.21.

que no se restringe a la re-producción o recombinación de cosas ya hechas por la naturaleza o el hombre.

En consecuencia, este nivel se sitúa por encima de todo tipo de explicación psicológica que intente reducir la creatividad del artista, a una habilidad funcional o cognitiva compleja de solución de problemas.<sup>152</sup>

Por el contrario, mediante la pregunta que interroga por el arte y la creación artística, la mirada del filósofo se torna asombro (*thauma*).

La creación de una obra de arte no se agota en un "quehacer peculiar". Al surgir como irrupción o acontecimiento, el mundo del arte desconcierta porque se torna en un evento que nos alude y nos habla de algo propio sin palabras.

Desde la antigüedad, la tradición filosófica ha abordado el sentido del arte como: lo bello, lo divino, lo sagrado, la naturaleza de las reglas, las leyes de la naturaleza, la afirmación de la vida... Junto con cada uno de estos sentidos, la humanidad se ha planteado siempre diversas respuestas, lo que no implica ni su caducidad ni su vigencia.

El arte, como objeto permanente del preguntar, sólo tiene sentido desde mi "aquí" y mi "ahora". Una obra de arte constituye, quizá, mucho pensar y pocas palabras. Significados siempre nuevos... De cara a la obra hay siempre descubrimiento; luz; síntesis; unidad que habla de algo que le da sentido a nuestro mundo aunque, en nuestra reflexión, no logremos ordenarlo.

El misterio que rodea a una obra de arte no se reduce a lo que se dice de ella como un objeto artístico transportable, como cualquier cuadro o escultura, o un libro que puede leerse en cualquier lugar cuando tenemos un poco de tiempo.

Al presenciar la representación de una obra de teatro o una buena película, nuestra experiencia no puede reducirse a una simple descripción de la anécdota. Un poema siempre va más allá de una imagen reducida a lo inteligible... un poema reitera su vigencia porque nos lleva siempre a mundos distintos. Aunque lo volvamos a leer inmediatamente después de haberlo leído... La poesía siempre nos revelará algo distinto.

El misterio que envuelve al arte radica en que el fenómeno artístico no está reducido a la obra, como tampoco a su creador. Ella misma es una unidad que involucra una relación y un peculiar movimiento de integración entre "creador-obra-espectador". Es una misma síntesis.

El artista no se agota como creador en su criatura, ni está en el ser de su originario espectador que se limita a mirar mediante su estricta dotación fisiológica. La obra tampoco queda reducida a su representación sensible cuando se nos aparece como una cosa entre otras. Los tres se muestran y manifiestan por la forma peculiar en que el arte acontece como unidad de nuestra experiencia vivencial.

La vivencia estética es una especie de evento que nos conmueve y lleva a preguntarnos por lo que está pasando. Ella y nosotros somos al mismo tiempo;

<sup>152</sup> Esta perspectiva puede consultarse en el Anexo "A": "Psicología y Arte", *Op. Cit.*

juntos nos redescubrimos a la vez, como espiral infinito entre uno y otro.

Las paradojas que de aquí se derivan, obligan a preguntar:

*¿porqué una obra de arte dice más que nuestras palabras?*

Cuando las palabras adecuadas a los objetos se desvanecen,

*¿bajo qué horizonte se vislumbra el camino de nuestra experiencia estética?*

Mientras el saber psicológico como ciencia asume que su tarea radica en determinar la estructura que muestran los objetos de su tematización (comportamiento, *self*, conducta, personalidad, inconsciente, etc.), la filosofía nos enseña que al tematizar sobre el arte, ha encontrado más caminos por la vía del preguntar, que por la tarea infinita de defender sus respuestas, como pretensión de universalidad.

El campo de la presente investigación surge como una reiteración del preguntar desde la propia tradición filosófica. Tematizar el porqué del arte y la creación, para explicar como "aquello que nos alumbra de la obra" es lo que la trasciende y nos involucra junto con ella, al vivirla como algo siempre distinto.

En cierta forma, el objeto artístico nos involucra en el reto de hacer inteligible lo que significa para nosotros, aclarar el sentido que sólo puede surgir desde la experiencia misma. Dynamis que deviene como pregunta, asombro que emerge al dialogar.

Como el acto de preguntar no puede apoyarse más que en los hechos que se dan a nuestra experiencia, por más sorprendidas, irreverentes o aventuradas que puedan parecer esas preguntas, afirma Heidegger, siempre conllevarán, desde un punto de vista filosófico, a tender un puente hacia su respuesta.

**Jamás el pensamiento exacto es el pensamiento más riguroso; por el contrario, el rigor recibe su esencia de la manera en que el saber se dedica en cada caso a mantener la relación con lo esencial del ente. El pensamiento exacto se da únicamente en el cálculo del ente, y sirve exclusivamente a éste.**

**Todo cálculo apunta en lo enumerado a lo innumerable, a fin de utilizarlo para la próxima enumeración. El calcular no hace aparecer nada más que lo innumerable. Cada cosa no es sino lo que él enumera. Lo que en cada caso es enumerado asegura el mantenerse en el adelanto del enumerar...**

**El pensamiento calculador se constriñe a sí mismo en la obligación de dominar todo a partir de la lógica de su modo de hacer. El no puede sospechar que todo lo calculador del cálculo, antes de las sumas y los productos calculados, sea ya un todo cuya unidad**

pertenezca ciertamente a lo incalculable (*Das Unberechenbare*), el cual se sustrae, él y su inquietante abismo, a los asideros del cálculo.<sup>153</sup>

El sentido de todo cuanto es ha sido abordado por la ciencia desde la positividad de sus objetos de estudio, que orientan sus respuestas a la inevitable redundancia de preguntar por lo real a partir de lo mismo.

La propuesta "todo es agua" del padre de la filosofía, apenas y podría distinguirse de un proceder científico. Pero cuando Tales de Mileto, como cualquiera con una actitud radical, se pregunta por ¿qué es lo que es? emerge el asombro, acontece el vacío. La reflexión se inhibe ante la incógnita; la palabra se dobla ante el abismo que reitera la vigencia de la perplejidad, y el sentido de preguntar se identifica consigo mismo.

La insistencia en la pregunta como acto y proceder de la investigación filosófica, representa una vía diferente, que no se restringe a responder sobre la forma de ser de la naturaleza con equivalencias. La filosofía asombra cuando la pregunta sobre las cosas positivas abre vías, sentido, senderos, horizontes...

El filósofo no perdona la cobardía hacia sus preguntas; asume lo abismático y se da a la tarea de hacerlo inteligible, como pensamiento riguroso que se convierte en pregunta radical.

El arte ciertamente puede ser tematizado desde muchas perspectivas. Pero la filosofía nos enseña que la vigencia de sus senderos proviene de que el enigma, como forma radical, acontece y reitera su misterio silencioso: es abismo que accede a lo más originario y se manifiesta en lo nombrado como comprensibilidad preontológica de la existencia.

Emoción que agrade, cautiva, complace, seduce, involucra. El arte es radicalmente algo ante lo cual nunca podremos permanecer igual que antes.

§9:

### FENOMENOLOGÍA Y ARTE

En el espacio del arte mi pensamiento actúa. Es vivencia, "comunidad" que me invade y se adentra en el plano de mi existencia originaria, previa a toda "reflexión". Mi vivencia estética no es sensación ni percepción de la obra. Es la forma como yo la significo... Aquello que me anuncia esto que "me pasa", y que a la vez se me muestra como un objeto artístico, como la forma peculiar de ser lo que me pasa en relación con él..

Este evento, que me lleva a comportarme respecto a la obra de arte, a mi forma peculiar de vivirla, que me pone allí, siempre se me anuncia como un sentido, una tendencia o una dirección "hacia"...

<sup>153</sup> V. Heidegger "Sobre la Metafísica y la Verdad del ser". Epílogo agregado en 1943 a la conferencia pronunciada en Friburgo, 1929 "Qué es Metafísica" (*¿Was ist Metaphysik?*) y publicada en 1930. Teoría, Anuario de Filosofía, México, 1980, p. 459-460, trad. Silva Camarena, J.M.



Como diría Merleau-Ponty en 1945, cuando publicó la primera edición de su "*Fenomenología de la Percepción*": Se trata de la filosofía a partir de una relación con el mundo:

**La relación para con el mundo, tal como infatigablemente se pronuncia en nosotros, no es algo que pudiera presentarse con mayor claridad por medio de un análisis: La filosofía solamente puede situarla ante nuestra mirada, ofrecerla a nuestra constatación.<sup>154</sup>**

Esta forma de sentir mi experiencia, como una manera de "vivir" la obra de arte porque todo en ella significa algo en mí, es como "siempre y en todas partes". La obra, al significarme "algo", me permite establecerla como objeto de tematización, que me lleva a preguntar el porqué de la relación del "yo" y lo "vivido" como unidad de lo que acontece.

Vivir mi experiencia es vivir mi vida, que no pasa como algo que pongo a manera de un objeto o de una cosa, igual a otras en el mundo. Basta preguntármelo para que yo, apropiándome de él, acontezca en este momento.

**Reconocer la consciencia misma como proyecto del mundo, destinada a un mundo que ella misma ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse; y el mundo como este individuo pre-objetivo cuya imperiosa unidad prescribe al conocimiento... es... su meta.<sup>155</sup>**

## **9.1. EXPERIENCIA Y PREGUNTA**

El acto de crear requiere, en cada uno de nosotros, de nuestro ser allí, de un protagonista sujeto a acontecer en medio de las paradojas de la vida: tiempo, lenguaje, memoria.

Crear es como un pensamiento en voz alta, y en esta relación de complicidad y co-pertenencia con la obra, con ese "otro" destinado a ser el objeto de mi propia criatura, me significo y lo significo, convirtiéndonos en un mundo donde ya no se sabe quién es quién. A la vez que lo enriquezco me despoja, en su trayecto, obra y autor quedan igualmente incorporados como mundo, en el que todos vivimos.

**Frente a la paradoja el autor queda desplazado. El lugar del autor coloca la exigencia de comprender las formas de un vacío, los límites de una vacuidad. Lo que surge es la fragmentación en busca de su unidad...**

**En su "Introducción al Método de Leonardo Da Vinci", Valéry afirma que "en el momento en que una obra alcanza la belleza, pierde a su autor. Ya no le pertenece. Todos se benefician de ella.**

<sup>154</sup> Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la Perception*, 1945, p. 17.

<sup>155</sup> *Ibid.*

**Devora a su padre. El autor no fue más que el medio. Ella lo despoja.<sup>156</sup>**

En *L'Imaginaire* (1940), Sartre plantea que la imaginación es libertad. Tres años más tarde (1943), en *L'être et néant: Essai d'Ontologie Phénoménologique*, profundiza sobre el sentido de la imaginación y afirma:

**La nada infesta al ser. ¡Estamos condenados a ser libres, podemos elegir ser libres pero no podemos elegir no serlo! La voluntad es necesariamente negatividad y poder de nihilización, si ha de ser libertad. La libertad es existencia, ser que se hace carencia de ser...<sup>157</sup>**

El hombre no es *episteme* en el sentido del *cogito cartesiano*. Somos finitud; incapacidad de ser totalidad; somos el "ser aún"; tiempo. Sólo así surge la subjetividad y el sentido de "ser libres", capaces de dirigirnos hacia lo que nos rodea, y preguntarnos por "el ser de ese algo", que se da en el mundo para conocerlo, pensarlo... Esto es factible porque no estamos restringidos, condicionados a una calidad de "fenómeno natural", ni tampoco a objetos de la realidad sensible, inmediata.

Como finitud, la libertad es constitutiva. Sartre dice que no podemos decidir no tenerla porque es intrínseca a nuestra forma de ser; está apoyada en la capacidad que tenemos de "imaginar". La imaginación es siempre algo que va más allá de las cosas.

Para Kant (1781) la trascendencia de lo humano proviene de la capacidad que tiene la imaginación pura para la producción de esquemas. Siguiendo esos principios, Merleau-Ponty plantea que al imaginar aparece el sentido de la reflexión, la experiencia de mi mundo y de mi estar en él como acto de existencia. Facticidad carente, yecta (*Geworfen*) capaz de preguntarse y preocuparse (*Sorge*) por aquello que se me da.<sup>158</sup>

**El mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo. Estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable. "Hay un mundo" o más bien "hay en el mundo": jamás puedo dar enteramente razón de esta tesis constante de mi vida. Esta facticidad del mundo es lo que constituye la *Weltlichkeit der Welt*, lo que hace que el mundo sea mundo; al igual como la facticidad del "cogito" no es en él la imperfección, sino por el contrario, lo que me da la certeza de mi existencia. El método eidético es el de un positivismo fenomenológico que funda lo posible de lo real.<sup>159</sup>**

<sup>156</sup> V. Flores, M. A., en *Plural* No. 66, 1992, p. 66-69.

<sup>157</sup> V. Sartre, J.P., 1943, Ed. Losada, Alianza Editorial, 1a. edición, 1986, p. 464-466 y también profundizar en el anexo "B": "Existencialismo y creación como Estructura, §29 y 30

<sup>158</sup> Para profundizar, V. anexo "B", §28 y §29.

<sup>159</sup> M. Ponty, 1945, p. 16.

Esta vía de la investigación distingue una estructura cognitiva que integra datos psíquicos con respecto a una conciencia, capaz de tematizar sobre su objeto como forma de significarlo y entenderlo en mi "aquí" y ahora", a partir de una actitud trascendental, es decir, de "todo" hombre o mujer "real" o "posible". Puedo convertirlo en fenómeno y experiencia porque el objeto se me aparece como consecuencia de la mirada que tengo de él en el mundo.

No somos físicos y luego psicológicos. Somos existencia por igual, negación, ausencia, vacío y carencia, nunca podremos ser como las cosas: posibilidad sin tiempo.

Aunque la ciencia tematice sobre el hombre como objeto de conocimiento empírico, no significa que implícitamente profundice sobre nuestro mundo histórico y social.

La filosofía nos enseña que es posible ir más allá de lo contingente, de lo que se nos da de las cosas y de lo objetivo, porque nuestra existencia implica trascender lo fenoménico y lo determinado de la legalidad natural.

Esto es posible, afirma Ricardo Guerra, porque el hombre es acción, transformador del mundo, no es producto de la naturaleza, crea el mundo. El camino de la filosofía está en la actividad, la creación, el arte. El "todos" es la estructura universal que sitúa al hombre como suprasensible: libre y epistémico. Es él a-priori, no en el plano de los objetos sino del sujeto.<sup>100</sup>

Pero si el hombre como atestiguaba la tradición, es su acción o actividad como *dynamis, praxis, episteme y libertad*, entonces:

¿Qué tipo de acto es crear una obra de arte? ¿El artista es acto creador?  
¿Cuál es la diferencia entre existir y crear en el arte?

## 9.2. FINITUD Y SUBJETIVIDAD

Cuando el hombre se pregunta y busca respuestas que lo conduzcan a pensar y crear su mundo, siempre lo hace en un sentido determinado. En la publicación de 1790 originalmente llamada "*Kritik der Urteilstkraft*", Kant propone que pensar es atenernos al entendimiento común humano. El autor de la *Crítica del Juicio* advierte:

Las máximas del entendimiento implican: 1a. Pensar por sí mismo, 2o. Pensar en lugar de cada otro, 3a. Pensar siempre de acuerdo consigo mismo. La primera es pensar libre de prejuicios, es la máxima de una razón nunca pasiva, es la máxima del entendimiento. La segunda, de "extensio" conlleva a pensar desde el punto de vista universal, es la máxima del juicio; la tercera, ser "consecuente", es

<sup>100</sup> Guerra, Ricardo (1986) *La Facultad de Juzgar*, en Filosofía y Fin de Siglo, p. 31-44.

la más difícil de alcanzar y sólo se logra a partir de las dos primeras, y después de una frecuente aplicación.<sup>161</sup>

Lo humano, como nuestra existencia en el mundo, es significación histórica, facticidad. La creación nos afirma frente a las cosas que se muestran ante nuestros ojos.

Es un acto que tiende a darle sentido tanto a nuestra existencia como a las cosas cuando nos referimos a ellas y las integramos a nosotros como parte de nuestra vida, lo que a su vez nos habla de la forma como acontecen en nosotros.

El allí de nuestra existencia pone mundo al espacio de las cosas, apropiándose para instaurarlo por medio de una forma al imprimirle una presencia peculiar, más allá de la naturaleza, y con-formarlo en nuestro tiempo, donde transcurre con nosotros como temporalidad y finitud.

Somos en el mundo por nuestra estructura finita y no como cosas en la naturaleza. Pero,

¿Qué representa esta temporalidad?

Platón cuenta en el Gorgias que Zeus, tras haber privado a los hombres de la inmortalidad, quiso ofrecerles un regalo... un humilde y mísero regalo por su condición desvalida: Les ocultó la fecha de su muerte

*¡Moriremos... No Sabemos Cuando...!*

Existimos como mortales, como acto que habita junto con otros, y junto a ellos nos preocupamos por nuestra existencia. La explicamos, la conocemos, nos preguntamos y contemporizamos:

El representante del existencialismo francés afirma:

Con el habitar, el hombre surge en el mundo como lo que a la vez crea y hace desvanecer las distancias (ent-fernen), es realizar negaciones o describir las realidades como "ausencia", "alteración", "alteridad", "repulsión", "distracción", etc.<sup>162</sup>

Habitar el mundo es una forma peculiar de crear y vincularnos con las cosas que nos son propias. Es una "relación con", que muestra cómo lo humano consiste en inventar y recrear nuestro mundo, interpretarlo, significarlo.

<sup>161</sup> Kant (1790) *Crítica del Juicio*, México, Ed. Espasa-Calpe, Col. Austral, 1977, p.200 y V. anexo "C": "Por el camino del Arte y la Estética", §34.

<sup>162</sup> Sartre, J.P. (1943) *El Ser y la Nada (L'etre et néant)*, México, 1986, p.56 y V. anexo "B", §30.

Crear, es en consecuencia, facticidad carente, mortal, dirigida hacia un sentido intencional que encuentra y se encuentra a la vez en lo encontrado.

Lo humano emerge como un evento que se gesta, en una forma similar a la que antes se mencionó en torno de la unidad

"obra-creador-espectador":

Jankélevitch, coordinador de los cuatro volúmenes de la Estética de Hegel en Aubier después de la segunda guerra mundial, tiene razón cuando plantea:

**Las aventuras de los demás o las mías, en tanto que me he convertido en otro o en una tercera persona ante mi mismo, tienen por definición un carácter estético.<sup>143</sup>**

Bajo la perspectiva de nuestra investigación, la creación es "algo" sobre lo que podemos tematizar más allá de su positividad y legalidad natural. Crear es "*aquello que se me da a mi experiencia*" y mi experiencia es "*el fenómeno que revela la forma de ser de mi propio ser*" como habitar el mundo junto con otros. Esta relación con lo creado por mí nos habla del proceso mismo que tiene nuestra forma de ser más originaria.

Como fenómeno, crear acontece en un evento que se gesta, *dynamis* que se recrea como síntesis que tiende hacia "algo". *Factum* que me ocurre y me interroga junto con otros en el mundo.

Así como el arte es algo relativo al artista, incumbe a mí "ahí" tenerlo como mi propia experiencia estética de la obra de arte creada por él. *Síntesis*. Fenómeno existencial que cobra vida y sentido de significación por mi tiempo y facticidad.

Crear es positividad y negatividad, pensadas por igual en la forma de "*aventura creativa*" del mundo de la belleza. Ambas "podemos ser" como estructura del habitar el mundo de todo hombre o mujer real o posible. Nuestra experiencia está contenida en una misma estructura de ser.

**El fenómeno es el ser en cuanto se contiene a sí mismo. Es como un dibujo de Escher, así es nuestra percepción: nunca podemos decir que únicamente estamos en el mundo sino que tenemos que agregar que el mundo está en nosotros.<sup>144</sup>**

<sup>143</sup> Jankélevitch, Vladimir, *La Aventura, el aburrimiento, lo serio*, 1963, España, Editions Montaigne, Ed. Taurus, 1989, p.24.

<sup>144</sup> Boburg, F. 1996, p. 140.

La forma de aproximarnos a nuestro objeto, como fenómeno que nos acontece, *como si* fuera cualquier hombre o mujer, lo mismo antes que ahora o después; será necesariamente una forma de creación, cuyo objeto radica en hacer inteligible la vía del fenómeno mismo, a partir de recorrerlo y caminarlo de la mano, junto con él.

Una vez despejado el carácter y la estructura de ser de la reflexión filosófica del arte, quedó emplazada a reconocerlo desde su punto de partida, sin la pretensión de limitar de antemano la polaridad de sus extremos, o las orillas de su llegada. Ambos sólo son posibles al recorrer el camino.

Esto es lo que Maurice Merleau-Ponty definió muy claramente como fenomenología:

**Se trata de describir, no analizar... Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por la ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia.<sup>165</sup>**

El horizonte de la presente investigación sólo puede ser factible como fenomenología que accede al fenómeno mismo de la creación artística, en su forma de "*mostrar-se-me*" a mi experiencia. Su meta: tornar la visión inteligible que saca a la luz procesos que se suceden a mi interpretación, cuando pregunto a partir de mi propia estructura originaria, igual a la de todo ser humano real o posible.

Como facticidad y finitud que descubren en el "*no ser aún*" de mi existencia (la misma estructura de ser de cualquier humano), constituyó un acto finito que relata lo que me pasa frente a la creación. Soy a la vez y junto con ella acontecimiento, despliegue y temporalidad. Situación-en-el-mundo.

Jankélevitch argumenta:

**El hombre anhela lo que más teme. Curiosidad apasionada y delicioso horror, la tentación de la aventura no es ajena al vértigo. Cuando la aventura no tiene como centro a la muerte sino a la belleza, se trata de una aventura contemplada una vez que está acabada como obra de arte.<sup>166</sup>**

La vía del pensamiento filosófico me ha obligado a ir más allá de todo objeto inmerso en el plano de una estructura psicológica. La filosofía no puede orientarse a tematizar al arte y a la creación artística más que desde la estructura de ser de cada uno de nosotros mismos, desde nuestra finitud originaria.

<sup>165</sup> Merleau-Ponty, M., 1945, p. 8.

<sup>166</sup> Jankélevitch, 1963, p. 14-15.

El arte como objeto de nuestra tematización nos ha obligado a situar el horizonte de la investigación justamente en el plano de nuestra existencia histórica y temporal, donde se muestra la forma como ambos, obras y humanos, acontecemos mutuamente en el sentido y mundo que se crea, destruye y deviene.

### 9.3. SYNTHESIS Y DYNAMIS

La fenomenología es una descripción rigurosa que llega a aquello que permanece como invariable en todas sus variaciones, es mirada originaria, descripción trascendental al nivel de las estructuras esenciales, despojada de toda contaminación empírica.

Volver a las cosas mismas es volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre, y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, signitiva y dependiente, como la geografía respecto del paisaje en el que aprendimos por primera vez que era un bosque, un río o una pradera[...]

El análisis reflexivo a partir de nuestra experiencia del mundo se remonta al sujeto como a una condición de posibilidad distinta del mismo y hace ver la síntesis universal como algo sin la cual no habría mundo.<sup>167</sup>

Como la creación es acto, facticidad que se muestra y aparece como forma peculiar de hacerse frente a mí como evento estético; para analizar el arte y la creación queda descartada mi pretensión de hacerlo a partir de artistas "puros", sustentados en presupuestos teóricos, o sin situación, en un mundo como "ideales" o ego solipsistas... aislados.

La obra de arte se me "pro-pone" como "algo" que significo, a partir de ese objeto que me requiere "ser siendo" a la vez su recreador. Ella hace que su forma "con-forme" junto conmigo el misterio de una unidad, que acontece en el mundo a través de un determinado sentido, que por mí deviene en significación.

La fenomenología cobra sentido cuando el fenómeno estético puede mostrarse en su forma original, como si fuera vivido por primera vez por cualquier hombre o mujer, que decide descubrirlo como pregunta dispuesta a mantenerse con una actitud radical.

El método fenomenológico propone recorrer un camino. Su máxima es: ¡a las cosas mismas! (*zur sachen selbst!*), que implica que los fenómenos se estudien fuera de todo reduccionismo, al mostrarlos en y por sí mismos. Ir a las cosas mismas es redescubrir y describir la experiencia que se nos revela, tal y como se nos da directamente. Sin construcciones teóricas ni reducciones.

<sup>167</sup> M. Ponty, 1945, p. 8-9.

Con un sentido libre, autónomo, radical.

La investigación fenomenológica parte de un ego, que al ser su "ahí" se trasciende como existencia, vive y muere en un mundo como historia, donde solamente puede entenderse a sí mismo como histórico.

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. Uno se preguntará cómo es posible esta realización y si no se une en las cosas a una razón preexistente. Pero el único lógos preexistente es el mismísimo mundo, y la filosofía que lo hace pasar a la existencia manifiesta, no empieza por ser posible: es actual o real, como el mundo del que forma parte, y ninguna hipótesis explicativa es más clara que el acto mismo por el que tomamos de nuevo este mundo inacabado para tratar de totalizarlo y pensarlo.<sup>14</sup>

En este nivel, la forma peculiar que tiene mi pregunta filosófica por la creación del artista, acontece al tematizarla como fenómeno que está a la luz, y que descubre en su propia vía de investigación la forma del preguntar filosófico mismo, que no pretende concluir en definición o explicación, sino en camino.

Ruta que describe una forma peculiar de "mostrar-se" que tiene el ser de lo humano, como facticidad y carencia de ser que encuentra su sentido en el ser del arte, como unidad: "obra-creador-espectador".

Para comprender el carácter originario de esta unidad, fue necesario comprender el plano en que Nietzsche plantea que el sentido del arte es afirmación de la vida humana, una vez que el artista no sólo crea en este mundo, sino que también, desde él, lo trasciende.

Nietzsche supera la concepción del arte como recepción interactiva "obra-espectador", que sitúa la necesidad de un sujeto que va más allá de sí, al "ponerse" en busca del significado objetivo de la obra. La relación reflexiva o conceptual y la vivencia del "objeto estético" con atributos propios, no definen el punto de partida de nuestro autor. Más bien su postura nos ayuda a comprender que el fenómeno estético es la forma privilegiada como se muestra la disolución de la "certeza" de un mundo positivo, y desde ahí abre paso a un nuevo horizonte.

La interpretación nietzscheana del arte asume que al surgir la afirmación del artista frente al devenir, se muestra el evento de lo humano, que al representar el perfil de nuestra época, aflora el evento mismo de lo humano, como la instauración más transparente de la "voluntad de poder".

La afirmación de la "voluntad de poder" en la obra permanece en el tiempo, cuando el espectador "re-actualiza" y torna vigente el "devenir de su belleza", a través del sentido mismo que le otorga su peculiaridad de ser obra como vivencia estética. De aquí que esta experiencia es un hecho de comunicación, definido a partir de una "relación con" donde se alumbra la

<sup>14</sup> Ibid, p. 20.



belleza; ya que el “*sentido*” de “*ser*” de la obra está en relación al “*otro*”, cuando quien se juega en la obra misma es a la vez el “re-creador-espectador” que la actualiza (en el sentido temporal) y la torna “vivencia” estética.

Desde esta estructura de ser quedan aún más preguntas por hacer:

¿Cuál es el ser de la creación artística?

¿Cómo surge la relación “obra-creador-espectador” al diluirse el dualismo sujeto-objeto?

¿El artista, como afirma Nietzsche, se restringe a la afirmación de sí como transfiguración en un otro frente al devenir?

¿El papel del espectador que vive la obra y le da sentido a su ser, lo convierte en creador que se afirma en el devenir?

Nietzsche nos ayuda a comprender que el artista va *más allá de sí* o se *trasciende* como transfiguración de lo real desde el devenir, cuando al afirmarse en la obra, niega su positividad al fundirse en una relación ontológica como “*voluntad de poder*”, donde la belleza se instaura como evento.

Cabe enfatizar que Nietzsche va más allá del sentido de la trascendencia de un mundo a otro porque disuelve toda “certeza”. Ofrece una “verdad” afirmada en la positividad, a partir de reiterar la vida como eterno retorno.

La concepción nietzscheana de la “voluntad de poder” la asume como el fundamento de todo lo que “es” (de todo ente), al ser parte de la trascendencia misma como devenir, ya que es precisamente su fuerza la que nos permite afirmarnos en el caos. Lo que el artista logra como evento es justo la representación de la “voluntad de poder” en el plano de la sensibilidad, y lo que con esto acontece, es la más transparente manifestación de este “ente” en su totalidad.

Con un horizonte de análisis cada vez más despejado, que explica porqué Nietzsche se apoya en el “artista-filósofo” como figura privilegiada que afirma su existencia *al crear*; el hecho mismo de formular estas premisas lleva a vislumbrar nuevas cuestiones aún pendientes de resolver.

¿El ser de la creación nos habla del devenir temporal en el sentido de la vivencia de la obra? De no ser así ¿cuál es el ser de la creación artística?

¿“Es” un “estado de ánimo” en el “ser” del artista?

¿Este “ser” es acto de embriaguez que va más allá de sí como evento ontológico?

Nietzsche nos conduce a pensar que la afirmación del artista es la más clara re-presentación ontológica de nuestra relación con el “ser”, puesto que no puede reducirse al despliegue y producción de un “ente”, o a la negación del ser del artista en su transfiguración.

La que define “su ser” es la obra de arte, porque la belleza que se alumbra en ella representa el devenir del ser en nosotros mismos, en tanto estructura originaria y radical.

Frente a este emplazamiento ontológico, surge una nueva concepción del tiempo que nos lleva a preguntarnos:

- ¿es el devenir quien define la estructura de ser de la obra de arte?
- ¿el devenir tiempo como negatividad de lo real, estructura el contenido de la forma y el mundo de la obra?
- ¿la obra como devenir se sostiene en medio de su disolución?

Cuando Heidegger plantea que la afirmación de la “obra-vida” desde el “caos” no hace más que redundar el sentido de una paradoja, en Nietzsche describe que el carácter de la “negatividad” como contraparte de una “positividad” que se torna “caótica” frente al devenir, no rebasa la plataforma del mismo *olvido* metafísico del ser que critica. Lo importante es superarlo.

Desde el ontólogo del “*Ser y el Tiempo*”, la afirmación del artista en la contingencia conduce a un argumento redundante, que más bien desemboca en una salida que intenta “aferrarse” a permanecer desde el caos y el devenir, pero que al no superarlo y quedar atrapado frente a su destino (finitud), se constituye en elemento activador de un círculo vicioso:

- Para “superar” la contingencia ¿debo afirmarme en el tiempo desde el caos y el devenir?
- El devenir diluye la contingencia de mi afirmación positiva y nuevamente me conduce al caos.

Desde este contrasentido es preciso profundizar:

¡Ciertamente! el ser de la obra de arte y el ser del artista están destinados a afirmar la vida humana, pero si esto no implica trascender el devenir, puesto que este nos es propio a partir de nuestra finitud, debemos intentar ir más allá y apoyarnos en Heidegger para volver a preguntar:

- ¿Cuál es el horizonte que propone?
- ¿Cuál es el ser de la creación?
- ¿Esto no retrocede a exaltar la positividad desde la preeminencia óptica por encima de la estructura de ser del “Dasein”?
- ¿Quién no pertenece al mundo del arte, puede crear?  
*si la creación no es exclusiva del artista,*
- ¿Cómo crean quienes no son artistas?

## §10:

### CREACIÓN COMO FILOSOFÍA FENOMENOLÓGICA

En el curso de Heidegger impartido durante 1927 en Marburgo sobre los "Problemas Fundamentales de la fenomenología", *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, caracteriza su interés por la "vida" no como concepto, sino como fenómeno originario, que centra la proximidad en la experiencia cotidiana de una "dirección hacia", que *imprime* un sentido que nos abre horizontes diferentes por pensar. Es un fenómeno que debe ser despejado en su multivocidad.

Para el filósofo de la Selva Negra "vida" es una palabra problemática, que no se restringe a seguir las tendencias o vertientes de las *filosofías de la vida*. Mas bien porque será viviéndola como nos indique la forma en que podemos preguntarnos por ella como "algo"; una vez que este "algo" se torne "forma", específica o peculiar, de *vivirla* o de ser *vivida* en tanto que objeto de tematización, las preguntas acerca de la experiencia que por ella emanen, serán lo que nos permita despejarla en su multivocidad.

La vida nos dice que al "crear" existimos como acto previo a todo pensar, porque nos obligamos a hacernos cargo de nuestras propias posibilidades, al darle sentido de un "algo" a la forma en que "estoy allí" puedo tematizarlo como "mi" vida. Desde mi vivencia inmediata del mundo, es que comprendo la forma como significo lo que me rodea. Es a partir del surgimiento de esta forma de tematización que puedo decir "de aquello" que vivo, y puedo interpretarlo como ese "algo" que me permite significarme a mí misma, como mi peculiar "estar ahí" propio.

El horizonte radical que Heidegger nos ofrece para pensar el fenómeno de la vida desemboca en el carácter existencial de la comprensión,<sup>169</sup> cuya posibilidad de análisis está intrínsecamente vinculada al sentido del mundo.<sup>170</sup>

El previo patentizar aquello sobre lo que se da libertad a lo que se encuentra dentro del mundo, no es otra cosa que el entender (*Verstehen*) el mundo, con respecto al cual se conduce en todo momento la existencia humana...

Como cualquier otra forma de la actividad humana, el entender volcado sobre sus objetos, consiste en la presencia de lo inteligible. Y en definitiva, el mundo es el ámbito en el que ocurre el entender, en la medida en que su presencia como totalidad de útiles, hace posible la presencia inteligible de cada uno de ellos o de sus situaciones cuando remiten a aquellos de sus componentes con los que están relacionados.

Esta constitución inteligible de las cosas... es lo que forma la significación (*Bedeutung*) primaria de las cosas, de las que se alimenta el sentido que puedan tener los enunciados que las

---

<sup>169</sup> *Verstehen*.

<sup>170</sup> V. Heidegger, *Ser y Tiempo*, (Sein und Zeit) § 31 y 32.

expresan. El carácter relativo de estas relaciones del remitir, lo concebimos como el significar (*be-deuten*).<sup>171</sup>

Por la vía de la analítica ontológica existencial del "Dasein", Heidegger propone que cuando la filosofía se atiene a preguntar sobre lo humano, por su rigor abre, a partir de quien pregunta, un camino que nos descubre que las cosas *no* se nos parecen.

Y porque las cosas no son como nosotros, la vida como fenómeno de lo humano consiste en tematizarla o hacerla inteligible, porque a su vez ella misma está invadida por la significatividad existencial que le otorgamos al vivirla. En esto radica que la existencia humana "exista" desde su propio horizonte, como algo diferente a las cosas de la naturaleza.

La vida... *¡ factum est!*

La pregunta por el arte nos ha llevado a cuestionarnos por su sentido desde el plano de nosotros mismos, cuando al ponernos frente al origen de este preguntar, no nos queda más que partir de lo propio y originario (desde lo que sentimos o nos pasa) como la plataforma que nos permite preguntarnos por nuestro propio ser.

Heidegger plantea que aquello que distingue a la filosofía de cualquier "visión del mundo" que se mueve en el plano de lo "ente", *es* que se atiene a la estructura de ser de nosotros mismos, a lo más originario. En este nivel, el pensar filosófico es ciencia originaria *por excelencia*, y su cientificidad radica en que está esencialmente ligada al carácter más radical en que puede ser planteado el ser de nosotros mismos.

El saber filosófico surge de la comprensibilidad preontológica de lo humano como ciencia originaria, que parte de nuestra estructura finita, fáctica, prerreflexiva y pre-teórica como preeminencia preontológica que tenemos en nuestra "relación con" el ser.

Como presencia fáctica *somos* apertura al mundo, facticidad abierta a nuestra dimensión temporal, que se pro-yecta a la comprensión en el sentido más originario.

Esta investigación nos ha llevado a situarnos en el plano del preguntarnos por el tipo de *ser* que *somos* cada uno de nosotros, en nuestra forma peculiar de abrirnos al ser, como "*ser siendo*" nuestra "*vida*" y "*existencia*", que accede a su más propia constitutividad ontológica cuando al trascenderse a sí misma como "*vivencia*" originaria, desemboca en una *veritas transcendentalis*.

---

<sup>171</sup> Montero F., *Retorno a la Fenomenología*, España, Anthropos, 1987, p.180, y V. también Heidegger, *Ser y Tiempo*, §18, p. 101.

Para el profesor de la Universidad de Friburgo, el pensar filosófico radica en constituirse como ciencia que se pregunta por el ser de lo humano mismo, como conocimiento trascendental:

**Todo abrir el ser en cuanto transcendens es conocimiento trascendental. La verdad fenomenológica ("estado de abierto" del ser) es veritas transcendentalis.<sup>172</sup>**

### **10.1. LA VIDA COMO Λόγος.**

Aquello que se sitúa en la búsqueda comprensiva del ser de lo "ente", es decir, de la forma en que se muestran los fenómenos, es lo que perdura y permanece. Recordemos que para los griegos lo que perdura tiene su origen en εἶδος (eídos).<sup>173</sup> El εἶδος es lo que se manifiesta en las cosas y accede a nosotros por medio del λέγειν (légein-decir) del λόγος (lógos), que al anunciarse y "dejarse ver" a partir de él mismo, surge como aquello que se muestra, que se nos da, y que sólo es accesible a partir de y por él.

Para Heidegger lo que se muestra no son los "entes" que se afanan en aparecer, sino lo oculto y lo encubierto que se refiere al ser de lo "ente", que desemboca en el sentido del ser que lleva a que la fenomenología pueda devenir en ontología.

Pero en este horizonte cabe preguntar por:

¿Qué es aquello que se nos muestra?, ¿aquello que se nos da?

Aquello que es ser es, ser de un "ente" que se muestra,<sup>174</sup> que se hace patente<sup>175</sup> se pone a la luz, se puede hacer ver.

La totalidad de los fenómenos "es" lo que puede mostrarse y develarse, desocultarse, verse o ponerse a la luz, por una forma de acceso que para los antiguos griegos significó: sabiduría y razón<sup>176</sup>.

En el §7 de "*Ser y Tiempo*", Heidegger nos alerta sobre las dos connotaciones que tiene la raíz φαίνω (fainó):

**"Brillar" y "aparecer". Brillar es quien al mostrarse, lleva a traducir un fenómeno que conduce a lo engañoso, o a la apariencia. Aparecer es aquello que se muestra como patencia o presencia contingente de los entes...**

<sup>172</sup> Heidegger, *Ser y Tiempo*, §7c, p.49.

<sup>173</sup> *Ibid*, para profundizar, V. 1er. capítulo: La "verdad" como *Presencia y Concordancia*.

<sup>174</sup> "φαινόμενον" (phainómenon).

<sup>175</sup> "φαίνω, φαίνειν" (fainó, fainein).

<sup>176</sup> "σοφία" y "λόγος" (Soffa y lógos).

El sentido que adquiere **λόγος** (lógos) como **ἀπόφανσις** (apophánsis) implica una relación de mediación, que proviene de su connotación inicial como habla (**δηλουν**-deloun), cuya integración partía de **φωνή** (foné) y de "las voces" que siempre "avistaban algo", es decir, de las **φωνή μετὰ ψαντασίας** (foné meta fantasías)...

Por este "decir" de las voces, el **λόγος** se estructura como una **σύνθεσις** (síntesis), que permite acceder a lo que se muestra -al ser de los entes radicado en **εἶδος** (eidos) donde aparece el plano de lo verdadero, **ἀλήθεια** (aletheia) que partirá siempre de una diferencia con lo que inmediata y regularmente se aparece en los entes.<sup>177</sup>

Para los griegos, el acceso al **λόγος** es lo que permite visualizar "algo como algo", porque participa del **εἶδος** tanto en su "representación" como en su "estar junto" en el plano de las imágenes. Este es el significado de la intuición como "*hecha visión*".<sup>178</sup>

Estrictamente hablando, lo que traduce el proceso fisiológico de "lo ante los ojos" en lenguaje trascendente (eidético), es "ver" mediante el **λόγος** como **εἶδος** convertido en razón de ser, juicio, concepto, definición, fundamento o proposición,<sup>179</sup> que permite hacer accesible este "ver" a los entes, en su forma de mostrarse.

## 10.2. **Λόγος**(lógos) Y SENTIDO

Por la influencia del pensamiento griego en la "*Relación del Fenomenólogo con la Historia de la Filosofía*", escrito en 1917 pero inédito hasta 1987, Husserl, el padre de la fenomenología, asienta:

A la historia, a los maestros de la historia, hay que agradecerles que en ellos podamos "apresar 'cosas' detrás de las palabras", cosas "a través de las palabras, de las cambiantes formulaciones del lenguaje, a través de los lemas de los partidos, a través de las configuraciones teóricas plenas de carácter", "abriendonos paso" hacia lo que ahí era lo vivo, lo apremiante, lo buscado. En la historia, en los maestros, pueden hablar las cosas mismas. Dicho de otra forma, la palabra de las cosas tendrá siempre voz humana, será siempre, inevitablemente, palabra de hombre.<sup>180</sup>

Por estar en el mundo, estamos "condenados al sentido". No podemos hacer nada, no podemos decir nada que no tome un nombre en la historia.

<sup>177</sup> V. Heidegger, 1927, *Ser y Tiempo*, § 7, p.37-49.

<sup>178</sup> "εἰκονο" (eikono).

<sup>179</sup> λέγειν (decir).

<sup>180</sup> "Husserl" en *Actualidad de Husserl* de Antonio Zirión, México, Alianza ed., 1989 p. 121-122.

La fenomenología bien puede convertirse en una fenomenología de la génesis...("génesis del sentido", *Singenesis* en Husserl).

En cada civilización, afirma Merleau-Ponty, M., lo que importa es hallar la Idea en el sentido hegeliano, o sea, no una ley de tipo físico-matemático, accesible al pensamiento objetivo, sino la fórmula de una conducta única para el otro, la naturaleza, el tiempo, la muerte, una cierta manera de poner el mundo en forma que el historiador ha de ser capaz de reanudar y asumir.<sup>181</sup>

Por esto, al describirse como interpretación,

La fenomenología es el cómo formal de la filosofía, y no el qué material de los objetos de la investigación filosófica.<sup>182</sup>

Y porque en este mismo sentido, la reflexión sobre la experiencia es como la traducción de un texto, Felipe Boburg nos habla:

...de un texto sui generis porque su sentido, por un lado nos viene dado por su traducción en la medida en que antecedemos al texto.<sup>183</sup>

Heidegger afirma que la fenomenología *es* necesariamente hermenéutica, ya que como contenido del ermeneien (ἐρμηνείην) desemboca en dos sentidos:

- Por una parte, consiste en "*dar noticia*" del ser del "ente".
- Por otra, alude al sentido de "interpretar" como "*traer un mensaje*" donde el ser llegue a *brillar* en su apariencia.

### 10.3. Λόγος Y COMPRENSIÓN

La fenomenología, convertida en hermenéutica, parte del originario "estar" del hombre, como comprensor del ser, donde su existencia o su forma de estar en el mundo es en sí misma hermenéutica. Debido a su "ahí" como facticidad, a los humanos nos son "notificados" el sentido de nuestro propio ser como el del ser en general, sobre la base del preguntar. Sobre este fundamento, la *noticia* del ser de todo "ente", también le es dada al hombre en el *comprender*. En ello, radica su original carácter preontológico.

Por ello, el ser del "ser ahí" en Heidegger, no equivale a la subjetividad trascendental en Kant, al menos que esta estructura de ser del hombre, que es en

<sup>181</sup> M., Ponty, 1945, *Fenomenología de la Percepción*, p.18.

<sup>182</sup> Heidegger (1927), *Ser y tiempo* p. 38.

<sup>183</sup> F.Boburg, 1996, p. 14.

un mundo, adopte una determinada actitud.<sup>184</sup>

*La de cualquier hombre siempre que se pregunta  
con suficiente radicalidad, por sí mismo y por el mundo que lo rodea.*

El lugar de lo trascendental no puede situarse en el plano del objeto como lo "ente", sino en el género del ser, de lo constituyente, de lo que tiene que ser captado positivamente en el plano más radical, es decir, en el que alude a lo que existe, apoyado en la existencia fáctica que "*es ahí*" (Dasein) y como tal, está ya siempre en un mundo.

Lo que distingue la intencionalidad respecto de la relación Kantiana con un objeto posible, es que la unidad del mundo, antes de ser planteada por el conocimiento y en un acto de identificación expresa, se vive como ya estando hecha, como estando ya ahí. El mismo Kant evidencia en la *Crítica del Juicio* que hay una unidad de la imaginación y del entendimiento y una unidad de los sujetos antes del objeto, y que, por ejemplo en la experiencia de lo bello, hago la vivencia de un acuerdo carente de concepto.<sup>185</sup>

Como presencia fáctica, somos un hecho de *apertura* en el mundo, por lo que nuestra facticidad es igualmente originaria a nuestra dimensión temporal, que se "pro-yecta" y se abre a la *comprensión*, en su sentido más radical como estructura de ser finita.

Si la creación "*de-vela*" aquello que acontece como una forma que instauro *sentido* en la obra, como unidad en sí misma, sólo podrá adquirir significado desde *aquel* que como su propio ser se abre al mundo, y lo interpreta.

En esto radica que al hablar de la creación artística como evento *puramente* humano no sólo nos permitirá interrogarnos e interpretar el sentido de la obra de arte como posibilidad en el tiempo del mundo, sino que también la obra constituirá un camino que dice de nosotros mismos, a partir de la *ciencia del ser* (ciencia original), que privilegia nuestra peculiar forma de "ser" (Dasein) como lugar de la verdad, en tanto que somos estructura finita y trascendental.

Por esto, la pregunta por la creación artística no podía resolverse conforme al fundamento de una razón lógica en medio de la intuición, concepto o entendimiento.

Cuando el entendimiento se evanece, el ser dice de sí por medio de nuestra más originaria estructura, en el sentido y la facticidad de nuestra experiencia, como ese "ahí" del ser, del "Dasein" que se nos da, más allá de todo pensamiento.

---

<sup>184</sup> V. Kant en *La Crítica de la Razón Pura* (1781), Op. Cit., México, 1973, el Anexo "B": "Existencialismo y Creación como Estructura", §28, y Anexo "C" §34.

<sup>185</sup> M.Ponty, 1945, p. 17.



Aludiendo a esta estructura, Jankélévitch ironiza:

La muerte es el preciado condimento de la aventura  
¿acaso la tensión más aguda no es la que se produce entre el horror al  
no-ser y el paradójico atractivo del naufragio supremo?<sup>186</sup>

§11:

## HISTORIA DE LA METAFÍSICA COMO RELACIÓN “ENTE” Y “SER”

La historia de la verdad ha sido la respuesta que la metafísica le ha otorgado a la pregunta por el “ser del ente” y por el “ente en su totalidad”.

A partir de la caracterización de Heidegger en torno al problema de la verdad, se esbozarán brevemente sus diferentes momentos, en los siguientes cuatro conceptos:<sup>187</sup>

- a. “Presencia”
- b. “Concordancia” y “adecuación” (*adaequatio*)
- c. “Certeza”
- d. “Lucha entre desocultación y ocultamiento” (*relación-con*)

### 11.1. VERDAD COMO PRESENCIA

A partir del ser como areté (ἀρετή) la “verdad” inicia su recorrido en el mundo griego como “*presencia*” que “abre” y orienta la vida. Parménides en su *Poema*, identifica al ser con “comprender” al ser, por la vía de su simple aprehensión.<sup>188</sup> Acceder a la verdad proviene de esforzarse por ella. Cuando la Diosa habla, revela que la verdad debe buscarla en él mismo (en la “cosa misma”) inclinándose ante lo que se le mostraba, pero nunca fuera de él. Este “aviso” implica que el ser “pre-cede” al ente y lo que el ente debe hacer, es dejar que el ser se muestre.

### 11.2. VERDAD COMO “CONCORDANCIA” Y “ADECUACIÓN” (*adaequatio*)

Aristóteles planteará que este “inclinarse” a que se refiere la Diosa, es un “indagar” que permite “ver” el círculo donde lo verdadero se encierra. La segunda formulación de la verdad surge en Grecia misma, a partir de hacer equivalente la relación entre el “ser” y el “ente”. La cosa es lo que se muestra y

<sup>186</sup> Jankélévitch, Vladimir, *La Aventura, el aburrimiento, lo serio*, 1963, p. 23.

<sup>187</sup> Heidegger, M. (1927), *Op. Cit.* V. §44: El “ser ahí”; el “estado de abierto” y “la verdad”, p. 233-252.

<sup>188</sup> En su poema, Parménides afirma: το γὰρ αὐτό νοεῖν ἐστὶν τε εἶναι χαί, Diels, *Fragm.* 5. citado en Heidegger (1927) p.233.

quien comprende la verdad, es quien filosofa sobre ésta. Lo verdadero es un filosofar que permite *ver* señalando dentro del círculo de la “verdad”.<sup>189</sup> La identidad del “ser” con la “cosa”,<sup>190</sup> permite “ver” porque es su “ser” quien se “*ilumina*” al ser des-ocultado.

Este carácter de la verdad era indispensable para que Aristóteles fundara la lógica, y para que a través de ella consolidará la plataforma de la verdad como “*a-letheia*” (des-ocultación), para proceder a orientar, bajo el carácter de la razón (lógos), el ideal y la aspiración de la acción humana “*praxis*” (sólo quien entiende el “lógos” es libre).

El sentido de toda una cultura dedicada a la verdad quedaría afirmada en la vida del “lógos” como “obediencia” por medio de la ética (*ethos*),<sup>191</sup> la comunidad (polis), o la producción de obras bellas (*tecné*), como un esfuerzo humano por expresar, en todas sus posibilidades, este hacer “aparecer” y “concordar” con el contenido inagotable de su ideal (*areté*).

Siglos después, y en esta misma dirección, Tomás de Aquino plantearía que la esencia de la verdad es *adaequatio intellectus et rei* (con fines de claridad a los ya propuestos por Avicena que usa los términos de *correspondentia* y *convenientia*), situándola como una relación de “*adecuación*” entre el ser y el ente.<sup>192</sup>

Con Tomás de Aquino la verdad como “*adecuación*” queda reinterpretada, desde el camino que debe recorrer el carácter aristotélico del “lógos”, hacia el sentido judeocristiano de Dios, al fundar todo principio de acción humana que se esfuerce por ser verdadera.

Los humanos ahora “deberán” adecuarse a las demandas que “Dios” expresa en sus palabras como lenguaje revelado, ya no como “*physis en el sentido del cuerpo y de la praxis*”, sino como desarrollo espiritual y “obediencia”. Ahora “*praxis*” no es “*ethos*”, se convierte en “moral suprema” que orienta todo principio de verdad. En la era cristiana la “verdad” es moral como *adecuación* por medio de la fe (en ella radica la salvación).

<sup>189</sup> V. Aristóteles en Heidegger (1927) *Ser y Tiempo*, p. 234: La filosofía misma es definida como ciencia de la verdad. Mas al par es caracterizada como ciencia que considera los entes en cuanto entes, es decir, cuando concuerdan bajo el punto de vista de su ser. Fragmentos 983b2, cf. 988 a 20 y 983b2, cf. 988 a 20, p.234, de la *Metafísica*. Loc. cit. “*φιλοσοφῆν περὶ τῆς ἀληθείας*” y “*ἀποφαίνεσθαι περὶ τῆς ἀληθείας*”.

<sup>190</sup> μέθεξις.

<sup>191</sup> ἄρκειν καὶ ἀρχεσθαι (*arxeih kai arxeshai*). V. Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1134, b15.

<sup>192</sup> Heidegger, 1927, *Op. Cit.* p. 235.

Ambos momentos representan la misma relación aunque diferente contenido: el ente debe “adecuarse” al ser para *con-venir* como ente que es, y *co-responder* a su voluntad para orientar su actividad verdadera. Sólo de esa forma el ente podrá ser “iluminado” por el ser y quedar “des-ocultado”. La verdad es lo des-ocultado como “adecuación”.

### **11.3. VERDAD COMO CERTEZA**

Como desarrollo de la relación “ente” y “ser”, Kant plantea que si la “concordancia” de un conocimiento con su objeto implica que este objeto se distinga de los demás, es necesario que para aclarar su verdad, se destaquen los elementos que se involucran en medio de su relación.

Esto implica “saber” distinguir entre aquello que es falso y/o verdadero. Sólo será verdadero aquello que nos descubra la verdad, es decir, que nos otorgue la certeza de su veracidad.

Esta necesidad de “certeza” lo lleva a formular que la verdad se encuentra en el origen de la “proposición”, porque a partir de su estructura (*a priori*) permite “ver” y ser “des-cubridora”. La relación que posibilita la des-ocultación que ve al ente en su “estado de des-cubierto”, es lo que para Kant constituye el carácter del *juicio verdadero*.<sup>193</sup>

La proposición es ahora la que articula la estructura de la verdad, y con ello esta forma de mostrar la totalidad en la cultura, lo que constituye la tarea de la razón en tanto que “certeza” de ser.

En esta relación, el ser está en el “ente” y lo que el “ente” debe lograr, es definir un tipo de estructura que le permita tener la certeza de esta forma de descubrir al ser.

Ello equivale a la definición de la razón hegeliana, como certeza de ser toda realidad.<sup>194</sup>

### **11.4. VERDAD COMO LUCHA ENTRE DESOCULTACIÓN Y OCULTAMIENTO (relación-con)**

Tomando como punto de partida que el sentido de la verdad como “estado de des-cubierto” tiene que ser arrebatada a los entes (des-ocultarlos) Heidegger recuerda a la Diosa que coloca a Parménides en dos caminos: el “des-cubrir” del “Dasein” y el “ocultarse” del ser.

Ello precisa comprender que la verdad no está en las cosas sino en una “relación con” este “des-ocultar” (como extraer) aquello que se “auto-oculta”.

<sup>193</sup> Apofánsis (ἀπόφανσις) *Ibid*, p. 239.

<sup>194</sup> Hegel, *Op Cit*, V. C. AA. Razón C. a., b., c. p. 231-255.

Esto no es otra relación más que la verdad a partir de la forma de una "relación-con", que sitúa y supedita al ser y al "ser del ente" en el centro de una estructura que tiene forma: una "relación con el ser".

Para Heidegger la verdad hace de la estructura ontológico-existencial del "ser ahí" (Dasein), una relación entre el "ser" y el "ente", que se define por una "proyección" mediante el ingrediente constitutivo de la "cura" (*Sorge*).<sup>195</sup>

Las cosas pueden "ser ahí" en su verdad y/o falsedad, igual que el "Dasein", puesto que es él como ser "en" el mundo<sup>196</sup> quien las integra al mundo y las interpreta como producto de su estructura existencial de "ser-en-el-mundo".<sup>197</sup>

Es el "Dasein" quien permite que el ser adquiera "mundo", como una forma de "mostrar-se" de la verdad; el ser que "ilumina" o brilla en su apariencia proviene del mundo, a partir del "ser en el mundo" por medio de la palabra del "habla" en el lenguaje del mundo, o mediante la belleza de la obra, en el plano del arte.<sup>198</sup>

El ser deviene como totalidad al mundo, como lucha y devenir, tiempo y carencia. La tarea de la cultura radica entonces en dimensionar la relación del ente en la totalidad como libertad, finitud y abismo.

## §12:

### CREACIÓN: CAOS O ABISMO

Recordemos que mientras Nietzsche busca afirmar la vida desde el caos, y en esta afirmación pretende "dominarla" como "voluntad de poder" desde el devenir, Heidegger nos anuncia que el "olvido de la pregunta por el sentido del "ser", es lo que condujo a la indiferencia de la civilización por el hombre desde el "ser" del hombre mismo (*o sea desde la historia de occidente y su disolución*), una vez que reorientó su ruta ante la fascinación por el dominio de la naturaleza, a partir de

<sup>195</sup> Heidegger 1927, *Op Cit.*, p. 244.

<sup>196</sup> Ser en el Mundo: (In-der-Welt-sein) procede de "habitar en", "detenerse en" y también significa "estoy habituado a", "soy un habitual de", "estoy familiarizado con", "soy un familiar de", "frecuento algo", "cultivo algo"; tiene, pues la significación de colo en el sentido de hábito y diligo... Este ente al que es inherente el "ser en" en esta significación, es el que hemos caracterizado como el ente que en cada caso soy yo mismo: "bin" (alemán) "soy" (en español) tiene que ver con "bei" (alemán) "cabe" (español): "ich bin" (yo soy) quiere decir "habito", "me detengo cabe...", el mundo, como algo que me es familiar de tal o cual manera. "Ser" como infinitivo del "yo soy", es decir, comprendido como existencial, significa "habitar cabe...", "ser familiarizado con...". "ser en" es, según esto, la expresión existencial formal del ser del "ser ahí", que tiene la esencial estructura del "ser en el mundo" (*Ser y Tiempo*, cap. II, §12, p.67).

<sup>197</sup> V. Heidegger, *Ser y Tiempo*, "ser-en-el-mundo": cap. II, III, IV y V: A, B, §12- §38, p. 65-195.

<sup>198</sup> Heidegger, *Op. Cit.*

un concepto de verdad centrado en la "certeza", cuyas consecuencias y repercusiones, desembocaron en el nihilismo.

Heidegger plantea el sentido de la temporalidad humana, no como "negación" sino como abismo (*Ab-grund*), a partir de la "finitud" y no de la "voluntad de poder" para fundar la estructura ontológico-existencial del "Dasein", a partir de una "relación con" el ser.

Para Heidegger, lo mismo que para Sartre,<sup>199</sup> el "Dasein" es el fundamento de un abismo. Al existir, la estructura de los humanos "es ser siendo nuestro ahí", como un "no" ser siendo":

*Al existir incorporamos la unidad de la estructura finita que define una nueva relación.*

¿Cuál?

*La que dice de nuestra estructura de ser<sup>200</sup>*

"Tao Te King"

ser lo que no es y no ser lo que es.

La existencia, como estructura finita y temporal de lo humano, conduce a la fuente de negación de cualquier tipo de positividad que intente definir a lo humano, desde una relación dualista entre "sujeto"- "objeto".<sup>201</sup>

Al quedar arrojados a nuestro abismo y finitud, que llevan implícito nuestro "no ser" siendo "ahí", los humanos "existimos".

Como la base de nuestra trascendencia radica en el "excederse" mismo de la estructura finita y temporal de "ser" del "Dasein" como "cura" (Sorge),

Heidegger plantea que el sentido de la metafísica es ontológico, porque se dirige a comprender cómo esta "trascendencia" permite que nos *esforcemos*, para otorgarle un sentido a nuestra vida y a nuestro mundo en tanto que histórico-temporales.

En tanto que conocimiento fenomenológico mismo, el exceso que retorna sobre el "ente" es trascendentalmente una tarea filosófica cuando se pregunta por el sentido del ser y por su olvido.

<sup>199</sup> V. Apartado No. 2 "*La Creación como Estructura de lo Humano*".

<sup>200</sup> Lao Tzu, filósofo chino y Sartre llegan a la misma conclusión en tiempos distintos en un horizonte de profundidad semejante, con frases también similares.

<sup>201</sup> En el sentido del "en sí" o la identidad de las cosas que son "en sí".

El filósofo de la Selva Negra advierte:

**Ontología y fenomenología no son dos distintas disciplinas pertenecientes con otras a la filosofía... La filosofía es ontología fundamental y fenomenológica, que parte de la hermenéutica del "ser ahí", la que a su vez, como analítica de la existencia, ata al cabo del hilo conductor de toda cuestión filosófica allí donde la cuestión filosófica surge y retorna...<sup>202</sup>**

El problema tiene que plantearse desde lo más originario, porque el problema del ser es el ámbito desde el que pueden surgir diferentes concepciones de lo que "es" y ha quedado relegado ante la preponderancia óptica del ente.

Heidegger destaca la preeminencia óptica del *ser* de lo humano, que proviene de la estructura de *ser*, de una *relación con* su "ser", que en cada caso es él mismo.

Comprenderlo será por tanto lo que le permita cuestionarse correctamente y proseguir haciéndolo por el sentido de la pregunta por el ser:

En el § 7c de *Ser y Tiempo* Heidegger plantea:

**El ser, tema fundamental de la filosofía, no es el género de ningún ente, y sin embargo toca a todo ente. Hay que buscar más alto su "universalidad". El ser y su estructura están por encima de todo ente y toda posible determinación de un ente que sea ella misma ente. *El ser es lo transcendens pura y simplemente. La transcendencia del ser del "ser ahí" es una señalada transcendencia, en cuanto que implica la posibilidad y la necesidad de la más radical individuación.***

**Todo abrir el ser en cuanto transcendens es conocimiento transcendental. La verdad fenomenológica ("estado de abierto" del ser) es veritas transcendentalis.<sup>203</sup>**

El problema entonces no radica en afirmarse desde el devenir y el caos, sino preguntarnos ¿cuál es la estructura de "ser" de lo humano?

*¿Pero desde donde se pregunta Heidegger?*

En el §2 de *Ser y Tiempo*, vislumbra el camino a recorrer:

***Aquello de que se pregunta* en la pregunta que se trata de desarrollar es el ser, aquello que determina a los entes en cuanto entes, aquello "sobre lo cual" los entes, como quiera que se los dilucide, son en cada caso ya comprendidos. El ser de los entes no "es" él mismo un ente ...**

**Desarrollar la pregunta que interroga por el ser quiere, según esto,**

<sup>202</sup> *Ser y Tiempo*, §7c. p.49.

<sup>203</sup> *Ibid*

decir: hacer “ver a través” de un ente -el que se pregunta- bajo el punto de vista de su ser ...

Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo designamos con el término “ser ahí” (“Dasein”).<sup>144</sup>

Para profundizar en las diferencias que surgen desde esta perspectiva, volvamos a Nietzsche, que proponía el sentido del arte como la afirmación de la contingencia y la creatividad del artista, desde el devenir del caos; una vez que *la condena del mundo* (después de la muerte de Dios) conducía a que no podíamos voltear atrás sin quedar fijados. Para superar al nihilismo como experiencia histórica, era preciso que Nietzsche postulara su teoría de la “voluntad de poder”, como *fundamento* de todo cuanto “es”.

Ante la fatalidad del devenir, la única respuesta “es” la vida misma, que anuncia que la trascendencia radica en la *aceptación trágica del dolor mediante la afirmación de la acción desde el caos*.

Heidegger no parte del caos ni pretende asegurar lo existente de la vida misma (el “ente”), ni mucho menos negarla. Apoyado en el sentido del devenir tiempo y finitud, la pregunta por lo humano desemboca en un nuevo punto de partida que destruye el fundamento nietzscheano:

*La estructura de ser del hombre es una “relación con”.*

### **12.1. ABISMO COMO FUNDAMENTO DE UNA AUSENCIA**

La estructura de un “ser” que es siendo su propia posibilidad, o que nunca su “ser” *es* lo que “es”, hace de la condición originaria de “ser” del “Dasein” el fundamento de su propio “no ser”, porque contiene en sí mismo su más peculiar forma de ser *posible*, como su más propio *aún*.

Pensada desde su temporalidad la estructura de ser de lo humano conduce a una “dirección hacia” la definición de un fundamento (*Grund*), que Heidegger des-cubre como “no fundamento” (*Abgrund*): “abismo”.

La estructura básica de la comprensión en el “estado de resuelto”, radica en que el “Dasein” es un ser “culpable o deudor” (*carente*), porque expresa la naturaleza de su ausencia de fundamento, precisamente como fundamento de su nihilidad, de su “no-ser” como estructura.

En el § 59 Heidegger plantea:

La conciencia es la vocación de la cura que sale de la inhospitalidad del “ser en el mundo” y que avoca al “ser ahí” a volverse a su más peculiar “poder ser” deudor [...]

<sup>144</sup> *Ibid.*, §2, p. 15-17.

**"Querer tener conciencia" es, en cuanto comprenderse en el más peculiar "poder ser", un modo del "estado de abierto" del "ser ahí".<sup>205</sup>**

Es debido a la inhospitalidad que la vocación arroja al "Dasein" a su más peculiar "poder-ser". Esta "voz" que viene de la estructura del "Dasein", como "co-abierto" y "con-vocado" por su propia constitutividad, desemboca en su finitud como "falta" o "carencia".

La falta de determinación que afecta al "Dasein", que no lo toma como objeto, permite a Heidegger descubrir una noción de fundamento basada en esa falta, que no es causa sino fundamento de su posibilidad de ser.

El "Dasein" es el fundamento de un "no ser" y de una deficiencia que se manifiesta en el sentido del "ser con", y aunque tienda a procurar evitarlo no puede resolver la deficiencia del "otro" como estructura existencial, puesto que él es en sí mismo carente.

Para el "Dasein" su "no-ser-siendo" es el fundamento de su "ser ahí". por ello Heidegger lo define como "ser" deudor.

**El concepto formal del "ser deudor" (haberse hecho deudor por respecto a otro) puede definirse como:**

**ser el fundamento de una deficiencia en el "ser ahí" de otro, de tal suerte que este mismo "ser el fundamento" se presente como "deficiente" en cuanto a su finalidad. Esta deficiencia es el no haber dado satisfacción a una exigencia que afecta al existente "ser con" otros [...]**

**Definimos, pues, la idea existencial formal del "deudor" así: "ser el fundamento" de un ser determinado por un "no" -es decir, "ser el fundamento" de un "no ser".<sup>206</sup>**

La culpa en Heidegger proviene del fundamento de una "carencia", debido a que la "deficiencia" del otro no puede estar en "sus manos". La culpa surge por nuestra imposibilidad de "completar" al otro, siendo nosotros mismos carentes.

Debido a que el "Dasein" siente que el otro es como él, al no poder hacer nada para evitarlo, surge la culpa de no poder "salvarlo".

En Heidegger el sentido de la culpa se sitúa en el plano del "curarse de", que define nuestra relación de "ser con". Y como no es posible quitarle su "cura" al otro, el ser "deudor" es una condición estructural que obliga a que nos hagamos responsables de nuestra más peculiar posibilidad de "ser" nosotros mismos.

Para Heidegger la implícita negación que sobreviene al sentido temporal que funda nuestra más peculiar posibilidad, debe ser pensada desde otra manera; es decir, desde lo posible mismo como temporal. A esto lo denomina "*advenir*".

<sup>205</sup> *Ser y Tiempo*, § 59, p. 314, §54, p. 291-294.

<sup>206</sup> *Ser y Tiempo*, § 58, p.307-308.



El "advenir" como el más peculiar "poder ser" propio, parte de lo que denomina "vocación":

La vocación es vocación de la "cura" (sorge). El ser "deudor" constituye el ser que llamamos "cura". En la inhospitalidad coincide el "ser ahí" originalmente consigo mismo. La inhospitalidad pone a este ente ante su desenmascarado "no ser", que es inherente a la posibilidad de su más peculiar "poder ser". En la medida en que al "ser ahí" -en cuanto "cura"- le va su ser, se voca desde la inhospitalidad a sí mismo, como "uno mismo" fácticamente caído, que se vuelve hacia su "poder ser" [...]

Comprender la vocación es elegir, pero no elegir la conciencia, que en cuanto tal no puede ser elegida. Elegido es el "tener conciencia" como ser libre para el más peculiar "ser deudor". Comprender la invocación quiere decir: querer tener conciencia [...]

*El "querer tener conciencia" es más bien el más original supuesto existencial de la posibilidad del fáctico hacerse deudor [...]*

Comprendiendo la vocación hace el "ser ahí" que el más peculiar "sí mismo" obre sobre sí partiendo de su elegido "poder ser". Sólo así puede el "ser ahí" ser responsable.<sup>207</sup>

## **12.2. PARADOJA ENTRE ABISMO Y CAOS:** **EL SENTIDO DE LA CULPA**

Existe una diferencia radical entre el pensamiento de Nietzsche y el de Heidegger, que de manera central desemboca en dos sentidos de la culpa:

a) Para Nietzsche, la culpa es la consecuencia de una relación de poder que desaparece en la medida en que la trascendencia se sustraiga (Dios), una vez que los humanos asumimos el "querer afirmarnos" a nosotros mismos, como y desde lo infundado e inmanente ("voluntad de poder"). El sentido nietzscheano de la *culpa* proviene de una relación "deudor-acreedor", que se traduce en "deuda-culpa", que al quedar extendida en la comunidad con los antepasados (*genealogía de la moral*) junto con Dios, se transformó en moral. Este sentido fue el que se tornó en culpabilización total de la naturaleza a la existencia.<sup>208</sup>

La "culpa" que en Nietzsche imposibilitaba la superación de un pasado metafísico, porque fatalmente culminaba en la *venganza* o el *castigo de los débiles*, solo podría desembocar en la afirmación creativa del artista.

Mediante la representación de la obra de arte, el sentido trascendente de la vida surge como posibilidad culminante de "autoconstrucción", a la que se emplazaba el creador desde su propio caos o devenir, para hacerse cargo de su temporalidad como un retorno.

b) Heidegger se sitúa en el nivel que define la vía para superar la metafísica

<sup>207</sup> *Ibid.*, §58, p. 312-313.

<sup>208</sup> V. Nietzsche, *La Genealogía de la Moral*: pp. 2, 19 y 21.

desde la ausencia de fundamento, al plantear que la estructura básica que otorga contenido a nuestra existencia como humanos, se funda precisamente en nuestro *ser deudores*.

El "no" pone fundamento a la nihilidad de nuestro "ser yecto" (facticidad), que nos permite pro-yectar las más propias posibilidades de existir, en cada caso, desde nosotros mismos, ya que el "Dasein" no es creación de sí mismo o "autoconformación". Porque existe estructuralmente como "cura" al "ser en el mundo", aunque no se haya puesto "ahí", el Dasein es condición de ese "ahí" que lo obliga a hacerse cargo de sus propias posibilidades.

La existencia se recorre a sí misma en el nivel más originario, como un fundar que no fundamenta, es decir, desde un fundar abismático que permite a Heidegger conceptualizar una connotación diferente de la culpa.

Para Heidegger la nihilidad (*no ser lo que es*) presente en el no fundamento (abismático) abre camino para plantear la cuestión central:

*La libertad de nosotros mismos a partir del ser sin concepto.*

*Como libres, nos "curamos" en el mundo  
desde la verdad o falsedad de nuestra existencia.*

Desde esa libertad el artista se escoge como una posibilidad de ser, entre otras, para hablar de su forma peculiar de "curarse" en el mundo, mediante la creación y representación de la obra de arte como mundo.

Desde nuestro *ser Culpable*, que normalmente era la condición de posibilidad de la culpa, el recuerdo de nuestro carácter arrojado (no fundado), nos "abisma" al tener que hacernos cargo de nuestro "ser", sin nunca poder apropiarnos de él.

Ante esta "falta de fundamento", o el "fundamento como falta", Heidegger nos lleva al concepto de "la nada", como falta total que se torna punto de partida, porque en medio de esta "pura nada", lo que aparece como apariencia es la afirmación de la estructura de ser de lo humano.<sup>209</sup>

Para Heidegger la pregunta por lo humano solo puede surgir desde nuestra estructura carente, porque es a partir de ella que la relación se invierte.

### **12.3. SUPERACIÓN DEL DUALISMO A PARTIR DE LA PREGUNTA POR NOSOTROS MISMOS**

El racionalismo *postula* el sentido conceptual del conocimiento, como "sustancia" (*res*) adecuada a una relación entre "materia" y "forma", equivalente a la igualdad entre la *cosa* y el *pensar*; pero frente a la disolución de la identidad de *quien* conoce en el tiempo Dasein, aquello que se nos daba como lo real (los

<sup>209</sup> V. Heidegger: *Sobre la Cosa del Pensar en Ser y tiempo y el Problema del Fundamento*.

“objetos” o las cosas de la naturaleza) y se consolidaba mediante la ilusión de un sujeto epistémico (*res cogitans*), queda disuelto.

El dualismo que postula la relación epistémica de “hombre”-“naturaleza”, centrado en una interacción “sujeto”-“objeto”<sup>210</sup> se disuelve cuando la estructura del “sujeto” se descubre a sí misma, como la carencia de una identidad atemporal. Ahora el ser del “sujeto” es definido como un “no-ser”.

Frente a la disolución de la subjetividad epistémica en el tiempo lo humano adquiere un nuevo sentido del que se derivan dos caminos:

a) Afirmar la vida desde el devenir (Nietzsche), mediante la figura poderosa del artista cuando crea.

b) Afirmar la disolución del sujeto, a partir de la estructura de la finitud y la carencia que lo condena fatalmente a ser libre y a la vez lo obliga a hacerse cargo de sí, como una forma de “pre-ocuparse” por su existencia en el sentido de la “cura”.

• La *primera* opción contiene implícitamente el sentido de la carencia en Nietzsche, como negación de la positividad que ha pensado que lo “real” es el resultado de afirmar el caos y la negatividad como “vida”.

• La *segunda* opción conduce a los éxtasis de la temporalidad en Heidegger, como constitución originaria de la existencia humana a partir de la libertad, como un “hacernos cargo” de nuestra forma peculiar de habitar el mundo.

Heidegger va más allá del círculo vicioso que nos plantea el olvido de la metafísica cuando pregunta:

*¿porqué hay ente y no más bien nada?*

La disolución de lo *sustancial* y del *sujeto* definido como *res extensa* (dos realidades “adentro” y “afuera”), reitera el necesario abandono metafísico de toda pretensión de “verdad” que conduce al dominio y al control de la positividad, basado en criterios de “certeza”.

Esto debe superarse, no únicamente por la figura que Hegel nombró como “espíritu”, sino con un salto donde la *subjetividad* (de razón) se diluye junto con todo principio centrado en la “identidad”, cuando es claro que los humanos somos diferentes a los objetos de la naturaleza.

La perspectiva heideggeriana reorienta este sentido, y sitúa a la anterior significación de la “*subjetividad metafísica*” en el plano de la objetividad del “ser-en-el-mundo”, sobre la base existencial del “comprender”, no como reflexividad (*res cogitans*), sino a partir de la preeminencia ontológica que tiene

<sup>210</sup> En el sentido del *cogito cartesiano*.

el "Dasein" con el "ser", como aquél que posee la estructura del "preguntar-se" por él.

Esto polemiza frontalmente con Nietzsche, cuando intentando acabar con el platonismo que fundaba la ilusión de la teoría de los "mundos dobles", se redujo a situarlo estrictamente en el plano del lenguaje, donde se sedimenta la herencia de las constantes referencias de las *verdades*, que pretendían justificar nuestros actos y creencias por *encima* de nosotros mismos.

La validez de esta crítica ciertamente involucra tanto al platonismo como al más radical empirismo contemporáneo, que insisten por igual en continuar apoyando su fundamento en la "sustancia" (*res extensa*) reiterada a lo largo del pensar metafísico.

Aunque Nietzsche se cuestionaba por el sentido de esta "sustancia", al postularla como fundamento negativo de la acción humana (afirmación) desde el devenir y el caos, esto no implicaba necesariamente para Heidegger la caída del fundamento cartesiano (*cogito*), una vez que su concepción del tiempo continuaba privilegiando la existencia del "ente" por sobre el "ser".

El planteamiento de Heidegger es más radical, porque desde el abismo la presencia del hombre *desaparece* en la afirmación de su positividad sustancial,<sup>211</sup> una vez que al existir como unidad de sus éxtasis temporales,<sup>212</sup> no sólo explica la "permanencia" de lo "ente" como preeminencia óptica del "Dasein", sino que es por medio de ella que puede surgir la estructura humana como una "relación con" el "ser".

El "Dasein" no puede más que *afirmarse* como temporalidad arrojada, porque igualmente "es", "existe", incluso hasta cuando *no* se "afirma" intencional o voluntariamente.<sup>213</sup>

El hombre como "existencia" se hace cargo de sí (cura) gestando esa peculiar forma que tiene de *habitar* (darle sentido) el mundo.

La argumentación de esta crítica nos lleva a reconocer que el problema del mundo en Heidegger se resuelve al comprender que no hay mundo, sino "ser-en-el-mundo" que se pregunta por él.

<sup>211</sup> En el sentido de identidad centrada en su "sustancia" (*res extensa* en Descartes)

<sup>212</sup> Profundizar en Heidegger (1927) el sentido de los éxtasis temporales como "Sido", "Advenir" y "Presentar" en *Ser y Tiempo*, segunda parte: El "ser ahí" y la Temporalidad.

<sup>213</sup> Existir (ex-sistir) significa: estar sosteniéndonos dentro de la nada, siempre allende del ente total a que nosotros llamamos trascendencia. V. Heidegger (1930), *¿Qué es Metafísica?*, p.49.

## 12.4. EL MUNDO COMO NUESTRO HABITAR EN LA TIERRA

Por nuestra constitutividad finita, como "cura", "habitamos" la tierra y decimos de su "sentido" o ponemos "nombres" al mundo, porque en cada caso somos siendo un "ser-en-el-mundo".

Heidegger plantea que hay mundo sólo a partir de quien tiene mundo y se pregunta por él, *porque* el *¿cómo?* del mundo es lo que da lugar a cuestionarse por el carácter del "ser en el mundo".

La relativización de la absolutez del conocimiento situado en la "certeza", tiene que ver con la disolución de la identidad como criterio de verdad, y/o las correspondencias entre la "cosa" y el "pensar", centradas en los conceptos de "veracidad" como *concordancia* y *adequatio* (Aristóteles y Tomás de Aquino), o como, *proposición* (Kant) que culmina con la forma de la representación.

Al desvanecerse el platonismo y el fenómeno del mundo (o de los dos mundos) el "ser-en-el-mundo" debe percatarse que el conocimiento es una forma de des-alejar a la in-hospitalidad del mundo, por lo que darse cuenta de ello radica en recuperar el sentido del "habitar", no desde el ente sino desde el ser, que permite formularnos la pregunta por el hombre a partir de su ser "*falta*" de fundamento.

El problema que Heidegger esboza en *Ser y Tiempo* acerca del conocimiento plantea que:

*El conocimiento es un modo de ser del "ser ahí" como "ser-en-el-mundo" que tiene su fundamento óntico en esta "estructura de ser".*

El "ser en el mundo" está, en cuanto "curarse de", *embargado* por el mundo de que se cura. Para que sea posible el conocimiento que determina "lo ante los ojos", es necesaria una previa *deficiencia* del tener que ver con el mundo en la forma del "curarse de" [...]

El dirigir la vista, al abstenerse de toda manipulación y utilización, se lleva a cabo el "*percibir*" lo "ante los ojos" como un "*decir*" de algo como algo [...]

Pero, ni el conocimiento crea *ab initio* un *commercium* del sujeto con un mundo, ni este *commercium* surge de una acción del mundo sobre un sujeto. El conocimiento es un modo del "ser ahí" fundado en el "ser en el mundo".<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Sobre la base de este interpretar el percibir se convierte en determinar en proposiciones y así como enunciados, "retenerse" y "conservarse" (como lenguaje).

Pero este "dirigirse a"... y "aprehender" no implica que el "ser ahí" sale de su esfera interna en la que está enclaustrado. El "ser ahí" es siempre ya, por obra de su forma de ser originaria, "ahí fuera" cabe antes que hacen frente dentro del mundo en cada caso ya descubierto[...]

Incluso, el percibir lo conocido no es un retornar del salir aprehensor con la presa ganada a la "jaula" de la conciencia, sino que incluso percibiendo, conservando y reteniendo sigue el "ser ahí" cognoscente, en cuanto "ser ahí" ahí fuera. V. Heidegger, *Ser y Tiempo* §13, p.73-75.

Por ello "afirmarse" en Heidegger no puede ser sinónimo alguno de *aferrarse* a lo contingente, sino de "curarse" en el mundo, a partir de la posibilidad que tiene el "Dasein" de habitarlo, en la forma de "vivir"<sup>215</sup> la "deficiencia" de su particular "no ser" siendo, como estructura originaria basada en una "relación con".

Heidegger nos convoca a invertir el sentido de nuestra argumentación metafísica para formular o vislumbrar el sentido de un nuevo horizonte de investigación:

Porque la propia estructura de "ser" del hombre proviene de una unidad temporal y abismática, que implica la preeminencia ontológica de una relación de "no ser", el ser de lo humano "es siendo" sus propias posibilidades. Esto desemboca en una concepción diferente del tiempo, que expresa que su naturaleza responde al sentido de una ausencia en la presencia, más que a de una *presencia atemporal*.

Heidegger lo define como preeminencia óptica de la estructura de ser del "Dasein", que no es otra cosa que "*existir*" ontológicamente como *libertad*.

Es debido a nuestra imposibilidad temporal de "ser" totales, que el ser de la existencia de este "ser" que somos nosotros mismos, se constituye en el fundamento de la libertad.

**Pero la libertad humana es, de acuerdo con la concepción schellingiana de libertad, el punto central de la filosofía, porque desde ella, como de un centro, se hace unitariamente visible todo el estar-en-movimiento del devenir de lo creado, como devenir del creador y como eterno devenir de lo absoluto, en su carácter controversial, en su lucha. La lucha es, según la antigua sentencia de Heráclito, la ley y el poder fundamental del ser...**

**Pero la lucha más grande es el amor, porque suscita la discordia más profunda, para hacer él mismo al domeñarla.<sup>216</sup>**

Heidegger nos enseña a comprender que *ser libres* implica la más originaria y radical posibilidad finita que tenemos los humanos como ser posibles, en cada caso, con nuestras *propias* posibilidades de *ser*, para crear el sentido de nuestra propia o falsa posibilidad existencial.

A partir de Heidegger el hombre se torna fundamento de su propia *nihilidad*. Al sumergirse en su "nada" de ser como estructura ontológica, el

<sup>215</sup> En el sentido de la cura como habitar.

<sup>216</sup> V. Heidegger, lección del semestre de verano de 1936 en Freiburg. "Schelling y la Libertad Humana", Venezuela, Monte Avila Latinoamericana, 1985, p. 198.

camino que tiene que andar al existir lo conduce a *comprender* que los humanos tenemos que “crear” nuestra existencia, a partir de darle sentido en y a través de ella como “cura”, constitutivamente nos arroja a nuestras propias posibilidades, lo mismo construyéndolas que destruyéndolas.

Nos constituimos en el fundamento de nuestro más peculiar “ser” como libertad, desde un ser *deudor y abismático*,<sup>217</sup> que se despliega arrojado, para decirle “sí” a la vida, como posibilidad *verdadera o falsa*. Ambas son el contenido de una misma elección que la torna posible y fatal a la vez:

*Quien existe, elige, aunque no decida.*

La verdad de la vida humana proviene desde el “ser” de la vida misma, que en cada caso adquiere un sentido peculiar: el mismo que al preguntarnos por su veracidad o errancia nos responde que en la forma de comprender que somos originariamente una “relación con” nuestro más peculiar “ser”, somos nosotros mismos; una vez que como humanos (*posibilidad arrojada y finita*) proyectamos darle un sentido:

*¡el nuestro!*

El fundar abismático, base para que Heidegger proponga la estructura de “ser” de lo humano a partir de la unidad de los éxtasis temporales,<sup>218</sup> no se reduce a imposiciones centradas en valores difusos que se diluyen al no sostenerse en el contenido de nuestra relación de “ser” como si fuera una “certeza” previamente delimitada.<sup>219</sup>

Desde la perspectiva del mundo como horizonte existencial del “Dasein”, basta con que se postule la “verdad” para que conlleve su propia “mentira”. Esto no corresponde más que a asumir que lo humano y el contenido de nuestro mundo conducen por igual a la forma de una “relación con”. Por ello, la estructura abismática del “Dasein” funda y tematiza acerca de todo lo que “es”, a la luz de no poder fundar más que su propia nihilidad.

## **12.5. ABISMO, FINITUD Y LIBERTAD**

Al existir, la relatividad de nuestro “ser ahí” incorpora el sentido originario de nuestra “falta” constitutiva, como temporalidad arrojada y finita, que replantea

<sup>217</sup> En el sentido de lo que ya no se despliega en el tiempo de lo “en sí”, como lo “idéntico” que se agota en su caducidad, como por ejemplo, los “útiles”, o de Dios como lo “infinito” o “inmortal”.

<sup>218</sup> V. Heidegger el “sentido de la “cura” y de los tres éxtasis temporales: “sido”, “advenir” y “presentar” en *Ser y Tiempo*, Cap. III y IV.

<sup>219</sup> En el sentido del Cogito Cartesiano “*ego ergo cogito sum*”.

continuamente la validez de su veracidad, y reorienta el punto de partida para el análisis que nos avoca y convoca a preguntarnos por nuestra estructura, mediante el sentido que cada uno de nosotros le otorguemos desde la perspectiva ontológica del pensar.

La finitud determina que los humanos seamos “acto” y “facticidad” como estructura de ser de la “cura”.

Quienes habitamos la tierra como “ser-en-el-mundo” y nombramos el mundo como resultado de estar necesariamente abismados para vivirlo, somos parte de nuestra ausencia o carencia de fundamento.

*Existimos como fundamento de nuestra libertad, con la más peculiar posibilidad de nuestro propio “poder ser”.*

Desde este horizonte, la presente investigación estaba obligada a realizar un análisis más originario, que nos permitiera comprender ¿cuál era el “ser” de la creación? desde nuestra más peculiar “estructura de ser”.

Y debido a que caminar acompañados de esta pregunta requería despejar el sentido de la estructura originaria de la “cura”,<sup>220</sup> donde quedamos emplazados a preguntarnos por nosotros mismos como cualquiera que se cuestiona por cuál es el sentido de ser de su ser propio; frente al carácter radical de la finitud y nuestra temporalidad que nunca “es” totalmente, pudimos vislumbrar un nuevo horizonte de investigación.

El que nos habla de la creación como estructura, de aquello que define e involucra el mundo de la vida humana como expresión de una sola ausencia:

*La que dice que sólo somos fundamento de “ser” nuestra propia falta, del más propio “aún” en cada caso como libertad.*

Una vez despejada la plataforma de este preguntar, apoyados en la estructura originaria de nosotros mismos como “ser” del “Dasein”, nuevamente intentamos reformular el sentido de nuestras preguntas:

¿La estructura de ser del “Dasein” como “cura” es lo que permite que el ser de la creación se exprese? ¿Si la creación no es sólo transfiguración como afirmación desde el devenir, sino “cura” como el aún de la posibilidad finita del hombre, en qué radica esta temporalidad?  
¿En “curar-nos” desde el ad-venir?

---

<sup>220</sup> En el sentido del “pre-ocuparse” y “pro-yectar” la temporalidad desde el “ser posible” (advenir) de esa posibilidad (reiteración del sido en el presentar).



Cualquiera que sea el camino que escojamos para responder cada una de estas preguntas, Heidegger nos ayuda a comprender que “*crear*” es una “*posibilidad de ser*” de la estructura originaria, que es “*ser*” del “*Dasein*” que desemboca en la “*cura*”.

Y aunque exista una preeminencia óptica,<sup>221</sup> el “*Dasein*” no puede restringirse a ella como identidad o “positividad que se diluye frente al devenir”. Porque nuestra estructura integra el tiempo, debemos concluir que las preeminencias “*óptico-ontológica*” y “*ontológica-existencial*” de nuestro propio y más peculiar *ser*, son quienes nos definen como abismáticos:

*El “Dasein” es “ahí” como existencia.  
Existir es “ser” siendo un “ahí”.*

Desde el recorrido ontológico la creación de la obra de arte no se restringe a una preeminencia óptica, capaz de afirmar un dualismo que pueda *retornar* a la producción de un “objeto *real* objetivamente”, sobre la base de priorizar el plano de lo ente a partir de la obra de arte misma. Sin duda, esta es la vía que definiría el actuar de la ciencia.<sup>222</sup>

El plano del “*Dasein*” nos permite comprender la forma como se incorpora nuestra relación de *ser* en nosotros mismos, a partir de la forma como se estructuran las preeminencias ontológicas y óptico-ontológicas de la creación artística en cada uno.

El artista crea por ser estructuralmente “deudor”, y por esta condición existencial de ser “*cura*” tiene acceso al ente en su totalidad.

Debe quedar claro que sólo quien es “deudor” es libre para crear. La “*creación*” es una forma de “*curarse*” que tiene el artista de “*ser-en-el mundo*”, una vez que eligió constituirse a sí mismo en el fundamento de su “*pro-yecto*”, abriéndose a sus propias posibilidades existenciales.

Podemos concluir que la “*cura*” se constituye en la temporalidad del artista como elección propia, y la “*creación*” de su obra a su vez desembocará en la forma peculiar de expresar su respectivo habitar como “*ser-en-el-mundo*”.

Recordemos que Heidegger advierte que por ser deudores somos:

*el fundamento de un ser determinado por un “no” -es decir,*

<sup>221</sup> Heidegger plantea: La preeminencia óptica del *Dasein* radica que en cada ser le va su propio “*ser*”... y le es inherente como “*ser ahí*”, en su “*ser relativamente a este su ser*”, una “*relación de ser*”. Esto quiere decir: el “*ser ahí*” se comprende en su ser, de un modo más o menos expreso.. la comprensión del ser es ella misma una “*determinación de ser*” del “*ser ahí*”. Lo ópticamente señalado del “*ser ahí*” reside en que éste es ontológico... por que “*existe*”. La cuestión de la existencia es una incumbencia óptica del “*ser ahí*”. *Ibidem*, §4, p.21-22.

<sup>222</sup> Revisar Anexo “A”: “*Arte y Psicología*”.

*“ser el fundamento de un “no ser”-.”<sup>223</sup>*

Heidegger afirma que el “Dasein” es un ser *deudor*, pero no como algo que le debe a un acreedor, sino porque esta “deficiencia” es la estructura básica de la existencia como manifestación de una “relación con”.

Una vez que aparece la pregunta por el fundamento frente a la *certeza* de lo *positivo*,<sup>224</sup> lo humano se anuncia como estructura de su propia finitud y temporalidad (de su nada de ser).

Retomando este punto de partida, volveremos a recomenzar:

El “Dasein” es *deudor* porque se “cura” en el mundo al hacerse cargo de su “ser” como “ausencia” de fundamento.

El “Dasein” como deudor es la posibilidad de su libertad. Su falta de base es aquello que lo hace “posible”.

*Su “no ser” siendo, funda su “ser ahí”*

El sentido de la pregunta por la nada y no la del “caos” será aquello que permita que Heidegger plantee:

Cuando el Dasein se “hace cargo” de su ser deudor, se descubre como libre y “trascendente”, porque basta con poseer una estructura temporal para *excederse* y ser capaz de retornar a sí mismo, sobre el plano del ente.

Como existencia y fundamento de su no fundamento, los humanos somos “cura” que por igual se torna: fundamento del lenguaje, que del conocimiento, del habitar y del recorrer de nuestros caminos y en medio de ellos, una forma peculiar que tiene el artista para caminarlos, es “crear” una obra de arte.

Todos son ejemplos de la relación ontológica existencial que tiene la estructura de lo humano como “ser ahí”.

Heidegger anuncia que el camino de la ontología fundamental vislumbra la senda del arte como una forma de devenir de la verdad humana, porque la obra es la vía de la representación, como nosotros permitimos que el ser brille en su apariencia sensible.

**§13:**

### **LA PREGUNTA POR EL SER DEL ARTE**

La relación “arte” y “ser” o “ser del arte”, se manifiesta como fenómeno artístico en su realidad. La realidad del arte es una unidad:

<sup>223</sup> En el sentido de su “ausencia de fundamento”, de su nihilidad, V. Heidegger, *Ser y Tiempo*, p.308, §58, V. también §12.1, p. 113.

<sup>224</sup> El sentido de las cosas como lo “ante los ojos” y lo “a la mano” o de los inmortales.

la "obra", quien "la crea" y quien "la contempla".

La realidad del "ser" acontece en la obra y como fenómeno artístico, la acción del artista y del espectador desembocan en la "contemplación".

¿Pero qué es "contemplar"? ¿Quién es el espectador del arte?

¿El artista es también espectador?

¿Cuál es el sentido de la contemplación artística? ¿Qué es la obra de arte?

¿Qué papel juega el espectador de la obra?

¿Frente a la obra, el artista se diluye?

¿Cómo surge la relación creador y experiencia estética?

Ciertamente que cada una de estas cuestiones conducen a la comprensión del fenómeno artístico, pero en este nivel de investigación las respuestas nos conducen a profundizar en el sentido que adquiere nuestra *vivencia*, a partir de una "relación con".

En los "Prolegómenos a la Historia del Concepto Tiempo"<sup>225</sup> Heidegger afirma:

La posición del "yo" es la de una absoluta imbricación en lo vivido, o, mejor aún, no hay propiamente posición del yo, Éste no se encuentra colocado ante lo vivido. La relación entre lo vivido y el yo que lo vive, la intencionalidad primaria que aquí se encuentra, aparece como una integración plena en la que ambos están sometidos al mismo "ritmo de la vivencia" (*Mitanklingen & Mitschwingen*)[...]

Justo por ello Heidegger acude, por primera vez, a la palabra Ereignis (1919), que le brinda la posibilidad de pensar un acaecer en el modo de una mutua apropiación. Tal acontecer es lo propio de la vivencia inmediata.<sup>226</sup>

Aquello que se muestra en el fenómeno artístico es un evento que "abre" un mundo real, y al abrirlo su significación adquiere sentido o significado, como una forma de "decir" de él. Como presencia fáctica del "ser-en-el-mundo" en tanto que "cura", el "Dasein" ("ser ahí") se "abre" al mundo y proyecta su dimensión temporal, al "extrañarse" ante las cosas de la naturaleza, o de todo aquello que se le da como referencia que conduce a significarlo o darle sentido.

A partir de esta significación, la propia senda de nuestro "habitar" el mundo dice del peculiar "cómo" en que le damos sentido a nuestro tiempo finito, mediante el fenómeno de "vivir". Es nuestra propia vida quien nos conduce a situarnos en la dimensión originaria (preontológica) de la "interpretación" y la

<sup>225</sup> V. Heidegger (s/f) *Prolegómenos a la Historia del Concepto Tiempo* citados en Rodríguez Montero, 1997, p.29.

<sup>226</sup> *ibid.* p.73, en Rodríguez, M. 1997 p. 29.

“comprensibilidad”. El arte constituye un “saber” ligado al origen, en el sentido de la comprensión, que sólo halla su fundamento en la interpretación que nombra el verdadero perfil de nosotros mismos.

Como la “comprensión” del “ser ahí” no puede renunciar a su propia estructura de ser, y la experiencia estética es una vivencia como cualquier otra, su peculiaridad no proviene de la subjetividad del sujeto o de la relación que pueda tener desde su “interior” frente a lo “exterior”. La obra misma representa un mundo. Es necesario profundizar en la forma como se integra el fenómeno estético como unidad que proviene de la relación de la obra, el creador y el espectador en la vivencia.

La obra de arte puede apoyarse en la estructura fundamental del “ser ahí” debido a que no hay nada exterior a ella, es su propio horizonte quien nos dice que somos nosotros mismos los que al entrar en “relación con” su manifestación sensible, estamos y nos ponemos en cuestión.

Tener una experiencia estética implica adentrarnos al mundo de la obra, que nos “conduce a” o nos da acceso “hacia” un cierto sentido, que lleva a superar la contingencia de la vivencia y su discontinuidad, porque nos convoca a ir más allá de lo inmediato (del ente) y profundizar en el plano del ser.

La tarea de la presente investigación radica en situar el sentido de la vivencia estética como la síntesis de la totalidad que la obra de arte encierra a través de sí como mundo, que hacen del objeto artístico y su recreación un evento puramente ontológico.

La experiencia estética expresa lo más originario de nuestra estructura de ser, y por ello el arte funda e instaura, al convertirse en fuente de sentido que nos dice del ser que somos cada uno de nosotros mismos.

### **13.1. HACIA UNA ESTRUCTURA DE SER DEL ARTE**

El arte es su realidad: “obra”, “creador” y “quien lo contempla”. En ello funda su dimensión, porque por su perfil instaura y adquiere significación histórica.

El arte es una unidad cuyo sentido parte y retorna a sí, como algo que dice de lo más propio y original de nosotros mismos, mediante nuestra apertura, acceso y manifestación de lo humano; por lo que la estructura de la totalidad se nos muestra sensiblemente.

*¿Cómo surge esta representación sensible del ser?  
¿La apariencia de lo bello radica en la mostración del ser en totalidad?*

## *¿Qué implica el ser en totalidad?*

Si intentamos responder estas preguntas situándolas en el momento que “coincide” el “efecto” de lo bello con una “situación sensorial empírica”, sabemos que el resultado no implica más que la posible generalidad regulativa de nuestra razón, que tiende a integrar esquemas que redundan en un juicio de gusto, en tanto que la salida desemboca en lo simbólico.

Y como en la *vivencia*, el arte actualiza la plenitud del significado, que no tiene que ver con aspectos particulares sino que representa, en su conjunto, un cierto sentido de la vida. Nietzsche interpreta que mediante la obra de arte surge la actividad metafísica de la vida, la realización plena de la representación simbólica de nuestra vida.

Sin embargo, cabe preguntar,

*¿Porqué la obra no tiene que ver con aspectos particulares  
si nos dice tantas cosas?*

*¿Desde dónde surge la vivencia?*

*¿En qué se parece a otras experiencias de la vida?*

Encontramos una coincidencia entre lo sensible y lo *in-audito* (no dicho), que propone la originalidad de la obra como una forma de “acceder a” una cierta fuente de sentido (simbólico).<sup>227</sup>

El símbolo como significación de algo diferente a lo que él mismo es,<sup>228</sup> implica que su validez radica en la capacidad que tiene de mostrar “aquello” en lo que se reconocen los miembros de una cierta comunidad.

Y como los límites del símbolo quedan reducidos a la “referencia” que en nuestro “habitar” tengamos de él<sup>229</sup> desde una cierta cultura, podemos “comprender” o “interpretar” una obra de arte, mediante dos fuentes de sentido:

- Por medio de la comunidad que le dio origen.
- Por nuestra estructura de comprensibilidad originaria.<sup>230</sup>

<sup>227</sup> Para Heidegger, lo que se muestra no es el “ente” que se afana en aparecer, sino lo oculto y lo encubierto que se refiere al ser de lo “ente”. Profundizar en el §10.1 *La Vida como lógos de esta segunda parte*, p. 104-105

<sup>228</sup> Profundizar el Anexo “A”: Psicología del Arte

<sup>229</sup> Se tiene “familiaridad con” nuestro mundo, como “mundo vivido”.

<sup>230</sup> *Comprensión* en el sentido de *Verstehen* implica hablar de significatividad más que de significado, dirigido a trascender el plano estricto de la percepción. Por tanto, es necesario adoptar una actitud que rebase el precepto, como visión de una “lectura articulada” dado que sólo cuando sea posible reconocer lo representado, se estará en condiciones de “significar” una imagen; es decir, será cuando en realidad exista esa imagen. En ello radican, en todo caso, las posibilidades y limitaciones de la experiencia misma.

### 13.2. “HACIA” Y “EN DIRECCIÓN” A HORIZONTES

Recordemos que la “significatividad”, más que el significado, proviene del plano estricto de nuestra experiencia estética situada en la vivencia. Hasta que adoptamos una actitud que rebasa nuestra pretensión de realizar una “lectura articulada” de la “obra”, podemos “decir” algo de este “algo” y nombrarlo o significarlo.

A partir de nuestra posibilidad de *reconocer* (integrar al mundo de nuestras significaciones) “lo representado” en la obra, podemos “vivir” (comprender) el sentido de su propia imagen y “tener el sentimiento de placer” que a ella nos refiere, en el plano del juicio de gusto y vivencia estética.<sup>231</sup>

Al tener una vivencia estética encontramos que surge un mundo: la obra nos dice “algo”, pero su interpretación no está en el plano de la lógica (reflexión), desemboca en la particular experiencia que “sentimos” tanto ontológica como filogenéticamente, junto y a partir de ella.

*No se necesitan palabras para sentir:  
Sentimos y en todo caso, después ponemos nombre a su sentido*

Porque la obra culmina su fin en sí misma, no requiere de referencias sobre ella en el sentido de la reflexión teórica. No obstante que la estética esté emplazada a ir más allá de toda interpretación dogmática de la belleza, que reduzca sus fenómenos a la “audacia” de juicios pretenciosos de críticos o “expertos”, el arte no es ni un objeto (“ente”) ni una “copia” de lo real.

La obra se avoca a con-vocarnos mediante su representación sensible y alegórica porque abre un mundo por sí misma. Una vez que aceptamos “reunirnos” con ella alcanzamos a comprender que mediante su manifestación se muestra la totalidad del mundo que ella misma encierra.

El arte nos convoca a recorrer otro horizonte, el más originario de nuestra comprensibilidad. Al transitarlo, nuestra experiencia nos *dice* de la capacidad que tenemos de superar la contingencia de una vivencia cualquiera, porque al vivirla nos adentra en la fuente de significado más radical de ella misma.

La fuente del “saber” comprensivo que se muestra en la obra de arte se manifiesta en sí misma, como “representación” vivida en el plano de la sensibilidad. Por ello, por sí misma, la obra desemboca en nuestro descubrimiento de su belleza como lo verdadero, que al decir del ser que somos en cada caso cada uno de nosotros mismos, hace de nuestra experiencia un evento puramente ontológico.

La experiencia estética no puede quedar neutralizada por juicios exteriores o “formalistas” por encima de nuestra particular vivencia de la obra. Por que el

<sup>231</sup> V Kant: *Crítica de la Razón Pura* y *Crítica del Juicio* en los Anexos “B” y “C”.

arte confronta y convoca nos condena al reto de recorrer nuestra más originaria fuente de sentido y comprensibilidad, como experiencia de andar el camino que por sí mismo "abre".

A partir de la vivencia estética, la obra "es" y se experimenta por medio y a través de sí misma en nosotros. Y porque sólo desde el recorrido que aceptamos caminar al vivirla, la obra dice del "ser" que somos cada uno de nosotros mismos, es nuestra experiencia de "goce" quien nos descubre su belleza.

El arte ofrece la posibilidad de otra fuente de saber, ya que no existen razones "verdaderas" (de certeza) para juzgar a la obra,<sup>232</sup> y puesto que para interpretar la "veracidad" de su dimensión lo que predomina es el emotivismo, no es la vía de la reflexión apoyada en conceptos lo que "desvirtúa" el carácter del arte, sino el tratar de aplicarlos con juicios que están "por encima" de la contemplación misma de la obra, puesto que su "libertad" como "sentimiento de gusto" puede conservarse en nuestra vivencia, sin subordinarse a la lógica de nuestra racionalidad.<sup>233</sup>

El "sentimiento" que proviene de la experiencia estética es lo suficientemente originario y radical como para conducirnos a vislumbrar atisbos que "responden" a muchas de nuestras demandas intelectuales; ya que al provenir de otra fuente de saber (la propia) nos recuerda que al situarnos como humanos, una vez que asumimos una actitud apoyada en una "relación con" el "ser" y no desde el plano de la positividad de las cosas (lo "ente"), tenemos la posibilidad de comprender ese ser que "dice" lo que somos nosotros mismos en cada caso.

Como Nietzsche afirmaba, lo estético debe superar el proyecto que la Ilustración le asignó, al situarlo en los límites de una racionalidad con dimensión propia y formalista, centrada en el "optimismo" de la "certeza" de la verdad, que postulaba la ciencia frente al impacto de la experiencia del placer.<sup>234</sup> El arte proviene de la fisiología ontológica del artista, y de quien como él, recorre la embriaguez de sus obras cuando descubre la verdad de su belleza.

Porque este proyecto solo es posible hacerlo descansar en el mundo mismo que las obras de arte encierran, Heidegger nos ayuda a comprender que esta supuesta autonomía desemboca en el camino de su propia ontología.

Lo que está en cuestión es el *¿cómo?* podemos culminar con una ontología del arte, lo que nos obliga nuevamente a reformular nuestras preguntas y situarlas en el horizonte mismo de su origen:

*¿Qué es el arte? ¿Cuál es el ser del arte?*

<sup>232</sup> Como "juicio determinante", V. Kant, *Crítica de la Razón Pura* y apéndice "B" anexo.

<sup>233</sup> V. "Lo Bello y lo Sublime" en *La Crítica del Juicio* y en apéndice "C" anexo.

<sup>234</sup> V. en la primera parte los §6 y §7, p. 65-86.

La obra de arte solo puede ser abordada desde la obra misma; a partir de ella se hace la experiencia y por ella tenemos su vivencia. La obra es real en ella misma y su realidad reside en que es a la vez, obra, creador y espectador. "Vida" y "arte" instauran su perfil y adquieren significado histórico desde lo más originario de la "relación con" el ser de lo humano.

Cada uno, "arte" y "vida" constituyen una unidad que parte y retorna "desde" y "hasta" lo más original. En esto radica que el arte represente apertura y acceso a la vez.

Ambos involucran los elementos que ayudan a descubrir su "verdad", porque al conducirnos hacia aquello que se nos muestra como "belleza" en la obra, su misterio alude a situarnos en el horizonte ontológico que nos recuerda que los humanos, a diferencia de las "cosas" positivas (lo ente), tenemos acceso a la totalidad cuando podemos preguntarnos por ella, y desde el plano de la sensibilidad estética asumir una actitud que nos dice de una "relación con" el ser, que se sabe en el mundo porque se pregunta por él.

### **13.3. MUNDO Y OBRA, OBRA MUNDO**

Heidegger define que la obra de arte es en primer lugar una "cosa", y al mismo tiempo arte, que es lo que impera en la obra. Las obras son tan reales como las cosas, puesto que una poesía, por citar un ejemplo, o un cuadro, una partitura pueden ser *transportadas* lo mismo que un cargamento de cemento, un automóvil o una piedra.

Porque el arte impera en los objetos artísticos existen otras peculiaridades de ser que los hacen sumamente originales, por ejemplo al "Sensemayá" de Revueltas, el "autorretrato" de Goytia o los poemas de Sor Juana. Cada uno puede exhibirse en bibliotecas, hemerotecas, museos o salas de conciertos, al igual que prendas de vestir en un almacén o cajas de jitomates en las bodegas de un mercado. La diferencia es que las primeras lo hacen como "obras de arte", mientras que las segundas como mercancías intercambiables, utilizables, funcionales y desechables.

Por esta caracterización, Heidegger propone analizar la realidad del arte a partir del ser de las obras de arte con base en cuatro puntos de partida:

- a. La obra es "cosa" confeccionada (con-formada).
- b. La obra es representación alegórica de un símbolo.<sup>235</sup>
- c. La obra es unidad de "forma-contenido".
- d. La obra es autosuficiente porque no tiende más que a sí misma.

<sup>235</sup> V. Psicología del Arte, apartado "A"



El "mundo" que se nos muestra está lleno de cosas que "nos dice" de esa cosa que el mundo es.

Pero,

*¿Qué es una cosa?*

Una cosa es todo lo que nos rodea. Las cosas de la naturaleza son tales porque se presentan frente a nuestros ojos. Ellas se nos aparecen como nubes o árboles, praderas o montañas, abismos y horizontes, aunque como partes del escenario natural no son susceptibles de ser manipuladas "a la mano", como si fueran útiles que tuvieran el mismo sentido que un zapato destinado a servir para caminar, o una mesa para escribir y estudiar.

Si las cosas son todo lo "ente", la obra de arte "es" también una "cosa" que a su vez es "ente". La obra como el útil comparten una misma dimensión: ambas son creadas por la mano del hombre, y a diferencia de las cosas naturales que solo se muestran como tales, "obra" y "útil" son confeccionados.

Las cosas como todo "ente" que se muestra "ante los ojos", pueden estar "a la mano" cuando "sirven para algo" y están destinadas a ir más allá de su forma material, que ocupa una cierta dimensión en el espacio. Toda cosa útil llega a nuestras manos gracias a que ha surgido y aparece mediante una acción creadora. Pero el caso del arte no llega a nuestros sentidos por su representación sensorial. El arte va más allá.

Las cosas que se nos muestran en el mundo no son estrictamente objetos que se reducen a ser percibidos por nuestros sentidos, "como si" fueran ese *algo* "exterior" que está ahí por sobre nuestra vida cotidiana. Porque las "cosas" están situadas en nuestros espacios, la obra de arte adquiere también una forma temporo-espacial de estar en la representación que tenemos de ella.

Los humanos integramos las "cosas" a nuestro mundo, conformamos "sitios" que nos permiten hacerlas familiares sobre la base de una relación permanente con ellas. Las "cosas" se muestran como lo más cotidiano y común a nuestra existencia, nos hacen sentir que estamos "como en casa", porque son ubicadas por nosotros mismos mediante la relación de significatividad, que enmarca la experiencia de situarlas y distribuir las en los espacios que diariamente recorreremos al vivir, sobre la base de una relación referencial.

La obra de arte es una cosa *confeccionada* al igual que un vestido, que situamos en un espacio y relacionamos con nosotros mediante una relación de significatividad. Pero mientras una prenda está destinada a "servir para", un grabado de Capdevila, la poesía de Sabines o la Sinfonía India de Chávez, significan "algo más" que el tipo de relación de utilidad o beneficio comercial centrada en su peculiar valor de ser el "ente" que es.

A diferencia del vestido la obra de arte no "sirve para" algo prescrito de antemano, destinado al servicio de los útiles de alta calidad y manufactura. La funcionalidad del arte proviene de una serie de elementos que están por encima de

su estricta constitutividad material.

Aunque también "cosas", las obras de arte no se reducen al lugar que están destinadas a ocupar en el espacio, ni se restringen a los sitios o parajes en los que fueron confeccionadas como "entes" adscritos a una cultura en particular.

Porque la obra es una alegoría que representa algo más que composición física y de utilidad es una "cosa" que encarna un símbolo.

Cabe recordar que desde la antigüedad la teoría del arte ha manejado que la obra de arte integra su composición a partir de una estructura de "forma" y "contenido". No obstante, este concepto resulta tan formal que igual sirve para describir la dimensión de una propuesta plástica o la estructura sonora de un adagio, que la curvatura de una jarra, lo ancho de un zapato o la inclinación de un talud.

Resulta irónico que las categorías "forma-contenido" puedan aplicarse por igual a la crítica que nos provocan los *alcatraces* de Diego Rivera, la gran melancolía que nos despierta el tiempo del adagio de la 5a. sinfonía de Mahler, la imagen de unidad alcanzada por el talud de los templos mayas de Palenque, las especificaciones del ortopedista para usar zapatos de ancho tipo "b", "c" o "d" o las anoréxicas medidas de la última modelo de la moda italiana que se hizo famosa en Nueva York.

En estos cinco ejemplos no importa que lo "ente" en cada caso tenga un valor insustituible por la calidad de su factura, el tipo de uso o la funcionalidad estética que cada uno adquieran. La propia perspectiva de su coseidad reitera que en tanto unos se proponen como útiles, los otros inevitablemente imponen su ser como obras de arte.

Por ello Heidegger plantea que:

**...en la utilidad se funda la forma dada a la obra, como también la previa elección de la materia. Es la obra quien demanda el grado de dominio de la estructuración de su materia y forma.... El ente que está subordinado a esta utilidad es producto de una confección... es un útil "para algo".**

**En consecuencia, "materia" y "forma" como determinaciones del ente, están naturalizadas en la esencia del "útil".<sup>26</sup>**

Heidegger acierta al plantear el sentido de la forma como un criterio para definir el ordenamiento de la materia, ya que al estar más relacionada con la utilidad y eficiencia de la cosa misma (en cuanto a sus límites de durabilidad, desgaste y equilibrio, tanto de la jarra como del zapato en este caso), su propuesta reduciría el carácter estructural de la obra misma a los límites del formalismo.

<sup>26</sup> Heidegger, "La Cosa y la Obra" en *Arte y Poesía*, 1952, p. 53.

Por ello, "forma" y "contenido" dejan de significar criterios o categorías válidas para definir lo particular en la obra, puesto que ambos son conceptos que resultan redundantes cuando al describirlo todo terminan por reducirlo a lo mismo, a cualquier cosa...

Y porque "materia" y "forma" surgen como conceptos superpuestos a la esencia de la obra de arte, en tanto que ni es útil, ni está destinada a "servir" funcionalmente, no pueden tampoco comprender su carácter ni el mundo que por sí misma encierra.

Por que la obra de arte no tiende a nada por encima del mundo que encierra, su realidad es por sí misma auto-suficiente.

#### **13.4. LA AUTOSUFICIENCIA DE LA OBRA DE ARTE**

Debido a que el arte no se reduce a ser "cosa", ni hay forma de conceptualizar<sup>237</sup> sus productos más que a partir de las obras mismas, es necesario reorientar, nuevamente, nuestra perspectiva de análisis.

Todo concepto que deviene fuera del mundo que las obras mismas encierran cae en la abstracción formal de una lógica reflexiva, que más que aportar algo, impide profundizar en nuestra vivencia.

El analizar la obra como objeto en sí, igual que cualquier otra "cosa", será lo que no nos "deje ver" lo que mediante su presencia, la obra misma propone.

Comprender que la obra es autosuficiente y que en ello radica su valor, nos implicará asumir que la belleza de su mundo no tiende a nada por encima de sí, ya que todo lo encierra en sí misma.

Aventurémonos a recorrer una obra desde el plano de las cosas con que fue creada o confeccionada, a partir del servicio que todo útil debe brindar. Utilizaremos, por ejemplo el uso de unas *cananas*, como "algo" que desde fines del siglo pasado "sirvió para" que los soldados guardaran las balas de sus *carabinas 30-30* y portarlas sobre el torso, facilitando la recarga del arma usada y evitar distraerse ante lo complejo de las estrategias militares, que acumulaban muertes frente a las exigencias de la batalla.

Estas mismas *cananas*, representadas por el trazo vigoroso de José Clemente Orozco, cumplen también una utilidad que define la estructura del primer plano de su obra mural "La Trinchera".<sup>238</sup>

<sup>237</sup> En el sentido de adecuar la palabra a la cosa.

<sup>238</sup> "La Trinchera" Obra mural de José Clemente Orozco, pintada con técnica del fresco en el patio central de la antigua Escuela Nacional Preparatoria. Situada en el actual Antiguo Colegio de San Ildefonso, sus muros albergan la cuna del movimiento muralista mexicano. Este edificio colonial forma parte del patrimonio cultural mexicano y tiene la actual función de albergar múltiples actividades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), principalmente como museo y recinto universitario situado en el primer plano del Centro Histórico de la Ciudad de México.



Ahí queda representado el contraste de elementos cromáticos, que reorientan la trama articulada del realismo iconográfico de un muralismo que debe ser superado. Más allá de pintar "cuadros", Orozco formula una propuesta plástica que circunda elipses, incorporando verticales y horizontales que vibran en su conjunto, con el fin de introducirnos al contenido que define el drama del más sangriento de los movimientos armados del S. XX, cuya gesta culminó con la posibilidad histórica del México contemporáneo.

En esta composición mural no se sabe si los que luchan son los jefes vencedores o los soldados de infantería; si están en la batalla o solo la aguardan. Lo evidente es que queda expresado por igual: el drama de la espera y de la guerra, aunado al anhelo y la desesperación de un pueblo que relata que sólo cuando se está dispuesto a todo, puede superar la desigualdad mediante la fuerza histórica, que redefine la plataforma de una nueva etapa en la vida política de un país que aspira a serlo.

Ese es su contenido y el escenario que el Secretario de Educación<sup>239</sup> le brindó a este gran pintor, radicó en utilizar su expresión para definir la trama simbólica que daría perfil al sentido de la educación pública en la vida de un país que estaba naciendo. Orozco no opta por relatar anécdotas de la revolución sino por dejar asentada la fuerza de su permanencia al tornar vigente el drama que la encarna.

En "La Trinchera" útiles y dimensiones plásticas, "cananas" al igual que "carabinas", persisten en la validez de su utilidad, aunadas al giro de trazos y pinceladas, enfatizan la vertiginosidad a que la vida emplaza cuando uno aspira a vivir mejor. Orozco representa, mediante tres figuras en primer plano, el relato sangriento de la muerte de tres millones de mexicanos mediante el claroscuro que define un peculiar sentido de luminosidad; resalta y pone en movimiento un conjunto de trazos elípticos que torna actividad el cuero de cananas y balas gastadas, junto al fierro y madera amoldada de las carabinas, que nos conducen al tiempo permanentemente retrasado de la batalla.

Ahora el mural *nos dice* del coraje contenido que revela la estructura de quienes, próximos a morir, alcanzan mediante el juego cromático, dramatizado por la intensidad de los trazos, el vigor propio de quienes deciden vivir por el reconocimiento y la estatura histórica de su vida, muriendo para vivir por ello.

Basta recordar que casi logramos olvidarnos de tantos, que quienes como estos rostros desconocidos, nos han reiterado con esta misma fuerza y vigor la jerarquía de su disposición a vivir las muertes que sean necesarias, incluso la última, para decirnos que la vida emplaza día a día a ser vivida, y no puede más que abrirse desde lo inaudito y recóndito de sus propias biografías, para darle un cierto sentido.

<sup>239</sup> Era Secretario de Educación Pública José Vasconcelos, promotor del muralismo mexicano.

¿Qué no fue el Che quien dijo?

*¡El que no vive como piensa  
acaba pensando como vive!*

Desde la confrontación de la miseria e injusticia, traducida en sentimiento que se afirma para la victoria y postula la necesidad de una nueva vida, Orozco es portador de una fuerza que alcanza el más alto sentido plástico que representa desde su expresión, la universalidad de una voluntad que grita ¡Basta!

“La trinchera” va más allá de toda representación realista de una iconografía articulada, que intenta relatar el discurso ideológico de una historia.

Orozco propone un punto de inicio y reencuentro con cada uno de nosotros, de aviso y emplazamiento: clamor que implora lamentos, fuerza que convoca a vivir. Sin personajes ni lecturas intencionales, pinta figuras como pretexto plástico donde enfatiza, a través del poder de su pincelada, no contornos sino movimiento de trazos vigorosos, cuya intención no pretende sólo el “efecto” de alcanzar esa luz, que sabe que el camino de la oscuridad siempre dice más.

Cananas y carabinas, cuero y fierro, al igual que trazos y claroscuros, se abren al mundo como historia que va más allá de un anecdotario, porque nos confronta y nos vincula al lamento, mediante un grito rotundo que da cuenta del drama histórico de una sociedad que antes de agotarse a persistir como condenada, decidió erguirse hasta dar lugar a la ocurrencia de una batalla interminable.

Los útiles que plásticamente configuran la composición de “La Trinchera” no se agotan en su trazo y textura, sino que se abren a sí mismos al dar cuenta de la monumentalidad y dimensión del drama de un momento histórico, que se reitera como lucha y reivindicación de lo propio que en cada uno dice de nosotros mismos.

En el mural ocurre la trama articulada de la coseidad del conjunto de elementos que la componen, como apropiados y manipulados por el autor, a través de sus *portadores*, que viven en un mundo inaplazable y al plantearse la necesidad de superarlo están dispuestos a hacerlo más significativo, más justo, más humano.

Lo que ocurrió con la obra de Orozco es que hizo que los elementos y útiles, representados en el mural, fueran más útiles al fungir integrados en la composición de una misma unidad plástica. Porque su función consistió en incorporarse al mundo de la obra, dejaron de pertenecer a una positividad que pretendiera manifestarse exquisita por sí misma, aislada o independiente de la obra y de nuestro mundo.

La obra fue quien nos permitió adentrarlos significativamente en su mundo plástico por medio de lo más propio, que no es otro más que nuestro original “ser uno con otros” en un mundo en el que ya no se está dispuesto a que siga siendo el mismo.

La verdad de la obra nos recuerda que en este mundo ya no se comparten sus formas y costumbres, y a la vez, madera y fierro, cuero y ausencia de balas, como trama plástica de su composición, adquieren por la forma de su coseidad lo que en realidad son: Una expresión de la materialidad dispuesta a servir para alguien que "es" en el mundo y en él, es capaz de darles sentido.

En la obra, aunque cosas gastadas, cada uno mostró y reveló su pertinencia en medio del contraste entre tiempo pasado y utilidad inmediata; pero fue más allá de ella, puesto que en su totalidad, la obra como mundo, reveló algo:

"La Trinchera" habló por sí misma, porque al igual que quienes la contemplan con pasión y asombro, representó una situación y abrió un mundo contenido en ella misma, que me hizo ser más yo al recordarme sentimientos que yacen ocultos pero latentes en mi, cuando sus horizontes de indignación convergen nuevamente como punto de encuentro y vigencia que sabe que no está sola, en un mundo donde parece que ya solo viven muchos muertos...

La obra reveló algo más allá de la materia con que se confeccionó, o las especificaciones que debió contener técnicamente, para que a través de su composición plástica apareciera el decir de Orozco en "un otro", hermanado con cualquier otro hombre que es capaz de asumir su jerarquía y nivel, hasta emplazarse a alcanzar la forma que hace nuevamente vigente la reiteración de este "decir" de su verdad de "ser" como sentido de la obra misma.

La obra dimensionó a través de su "coseidad" la verdad de lo oculto en su mostración, porque fue más allá de su positividad, y por nuestra fuente originaria de sentido, hizo aparecer algo más: Cómo el descubrimiento de su configuración, devino en el "ser" de su belleza.

En este sentido, y siguiendo a Heidegger lo que ocurrió,

...es que la obra nos hizo "saber" la verdad del útil en tanto que sólo y por ella, se hizo visible el ser de este útil. Desde ahí la obra hizo patente la forma en que las cosas son en realidad. Se puede concluir que la obra está íntimamente vinculada con la verdad... el arte, es una forma peculiar de acontecer de la verdad.<sup>200</sup>

El arte no es la suma de sus propiedades técnicas y materiales, sino que constituye la unidad de la multiplicidad como materia formada. El arte, como alegoría y símbolo, se convierte en reto, para que el artista y el espectador asuman una actitud más profunda y radical si pretenden "vivir" la obra y desde ella, descubrir la belleza que por sí misma encierra.

Lo que sucede en la obra de arte es que a través de vivir la obra, uno puede adentrarse en la esencia de ella misma, a partir del mundo que encierra. No importa cuan figurativa, realista, expresionista o abstracta pueda ser su propuesta plástica. Lo que en ella surge como evidencia es que porta una forma peculiar de apertura y acceso ante la esencia de lo que se pretende representar en el mundo

<sup>200</sup> Heidegger, *Ibidem*, p. 62-63.

que ella misma encierra.

La obra de arte, plantea Heidegger,

"abre a su modo el ser del ente" y por ello, se abre a la manifestación de su verdad.<sup>241</sup>

### **13.5 LA OBRA DESDE LA VIDA, LA VIDA COMO OBRA**

"Vivir la obra" exige que aceptemos captarla más allá de lo afortunado que puedan ser nuestros receptáculos psicofisiológicos, puesto que su horizonte de sentido es el conducto que nos permitirá asimilar el "decir" de su propuesta.

El evento que deviene en placer estético, no implica partir de la "cosa" a la "obra", sino entender que la unidad de la obra será quien posibilite nuestra relación con ella, al tornarla significativa, una vez que su horizonte quede despejado por la forma de nuestra vivencia y placer estético.

*Pero ¿qué nos "dice" la obra?*

La obra de arte "no es" lo que dice de sí como positividad. Es lo que "nos" dice por medio de la "relación que tenemos con su "ser", porque su horizonte permite que nuestra contemplación se torne interpretación. Decir de la obra, "interpretarla", es producto del evento de preguntarnos por ella, que proviene de nuestra más original fuente de significado y se torna encuentro, luz, creación.

Preguntarse por el fundamento ontológico de la obra, por el "ser" de su obra, no implica que el que la contemple derive la significación de la "cosa" a la "obra". En el arte la obra es quien posibilita que interpretemos el carácter utilitario de su coseidad, puesto que el horizonte de comprensión que por sí misma encierra, desemboca en la apertura de una nueva fuente de interpretación, que *permite* ponerle mundo (decir algo pertinente) a lo "ente" que su "ser" la define.

Debido a este carácter ontológico de la obra el arte funda, por que da lugar a que surja un horizonte de comprensión originario que abre en sí un modo de ser del "ente", como ese acontecimiento en la obra que pone en operación a su verdad.

El "ente" que la obra "es" acontece por nuestra fuente de placer estético, como una develación que des-cubre que su "ser" no radica en la plataforma de lo "ente", porque cuando ésta emerge a la vez auto-oculta la "certeza" de su verdad positiva.

Lograrlo como espectadores, reside en adoptar cierta actitud, que deponga su contexto-circunstancial. No importa que con su presencia la obra nos avise que

<sup>241</sup> *Ibid*, p. 67-68.



es una mercancía codiciada, o nos prejuzgue al saber que es altamente cotizada, que se comercializa y tiene un mercado o que se exhibe y expone en lugares públicos o privados, un museo o una habitación particular.

Lejos de auxiliarnos a vivir la obra, estos atributos nos distraen e impiden llegar al centro de la idea. Para que la obra se transforme en arte, exige que estemos dispuestos a encontrar la significación de su *concepto*, en y por el mundo que ella misma encierra.

Heidegger nos propone que la vía del análisis ontológico de la obra de arte, lejos de aplicar categorías conceptuales, desemboca en la comprensión de una forma de "pro-venir" en "mundo" y "vida". Ambas orientan el sentido de su "ser", dirigido a un "des-cubrir" ocultante, la forma en que éste *acontece* en belleza, porque su propuesta se torna en veracidad.

Y si como hemos visto en el contenido previo el plano de lo "ente" (cósico) distorsionó este "encuentro" como "devenir", la "relación" que tiene la obra "con" nuestro horizonte del preguntar conduce a recorrer su propio horizonte, que deviene en temporalidad que se expresa, "dice" o "poetiza" de sí.

Aventurémonos nuevamente a recorrer el mundo de la obra. Es un hecho que las joyas y muestras arqueológicas de la época prehispánica han sido motivo de ambición inescrupulosa de coleccionistas y especuladores, que desde la conquista española continúan saqueándolas. Pero si pensamos que debemos ir más allá del despojo y desvanecimiento del mundo y la cultura en que fueron elaboradas, quizá podamos encontrar en ellas un valor diferente.

A la fecha, son expuestas en museos el "Penacho de Moctezuma" en Viena, el "Códice Dresden" en Alemania o a la "Coatlicue" en Nueva York. No es casual que podamos escuchar la *Sinfonía India* de Chávez en Austria, o comprar las litografías de la serie biofílica de Toledo en París. A pesar de su circunstancia e inmediatez, en cada caso, las obras emergen y se proponen a sí mismas, mostrando lo que son.

Y a pesar de que estas obras ya no "son" lo que "significaron" en su mundo original, continúan mostrándonos su contenido como objetos estéticos e invitándonos a compartir el mundo propio que se abre, al adentrarnos en el reino que impera por ellas mismas.

*¿Cómo volver a empezar? ¿Desde dónde?  
¿En qué consiste su contenido sin conceptos?  
¿Cuál es el mundo que sin conceptos se abre?*

El análisis partirá a continuación de dos sendas complementarias, que no podrán cobrar vida más que a partir del horizonte mismo de la obra: Ambos son uno y lo mismo: devenir y tiempo, lucha que es y no es. Estructura de ser.

- La que alude a la materialidad de la *tierra* como naturaleza que asienta el suelo del mundo en el tiempo.

- La que sitúa a la tierra temporal y la hace devenir como *mundo* del hombre en el espacio.

Con las rutas de este horizonte, hablemos desde nuestra visita a la pirámide del “Castillo” en Chichén-Itzá,<sup>242</sup> que al constituirse en un recinto turístico que alberga parte del Patrimonio Histórico de la Humanidad, deja de tener la significación culminante de una religiosidad cósmica, que hacía que los mayas rindieran homenaje al universo mediante la astronomía, que les destinaba un sitio para definir las coordenadas y esperar el regreso eterno de Quetzalcóatl, durante cada equinoccio de primavera.

Cuando uno recorre el sitio y accede a subir o bajar las escaleras del edificio, percatándose del desgaste de sus escalones, asume que los mayas tenían una forma especial y diferente de hacerlo, que posiblemente obedecían a un comportamiento acorde con estas dimensiones, resultado de la unidad que integra en sus alcances arquitectónicos la *espacialización*: inigualable que define la etapa clásica de la cultura maya.

“El Castillo” también emerge como integración de taludes monumentales, que imponen su presencia en el valle donde se delimitan dimensiones sagradas, que normaron y dieron albergue a los dramas y alegrías de una comunidad, regida por creencias y ritos apostados cíclicamente en el calendario maya.

Quizá fue el resultado de una confrontación en el juego de pelota lo que pueda explicarnos el misterioso porqué de su huida, cuando abandonaron el esplendor del lugar, y fueron capaces de asumir la fatalidad de su destino que les exigía no mirar atrás, para empezar y resurgir de nuevo con las bases de otra realidad en nuevas sedes.

El templo emerge, construido de piedra maleable y caliza, jugando con diferentes formas orientadas por la inclinación de sus taludes, en medio de segmentos que van desde la localización de plataformas hasta la ubicación interior del arco maya, que contrasta frente a las etapas de construcción de la pirámide junto a la estela labrada, el Chac-mol y la representación del Dios Chac.<sup>243</sup>

La tierra blanca y caliza es quien ahora permite explicar que esta gran cultura haya con-formado, edificado y retornado a su “ser” tierra, porque a través de su maleable composición y falta de humedad, la hierba continúa creciendo sobre los escalones, lo mismo que el arrastrar de los animales vuelve a repetirse como siempre, solo que ahora aunado a nuestro miedo y asombro.

No importa cuanto se adapte el paisaje a las formas o viceversa. “El Castillo” cobra vida con el paso del tiempo. Su presencia ya no parte sólo de la tierra, hace que esta misma tierra sea la anfitriona de su suelo original.

La belleza que estos grandes arquitectos edificaron, como el espacio que descubre la monumentalidad de esta obra, no está aislada de nosotros mismos, ni nos lleva a especular que su talento provino de inteligencias extraterrestres o

<sup>242</sup> Centro ceremonial Maya “clásico” de Chichén-Itzá, Yucatán, México.

<sup>243</sup> Chac es el Dios Maya de la lluvia.

mandatos de inspiraciones divinas que nos haga menospreciarlos. Ciertamente, el talento y la presencia humana son ilimitados.

Aquellos mayas no son los de ahora, pero igual que nuestros actuales paisanos, regresan y viven con nosotros, seamos mexicanos o yucatecos, europeos o japoneses. Sus alcances se trascienden a sí por éstos mismos, desde la jerarquía que alcanzaron y permitió hacer de sus formas un acto de homenaje, donde la relación con sus Dioses permanece en la naturaleza de un escenario y lo sagrado se expresa.

Ningún elemento es lo que era o podría ser desde su integración constitutiva a la unidad del templo. Su vigencia y actualidad no sólo reiteran que su aportación espacial va más allá de sus cualidades específicas, porque inevitablemente representan para nosotros las acciones que los mayas tuvieron que realizar, como resultado de su "habitar" y "ser en el mundo", donde historia y topografía se funden y florecen. Esto es precisamente lo que hizo de su mundo un acontecimiento que continúa jerarquizando el contenido y significación temporo-espacial que definió la universalidad de su vida comunitaria, como un hecho cultural *par excellence*.

Ahora los mayas de entonces nos relatan, desde la temporalidad de cada uno de nosotros mismos, que su intuición y configuración creadora de espacios y coordenadas continúan siendo "en" un mundo que es y a la vez fue sido como la unidad de anhelos, búsquedas y recintos que asimilan formas que dicen de un mismo devenir: El que nos recuerda que la presencia del hombre en la tierra representa la posibilidad del acontecimiento del ente. Todos son uno y lo mismo. Lo humano deviene como tal, a partir de un otro. Somos una "relación con".

Por esta razón la valoración de una obra de arte no puede ser independiente al medio con el que se trabajó, en el sentido de sus materiales, ni tampoco puede supeditarse a la cuantificación de un costo material.

Al mostrarse la obra de arte autooculta su historia, pero acontece en el mundo que es, a partir de hacer patente en nosotros la temporalidad y actualidad de su manifestación estética.

La obra de arte refleja su propia consagración y aspira a brillar en su más profundo esplendor y gloria, como ese "algo" que refleja un mundo con un sentido que se reitera cada vez que un espectador vuelve a ponerlo en "acción".

En torno a él se sabe consagrada y dignificada: testimonio humano.

Para Heidegger el "ser" de la obra de arte significa:

**...establecer un mundo... El mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible y perceptible, donde nos creemos en casa. Mundo es lo inobjetable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y maldición nos retienen absortos en el ser... Al abrirse un mundo, todas las cosas adquieren su ritmo.<sup>244</sup>**

---

<sup>244</sup> *Ibid*, p. 75.

La obra tiene que ver con el establecimiento de un mundo en el que lo humano involucra su estructura de ser. Mientras la materia se desgasta en el útil, por ejemplo en el cuero del zapato o la madera de la mesa, en el arte la materia sobresale como parte de este mundo artístico, no se consume porque hace que al representarse se muestre el carácter mismo de la obra.

Heidegger dice que el arte como mundo es quien hace que la tierra sobresalga en su máximo valor como materia y al retraerse en la composición de la obra, sobresale.

La obra es lo que encubre y hace sobresalir porque hace patente aquello que antes quedaba como lo oculto. Aquí se debate la lucha de la tierra que tiende a autoconservarse como infranqueable, y se hace patente en la obra, como este autoocultarse en una inagotable multiplicidad de formas y modos.

Ambos, la tierra como lo "autoocultante" y el mundo como lo "abierto" que fluye, integran una pelea entre dos luchadores inagotables. Uno que quiere abrir lo cerrado, y el otro que pretende internarlo en su seno. En ello radica su batalla imperecedera que abre y cierra para dejar que el "ser" del ente se muestre en forma peculiar, como lo que se dispone a ser descubierto y develado.

El arte ni siquiera cuando "imita" es imitación o adecuación figurativa a una cosa. En su nivel más originario el arte es acceso y develación de su estructura de "ser", que contiene en sí misma, toda su realidad. De aquí que el arte sea una manera de devenir el ser, como una forma de devenir su verdad en alumbramiento de su belleza.

### 13.6. ARTE Y VERDAD

Heidegger plantea en el curso sobre Heráclito que lo que se nos da en el mundo, el sentido del "ente", es un "salir a la luz.

Salir a la luz de lo "ente" es manifestarse (*Vorscheinen*) más que aparecer (*Aufscheinen*). La luz como ἀλήθεια (*aletheia*) es productiva. Solo sabemos que la productividad del fuego no es ni un hacer ni un ocasionar generativo (génesis, fecundación), ni un iluminar impotente.

Salir a la luz no es ni *creatio*, ni *iluminatio* ni constitución. El "ente" es en el fuego, del sol, del lógos (τὰ πάντα-οντα ἔν λόγος) como la totalidad de todo ente.<sup>14</sup>

Debido a que el "ente" solo "es" en cuanto "ente", el brillo de su ser delimita aquello que nosotros no somos, así como el "ser" también que puede "ser".

<sup>14</sup> Martin Heidegger & Eugen Fink (1970) "Heráclito" (*Seminar Wintersemester 1966-67*), Barcelona, Ed. Ariel, (1986), p.113.

Gracias a su luz, el "ente" descubre su "acontecer" en proposiciones cambiantes. La luminosidad en que está representa por igual su oscuridad y su ocultación, así como su "no-verdad" y su contradicción.

Esta doble manifestación posibilita que el "ente" pueda aparecer de dos maneras:

1. Cuando se nos niega con excepción de ese punto de luz que solo nos permite plantear en general que : el "ente" es.
2. Cuando en la ocultación como "el negarse", el "ente" inicia su camino como comienzo de la iluminación en lo alumbrado, donde permite "abrirse" en su de-velación. Este es el momento en que "se halla disponible" a nosotros y puede ser "des-cubierto".

Todo juega en medio del desocultamiento y la autoocultación. Cabe plantear que el ocultarse del "ente" no es siempre un "negarse". Esta relación solo se daría si nuestra explicación pretendiera apoyarse en una visión positiva: o el ente "es" en "sí" o no "es".

El ocultarse del ente es más bien un "no mostrarse", que tiende a aparecer ofreciéndose como forma diferente a lo que "es". El "ente" puede aparecer como un disimulo o un engaño y en ello reside la condición para que podamos equivocarnos.

El "ente" no sólo puede estar en estado existente ("en sí"), sino que deviene como un "acontecimiento", y su "desocultación" es la tarea que adviene con la verdad como resultado de la acción humana. La verdad, por tanto, no es una propiedad que resida en las cosas, o en las proposiciones (juicios determinantes en el sentido del conocimiento científico), es acción de des-ocultación.<sup>246</sup>

Heidegger advierte:

**Sobre la base científicista del mundo desaparece la verdad de la experiencia inmediata del mundo.<sup>247</sup>**

Por esta doble relación de "ausencia" y "presencia" del "ente", de *ocultación y desocultamiento*, la "verdad" como "identidad" se diluye cuando pretende quedar contenida en su positividad.

Esta pretensión la ha extraviado en el error de afirmarse en la "certeza" que olvidó cual era el sentido de la diferencia entre "ser" y "existir", que nos recuerda que el hombre "puede ser" en la "verdad" y en la "falsedad".

De aquí que Fink proponga:

**La identidad "ser" y "pensar" es un "comprender-se recíproco como**

<sup>246</sup> *Ibid*, V. Capítulo No.4 Historia de la Metafísica como Relación "ente" y "ser".

<sup>247</sup> V. Heidegger & Fink "Heráclito" (1986), *Op. Cit.*, p. 115.

estado de apertura. Son co-pertenecientes en el *λόγος* (*lógos*). Ambos comprenden al “ser”, son formas de autoiluminación del ser.<sup>248</sup>

Afirmarse en “lo que es” (identidad de lo “en sí”) *como si fuera* lo que “ya siempre será” representa el error en el que han caído los universales o los dogmas absolutos que no nos dicen más que la consecuencia de un olvido. No obstante, el desvanecimiento y acaecer de lo que se nos da, nuevamente nos recuerda que:

El hombre existe en una relación “con” el “ser”. Lo que sigue vive la muerte de lo precedente, de esta manera el ser se muestra en el “ente” y por él acontece como una manifestación.<sup>249</sup>

La verdad es hasta y donde el hombre “es”. En él se funda y mediante su acción se muestra. Lo mismo reitera el contenido de sus propias verdades que falsedades, encuentros o extravíos. En ello radica que toda veracidad deviene en acontecimiento por medio de la estructura de la existencia humana como “relación con” el “ser”. Esa es su “real” estatura, en tanto que cada forma igual que nuestro vivir, se manifiesta.

- “El arte es una forma privilegiada de aparecer de la verdad, porque con la obra de arte su “ser” es “des-ocultado” como “acontecer” que vuelve a “auto-ocultarse”. Este horizonte desemboca siempre en una nueva perspectiva: La que nos dice que el “ser” de este “ente” nunca “es”.

- El arte es a la vez “presencia” y “autoocultamiento”: lucha permanente entre mundo y tierra, movimiento, combatiente y combatible, debate entre alumbramiento y ocultación. Y en tanto que la tierra solo surge por el alumbramiento, y el mundo se funda por la tierra, la “verdad” acontece en la obra.

- El acontecer de la obra misma, “es” la verdad del arte, que proviene de la vivencia estética y por medio de ésta se hace verdadero. Ambos, “obra” y “espectador”, devienen en actividad que integra la lucha entre alumbramiento y ocultación.

Por medio del arte podemos conocer cómo son los “entes” en particular en el mundo, esta posibilidad permite su desocultación en el plano de la totalidad, porque el “ser” que se autooculta es lo iluminado que pone el brillo en la obra.

Esto es lo bello y por tanto la belleza no es un atributo “absoluto” que emerge independiente, como si fuera “algo” dado desde sí por encima de la obra. La belleza requiere de un devenir: la belleza es un modo de acontecer la verdad.

Los productos estéticos sostienen una lucha que conquista, victoriosa, la desocultación del ente en su totalidad, y que deviene en verdad como acontecimiento de su belleza.

<sup>248</sup> V. Heidegger & Fink (1986), *Ibid*, p. 137.

<sup>249</sup> *Vorscheinen* cita literal del texto traducido por Muñoz y Mas, 1986.

Esta concepción, alejada de todo sentido tradicional y formal de la belleza, elimina las demandas y normas que puedan aplicarse por sobre la obra de arte. Sólo mediante una vivencia capaz de renunciar a toda teoría que no provenga de la obra misma, que florezca "sin conceptos", puede abrimos a lo más original: A la comprensibilidad preontológica que se "propone" encontrar su propia significatividad, (a buscar su sentido) a partir de ese "otro" que me permite que la belleza acontezca como la "verdad" en la obra.

La belleza está en la obra, no proviene de cánones por encima de ella sino que encuentra y refleja su propia beldad en función de la luminosidad (acontecer) que pueda proporcionarnos, al develar lo abierto y acompañar lo cerrado que su mundo expone. La tarea del espectador es equivalente a la tarea que Heidegger atribuye al filósofo cuando plantea que es necesario precisar el sentido de aletheia (ἀλήθεια):

ἀλήθεια (*alétheia*) no es "verdad" sino estado de oculto que va en dirección a la iluminación (*Unverborgenheit*). Lo iluminado es lo libre, lo abierto y a la vez lo clareado de algo que se oculta. En la iluminación encuentran su lugar el fuego y la luz. Lo oscuro carece de luz pero no deja de estar iluminado. Nuestra tarea es como filósofos estar a la expectativa de esta actitud que nos conduzca a la experiencia del estado de lo no oculto como iluminación (*Lichtung*).<sup>250</sup>

La obra se torna fuente de saber originario que halla su dimensión en sí misma, se expone y se propone como tal para llegar a lo "im-pensado" desde lo "pensado".

El arte como plataforma y escenario de representaciones ilimitadas nos dice del "ser sin concepto". Cada obra se funda en algo no dominado, no afianzado, que siempre puede inducir al error porque solo haya su verdad ante los límites que su autor le impone.

La confrontación que el artista impone a su obra debe quedar plasmada en la "forma" que ésta adquiere, porque al mostrarse nos emplaza a enfrentarla desde su presencia de "ser sin concepto", nos provoca y nos lleva a asumir una actitud: enfrentarnos a la apertura originaria de lo simbólico, que desemboca en interpretación y comprensibilidad, para instaurarle un sentido.

¿Cuál?

§14:

### UNIDAD OBRA-CREADOR-CONTEMPLADOR

La particularidad de la obra es que es creada, producida dentro de lo creado, es un *factum* que se muestra como un *otro*, algo que es propio en el sentido amplio y original: la verdad del ser que preontológicamente nos va.

<sup>250</sup> V Heidegger & Fink, Op. Cit., XIII, p.193-208, en especial, p. 207.

El ser creado de la obra no constituye un hecho habitual, como lo puede ser el caso del útil, ya que si el segundo se multiplica se comparte y se acaba por olvidar por su "habitual" manejo.

La obra se manifiesta más luminosa en la medida en que más solitaria se encuentre. Heidegger plantea:

**Mientras más solitaria está la obra en sí, afirmada en la forma, mientras más finamente parecen disolverse todas las referencias con el hombre, más sencillamente entra en lo manifiesto el empuje de que esta obra es, más esencialmente es impulsado lo insólito y expulsado lo hasta entonces solitamente aparente.<sup>251</sup>**

La obra muestra su reino a través de la producción creadora del artista, como alumbramiento y ocultación que reposan en ella misma. Su creación impulsa a lo insólito y expulsa lo aparente y lo "habitual" deja de serlo en virtud de la obra.

La creación que logra el artista se vincula con lo verdadero, establece algo permanente, y debido a que deja libre lo que de libre tiene lo abierto, lo plasma en los rasgos de su obra. El creador le otorga mundanidad a la obra mientras que la obra misma hace que la tierra sobresalga en la patencia de este mundo.

*Pero, ¿Cómo surge esta doble relación?*

La creación artística implica un saber crear y producir, cuyo resultado culmina en la orientación de toda la relación material que conduce a "conformar" el "ente" como un acontecimiento. En torno a él se constituye la habilidad técnica y la calidad de factura que precisa la obra para pro-venir en iluminación<sup>252</sup> y tener acceso a permanecer.

Esto le hace "pro-venir" en acontecimiento del "ente", como acción que deviene de su *oscuridad a la iluminación*, y que se muestra como la verdad de la obra depende de un "saber" otorgar y extraer que el artista impone, y que se desenvuelve en medio de una relación con lo encubierto.

Fink y Heidegger profundizan al respecto:

***Fink:* Porque el hombre no habita en la gran luz, se asemeja al búho, esto es, se encuentra en el límite entre el día y la noche. Es paradigmáticamente un ser emparentado con la luz, pero está en relación a la vez con la noche [...]**

**En la medida en que el hombre se comporta respecto del ámbito**

<sup>251</sup> V. Heidegger (1952) *Arte y Poesía*, p. 103.

<sup>252</sup> V Heidegger & Fink, Op. Cit., §XIII.



lumínico limitado, se comporta a la vez respecto de lo que repele la apertura, el estado de abierto. Habría que encontrar la palabra que nos defina que el hombre no sólo está en relación con lo abierto, sino con la noche que rodea lo abierto.

*Heidegger*: Lo oscuro es, cuando se enciende en él una luz, en cierto modo también una apertura. Este abierto oscuro sólo es posible en la claridad en el sentido del ahí (Da).<sup>23</sup>

Derivado de esta descripción que relata el acontecimiento del "ente", podemos comprender que el ser de la creación artística implica una cierta dialógica, en medio de lo que Fink y Heidegger refieren como la relación entre la noche y el día, lo velado y lo descubierto que Heráclito describió muy bien en el fragmento No. 26, *la vigilia del dormido*.

El Sueño es el término medio de la relación entre la vida y la muerte. Al soñar, el creador se comunica con la obra, porque comparte una actividad que lo conduce al comprensivo ser mortal de los humanos, como un lenguaje sin intuición o un saber comprensivo, que dirige su acción técnica.

Esta comunicabilidad con lo encubierto a que alude Heidegger, solo se instala en un tipo de ente que se produce, que se deja producir, en el modo que permite abrir la lucha en éste, desgarrándolo. Y porque esta desgarradura se confía al auto-ocultante es factible que salga lo abierto.

He aquí una forma de describirlo,

La obra de arte es un objeto artificial que permite situar al espectador en un estado deseado por el creador... La obra nos parece ser un trabajo de ordenamiento, una obra maestra de orden. El mundo se presenta al hombre bajo el ángulo humano, es decir que el mundo parece obedecer las leyes que el hombre ha sabido asignarle; cuando el hombre crea una obra de arte, tiene la impresión de estar actuando como si fuera "dios".<sup>24</sup>

Heidegger clarifica esta relación cuando comenta el fragmento No. 26 de Heráclito:

Si se lee  $\epsilon\chi\ \psi\acute{\alpha}\nu\tau\omega\psi\ \tilde{\epsilon}\nu$  (*ex fantoj en*) tal como está quiere decir: a partir de todo es compuesto lo uno... El  $\tilde{\epsilon}\nu$  puede ser la relación de los  $\psi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha$ , pero los  $\psi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha$  no son, a su vez una relación del en... El sostener resulta visible... El nexa ata y vincula. El fragmento no dice que de todo lo reunido surja lo uno, sino que en la generalidad y a partir de la generalidad resulta visible lo unificante del  $\tilde{\epsilon}\nu$  [...]  
Un constante llevar uno a otro. Pensando la cosa en términos griegos

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 167.

<sup>24</sup> Ozenfant & Jeanneret, (1921) *El Purismo en L' Esprit Nouveau*. (v. La Obra de Arte). Francia No. 4, enero de 1921.

**podríamos decir: todo juega aquí en el desocultamiento y la ocultación. Esto es algo que tenemos que ver también desde un principio, porque de lo contrario todo se vuelve obtuso.<sup>255</sup>**

De la “relación con” la estructura de ser de lo humano que se dibuja en medio de la “noche” y el “día”, la “vida” y la “muerte”, el sueño es la posibilidad de representar el nexo que existe entre desocultación y ocultamiento.

La “relación con” el “ser” se establece en el “ente” cuando éste ocupa en sí mismo lo abierto de la verdad.

La creación de la obra nos obliga a conducirnos frente al “ente” que ella es, desde una postulación que “atestigua” y “recibe”, que “otorga” y “adquiere”, cuyo conducto se muestra como la lucha entre mundo y tierra, que culmina victoriosa con la desgarradura de la forma.

Heidegger afirma:

**El ser-creado de la obra, quiere decir fijada la verdad en la forma y la desgarradura conformada es la unión del resplandor de la verdad.<sup>256</sup>**

La “desgarradura” recoge en su seno a la tierra para reestablecerse en lo abierto, por su victoria surge como lo que resguarda y se auto-oculta en lo patente.

Esta lucha desgarrada y restablecida en la tierra, es la forma de la obra que se fija por su posición y composición, en tanto que postula por sí misma su capacidad, se expone y se propone.

Ni el origen de la obra es el artista, ni el origen del artista reside en la obra. Ambos son una unidad constituyente de un mundo, que dice de una recíproca relación, que con-forma y co-responde a la forma privilegiada que tiene el arte de acontecer en su verdad.

La creación es y representa debate, lucha entre lo que se nos da en forma de “ente” y lo que nos apremia como disponible en el mundo. Juego de desocultación y auto-ocultamiento. *Presencia y ausencia* que dice el hombre del mundo y de nuestra relación con el ser.

**el Ser-humano significa: asumir la conjunción, la percepción conjuntadora del ser del ente, el saber que pone-en-obra a la aparición: y, de ese modo, significa administrar lo descubierto y preservarlo del encubrimiento y del ocultamiento.<sup>257</sup>**

---

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 173-175.

<sup>256</sup> V. Heidegger (1952), *Arte y Poesía*, p. 100.

<sup>257</sup> V. Heidegger. *Introducción a la Metafísica*, P. 159.

En la obra no hay mentira ni verdad positiva. Solo hay fluir, y devenir del "ente", acontecer y acaecer, no error. Lo que por ella se muestra es una dimensión peculiar de aparecer algo que va más allá de su ser "ente", porque deviene verdadera mediante lo que alumbra.

Mientras más lograda y afirmada está la obra en la forma, más distante se muestra de las referencias conceptuales, y más sencillamente entra el empuje de esta obra en sí misma que muestra, por la vía de lo insólito, el conducto para expulsarla de la significatividad convencional.

Y precisamente por su atrevimiento abismal, la obra provoca y convoca, al obligarnos a salir de lo habitual para acceder a ella. De aquí que la vivencia no pueda sustentarse en conocimiento o referencia alguna en el sentido de la reflexividad.

La obra constituye un reto que nos abre y dice que no podemos enfrentarnos a él sin retar a la obra por nuestra parte, accediendo a convertir nuestra contemplación en vivencia originaria, que nos conduce a comprender la forma como estamos abriendonos en ella.

Esto significa que al "estar dentro" de la patencia del "ente" que acontece en la obra, se está inmerso en un saber, que deviene en temporalidad de una comprensibilidad, que accede a interpretar lo que se "encuentra" por medio de él.

Y porque el comprender siempre conlleva el encontrarse de tal o cual manera, la estructura de ser del "Dasein" implica que su relación comprensiva puede comprenderse a sí misma.

Heidegger nos ayuda a clarificar esta condición a partir del "estado de abierto".

El estado de apertura de los hombres a las cosas no significa que aquí haya un agujero a través del que el hombre mire, sino que la apertura para... es el ser incumbido por las cosas. Esta relación fundamental es pensado en ser y Tiempo con la palabra "Dasein" [...] Dasein significa "ser actualmente presente". El *Da* es la iluminación (o claridad) y apertura del ente que soporta el hombre [...] La iluminación, en la que algo que es presente sale al encuentro de otro algo igualmente presente. La objetualidad para... presupone la iluminación (lo claro), en la que lo presente encuentra al hombre.

La consciencia solo es posible sobre la base del *Da* en cuanto modo derivado de él.<sup>258</sup>

Desde su ser presente la contemplación de la obra se dispone en vivencia, facticidad y apertura, que acontece en iluminación. El evento de la luz representa encuentro y fusión entre quien "sale al encuentro" y aquello que "es lo encontrado". Mediante esta doble fusión, la comprensibilidad del espectador es

<sup>258</sup> V. Heidegger & Fink, "Heráclito", *Op. Cit.*, p. 161-163.

encontrada por la persistencia y claridad de la obra.

La realidad peculiar de la obra solo puede ser rica y fecunda cuando su presencia y exposición acontece en la vivencia originaria de quien la "encuentra" y se pregunta por ella, al decir de su "ser" como evento ontológico que deviene como acontecer de su belleza..

La verdad en la obra como evento de alumbramiento y ocultación del "ente", dice de la armonía y el empuje de su desgarradura que acontece al poetizarse.

Poetizar es el "decir" de lo posible y por eso el arte hace posibles "los" lenguajes. El arte es en esencia poesía, que pone en operación su verdad y lo que el artista logra, es "poner" lenguajes que dicen de una comprensión silenciosa (no de fonemas) que "nos" habla de "algo" como peculiar forma que tiene la obra de arte de atestiguar su vía de acceso al ente en su totalidad.

La descripción de Romero de Solís nos conduce a esta doble relación que tiene el arte al poetizar su verdad:

**Verdad y poesía son símbolo del encuentro entre lo racional e irracional, la lógica y la fantasía, lo real y lo posible, lo fundamental y lo puramente imaginario, que es menos que nada [...]  
Unión de verdad y no verdad porque es histórico, se proyecta en la temporalidad del hacer, del instante de la creación [...]  
que..."más que devorarse a sí mismo, es siempre un salir dentro de uno mismo".<sup>29</sup>**

Poetizar, dice Gracian,

**Es el conquistar al héroe que llevamos dentro, que late en el interior luminoso de la tragedia, o en la intimidad nocturna del misterio; y olvidar el terror, el llanto pusilánime, la angustia ronca del azar y del absurdo.<sup>30</sup>**

Creación y contemplación de la obra, surgen y se muestran a sí mismos como un poetizar en el sentido amplio. Poetizar se interpreta como esa desocultación del acontecer y devenir del ser de un "ente", que aparece tanto en el hacerse producir de una obra, como en la experiencia del que sabe de este "ente" y se deja abandonar a él en forma de contemplación y de creación.

*¿Dónde está el sentido de la obra? ¿Quién es su creador?  
¿Hasta donde están los límites de la obra, el creador y espectador?*

<sup>29</sup> Diego Romero de Solís, *POIESIS*, Madrid, Ed. Taurus, (1981), p. 21 y 100 respectivamente.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 15.

§15:

## EL ARTE: RECINTO DE LO HUMANO

Porque el arte es una forma de instauración de la verdad, se convierte en recinto de nuestra comprensibilidad originaria, como morada donde siempre se puede volver a empezar. El arte, plantea Heidegger, ofrenda, funda y comienza.

### 15.1. EL ARTE OFRENDA

El arte es *ofrenda* porque instauro algo en lo común y habitual de la superabundancia, porque es un sacar y extraer del fondo cerrado que es puesto como indigencia expresamente en la obra. Por eso se proyecta históricamente a los espectadores venideros.

La obra de arte se proyecta como accesible a todos nosotros porque nos dice de lo común y lo habitual en su más pura significación. Heidegger lo plantea de esta forma en la *Introducción a la Metafísica*:

La obra de arte no solo es obra porque es producida y hecha, sino porque e-fectúa el ser de un ente. E-fectuar significa realizar en la obra aquello en lo que el brotar imperante... muestra su brillo como apariencia. Gracias a la obra de arte, entendida como el ser que es en tanto ente, todo lo demás que aparece y que se puede hallar llega a confirmarse, a ser accesible, interpretable e inteligible como *ente* o como *no ente*. La obra de arte no solo es obra porque es producida y hecha, sino porque e-fectúa el ser de un ente. E-fectuar significa realizar en la obra aquello en lo que el brotar imperante... muestra su brillo como apariencia.<sup>261</sup>

### 15.2. EL ARTE FUNDA

El arte también *funda*; lo que proyecta hace manifiesto el destino ya contenido en el ser histórico mismo. Al surgir como lo verdadero, desoculta eso que permanece como eterno y que se manifiesta de diversas formas como un decir de su manifestación.

El arte nos permite “ponerle” lenguajes e interpretarlo sin fonemas, puesto que lo que está en juego es la peculiar forma que tiene la obra de arte de atestiguar el acceso al “ente” en totalidad.

El arte es poetizar como un “decir” de lo siempre posible y por eso “nos” dice “algo”.

---

<sup>261</sup> Heidegger, *Introducción a la Metafísica*, p. 147.

### **15.3. EL ARTE ES COMIENZO**

El arte es *comienzo*, constituye un salto por encima de lo venidero que en su finitud oculta su final. Siempre que el arte acontece, se produce un empuje en la historia que hace que ésta comience y recomience.

La obra es la obra del pensamiento, del hecho creador que ha tenido que ser extraído de la develación de un saber vivo, que se asemeja a una "unidad realizada" del mundo.

Lo mismo que el caso de la "pirámide maya", "La Trinchera" o "la sinfonía India", todas estas obras nos insertan a un mundo que revela que la autonomía del arte es lo que constituye su propia ontología. Por ella contactamos su *habitualidad* como lo que está "actualmente presente", y podemos salir al encuentro de este "otro" que, como nosotros, está igualmente presente.

Cada uno de estos ejemplos constituye el testimonio de un mundo que al representárnoslo empieza a formar parte del nuestro. Cada uno, reitera el "ser" de la vida que instaura su vigencia como el "re-comienzo" de nuestra temporal historicidad, ya que por ella accedemos a seguir la medida del "ente" como una "relación con" su "ser".

La presencia del "caracol" en el Templo Mayor convive igual con el "Hombre en Llamas" de Rulfo, la salida del Metro y el hundimiento del primer cuadro del Centro Histórico de la Ciudad. de México. Cada uno representa el sentido de lo propio igual que la sentencia de nuestro perfil.

El filósofo de la Universidad de Friburgo plantea,

**Para los griegos, la "belleza" era la doma. La conjunción de la más extrema oposición es pólemos (pólemos), la lucha entendida como la con-frontación [...]**

**Para nosotros, modernos, lo bello es lo contrario, lo relajante, lo sosegado y por ello lo que está destinado a ser gozado. Tomado así, el arte pertenece al ámbito del adorno sofisticado...Para los griegos la estética es tan antigua como la lógica. Para ella, el arte es la representación <Darstellung> de lo bello en el sentido de lo que agrada como lo agradable. El arte, empero, es el manifestarse el ser del ente. Desde una posición fundamental frente al ser, recuperada de una manera originaria, debemos procurar un nuevo contenido a la palabra "arte" y a lo que pretende nombrar.<sup>262</sup>**

Y porque el "Dasein" siempre va más allá del ser "cosa" de la obra, el arte concuerda con aquel destino de la verdad que dimensiona la inagotabilidad y profundidad de su obra, tanto del pasado como del futuro. Por esto es que podemos acceder a la misma estructura de "ser" que se plantearon sus creadores originales.

<sup>262</sup> Heidegger, *Introducción a la Metafísica*. p.123-124.

El arte como desocultación del "ente" muestra una verdad que se expresa por él y se manifiesta en cuanto "se pone" en obra, como la más peculiar "relación con" ese "ser" que en cada caso somos nosotros mismos, cuya facticidad adquiere sentido en el plano de la vivencia estética.

La contemplación de la obra, afirma Heidegger:

**No aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el "ser-uno-para-otro" y el "ser-uno-con-otro" como el histórico soportar el "Dasein" por la relación con la no-ocultación ."**<sup>23</sup>

La belleza, forma, alegoría, significación, comprensibilidad, saber, creación, son todo aspectos que obedecen al ser sí mismo de la obra, como resultado de "abrir" su mundo con el acontecer de su belleza.

El artista "con-forma" y da forma "con-formando" en una relación de develación y autoocultamiento, un tipo de ente que por su apariencia y presencia es capaz de fundarse como medida y develación de su verdad en la obra.

Octavio Paz dice al respecto:

**La creación artística nunca es imitación pasiva: es lucha, pelea.  
El artista verdadero es aquel que dice "no" incluso cuando dice "sí".**<sup>24</sup>

La obra es quien posibilita su ser en tanto que manifiesta la forma peculiar en que este "ente" es. Y como su mundo permite que la obra de arte funde el modo peculiar de su ser "ente", crear en la forma de la significatividad de una "presencia", radica que podamos abrimos a la iluminación del ser en la obra como patencia y recuerdo de su presencia en la ausencia.

El arte es un *poetizar*, como esa forma de proyectarnos a la apertura del ser cuando nos preguntamos por él. *Poietizar* la obra induce a ver el aspecto de su verdad, en tanto que nos provoca y empuja a una lucha donde se hace vivencia y expresión del ser en la "visión".

La pintura, música, drama o arquitectura, son igualmente resultado de una visión poética, porque la poesía implica "proyectarse a la apertura del ser", como esa forma originaria (Comprensión) que tenemos de acceder a nuestra estructura que se exige alcanzar lo verdadero en la obra, como acceso y co-respondencia del ente en totalidad.

<sup>23</sup> V. Heidegger, *Arte y Poesía*, p. 105-106.

<sup>24</sup> V. Octavio Paz, 1987, p. 35.

No hay más verdad ontológica que la que se dispone por la dimensión del hombre en su relación con el "ente" que se nos da. Creador y espectador involucran una misma relación con el "ser" de la obra: Los tres con-forman y se co-rresponden a una misma unidad que acontece:

- Desde el plano del artista, como una forma peculiar de abrirse al ser por la senda de su representación sensible y la peculiar vía de acceso a descubrir o allegar su capacidad de "ver". Esta visión no es más que el resultado de "seguir" la medida del "ente" o por su conducto, "dejar" que el "ser" se muestre en "totalidad".
- Desde el espectador, por medio de la vivencia estética, porque exige enfrentarnos a la desgarradura de la forma, donde acontece la representación de la lucha que se gesta entre lo cerrado de la tierra y lo abierto del mundo. Ambos son igualmente disponibles a ser develados en medio de lo encubierto y autoocultante del "ente".
- Desde el ser, cuando al participar del evento creativo del artista en la obra, *acontece* en medio de su alumbramiento y autoocultación en la patencia, que dice del recuerdo de su ausencia como instauración y significación histórica, a partir de la lucha y la desgarradura que dicen que el "ser" no "es".

El artista tiene la peculiar forma de "desalejar" su *habitar* el mundo; el creador huye de su naturaleza finita y busca un encuentro con la belleza, que nos conduce al acontecimiento del ser como evento ontológico que "dice" de él en la obra.

Para el artista la belleza se encuentra en todos lados, porque es el resultado de la lucha de contrarios en grado supremos:

*Lo bello aparece entonces como culminación de este triunfo.*

Y es que aquello que place en la verdad de la obra depende de lo que en ella debe existir para ser agradablemente "co-rresponsable" y "co-rrespondiente".

El "dar" y "recibir" es la lucha que responde nuestras preguntas. En esto reside que podamos definirla a partir del grado de exigencias que uno tiene consigo mismo.

Y porque la obra emerge al mundo como un "ente", que a su vez es apertura a un mundo: *El arte es lo que salva.*



Lo bello es aquello que “co-responde” a lo que nosotros mismos somos capaces de exigirnos, considerando que esta “exigencia” es la medida del ser que creemos poder sostener o resistir, al pretender alcanzar la totalidad.

La totalidad del mundo es algo indecible e inabordable, como dice Rilke en su primera elegía:<sup>265</sup>

**Lo bello no es sino el comienzo de lo terrible,  
lo que todavía soportamos  
y si tanto lo admiramos  
es por que su serenidad desdeña destrozarnos.  
Todo ángel es terrible.**

Inevitablemente el arte nos lleva a preguntarnos por lo que “somos”, lo que no está en las cosas. Al exponernos al vacío que implica el contenido de esta pregunta, se nos descubre que de nuestra insistencia por preguntar el sentido de este sentido surge entonces nuestra preocupación por el lenguaje.

Cómo el decir aquello que no está en las cosas pero está con ellas como experiencia propia, Heidegger afirma:

**El pensamiento original es el eco del favor del ser en el cual se aclara y se deja acontecer la única realidad: que el ente es. Este eco es la respuesta humana a la palabra de la voz silenciosa del ser. La respuesta del pensamiento es el origen de la palabra humana; palabra que da nacimiento primeramente al lenguaje como divulgación de la palabra en palabras.<sup>266</sup>**

Mediante el arte podemos significar, situar y otorgar sitio al ser. Todo arte es en esencia poesía y su verdad acontece en el poetizarse. Ambos revelan un acontecimiento en el cual el “ente” se devela en la estructura del hombre, cuando al revelársele mediante la palabra, la poesía “encuentra” en esta misma revelación su fundamento originario.

El filósofo de la selva negra profundiza el sentido ontológico de esta revelación al plantear que:

**El pensamiento obedeciendo la voz del ser, busca por éste la palabra a partir de la cual, la verdad del ser llegue al lenguaje. Sólo cuando el lenguaje del hombre histórico surge de la palabra está en aplomo...**

<sup>265</sup> Rainer María Rilke, (1912) *Elegías de Duino*, México, UNAM, Coordinación de Difusión, 1995. p.27

<sup>266</sup> V. Heidegger (1930), *¿Qué es Metafísica?*, y en específico el epílogo de 1943 (*Zur Bestimmung der Philosophie*), en la traducción de Silva Camarena, Teoría, 1980, p. 460.

**El pensamiento del ser vigila la palabra y en tal vigilancia cumple su destino. Es la preocupación por el uso del lenguaje [...] Del mutismo largo tiempo guardado y de la elucidación paciente del territorio en él aclarado sale el decir del pensador. Del mismo origen es el nombrar del poeta.<sup>267</sup>**

Por este “nombrar” al “ser” el caso de la poesía como género literario, instaura su “ser” obra, en el lenguaje.

La poesía se abre al ser como lenguaje mismo, y como tal cumple su destino, en una estructura que no es lo que es y es lo que no es.

El poetizar del ser dice de sí como lo diferente que no está en las cosas. Poetizar y pensar se asemejan a su preocupación por el lenguaje, pero se alejan por una gran distancia.

Heidegger, el filósofo del *Ser y el Tiempo* postula:

**Porque lo semejante es semejante como lo diferente, el decir poético (*das Dichten*) y el pensar se asemejan de la manera más pura en el cuidado prodigado a la palabra, pero los dos están, al mismo tiempo separados en su esencia por la más grande distancia... Del mutismo largo tiempo guardado y de la elucidación paciente del territorio en él aclarado sale el decir del pensador. Del mismo origen es el nombrar del poeta.<sup>268</sup>**

Pensar y poetizar “co-rresponden” a una misma estructura, proveniente de la “cura” y de nuestro más original ser deudor. La metáfora, desde su ausencia, conduce al pensamiento del ser. Somos nosotros mismos quienes nos abrimos al ser preguntando por él a través de la palabra. Y porque el lenguaje guarda en sí mismo la esencia de la poesía, al poetizar es quien originalmente nombra al ser.

Concluamos con las propias palabras de Heidegger,

***El pensador dice del ser, el poeta, nombra lo sagrado.*<sup>269</sup>**

---

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> V. Heidegger *epílogo* realizado en (1943), *Op. Cit.* en la traducción de Silva Camarena, 1980, p. 461.

# IV CONCLUSIONES

## IV CONCLUSIONES

**L**o Bello es aquello que determina en el mayor grado, nuestra exigencia a nosotros mismos. En este nivel, lo bello es digno de rendirle homenaje porque al revelarnos a los límites de lo real, nuestra medida representa también, el poder de nuestra esencia. El “decir de” nosotros mismos, no puede ser superficial.

Porque lo bello es aquello que co-responde a lo que somos capaces de exigirnos y como esta exigencia es la medida del ser que tenemos de nosotros mismos y el plano desde donde nos creemos capaces de podernos sostener y resistir; aquello que place depende de lo que “deba” existir para ser agradablemente co-responsable y co-respondiente.

§ 16:

### Nietzsche:

La creación artística sin más causa que la estructura de ella misma, redime la finitud de nuestra existencia sin tener que negarla, porque representa la “otra cara” del devenir donde puede brotar un nuevo momento del ser. La unidad del tiempo y la vida arrojados a nuestra fatal destrucción, nos revelan cómo el arte representa en su apariencia sensible, la unidad del saber humano y cultural que por negarse se afirma y establece lo permanente.

Desde el Ocaso de la civilización (Nihilismo) y frente a nuestra finitud, la obra es la fuente del lenguaje y de la vida de la belleza ya que representa el acontecimiento fundamental del ente como “voluntad de poder”.

La obra de arte se realiza en y por la creación. Crear está condicionado por la embriaguez en tanto que es un estado explosivo que anuncia el devenir mismo del eterno retorno. Es por el recuerdo de la embriaguez y la belleza que nosotros debemos evocar un llamado a la más alta jerarquización de ellas mismas, porque encontrarlas implica lo mismo que encontrarnos a nosotros mismos.

Para el artista, la belleza se encuentra en todos lados porque es el resultado de la lucha de contrarios en mayor grado donde lo bello aparece como resultado supremo de este triunfo. La belleza nos conduce a conocer el impulso de todos nuestros sentimientos vitales a que nos con-voca la relación de con-formación y co-respondencia que establecemos con la obra, como relación ente-ser.

Los artistas no pueden ver las cosas tal y como ellas son, mas que con mayor plenitud, simplicidad y fuerza.

Sin embargo no es posible creer que la forma de compartir este estado es psicofisiológica, ni sensible o *razonada (en el sentido reflexivo)*, sino a partir de compartir la fuente de los principios originarios que favorecieron la idealización

en la mirada del artista, como una forma de reencuentro con mi propia existencia (ser que todos tenemos en nuestro propio ser), no como certeza, adecuación, sino como "apertura" que "sale al encuentro" y se "hace visible".

La forma como objeto de reencuentro, hace aparecer mediante su concepto artístico, un ente a quien se le debe rendir homenaje por encontrarse en una situación de apertura. En este nivel Nietzsche contempla a la forma como el resultado de un "cesar" de luchar y no como formalismo, porque el único sentido verdadero en la obra, es su forma auténtica.

**A) Desde el arte:** La obra es el devenir mismo porque trasciende al caos a partir del eterno retorno. Y porque lo único real es el devenir, el caos es la representación del devenir a partir del cual, nada puede anunciarse a los hombres fuera del ente en totalidad.

Determina nuestra condición ontológica (voluntad de poder) y la forma como este sentimiento se comporta libremente, es la belleza.

El arte es la forma que como finitos y temporales tenemos de trascender en este mundo, como obra, ya que es la forma como se afirma la relación entre el ente y la totalidad.

Permite superar la contingencia de nuestra finitud porque expresa la "voluntad de poder" como carácter esencial del ente una vez que le otorga "sitio" al ser. Funda el devenir del ente al "poder situarlo" en el plano del ser.

Crear es la forma como surge la relación ente-ser y constituye la fuente originaria de todo saber. Por eso nos muestra la forma como manifestamos nuestra relación con la totalidad y es la única posibilidad de fundar los valores.

Es la más clara manifestación que tenemos de la vida como "voluntad de poder" y porque la vida se afirma al negarse como tal en la obra, nos dice lo que ella misma es desde su propio retornar.

La vida como "voluntad de poder" se instaura en la fisiología ontológica del artista, para dar lugar al acontecimiento del ente en totalidad. A partir de esta estructura corporal el sentido de nuestra experiencia, nos permite interpretar la relación con las cosas que se nos muestran alrededor.

Tiene más valor que la verdad porque supera la contingencia de la vida fundada en verdades que son ficciones, interpretaciones y perspectivas lógicas y positivas.

**B) Desde la estructura ontológico-existencial del artista:** A partir del ser que el artista es, se manifiesta la forma más transparente de la vida como "voluntad de poder" porque ella es nuestra forma más clara y conocida del ser.

Como el cuerpo instaura la estructura óntico-ontológica donde se manifiestan las dimensiones temporo-espaciales de la relación ente-ser, la embriaguez del artista alude la fisiología ontológica más transparente de la "voluntad de poder".

La creación artística como transfiguración de la positividad, es la forma privilegiada que tiene el artista de afirmar su finitud y temporalidad en el plano de la representación sensible.

Funda el estado estético en la estructura fisiológica del cuerpo porque permite que el sentimiento de embriaguez (Apolo y Dionisio), se comporte como algo bello al situar en el plano del mundo, las estructuras como el ente se muestra en totalidad.

Logra crear mediante su fuerza un estado fisiológico que se traduce en sentimientos estéticos.

La embriaguez es fuerza, plenitud e interpenetración de todas las intensidades posibles porque dice del tiempo histórico como las diferentes expresiones artísticas, han expresado lo apolíneo y dionisiaco.

Su fisiología ontológica, expresa la más pura dimensión de fuerza y poderío como "estado de ánimo" que se apropia y dispone de su acción (quíralo o no, sépalo o no) para crear.

La fisiología ontológica de la embriaguez artística, se manifiesta en la integración de dos estados de ánimo: *Lo apolíneo* (la visión que ve representa el poder ver más allá de lo que existe y equilibra) y *lo dionisiaco* (la orgía de los sentidos que describe lo orgiástico). Ambos integran una unidad de formas donde se muestra toda naturaleza originaria del hombre, solo que en el creador aparecen con mayor intensidad.

Desde lo *apolíneo* surge el encantamiento, como éxtasis temporal que se atiene a su esencia (temporalidad) abierta al arte. Mientras que lo apolíneo tiende al sueño, a lo onírico que se concreta como fuente intransitable de la oscuridad (que alumbra el porqué de nuevas cuestiones y asuntos), desde lo *dionisiaco*, surge la sexualidad y la voluptuosidad de la sensualidad y el erotismo.

**C) Desde el estado estético:** Es la vida quien funda el principio estético y no viceversa. Porque el estado estético representa la "voluntad de poder", la embriaguez como estado de ánimo a nivel ontológico, constituye la más originaria fuente del lenguaje.

Es la disposición corporalizante determinada por el estado que el artista requiere para ver al ente en su totalidad, a la vez que la mostración de éste, precisa de la ocurrencia de este mismo estado para alcanzar esta capacidad.

El "artista-filósofo" forma las estructuras del ente en totalidad, o bien, permite que las formas y estructuras del ente se sitúen en la totalidad, porque el ente en su totalidad, revela el saber humano que al negarse se afirma.

La plenitud de nuestro poderío se produce en la embriaguez. En y por ella, se revela lo bello.

**D) Desde el Espectador:** El efecto que tiene la obra de arte en el espectador, consiste en que es capaz de revelarle el estado de embriaguez del artista, por lo que la esencia de la creación implica adentrarse del comportamiento o del estado estético.

§ 17:

### **Heidegger:**

La autonomía del arte es lo que constituye su propia ontología y a partir de ella es que se torna una forma de aparecer de la verdad en la verdad de la obra, ya que en ella se muestra la medida del ente.

Porque "no somos" atemporales y desde nuestra contingencia existimos sin descanso, la con-formación (poietica) de la obra de arte, co-responde a la unidad ente-ser porque representa la forma más transparente de nuestra estructura ontológica-existencial.

La obra emerge al mundo como un ente que a su vez es apertura de un mundo. El Arte es lo que salva.

En este nivel, es la obra quien posibilita su ser y que esta forma peculiar de ente sea lo que es, ya que funda un modo de ser del ente.

El arte es un fenómeno que involucra la relación de la obra, el creador y el espectador.

Crear y producir es un saber técnico a que accede el provenir y permanecer de un diálogo donde la comunicabilidad que se da con lo encubierto, acontece como lucha y desgarradura.

El artista tiene una forma peculiar de abrirse al ser en la forma de la representación sensible, como una forma de des-cubrir o allegar su capacidad de "ver" como resultado de "seguir la medida del ente" y/o, "dejar que el ser se muestre en totalidad".

En su habitar como "desalejar" el artista huye de su naturaleza positiva y finita (aspira a lo sagrado) y busca la belleza. Esta actividad es la que logra significar y otorgar sitio al ser.

### **A) El Arte como Morada del ser: La Casa del ser**

La verdad acontece en el poetizarse. En el poetizar se atestigua el acontecimiento como creación, apertura, por eso el arte pasa a ser nuestra morada como la esencia misma de la verdad del ente.

El arte funda por eso constituye un motivo de ofrenda y recomienza. En el arte siempre se puede volver a empezar.

Cuando el arte acontece, se produce un empuje en la historia que hace que ésta comience y recomience.

## **B) La verdad Acontece en la Obra**

La desocultación del ente en totalidad es lo que permite acceder a su belleza, a lo bello donde lo habitual deja de serlo.

La belleza nunca es. Deviene a partir de una apertura al ser que encuentra su propia y correspondiente significatividad.

La belleza está en la obra como acontecimiento, lucha, iluminación que devela lo abierto y cerrado de su propio mundo.

La lucha que deviene relación entre dos combatientes: Eros y Apolo, no sólo engendran a la obra sino que por ella, se mantiene en estabilidad.

## **C) Desde el plano del ser:**

Es posibilidad finita de apertura y acontecimiento que tiene el ser de aparecer. La belleza es una fuente de saber originario que conduce a la apertura del ser como poiesis.

El artista da forma y con-forma una relación de develación y autoocultamiento, que hace provenir un tipo de ente que por su apariencia y presencia, es capaz de fundarse como medida y develación de su verdad en la obra.

El ser participa del evento creativo en la obra, como sitio donde acontece como alumbramiento y autoocultación en la patencia que dice a su vez, del recuerdo de su ausencia.

El ser se alumbraba como patencia y autoocultación. Lucha y desgarradura que dicen que el ser no es, sino que al acontecer ilumina un perfil que se instaura y adquiere significación histórica.

Crear en la forma de la significatividad de la presencia, radica en abrirse a la iluminación del ser en la obra como patencia y recuerdo de la presencia en su ausencia.

## **D) Desde el plano del Dasein:**

### **D.1. El artista que crea la obra:**

Impulsa a lo insólito y expulsa lo aparente porque establece lo permanente. Deja libre lo que de libre tiene lo abierto y lo plasma como rasgos de la obra, donde expulsa lo aparente, logrando que lo habitual deje de serlo al desocultar lo ocultado.

El ente que la obra es, proviene de un ser en el mundo que le pone mundo al hacerlo provenir como un acontecimiento del ser.

Requiere de un saber técnico para que la con-formación de este peculiar ente, provenga y permanezca como obra.

En la creación, el artista se abre al ser y lo desarrolla como una comunicabilidad que emerge en la desgarradura de la obra que en su representación sensible (patencia), permite llevar a cabo un diálogo con lo



encubierto que atestigua en su desgarradura, el alumbramiento de su sentido y significado que encuentra la verdad de su ser, en el plano de la representación.

La desgarradura de la obra constituye su belleza que se confía a lo autoocultante para que salga lo abierto que mediante la apertura del Dasein, la atestigüe y reciba como resplandor de su verdad.

Es el atestigüamiento de la apertura del ser como acontecimiento.

Conducirse relativamente al ser (el poeta nombra lo sagrado) implica desocultar su acontecer que resguarda y autooculta en lo patente.

La actividad estética conforma un evento ontológico como integración de un acontecer donde intuición y configuración alcanzan su unidad originaria en el plano del comprender. Por ello, la verdad que acontece en la obra, se pone y se propone tanto en su posición como en su composición. En este sentido, la obra sigue la medida del ente que es, donde no hay cabida al error sino devenir, proceso que permita que el ente nos sea disponible en la forma de descubrir su belleza en la doble relación de su patencia y ocultación.

#### **D.2.) Desde el que vive la obra:**

El espectador es quien puede adentrarse en el estado estético del artista al interpretar la estructura de su acción con-formadora y co-respondiente entre el ente y ser en el plano de la sensibilidad.

Constituye la vivencia estética como desgarradura que abre un mundo cuya significación adquiere vigencia, a partir de poetizar (desocultar) lo que de abierto tiene lo abierto, junto a lo autoocultado que posee en su presencia.

La vivencia estética participa del ser como apertura y en este sentido es que el arte se torna la "pasión por la totalidad" que surge cuando el ser en el mundo descubre la verdad como lo abierto y cerrado del mundo, a partir del ente en totalidad.

Es aquí cuando el comprender originario accede al arte como autocomprensión y autoconocimiento, como autorrepresentación que parte y retorna hacia sí, a partir de un otro.

#### **E) Arte como Poiesis**

Poetizar es abrirse al ser y dejar que el ser se muestre como relación de desocultación y ocultamiento. Abrir es alumbrar una nueva ocultación como patencia y recuerdo de la presencia que hacen del *crear artístico* la forma más significativa como el Dasein habita el mundo temporo-espacialmente (cura), en el plano de la sensibilidad.

- *Alumbramiento del ser*: El ser en la visión provoca y empuja una lucha por la verdad hecha "vivencia" que se traduce en comprensibilidad que accede al origen como habla (autoconocimiento).

- En la *Poiesis como lenguaje*, el poeta se abre al ser como lenguaje mismo en la forma del decir del ser, del decir de lo sagrado.

El lenguaje es acontecimiento en el cual el ente se devela como hombre, al revelarse por medio de la palabra, la poesía que encuentra su fundamento en esta misma revelación.

*Poéticamente, el hombre habita la tierra.  
La esencia de la poesía es que originalmente es quien nombra al ser.*

## § 18:

### DIFERENCIAS Y PERSPECTIVAS

Ambos horizontes de análisis, nos reiteran que la creación artística no proviene desde nivel alguno donde se cimiente fundamento posible.

Tanto Nietzsche como Heidegger critican en el mismo plano, la proyección del ente con la tendencia metafísica de postular un ente supremo (total) apoyado en la teoría de los "dos mundos" de origen platónico: El mundo suprasensible que se opone al aparente.

Y como ambos representan el suelo de la tradición metafísica, el ente pensado desde lo posible,<sup>270</sup> no es lo que constituye al ente como lo real o lo positivo, sino el campo donde la relación ente y ser puede manifestarse.

Sin embargo, mientras Heidegger prioriza el problema del Ser del ente, para Nietzsche, el caos representa lo fundamental. Ambas precisiones conllevan una respectiva determinación del sentido de la creación artística.

Para Nietzsche la base del mundo sensible es el movimiento de trascendencia que partiendo del ente va más allá de él mediante una relación entre ente y ser que determina lo que el ente es. Porque la trascendencia solo puede ejercerse y nunca habitarse en sí misma, la inmanencia es parte de la trascendencia y este es el rasgo fundamental de la voluntad de poder.

La "voluntad de poder" representa la nulidad de lo subyacente y el carácter del mundo ficticio así constituido en el que la trascendencia funda su visión trágica.

No es el énfasis la necesidad de *afirmar* el mundo positivo a partir de una presencia en el caos la principal visión nietzscheana, sino por el contrario, la de afirmar el caos a partir de las fijaciones positivas impuestas, lo que le permita desembocar en el "sin sentido" caótico, incluso hasta de los límites del lenguaje.

<sup>270</sup> El "caos" en Nietzsche, la "nada" en Heidegger.

Heidegger critica a Nietzsche cuando ve en esta postura precisamente la radicalización de la tradición metafísica, que le impide analizar el problema en el plano más originario y formular su mismo planteamiento en el nivel ontológico.

El origen trágico del caos no es lo que nos permite acceder a un horizonte abierto para encontrar alguna salida ante el devenir de la finitud humana, puesto que solo conlleva a un principio de negación de la presencia como la cara negativa de la positividad.

Aunque Nietzsche comprenda que esencialmente somos posibilidad como "voluntad de poder", su perspectiva se apoya en la afirmación del caos frente al devenir.

Puesto que para Heidegger la trascendencia representa la metafísica misma, concebida como la instauración de un ente presente desde una perspectiva que lo supera, el "ser" como presencia de esta determinación, no puede irse.

Al crear, existo como acto previo a todo pensar, estoy allí. ¡Es un hecho!, "factum est", acto sin "episteme".

Por la vía de la ontología fundamental, Heidegger propone que el arte inevitablemente nos lleva a preguntarnos por lo que somos y que no está en las cosas. Al exponernos al vacío que implica esta pregunta, descubre que en la insistencia del preguntar filosófico, surge entonces nuestra preocupación por el lenguaje.

**El pensamiento, obedeciendo a la voz del ser, busca por éste la palabra a partir de la cual la verdad del ser llegue al lenguaje.**

**Sólo cuando el lenguaje del hombre histórico surge de la palabra está en aplomo [...]**

**El pensamiento del ser vigila la palabra y en tal vigilancia cumple su destino. Es la preocupación por el uso del lenguaje.<sup>271</sup>**

Desde nuestra estructura temporal y finita, Heidegger recuerda que *la perfectio* del hombre, perfila el llegar a ser lo que puede ser su ser, libre para sus más peculiares posibilidades en la "proyección", en tanto que somos una "obra" de nuestra propia "cura".<sup>272</sup>

<sup>271</sup> Heidegger (1930) *¿Qué es Metafísica?* y epílogo 1943, V. Teoría, 1980, p. 461.

<sup>272</sup> V. Heidegger, *Ser y Tiempo*, §42, "cura" (Sorge) Para profundizar ver también nota 8 en la p. 23 de la Introducción.

§ 19:

LAS ASTUCIAS DE EROS

La idea que lo une todo es la idea de la belleza. Estoy convencido, dice Hölderlin, que el más alto acto de la razón, en cuanto a que ella abarca todas las ideas, es un acto estético y de que la "verdad" y "el bien" solo en la belleza están hermanados.

El filósofo tiene que poseer tanta fuerza como el poeta.. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡eso es lo que necesitamos!<sup>273</sup>

Eros punto de partida y retorno, más que una conclusión, reitera una ofrenda:  
El origen encuentra su fin en el recomenzar...

*Como afirma Paul Valery,*

**"Cuando una obra alcanza la belleza, pierde a su autor."**

*Pero si el arte es libertad que dice de nosotros mismos  
¿cómo surge la belleza?*

El nombre de lo que es uno y todo ¿sabéis cuál es?  
Su nombre, afirma Hölderlin, es la belleza<sup>274</sup>.

De no haber realizado el camino previo, tampoco hubiera podido llegar al presente. Al final, el recorrido se torna punto de partida y a la vez sentido y vigencia del preguntar:

*¿Qué es lo bello?*

Kant afirma en la Crítica del Juicio,<sup>275</sup>

***Bello es lo que sin concepto place universalmente.***

No obstante, Eugenio Triás<sup>276</sup> advierte:

***Buena cosa es dudar sobre eso que nos da placer. Pues el placer es muchas veces, el eufemismo de una rutina.***

<sup>273</sup> Hölderlin (1875) *Proyecto. V. Ensayos*, Madrid, Ed. Hiperión, 1976, 4a. ed.1997, p.30-31 y V. nota 149, p. 86 de la Introducción donde se hace referencia histórica a la autoría y jerarquía del texto en la época.

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> §22, p. 141.

<sup>276</sup> Trias, E 1997 p.11.

Ciertamente, en el fragmento No.7 Heráclito plantea:

*Si no esperas lo inesperado, no lo encontrarás,  
pues es penoso y difícil de encontrar.*

En el diálogo del "Banquete", Platón afirma que la belleza, es el objeto de persecución, la meta y el motivo de todos los desvelos de Eros, el Dios más antiguo.

**El nacimiento de Eros, salido del huevo del mundo, fue el primero de los Dioses, pues sin él ningún otro hubiera podido nacer. Hijo de Poros (abundancia) y de su madre Peinia (indigencia), consigue gracias a su fertilidad, el acceso al reino de los inmortales.<sup>277</sup>**

Como lo relató Homero:

Eros inspira la divinidad de algunos héroes y procura el amor de los amantes como algo que brota de sí mismos. No obstante, el salir de uno mismo requiere a su vez, la posesión del objeto apetecido...

Ambos involucran la reflexión de Diótima:

**Sócrates, el amor no es como tú crees, amor a la belleza y al bien, sino amor a la generación, al parto. Su utilidad es quien conduce a un mundo bello. Y porque Eros engendra la ἀρετή (verdad), esa es su consagración.**

**Amar apunta más allá de sí al volverse impulso hacia la verdadera realización de la propia naturaleza.**

Eros es el deseo de la belleza que junto con Afrodita inspiran la locura del amante. La locura erótica, es fusión, acto, cuerpo y posesión porque quien ama es más divino que el amado, cuando obedece al Dios que se apodera de él.

Inmerso en la locura del deseo, el amante conlleva la pérdida del dominio de sí al tornarse un "otro" que deviene unidad donde la divinidad se apodera de nosotros y por nosotros acontece. Mediante esta unión, lo sagrado se expresa. Como acontecimiento, la locura conduce a un mundo nuevo de insólitas perspectivas.

**El loco está vinculado a la noción del alma peregrina de la verdad y mientras tiene alas camina por las alturas y rige el universo, pero si las pierde, es arrojado al abismo. La recuperación de sus alas está en relación a la conquista de la verdad, del ser que al carecer de color y forma, sólo puede ser contemplado por las fuerzas del entendimiento.<sup>278</sup>**

<sup>277</sup> V. Platón, "El Banquete" 178b.

<sup>278</sup> V. D.R. de Solís, p. 114.

En este "volar", *ver* la belleza va más allá del ánimo y la contemplación, implica amar el dolor del parto y alumbrar un nuevo ser. Lo bello deviene locura por encima del deseo y la posesión.

La belleza proviene de la lucha entre la fertilidad y lo estéril porque es capaz de engendrar una síntesis cuya *fecundación* rebasa la pasión erótica. Unión y debate, acto y co-munión contienden en la arena como dos combatientes, cuando al emerger en un mundo alumbran otra y diferente locura:

*Platón la nombra poiesis (ποίησις).<sup>279</sup>*

Cuando Platón relata en la "República"<sup>280</sup> el momento en que el alma toma posesión de su objeto de apetencia, la metáfora sexual descubre el sentido de la fertilidad que fecunda.

Por ella se desprende la gestación que culmina alumbramiento donde se acerca y une aquello que existe para engendrar una inteligencia unida a la verdad. Solo liberándose de los dolores del parto, es posible alcanzar conocimiento y vida verdadera.

Amar platónicamente, es *alumbrar a la belleza con el alma* a partir de la visión de un poeta (el loco donde se funden dos locuras, *la erótica y la poietica*) cuya reflexión proviene de dar contenido al puente entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En este recorrido, el fantasma donde se enmarca al deseo, ahora se torna "inspiración y concepto", "posesión correspondida y correspondiente", "creación".

Ciertamente, este tránsito representa la metáfora de la lucha heracliteana entre dos combatientes inmortales que fecundan la unión de dos locuras: la de Dionisio que conduce a la dualidad de la vida y la de Apolo cuyo puente conduce a la razón, ambas acontecen en el "amor" y la "producción".

Porque Eros representa el anhelo de algo que no se tiene, como fecundación fértil y productiva, la locura erótica no se reduce a la metáfora visual. Es una condición (*iluminatio*) que desemboca en poiesis para devenir reproducción anunciando el mayor de los bienes. Quien ama es digno de engendrar lo que brota de sí para asumir la propia muerte abandonada a la dimensión de lo bello y lo estético, alcanzando así la inmortalidad.

El momento de la vida es el momento de engendrar porque es cuando se está en contacto con la verdad.

<sup>279</sup> V. en Platón el concepto de locura en el *Fedro* (244B,D y 245) *maniké* o *manitiké* (en el plano del profeta o del oráculo) *oionistiké* en el del adivino o augurero y *poiesis* como inspiración de las musas en el plano del arte.

<sup>280</sup> V. Platón: *República* (490).

Mientras apetito y satisfacción<sup>281</sup> no representan *pacificación* alguna, comunión y fecundidad conducen a la inmortalidad, una vez que mediante la transfiguración del mundo, el anhelo de incorporarse y eternizarse uno mismo, deben morir para acontecer en el arte como alegoría sensible.

En ambos, la muerte de lo precedente es aquello que se nos muestra como apertura y cooperentencia del λόγος. Mutuamente es como se comprenden las múltiples formas de autoiluminación del ser.

La "locura" del poeta conduce a las ideas, a la cercanía del ser, por esto en Grecia, la dignidad y exaltación erótica, glorifican y fundamentan el mundo de la justicia, la entrega a la comunidad y a las grandes obras bellas. Fue la modernidad quien le restó importancia productiva al deseo.

Pero la llanura de la verdad a que se refiere Platón en el "Fedro", queda abierta a la mirada invisible de la razón, donde la búsqueda del ser, se hace múltiple.

**Eros locura poiética que se extrapola a todos los dominios del Ser  
busca lo absoluto, no el sensualismo.<sup>282</sup>**

Eros persigue a la belleza como producto engendrado en un acto de desocultación que se instaura en la obra. Develación del mundo y del escenario eterno de combatientes que se sostienen y se proponen mutuamente, al develar el acontecimiento del ser obra.

Mientras Afrodita Diosa del deseo, surgió del caos y como espuma, bailó desnuda en el mar; Eros representa la vida que entraña la metáfora, no el símil. Y porque la vida es ella misma un símbolo. La metáfora de Eros nos arroja al tiempo finito del deseo.

Eros como satisfacción, no se inmortaliza como el deseo que desemboca en la carencia y la persecución infinita de un objeto, sino como la "obra" y "recinto" de todos los dioses.

*Como representación de la actitud filosófica Eros es poiesis, plasmación poiética de la victoria de la verdad y canto de la humanidad universal que se debate frente a lo particular, lo unilateral y tosco.*

Eros posee una doble trascendencia,<sup>283</sup> cada una implica a la otra.

- a. Aquella que conduce al alma, muerte o enajenación hasta la belleza, representa *la vía mística*.
- b. Aquella que conduce al alma desde la cumbre de su ascensión al mundo de los hombres, conduce a la ciudad. implica *la vía cívica*.

<sup>281</sup> en el sentido del deseo en Platón.

<sup>282</sup> V. Trías, p.34.

<sup>283</sup> V. Eugenio Trías, *op cit*.

## §20:

### DIONISIO

Eros y Dionisio representan la metáfora que en Hölderlin se convierte en símbolo. Dionisio, "mitad hombre y mitad dios", nacido dos veces, representa la oscilación permanente entre dos polos antagónicos: el salvajismo y el Paraíso recobrado. Dionisio, dios de la trágica paradoja, del éxtasis y la anomia, es producto de la fiera pasión divina por lo terrenal.

Cuando Zeus ama lo mortal da pie al nacimiento de la tragedia. Una versión narra que Dionisio niño, Dionisio Zagreo, es fulminado por la cólera de Hera y de los titanes, atrapado, descuartizado y hervido; sin embargo es un dios que renace, porque un mundo cercano a la locura, le persigue siempre señalando sus orígenes que lo hacen errar siempre en compañía de su corte de silenos, sátiros y ménades.

Nacido de Zeus hereda la divinidad del crónida y se dice también que es hijo de Sémele (*Princesa tebana hija de Cadmo y Harmonía*) mujer mortal de la que Dionisio recibe su parte humana de donde hereda su dualidad. Dios y hombre, celeste y terrestre, descuartizado y hervido.<sup>284</sup>

Dionisio es sinónimo de vigor pronunciado, de furia, de entusiasmo. Se cuenta que Sémele, cuando embarazada de su hijo-dios, era presa de deseos irresistibles de bailar (*Nono Dionisyaca*).<sup>285</sup>

*Dionisio es el de las muchas alegrías,<sup>286</sup> el que goza con la música de las flautas, con las persecuciones.*

Eurípides menciona que los privilegios de Dionisio son "el éxtasis de la danza, la risa acompañada de la flauta y el fin de las angustias"<sup>287</sup> pues aborrece a quien no le importa vivir feliz todos los días y las noches amadas de su vida y mantener su entendimiento y su mente en la sabiduría verdadera.<sup>288</sup> Dionisio busca el éxtasis<sup>289</sup> de compartir a la vez la divinidad y la abstracción porque quien es capaz de integrarse a la comunión con él, alcanza lo sagrado.<sup>290</sup>

<sup>284</sup> Otto, W. duda de esta interpretación porque recuerda que Sémele era la Diosa de la Tierra entre los frigios y era también objeto de culto de los ritos dionisiacos y los mitos narran como Dionisio la convierte en diosa (Tione) una vez que ha triunfado (templo).

<sup>285</sup> Otto, W., *Op Cit*, p. 73.

<sup>286</sup> Polugetés (Πολυγεθής)

<sup>287</sup> Las *Bacantes*, 380s.

<sup>288</sup> *Ibid* 430.

<sup>289</sup> manía (μανία)

<sup>290</sup> la thiasis (θίασις)



Aquella "sabiduría verdadera" de la que habla Eurípides, sólo es predicada por aquellos que han conseguido<sup>291</sup> una especie de experiencia mística de desintegración del yo en el marco de la experiencia<sup>292</sup> a la vez individual que colectiva. *Gozo* perfecto.

Se trata del estado de posesión por parte del Dios. Furia menádica. Superación de la ontología del *ordo facti*. Es frenesí y paz a la vez, pues Dionisio, quien ama los festines, también ama la paz.<sup>293</sup> Pero no la paz ordinaria, sino aquella a que se llega después de tocar los límites. De esta forma el silencio se convierte en la corona de exaltación última en medio de estruendos enloquecidos.

Dionisio representa el cambio permanente, el asombro cuando siempre es lo otro. Puede hacer aflorar terror o dicha, vida o muerte pero siempre produce fascinación, por eso representa un misterio tremendo que produce una fuerte y particular atracción, lo mismo que un sentimiento de rechazo. Entrar en contacto con él no depende de la voluntad sino del capricho de un dios, frente a lo cual no hay posibilidad de escapatoria, lo cual produce un horror espantoso.

Dionisio el rechazado, a su vez rechazará a quienes lo rechazan. Es así criminal, asesino de las amazonas, gigantes y reyes porque es también quien busca alcanzar la gloria y el reconocimiento de su linaje.

Hijo del éxtasis y del temor, de la furia desatada y de la liberación más dulce, *Dionisio es el dios loco cuya aparición provoca el frenesí de los hombres.*<sup>294</sup>

El dionisismo es la negación de todo refugio axiológico que pueda "protegernos" de la anomia que abre la sacralidad. Para el hombre dionisiaco, la dicotomía sujeto/objeto está nulificada. Dionisio comparte sin límite su esencia divina a los mortales, pasa por alto la distinción dios/humano.

En la orgía dionisiaca los hombres se hacen dioses y el dios hombre. Nadie más entre todos los dioses olímpicos, puede dar lo que Dionisio ofrece. El es el único ser del Olimpo que ha nacido de una madre mortal. Es el único que es capaz de anclarse en la tierra y después sentarse a la diestra de Zeus.

El significa lo sagrado entre los humanos. Quien come su carne, entra en estado de comunicación sagrada con él<sup>295</sup> porque re-crea y re-presenta el orden sacro de los inmortales, en el mundo de los mortales.

---

<sup>291</sup> *thiaseuein* (θιάσειν)

<sup>292</sup> *thíasos* (θιάσος)

<sup>293</sup> *Ibidem* 418.

<sup>294</sup> V. Otto, W., p. 53.

<sup>295</sup> *theopoesis* (θεοποίησις) .

Dionisio es el dios de la tragedia porque rompe con la felicidad de la vida ordinaria que encarna lo extraño dentro de lo propio, por eso puede asumir cualquier forma.

Para él no existe más el "yo" diferenciable que lleva a cabo sus distinciones ontológicas con entera asepsia; no puede distinguir entre una cosa y otra sencillamente porque sufre un estado de embriaguez extrema.

Su fiereza es señal de distanciamiento de la vida regulada por la razón y la moralidad, es la entrega al "principio de la vida animal. "La potencia irrefrenada que el hombre envidia en el animal y desea asimilar", pues el animal representa la física de la vida en toda su fuerza, la no separación entre deseo y satisfacción, la entrega irreflexiva a la "vida-muerte".<sup>296</sup>

Se ha dicho muchas veces que Dionisio es el Dios griego del vino y es verdad. Pero hay que reparar en las bondades del vino más que en el vino mismo. No sólo es simple embriaguez lo que hay detrás de la vid, en el caso de su uso por un dios como Dionisio se asoma un empleo sacro, una embriaguez divina. Pérdida del sentido en los abismos de lo sacro.

Quiénes han querido ver más bien en el símbolo del vino, el poder popular de los cultos dionisiacos aceptarán que el vino es homogeneizador porque destruye las fronteras entre las "clases sociales".

Eurípides hace decir al seguidor de Dionisio:

lo que la multitud humilde cree y práctica,  
es eso lo que yo quiero aceptar.<sup>297</sup>

Dionisio no sólo es un dios del vino, lo es también de la leche, del agua y de la miel.

Es un dios de lo "húmedo"... A través del elemento líquido es más o menos fácil ligar a Dionisio con el caos originario, con el inconsciente, con el origen y fuerza de la vida, con la sexualidad".<sup>298</sup>

Dionisio hace y deshace a través de lo húmedo.

En él lo húmedo es creativo y violento, amenazante pero irresistible, tal y como lo es la sexualidad.

Dionisio es venerado como falo porque representa el símbolo de la fuerza

<sup>296</sup> Frente a esto G. Bataille plantea que solo hay una opción: el fingimiento poético, el autoengaño de mantener fija la mirada en conseguir romper el mundo de la "trascendencia" *Op. Cit.*

<sup>297</sup> Las *Bacantes* 422, 430.

<sup>298</sup> V. Otto, W., *Op Cit*, capítulo "Dionisio y el elemento húmedo".

que genera la vida.<sup>299</sup>

Desde la fuerza del vivir, ni es cruel ni tampoco no lo es porque los inmortales no conocen ni se orientan hacia la crueldad o la bondad. Mas sus actos podrían serlo en el caso de pertenecer a lo profano, al orden del mundo y de quienes fenecen y sufren y que al participar de lo sagrado de un Dios como Dionisio, comparten con él sus sentimientos.

Dionisio es un Dios que comparte sus abismos con aquellos que lo veneran. Cuando estos comulgan con su Dios mediante la participación en sus sufrimientos, deben correr entonces su misma suerte, pues de no ser así, tampoco otra forma habría espacio para la renegación y su transfiguración, cual ave fénix de su propia personalidad.

**Este es el horror que causa mirar "hacia adentro", hacia el orden íntimo...la intimidad es la violencia, y es la destrucción... es comprensible que se tenga miedo a la intimidad, pues ésta es santa, sagrada y nimbada de angustia.<sup>300</sup>**

Como Dios de la dualidad Dionisio no solo concentra la vida, también acumula la muerte y la oscuridad. Para Heráclito<sup>301</sup> decir Hades es decir Dionisio. Erwin Rhode, filólogo amigo de Nietzsche aseguraba que "el mundo de los muertos pertenece al reino de Dionisio".<sup>302</sup>

Como simbolismo los atributos dionisiacos integran por igual la vida y la muerte. En este sentido un dios creador como Dionisio, es también destructor y por tanto temible. En él se oponen la moral, las instituciones y los demás dioses, lo cual lo convierte en sospechoso, hereje, en extraño.

**Para Dionisio la muerte representa la reintegración al múltiple ser de la naturaleza<sup>303</sup> de donde George Bataille advierte es el grito maravillado de la vida, como revelación de la naturaleza en su plenitud.<sup>304</sup>**

---

<sup>299</sup> Elsa Cross "*La Realidad Transfigurada*", UNAM, México, 1985, p.35 plantea que curiosamente, a pesar del falo, Dionisio no representa la sexualidad masculina típica. Por el contrario, es un dios afeminado, siempre acompañado de mujeres, bien sean sus ménades, sus nodrizas, su madre, su abuela, sus tías o su consorte. (hay que recordar que es criado como una niña por el rey Atamante y su mujer Ino). Dionisio es incluso representado como hermafrodita. Llamado Pseudanor, (falso sexo), Gymnis (afeminado), Arsenóthelys (hombre-mujer), Dyalos (híbrido).

<sup>300</sup> Bataille, *Op Cit* p.54-56.

<sup>301</sup> Heráclito "Las almas huelen al bajar al hades". Fragmento 38.

<sup>302</sup> En las celebraciones dionisiacas también se celebraba a los muertos, de ahí su estrecha relación con Perséfone, diosa de los infiernos, considerada incluso por algunos mitos como su propia madre, V. Otto W., *Op Cit*, p.87.

<sup>303</sup> V. Elsa Cross, p. 26.

<sup>304</sup> V. George Bataille, p. 51.

Dioniso es para Hölderlin un Eros que retorna y consagra, el mito y el estado salvaje que aspira a una comunidad nueva, a unos sentimientos que todo lo invaden, que todo lo purifican porque quien está vinculado a la belleza y a todo lo grande, lo está también al individuo más corrompido y miserable.

Juntos, el amor al poeta, a la corrupción y a la caída moral, garantizan de alguna forma, el carácter totémico del alma, la dignidad del espíritu, la afirmación constante de la igualdad y la iluminación de la utopía.

Y porque el sujeto y la comunidad están enlazados intrínsecamente con el sentido de la utopía, la felicidad, el respeto y la miseria, ambos consagran obras que pasan restregándose sobre cada uno de nosotros.

Por la fuerza del amor apasionado, horizonte de la "locura erótica" (dionisiaca), todo hombre es digno y sagrado cuando el universo de la transfiguración, de la danza, de la lujuria, de la identidad y de la esquizofrenia son los que sacralizan la realidad humana.

La pasión dionisiaca, como la fuerza sagrada de la vida y la historia humana, representa el acontecer de la "locura erótica" que culmina con la embriaguez poética del artista que al hacer de su mundo su propia obra, definirá el sentido de la relación "hombre-naturaleza" con los dioses, cuya culminación consolidará el lugar donde se aloja lo sagrado: la poesía que funda el espacio público urbano, el demos convertido en polis.

## § 21:

### **EROS: POESÍA, POLIS, PAIDEIA**

Hay un diálogo de la historia del ser con el poetizar. La poesía afirma Heidegger, instauro al ser con la palabra.

Desde la poesía que surge sin pretensión de conocimiento alguno y aunada a la total irracionalidad, el poeta del mundo griego alcanza una función ontológica que gesta una lucha en la que se debaten sus propios antagonismos: poesía y delirio, imaginación o concepto.

Cuando la poesía se vincula a la razón, surge el tránsito entre lo apolíneo y lo dionisiaco que se torna conducto para comunicar las verdades abstractas, las ideas sublimes y la técnica.

Por esto en el poetizar del mundo griego, el amor y la poesía llevan a las ideas, a la cercanía del ser que se patentiza en las columnas que sostienen su civilización.

A partir de estas columnas, la poesía cimenta el nivel de las ideas, del logos y la sabiduría como educación<sup>305</sup> destinada a alcanzar el ideal de la verdad en el espacio del mundo de aquellos mortales que se esfuerzan por encontrar y descubrir el sentido *verdadero* de su propia libertad.

<sup>305</sup> παιδεία de la ἀρετή: Educación para la verdad, para la virtud.

**Grecia es Dioniso, sufrimiento trágico e insatisfacción de lo absoluto que se ha alejado de la mediocridad. Evidencia del sufrimiento trágico del juego de la vida, la canción, del poema y de la historia misma.<sup>306</sup>**

Pero como las columnas del pensar occidental no solo se erigieron en los antiguos templos griegos, a lo largo de la historia estas columnas han retornado a su origen, cuando la humanidad ha vuelto su mirada al poetizar y ha transfigurado nuevamente en epopeya, sus más altos anhelos de ser.

Si mediante el nombre de verdad: virtud (**ἀρετή**) sabiduría (**σοφία**) y libertad (**ἐλευθερία**) se encontrará el lugar donde se alumbra la belleza, será el contenido poético asumido por la reflexión quien proyecte a la educación como "poesía de la razón" en Grecia.

La *paideia* surge cuando la poesía mediante el preguntar elevado al horizonte del más alto rango -como poética de las ideas- se apropia de sí al instaura al ser en palabra que funda el espíritu de la polis y se patentiza como substractor de la ciudad y la vida en comunidad.

En el renacimiento, es también la poesía quien permitió retornar el espíritu de la polis como utopía y desarrollo urbano que culminaron con el ideal poético del barroco. El espíritu de la libertad que se concreta en la figura del *uomo universale singulare* de Pico de la Mirandolla, integra y define en el proyecto humano: síntesis del hacer y el saber.

En el espíritu de la modernidad, la poesía funda lo humano como el ejercicio de todas las cosas, todas las ocupaciones, todos los sueños y todos los deseos. La utopía emplaza a la unidad de la vida activa y contemplativa, juntos éxtasis místico y poiesis civil, política de raptó poético y compromiso social en Goethe, hallan su más pura expresión, en la figura del Fausto.

El espíritu de la libertad anclará nuevamente su más alto anhelo poético, mediante las columnas del conocimiento y el dominio de la naturaleza.

Con el sorprendente despertar de las matemáticas, nace el ideal de la geometría cuya síntesis filosófica se torna en la física que culmina con el desarrollo de la ciencia y da lugar al acontecer de la ilustración. Junto con ella, el romanticismo recupera nuevamente la confluencia trágica, donde el ideal clásico y la poetización cristiana son recuperados por Hölderlin y Novalis.

En esta gran tradición, más tarde Rilke, Jean Paul Richter, Baudelaire y algunos otros, narrarían qué sucedió con la modernidad.

---

<sup>306</sup> v. D.R.de S. *Poiesis* p.260.

## 21.1: "EROS" PRESENCIA AUSENTE

Inmortales los mortales,  
mortales los inmortales,  
viviendo su muerte,  
muriendo su vida.<sup>307</sup>

Frente al olvido del ser, la locura que Platón nombra como erótico-poiética deberá preguntarse en la época de noche del mundo, por cual es la diferencia entre el ser y la existencia:

*En el crepúsculo del tiempo, se acerca la noche.  
Los Dioses (Hércules, Dionisio y Cristo) han abandonado el mundo.*

La noche del mundo representa la experiencia de la huella que han dejado los Dioses huidos. Al aparecer la noche que extiende sus tinieblas, no sólo nos queda el recuerdo de los Dioses que huyeron, sino también que el brillo de su divinidad se ha extinguido.

La edad del mundo, es la edad del alejamiento y de la falta de un Dios capaz de reunir a los hombres y a las cosas en una comunión armónica con la historia del mundo a partir de la residencia del habitar humano en él.

Como lo plantea Heidegger en sus reflexiones sobre Heráclito,

**la vida de los inmortales es la muerte de los mortales. Los dioses aceptan como ofrenda y sacrificio la muerte de los hombres. Pero cuando los humanos viven, la relación se transforma. Ahora corresponde a los humanos vivir la muerte de los Dioses, darle horizonte a su partida, a su huella...<sup>308</sup>**

Los Dioses como aquellos que no necesitan nada, precisan de los humanos, quienes luchando en medio del correr de su tiempo, existen alcanzando el abismo. Y porque los hombres llegan más rápido al abismo, el rumbo cambia desde éstos.

En el horizonte de la interpretación heideggeriana, esta doble relación es ontológica: Si el hombre existe es por su relación finita con el ser pero también, los dioses sólo pueden ser posibles en la eternidad que delimita e impone su propia relación con el ser.

Los diferentes son iguales que el hombre. Todos coinciden en lo mismo. Su relación con el ser. El ser está presente como una *vis primitiva* activa.

En la conferencia dedicada a la memoria del 20 Aniversario de la muerte de Rilke, Heidegger plantea:

<sup>307</sup> Heráclito, *Fragmento* No. 67

<sup>308</sup> V. Heidegger & Fink "Heráclito".

**Los Dioses permanecen al pensarlos más cerca de su ausencia, porque partieron de la presencia, como desde antiguo, se llamaba al ser. Por que su presencia se escondió al mismo tiempo, ella misma es ya una ausencia.<sup>309</sup>**

Desde aquí, reconocemos la jerarquía de Hölderlin cuando afirma que la filosofía del espíritu es una filosofía estética: los hombres sin sentido estético, son los filósofos de la letra porque el sentido estético proviene de nuestra libertad. Es ella quien nos guía a las ideas. En el "Proyecto",<sup>310</sup> el poeta del Ser propone:

***"Sólo lo que es objeto de la libertad se llama idea".***

Debe hacerse evidente de qué carecen aquellos que no entienden ninguna idea y que confiesan con bastante franqueza, que todo les es oscuro tan pronto como va más allá de sus tablas y registros.

Hölderlin poematiza la esencia de la poesía dentro de la instauración de un nuevo tiempo:

El tiempo de la carencia y la indigencia ante los Dioses que han huido. Tiempo que solo anuncia la negación de los Dioses que vienen.

¡Dios ha muerto!

Dionisio quien desde la fuerza del amor sacralizaba la realidad humana como el anhelo metafísico que se pregunta por la totalidad del ser, nos condena y nos libera al sufrimiento trágico de vivir la insatisfacción de lo absoluto.

***Lo absoluto no pertenece a los mortales.***

Para el poeta, la actual es época de penuria cuando ya ni siquiera somos capaces de sentir la ausencia de la época en que lo sagrado falta.

La condición actual, plantea Hölderlin, es el tiempo de la indigencia que emerge como una fe que le hace estar vivo. La fuerza de la carencia representa la fuerza de la libertad que hace que nosotros, amantes apasionados de la belleza, recuperemos los más originarios fundamentos, como un canto:

Romero de Solís lo refiere como:

**El canto donde la libertad y la justicia comparten su escenario  
con la razón y la imaginación.<sup>311</sup>**

<sup>309</sup> V. Heidegger "Holzwege": "Porqué ser Poeta", p. 226.

<sup>310</sup> V. Hölderlin "Proyecto" en "Ensayos", Op Cit.

<sup>311</sup> R. de Solís, Op Cit, p.260.

La poesía que nos adentra a la luz, baja a la oscuridad. Confunde en su multiplicidad la relación entre lo interior y lo exterior, es a la vez luz y pensamiento de la luz, pensamiento del pensamiento, nada de nuestra nada que al salir al alba, se torna silencio y oscuridad, fundamento abismático donde el escenario de lo indecible, soporta la locura de la lucidez.

Y porque es en lo incipiente, que lo posible se concreta, el poeta no evita el dolor...desde su abismo relata cómo el tiempo es indigente por la falta de desnudez de la esencia sagrada del dolor, la muerte y el amor, cuando los hombres permanecemos ante la huella de la divinidad.

Pero su éter es quien nos descubre la morada donde los dioses son dioses: esa es su divinidad. Aquello que mora en la divinidad misma, es lo sagrado. Lo sagrado es la huella de los dioses huidos y quien puede sentir esa huella, cuando aparentemente nunca existió, es el poeta.

**La poesía es quien da nombre a los Dioses. Toma los signos de su divinidad para transmitirlos a los demás como eco de lo sagrado de aquellos que habitan en la eternidad.<sup>312</sup>**

El verdadero poeta es quien poetiza la noche del mundo. Por eso, en nuestra época, los poetas tienen que cantar la esencia de la poesía.

Pero,

*¿Una poesía que se amolda al destino de la edad del mundo es la oculta esencia de la indigencia de lo indigente de la época?*

Por la vía del abismo Rilke llega a poetizar la indigencia de la época.

**Indigente es ese indigente mismo porque se sustrae del dominio esencial al que pertenecen conjuntamente dolor, muerte y amor. Más aún queda el canto que menciona la tierra, la naturaleza entrega a los seres vivos a la aventura de su deseo, no a su protección. El fundamento de nuestro ser se arriesga con nosotros mismos [...]**  
*el poeta dice que la época sigue siendo indigente, no sólo porque Dios ha muerto, sino por que los mortales apenas conocen y saben lo que de mortal tienen, ya que no han tomado posesión de su esencia.<sup>313</sup>*

Y porque todo Dasein se concreta por sí mismo, Nietzsche afirma que:

***No podemos tener más representación del ser, que vivir.<sup>314</sup>***

---

<sup>312</sup> Ibid, p.157.

<sup>313</sup> V. Heidegger, (1936) ¿Para qué ser Poeta? en *Sendas Perdidas*, Op Cit, p.229.

<sup>314</sup> V. Heidegger, "Nietzsche", p. 689.



Al vivir, expresamos la unión del estado apolíneo y dionisiaco pero no todos la afirmamos como artistas. El artista afirma su vida negándose a sí mismo por lo que su creación redime la finitud de su existencia en la obra. Por ello, lo que nos revela el artista es la paradoja de la vida misma cuando poetiza de sí, para aspirar a despejar la relación con su más propia posibilidad.

El artista representa la forma más transparente que tenemos de la vida, ya que es ella misma quien funda el principio estético y no la obra en abstracto.

Vicente Huidobro, poeta latinoamericano lo expresa de esta manera:

El último horizonte, que es, a su vez, la arista donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda... en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva. [la poesía]... se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en alejarse del alba<sup>315</sup> el poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprendernos<sup>316</sup>

Reorientó nuevamente el sentido de la pregunta.

*¿Qué es el arte?*

El arte es voluntad y fuerza desde una posibilidad arrojada y desgarrada en la espera del alba de la noche más larga del mundo.

La voluntad intempestiva de Nietzsche representa el dolor del dolor. La angustia que angustia y se traduce en fuerza para afirmar la vida como voluntad de libertad. "Crear" para "no morir" en el mundo, sólo apunta a nuestra locura y a la destrucción. La razón en Nietzsche será el logos de la infelicidad delictiva.

Más aún, cuando la reflexión y la unidad "ser" y "concepto" se desvanecen, surge el lenguaje metafórico. La identidad de la certeza de ser representa una ilusión que no conduce a la verdad, sino al engaño por defender una interpretación.

No obstante, emerge un horizonte: el poeta. Pensador y pensamiento son la poesía del mundo como metáfora y analogía del ser.

*La objetividad del lenguaje se logra al poetizar del Ser,  
en él acontece.*

<sup>315</sup> Citado por Carlos Montemayor, *La nueva Creación de Vicente Huidobro*, (apuntes) en *Revista de la Universidad de México*, México, Vol. XXVIII, Nos. 4 y 5 de dic. de 1973 y enero de 1974, p. 28.

<sup>316</sup> *Ibid*, p. 32.

El último horizonte, el más originario y radical es el de la poesía, donde el ser se instaura en la palabra del poeta como una relación de iluminación que es a su vez, su propio autoocultamiento.

El ser de nuestra existencia reside en la aventura que descansa en la voluntad de existir. Sin embargo, la culpa exige el cumplimiento de una filosofía trágica. Al caer el alma en el cuerpo, el poema se torna buscador del ser: Con el poeta, el ser llega al tema del poema.

Nietzsche nos enseña a vislumbrar un nuevo horizonte de lo bello cuando nos emplaza a encontrarlo en lo humano y porque el arte nos revela la totalidad, no puede ser ni complacencia ni distracción.

*el arte es una pasión que dice de nosotros mismos*

A través del arte por igual nos liberamos y condenamos, cuando en el plano de lo sensible, la obra revela la unidad de la razón, la libertad y la espiritualidad.

El ser de lo existente es la voluntad que es en cuanto querer existir. Esa es la manera que tiene la voluntad de querer. La voluntad de vivir lanzado al peligro, arriesgado y poniéndose en juego nos dice que sólo porque estamos vivos, somos cuerpo y no una *mera* proximidad óptica. Sólo porque habitamos, lo humano se torna tarea y con-formación del mundo. En este sentido, el habitar humano es *lógos* razón y ser.

Fink & Heidegger concuerdan en el seminario sobre Heráclito que:

**el mundo actual ha dejado de estar articulado en zonas próximas lejanas y aún más lejanas. El mundo está articulado y encubierto hoy en día por la técnica que mediante la red de noticias, posibilita vivir en la omnipresencia de todas las informaciones.<sup>317</sup>**

Al vivir, los humanos nos asemejamos al búho que es capaz de distinguir la noche del día. Tan emparentados estamos con ambos, que no por ausencia de luz, dejamos de ver. Aunque lo oscuro carezca de luz, no deja de estar iluminado.

En este nivel, la verdad como *alétheia* no se restringe al sentido del recordar, sino profundiza en la apertura que devela el "estado de oculto" y va en dirección a la iluminación, cuando al despejar lo descubierto eleva las anclas.

En consecuencia, salir a la luz de lo ente es manifestarse como acontecimiento de nuestra relación con el ser, más que buscar su aparecer por encima de nosotros mismos.

<sup>317</sup> Fink & Heidegger "Heráclito" p. 115.

En este horizonte, salir a la luz no es ni creatio, illuminatio, como tampoco constitución de lo que *antes* no era. Es apertura de ser a las más propias posibilidades mediante la conformación de un mundo-obra impensado.

Lo iluminado es lo libre, lo abierto y a la vez lo clareado de aquello que se auto-oculta porque es en la iluminación donde el fuego y la luz se encuentran.

Desde este horizonte heracliteano, Heidegger plantea que la tarea del filósofo radica en experimentar el estado de "no oculto" como iluminación (*Lichtung*). Por ello, el hombre que se comporta en la espera, es quien es capaz de asumir una actitud filosófica, al llegar a lo impensado de lo ya pensado.<sup>318</sup>

Cuando la filosofía asume que la pregunta por el ser solo puede ser nombrada, asume también que no puede ser resuelta porque el ser nunca es. Comportarnos filosóficamente por la vía del preguntar, es esperar una actitud para que surja lo impensado en lo pensado.

Desde ahí, Eros retorna victorioso nuevamente como estructura finita del poetizar.

*Desde la vía del poetizar el tiempo es largo,  
pero sucede lo verdadero.*

Es en la nostalgia que la condición humana tiene de lo eterno, que surge el acontecimiento del ser como la más originaria necesidad del poetizar.

Magia, ciencia o poesía son respuestas a esta necesidad descubierta cuando por sus sendas, otorgamos horizontes posibles a nuestra existencia arrojada, finita.

Nuestra necesidad es quien nos conduce a experimentar y descubrir lo posible porque al desgarrarse en el temple de su fervor, acontece lo originario.

La necesidad que de existir tenemos igual que la actividad creadora del artista, se fundan, como afirmaba Sartre, en nuestra estructura originaria *somos lo que no somos y no somos lo que somos.*

Ese es nuestro drama y posibilidad. Como finitos, somos en un tiempo donde debemos morir y vivir constantemente hasta la muerte.

*¿Cuántas muertes tenemos que morir  
para descubrir nuestra condición?*

Sólo en esta indigencia brota el amor por lo humano y por la libertad que nos alumbra para existir. En ella no hay aprendizaje sino lucha y violencia contra

<sup>318</sup> *Ibid*, p. 195.

todo principio de identidad, que nos reduzca a las cosas, porque ciertamente, el mundo, lo humano... ¡no es un ente!

El mundo y la condición de la humanidad, se asientan en el sentido que otorgamos al acontecer de nuestra propia vida como libertad.

En este sentido, Bouburg plantea:<sup>319</sup>

**ser es experiencia pero la experiencia es parte del ser. Decir que la experiencia es parte del ser, es decir, que es una parte del ser del que tenemos la experiencia, de esta manera podemos decir que en la medida en que el ser se da en nuestra experiencia y ésta se encuentra en él, se trata como si el ser estuviera invaginado en sí mismo, la experiencia es como un pliegue del ser.**

La analogía del hombre con el universo ilumina la metáfora donde dialogamos con la naturaleza y la patentizamos como destino y retorno al origen.

**Alma del hombre**

**Como te pareces al agua**

**Destino del hombre**

**Como te pareces al viento**

(Goethe, Canción del Espíritu)

La capacidad que tenemos de transfigurar y darle "mundo" a las cosas, es lo que permite diferenciarnos de ellas cuando les damos un sentido que se torna habitual. Junto con ellas, nuestro "habitar" alumbra la forma en que el ser se anuncia y se pone en juego en cada uno de nosotros, una vez que a partir de nuestra apertura a su des-ocultación, podemos tener la experiencia de él.

*Por eso, retornando a la pregunta por lo bello,  
ahora vislumbramos un nuevo horizonte:*

Lo bello es la unidad de lo sensible con lo en sí y por sí, espiritual. Todo se juega en medio de la unidad del desocultamiento y la autoocultación como aquella relación que acontece en belleza.

Desde este nivel, lo bello no está ni en el Dasein ni en la obra, sino en la relación que juntos tenemos con el ser.

En ello reside la vivencia como experiencia y re-creación estética. En medio de esta relación, el arte nos revela la totalidad como esa pasión que a la vez nos libera y nos condena, nos ata y extravía, porque desde el plano de lo sensible,

<sup>319</sup> V. Bouburg, F., "Reversibilidad y Narcisismo Ontológico", p. 118, 1996.

nos abisma en la unidad de la razón que no se somete a los límites de la reflexividad, sino que se proyecta al más originario sentido de nosotros mismos como libertad y espiritualidad.

Mediante esta manifestación, lo más originario anuncia el ser de nuestra cultura y lo sagrado de las cosas que han quedado instauradas en el mito que adviene y regresa como compañero poético que insiste en anunciarnos que el ser no es ente, como tampoco, la claridad del alba es la luz de la eternidad.

Durante febrero de 1922, Rilke plantea su insaciable fe en la poesía en los sonetos que dedicó a Orfeo. A continuación se exponen algunos fragmentos:

**El canto como enseñas, no es deseo  
ni afán tras una cosa al fin tenida.  
El canto es existir. Para el Dios, fácil.  
Más ¿cuándo somos? Y ¿cuándo el nos vuelve?  
[...]**

**Quiere la transformación. Se extasiado por la llama  
de donde algo se te escapa que ostenta metamorfosis;  
ese espíritu que rige la tierra, rico en proyectos,  
prefiere a todo en el vuelo de la figura la vuelta.  
Lo que acaba deteniéndose está ya petrificado...  
Al que se derrama en fuente conoce el conocimiento  
y a través del orbe plácido lo conduce, que a menudo  
termina por el principio y comienza por el fin.  
[...]**

**Sé en esta noche de desmán, conjuro cuando entre sí  
se crucen tus sentidos;  
sé de este raro encuentro su sentido.  
Y si lo que es terrestre se te olvidara,  
a la tranquila tierra dile: Fluyo;  
al agua presurosa dile: Soy.<sup>320</sup>**

Por el camino de la belleza, la poesía recibe su más alta dignidad y vuelve a ser lo que era en un principio: maestra de la humanidad.

**Pedir perdón al poeta expulsado de la ciudad y recibirlo como el  
viajante del tiempo que trae los genizaros invisibles de los sueños, es  
nuestra posibilidad.<sup>321</sup>**

Al siglo que inicia, confluencia trágica donde todas nuestras locuras se están devorando a sí mismas, le aguarda la tarea de la poetización de la técnica y de la ciencia, de la extensión de la cultura y de su sensualización, del análisis de nuestra civilización que levantó las columnas de la culpa y de la muerte por sobre el sentido del deseo y del poetizar.

<sup>320</sup> Rilke, R.M. Sonetos de Orfeo. 1a. Parte, No. 3, p. 54 y 2a. Parte, No. 12 y 29 p.76, 77 y 88.

<sup>321</sup> D.R. de S. "Poiesis", p. 107.

Le aguarda también el espíritu del mundo y de la transformación del Estado en Democracia, donde el ideario del "hombre libre" retorna en la figura del ciudadano contemporáneo.

La poesía afirma el poeta del Ser, sobrevivirá a todas las ciencias y artes porque la dimensión estética poematiza el pensamiento haciendo que la sensibilidad ilumine la abstracción.

En este horizonte del pensar, Romero de Solís plantea que:

**la poesía recupera su dignidad cuando vuelve a ser ἀλήθεια y παιδεία, protagonista de la cultura y muestra inspiradora del hombre que decide romper con lo inmediato y llegar a ser valiente, como ciudadano esforzado, filósofo, y hombre libre.<sup>322</sup>**

El poeta no evita el dolor, aguarda y pasa la noche hasta que la luz del alba acontece. Y como lo no dicho pertenece al mundo de la libertad, mientras el filósofo reflexiona, el poeta reacciona.

**Su palabra insustituible  
conduce al encuentro y la revelación.  
El poeta va de la luz a la sombra  
el filósofo de la sombra a la luz.  
La luz que no se confunde con la luz  
hace del poema un tiempo puro  
Ser y pensar  
comprensión recíproca  
copertenencia del lógos  
misterio, enigma, ironía...  
juego.**

La metáfora de Eros nos conduce a explicarnos la inmortalidad a partir del Dios aburrido que Heráclito ya planteaba en el fragmento No. 79:

***La eternidad es un niño que juega a las tablas;  
de un niño es el poder real***

---

<sup>322</sup> *Ibid*, p. 256.

Sin embargo, en el siguiente fragmento<sup>323</sup> Heráclito advierte

*Una misma cosa en nosotros lo vivo y lo muerto, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar, es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, lo uno.*

En el segmento de la penúltima versión del Hiperión que Hölderlin escribe en Nürtingen (1795), el poeta concluye:

*¡Oh!, que se pueda llegar a ser como los niños, que aún retorne el tiempo dorado de la inocencia, el tiempo de la paz y de la libertad, que exista, si, una alegría, un lugar de reposo sobre la tierra!  
¿No está envejecido, marchito, el hombre; no es como una hoja caída que no encuentra su tronco y es ahuyentada de aquí para allá por los vientos, hasta que la arena la sepulta? ¡Y no obstante retorna su primavera! - ¡Oh, no lloréis porque lo más excelente se marchite!, ¡pronto resucitará!  
¡No os aflijáis porque cese la melodía de vuestro corazón!, pronto se volverá a encontrar una mano que lo afine.<sup>324</sup>*

En medio y por ocasión de la lucha entre Dionisio y Apolo, los dos "combatientes eternos" retornan y sostienen la obra de arte para "con-vocar-nos" a descubrir nuestra relación con el ser, a ponernos en juego y a abrir un horizonte donde lo que emerja, sea justamente la verdad que desemboque como el acontecimiento de su belleza.

*El juego, afirma Nietzsche,<sup>325</sup>  
es la infantilidad de Dios.*

---

<sup>323</sup> Fragmento No. 78.

<sup>324</sup> Hölderlin, *Hiperión* (Op Cit.) p.164.

<sup>325</sup> Nietzsche (1901) *Voluntad de Poderío*, IV § 791, Edaf, p.791.

V  
BIBLIOGRAFIA



## V BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano (1961) **Diccionario de Filosofía**, México, Fondo de Cultura Económica.1982.
- Aristóteles (384/3 a 322 a.de c.)  
(1495 1a. ed.) **Ética Nicomaquea y La Política**, México, (Trad. e Introducción de Gómez Robledo, A.) Ed. Porrúa, S.A. col: Sepan Cuantos..., 8a. edición, No. 70, 1979.  
**Los Tres Tratados de la Ética (A Nicómaco, La Gran Moral, Moral a Eudemo) y El Tratado del Alma (De Anima)** (Trad. de Patricio de Azcárate), Buenos Aires, El Ateneo: Colección Clásicos Inolvidables, 1950.  
**Metafísica**, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 399, Col. Austral, Décima Edición,1981.  
**El Arte Poética**, Madrid, Espasa-Calpe S.A., Col. Austral.
- Arnheim, Rudolf (1962) **Art and Visual Perception**, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966.  
(1969) **Visual Thinking**, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.  
(1986) **Nuevos Ensayos sobre Psicología del Arte (New Essays on the Psychology of Art)** (Trad. de Cándor Orduña M.) Madrid, Alianza, Ed.1989.
- Bachelard, G. (1932) **La Intuición del Instante**, Breviarios del Fondo de Cultura Económica No. 435, México, 1986.  
(1942) **L'eau et les Reves: Essai sur l'imagination de la matiere**, Paris, Librairie José Corti.  
(1943) **l'air et les Songes: Essai sur l'imagination du Mouvement**, Paris, Librairie José Corti.
- Barkty, S.L. (1969) **Heidegger's Philosophy of Art** en **British Journal of Aesthetics**, vol. 9, no. 4.
- Barthes, Roland, (1977) **La muerte del Autor**.
- Basch, V. (s/f) **L'Esthétique Nouvelle et la science de l'art (carta al Sr. Director de L'Esprit Nouveau)** en Espinosa, Elia, (1986) **L'Esprit**

**Nouveau: Una estética Moral Purista y un Materialismo Romántico**, *Documentos*, México, UNAM, Cuadernos de historia del Arte No. 27, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Bataille, George (1973) **Teoría de la Religión**, (*Théorie de la religion*), Madrid, Taurus, 1991.

Baudelaire, Charles (s/f) **Les Fleurs du mal**, Paris, Librairie Grund, S.A., La Bibliotheque Précieuse.

Baumgarten (1750) *Aesthetica* en García Morente **La Estética de Kant en Kant, Crítica de la Razón Pura** (*Kritik der reinen Vernunft*) Trad. de Manuel G. Morente, México Ed. Nacional, Tomo I, 1973.

Bayo Margalef, J. (1987) **Percepción, Desarrollo Cognoscitivo y Artes Visuales**, Barcelona España, Anthropos, Serie Autores, Textos y Temas de Psicología No. 5, 1987.

Beguín, Albert (1978) **El Alma Romántica y el Sueño**, México, FCE.

Berger & Luckmann (1966) **La Construcción Social de la Realidad** (*The Social Construction of Reality*) Harmondsworth, U.K., Penguin, Trad. de Silvia Zuleta, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, octava reimpresión, 1986.

Berger, R. (1972) **Arte y Comunicación**, Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A., 1976.

Bergman, E. (1911) **Die Begrndung der Deuschen Aesthetic durch Alex, Gottlieb Baumgartend und Georg Friedrich Meier** en García Morente, **La Estética de Kant**, Introducción a la traducción en español, a la Crítica del Juicio, México, Espasa-Calpe, col. Austral, 1997.

Berlyne, D.E. (1958) **The Influence of Complexity and Change in Visual Figures on Orienting Responses**. *Journal of Experimental Psychology*, No. 55, p. 289-296.  
(1971) **Aesthetics and Psychobiology**, New York: Apleton-Century-Crofts, Century Psychological Series.

- Bernard, Y. (1974-75) *Mémorisation et organisation du savoir en matière de peinture*, *Bulletin de Psychologie*, 28, 1-6, p. 206-212.
- Blondel, Eric (1986) *Nietzsche: Le Corps et la Culture*, (Philosophie d'aujourd'hui), Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Boburg, F. (1996), *Encarnación y Fenómeno: La Ontología de Merleau-Ponty*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.  
(1996) *Encarnación y Fenómeno*, México, UIA.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La Distinction (La Distinción: Criterio y Bases Sociales del Gusto*, Trad. al cast. de Ruiz de Elvira Ma. del Carmen), Madrid, España, Altea, Taurus Alfaguara, S.A. Serie Mayor Ensayistas-259, 1988.
- Bréhier, Emile (1964) *Histoire de la Philosophie III/XIXe-XXe Siècles*, Paris, Quadrige PUF/Presses Universitaires de France, 5a. edition, 1991.
- Bronowski, J. (1981) *Los Orígenes del Conocimiento y la Imaginación*, Barcelona, Ed. Gedisa.
- Bruner, J., Olver, R., Greenfield, P. et al (1966) *Studies in Cognitive Growth*, Nueva York, Wiley, 1980.
- Bruner, J. (1986) *Realidad Mental y Mundos Posibles: Los Actos de la Imaginación que dan Sentido a la Experiencia (Actual Minds, Possible Worlds)*, Harvard: Harvard University Press, Barcelona, España, Ed. Gedisa, (1988).
- Bruner, J. & Haste, H. (compiladores) (1987) *La Elaboración del Sentido: La Construcción del Mundo por el Niño (Making Sense. The Child's Construction of the World*, Trad. de Catalina Ginard) Barcelona España, Ediciones Paidós, Serie "Cognición y Desarrollo Humano" No. 19, 1990.
- Burt, C (1940) *The Factors of the Mind*, Londres, University Collection Press.

- Castoriadis, C. (1975) *L'institution Imaginaire de la Societé, (La Institución Imaginaria de la Sociedad) Vol 2: L'imaginaire social et l'institution (Lo Imaginario Social y la Institución)* 1a. ed., trad. Marco-Aurelio Galmarini, Barcelona, España, Tusquets 34, 1989.
- Cohen, H. (1989) *Kants Begründung der Aesthetic*, Berlin en Kant, *Crítica del Juicio*, 3a. reimpresión, México, Ed. Espasa-Calpe, Col. Austral, 1977.
- Copleston, F. (1978) *Historia de la Filosofía, Vol. 7: "De Fichte a Nietzsche*, México, Ariel, Ed., trad. Ana Doménech, 1983.  
(1975) *Historia de la Filosofía, Vol. 9: De Maine de Biran a Sartre*. Trad de Juan Manuel García de la Mora, México, Ariel, 1a. reimpresión, 1983. Vol. 9.
- Cross, Elsa (1985) *La Realidad Transfigurada*, México, UNAM.
- Descartes, R.(1637) *Discurso del Método* (trad. Rovira Armengol) Buenos Aires, 7a. ed. Ed. Losada, S.A., 1971.  
(1637-1641) *Discurso del Método y Meditaciones Metafísicas* Trad. Manuel García Morente, México, Espasa-Calpe Mexicana, Col. Austral No. 6, 1978, 14a. ed.
- Derrida (1987) *Heidegger et la Question: De l'esprit et autres essais*, Champs, Flammarion 235, Paris, 1990.
- Detienne, Marcel (1982) *La Muerte de Dionisio*, Ed. Taurus, Madrid.
- De Vinci Leonardo (1652-1716) *Tratado de la Pintura*, Trad. de Javier Farias, Buenos Aires, Editorial Schapire S.R.L., 1958.  
*Aforismos* (Selección, Traducción y Prólogo de E. García de Zúñiga), Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1943.
- Dewar, H. (1938) *A Comparison of Tests of Artistic Appreciation*, U.K., *British Journal of Educational Psychology*, 8, p. 29-49.
- Díaz de la Serna (1975) "*La Poietiké o el arte de inventar el mundo*" en *Estudios*, p.33-45, México, ITAM.

- Dufrenne, M. (Phénoménologie de l'expérience esthétique) en Osborne Harold, *Estética*, México, FCE. 1976.
- Dreyfus, Hubert (1991) **Ser-en-el-Mundo Comentarios a la división I de Ser y Tiempo y el Heidegger Tardío**, (*Being-in-the-World*) Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial, 1996.
- Durand, Gilbert (1981) **Estructuras Antropológicas de lo Imaginario**, (*Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*), Taurus.
- Eurípides (s/f) *Las Bacantes en Cuatro Tragedias y un Drama Satírico*, Madrid, Akal, 1990.
- Espinoza, Elia (1986) **L'Espirit Nouveau: Una estética Moral Purista y un Materialismo Romántico**, México, UNAM, Cuadernos de Historia del Arte No. 27, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Eysenck, H.J. (1940) *The General Factor in Aesthetic Judgment*, U.K., **British Journal of Psychology**, 31 p. 94-102.  
(1941) *Type Factors in Aesthetic Judgment*, U.K., **British Journal of Psychology**, 31, p. 262-270.
- Fechner, G.Th. (1871) *Zur Experimentalen Aesthetik. Abhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften XIV*, Leipzig, Hirzel en Francès, R. (1979) **Psicología del Arte y de la Estética**, Madrid, Akal Ed. Colección: Arte y Estética, 1985.  
(1876) *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel en Francès, R. (1979) **Psicología del Arte y de la Estética**, Madrid, Akal Ed. Colección: Arte y Estética, 1985.  
(1889) *Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel en Francès, R. (1979) **Psicología del Arte y de la Estética**, Madrid, Akal Ed. Colección: Arte y Estética, 1985.  
(1918) *The Dayview as Against the Nightview (Die Tagesansicht der Nachtansicht)*, Berlin, Deutsche Bibliothek en Francès, R. (1979) **Psicología del Arte y de la Estética**, Madrid, Akal Ed. Colección: Arte y Estética, 1985.
- Feldman, C. (1983) **Epistemology and Ontology in Current Psychological Theory**, Conferencia en la American Psychological Association (APA), California, septiembre de 1983.

- Fernández Ch. P. (1994) **La Psicología Colectiva un Fin de Siglo más Tarde**, Colombia, Anthropos.
- Fichte (1794) **La Doctrina de la Ciencia** (*Fichtes Werke*) Madrid, El Liberal, 1913.  
 (1834/35 y 1845/46) *Fundamento de la Teoría Total de la Ciencia* (*Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre*) en Johann Gottlieb, Berlin, Walter de Gruyter & Co., (reprod. de las ediciones de 1834/35 y 1845/46), 1971 citado en Copleston, **Historia de la Filosofía**, Vol. 7, México, Ariel, 1983.
- Fink, Eugen (1957) **Oasis de la Felicidad: Pensamientos para una Ontología del Juego**, México, Centro de Estudios Filosóficos, (trad. al cast. Elsa C. Frost) cuaderno No. 23, UNAM, 1966.  
 (1960) **Le Jeu comme Symbole du Monde**, Paris (trad. al française par H. Hildenbrand et A. Lindenberg) Les editions de Minuit, Arguments 29, 1966.  
 (1966) **La Filosofía de Nietzsche**, España, Alianza Universidad Ed., 1986.
- Fontan Jubero, P. (1985) **Los Existencialismos: Claves para su Comprensión**, Barcelona, Editorial Cincel, No. 28.
- Forgus, R. H. (1966) **Percepción: Proceso Básico en el Desarrollo Cognoscitivo** (*Perception: The Basic Process in Cognitive Development*) (Trad. de Edgar Galindo) México: CNEIP, Ed. Trillas Biblioteca Técnica de Psicología, 1979.
- Foster, Hall et al (1985) **La Posmodernidad**, Barcelona, Ed. Taurus.
- Francès, R. (1966) *Variations Génétiques et différentielles des critères du jugement Pictorial. Sciences de l'Art* 3, Paris, p. 119-1135.  
 (1979) **Psicología del Arte y de la Estética**, Presses Universitaires de France, (trad. de Ana Ma. Guash) Madrid, Akal Ed. Colección: Arte y Estética, 1985.
- Fromm Erich (1966) **Marx y su Concepto de Hombre**, México, Fondo de Cultura Económica.

- Gadamer, H.G. (1960) **Verdad y Método: Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica**, (*Wahrheit und Methode*) Salamanca, Ed. Sígueme, 1977.
- Gaos, José (1951) **Introducción a El Ser y El Tiempo de Martin Heidegger**, México, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía. 1a. reimpresión, 1977.  
(1951) **Introducción a El Ser y El Tiempo de Martin Heidegger**, México, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía. 2a. reimpresión, 1986.
- García Morente (1977) **La Estética de Kant (1790). Crítica del Juicio** (*Kritik der Urteilkraft*), 3a. Reimpresión, México, Ed. Espasa-Calpe, Col., Austral, 1977.
- Gibson, J. (1950) **La Percepción del Mundo Visual** (*The Perception of the Visual World*), Boston, Houghton Mifflin Company, trad. de Enrique L. Revol en , B. Aires, Argentina, Infinito, 1974.
- Goodman, Nelson (1968) **Languages of Art**, Indianapolis: Bobbs-Merril, 1969.
- Gombrich, E.H. (1960) **Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation**, Bollingen Series XXXV, No. 5, Princeton University Press.  
(1965) Visual Discovery through Art. en Arts Magazine, nov. 1965 en Hogg J. et al **Psychology and the Visual Arts**, Hardmonsworth, Middlex, England, Penguin Books, Ltd (1a. ed) y traducción en castellano por Justo G. Meramendi, en *Psicología y Artes Visuales*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1975.
- Gombrich, E.H., Hochberg, J & Black M. (1972) **Arte, Percepción y Realidad**, Barcelona, Paidós, 1973.
- Gómez Robledo, A. (1974) **Platón: Los seis Grandes Temas de la Filosofía**, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Graves, Robert (1987) **Los Mitos Griegos**, Tomo I y II, México, Ed. Alianza, 1996.
- Guerra, Ricardo (1996), **Filosofía y Fin de Siglo**, México, UNAM, UAEM, CIDHEM,

(1984-91) *Seminario de Ontología: Kant, Hegel y Nietzsche*.  
Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM.  
(1989-99) *Seminario de Filosofía Contemporánea: Heidegger*.  
Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM.

Haftmann, Werner (1960) *Painting in Twentieth Century*, Nueva York, Praeger.

Hebb, D.O. (1963) *Semi-Autonomous Process: Its Nature and Nurture*.  
*American Psychologist*, 1963, 18, p.335-348.

Hegel, G.W.F. (1807) *Fenomenología del Espíritu*, (*Phänomenologie des Geistes*), (Traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, México), México, Fondo de Cultura Económica, 3era. reimpresión. 1973.

(1842) *Estética 1: Introducción* (*Vorlesungen über die Aesthetik: Einleitung in die Aesthetik*) Trad, estudio y prólogos de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983.

(1842) *Estética 2: La Idea de lo Bello Artístico o lo Ideal* (*Vorlesungen über die Aesthetik: Die Idee des Kunstschoenen oder das Ideal*) Trad, estudio y prólogos de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

(1974) *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas: 1.- Lógica* (*Wissenschaft der Logik*, 1821) 2.- *Filosofía de la Naturaleza* (*Grundlinien der Philosophie des Rechts o des Naturecht und Stadt, wissenschaft in Grundrisse*, 1821) 3.- *Filosofía del Espíritu* (*Gesch de Philosophie 1802-1803*) (Trad. Eduardo Ovejero y Maury) México, Juan Pablos Editor, S.A., 1974.

Heidegger, M. (1927) *Ser y Tiempo* (*Sein und Zeit*), México, Fondo de Cultura Económica, (traducción de José Gaos), 1a. edición 1961 y 7a. reimpresión, 1997.

(1929) *Kant y el Problema de la Metafísica* (*Kant und das Problema der Metaphysik*), cursos de invierno de 1925-26 en Friburgo, del 28 en Riga y el 29 en Davos, (trad. al cast. Gred Ibseher Roth y E.C. Frost) México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

(1933-1966) *Ecrits Politiques*, supervisión del Dr. Hermann Heidegger, Freiburg i. Br et Vittorio Klostermann GmbH, Francfort-sur-le Main (Présentation, traduction et notes par



- François Fédier et Traduction par Jean Launay du texte Martin Heidegger Interrogé par Der Spiegel) Paris, Gallimard: Bibliothèque de Philosophie, 1995.
- (1935-36) "El origen de la Obra de Arte" (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) en **Sendas Perdidas** Buenos Aires Argentina, Ed. Losada, 1960, 1a. impresión.
- (1936-37) **Nietzsche Vol. I**, Paris, (trad. Pierre Klossowski) Ed. Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1971.
- (s/f) "Prolegómenos a la Historia del Concepto Tiempo" (Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs) en Rodríguez Montero, México, UAP, 1997.
- (1943) "Sobre la Metafísica y la Verdad del Ser", (*Nachwort*), Epílogo a **¿Qué es Metafísica? Ser, Verdad y Fundamento y Otros Ensayos**: Introducción de Enzo Paci (traducción: Xavier Zubiriri), Buenos Aires, Argentina, Ediciones Siglo veinte, 1986.
- (1943) *Epílogo: Sobre la Metafísica y la Verdad del Ser* (*Nachwort*) agregado a su conferencia de 1929 en la Universidad de Friburgo **¿Qué es Metafísica?**, (traducción de Silva Camarena J.M.) en **Teoría México**, Anuario de Filosofía, 1980.
- (1943) *Introducción y Epílogo (Nachwort) a ¿Qué es Metafísica?* (*Was ist Metaphysik*) trad. al cast. de Eduardo García Belsunce en **Espacios 10**, año IV, México, 1987.
- (1944) **Hölderlin y la Esencia de la Poesía**, (*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*) Colombia, Ed. Anthropos, 1994.
- (1944) *Hölderlin y la Esencia de la Poesía* en **Sendas Perdidas** Buenos Aires Argentina, Ed. Losada, 1960, 1a. impresión,
- (1953) **Introducción a la Metafísica** (*Einführung in die Metaphysik*) Curso de Verano de 1935. Barcelona, España, Gedisa Editorial, (traducción de Angela Ackermann Pilarí), 2a. ed., 1995.
- (1957) **Identidad y Diferencia** (*Identität und Differenz*) España, Ed. Anthropos, 1988.
- (1958) **Arte y Poesía**, (trad. de Samuel Ramos) México, FCE, 4a. reimpresión, 1985.
- (1959) **De Camino al Habla** (*Unterwegs zur Sprache*) (trad. al cast. Yves Zimmermann) Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 45, No. 1 -odós-, 1987.
- (1936-40) **La Muerte de Dios** (*Gott is tot*) en **Sendas Perdidas**,

- Buenos Aires, (trad. José Rovira Armengol) Argentina, Ed. Lozada: Biblioteca Filosófica, 1a. reimpresión, p. 175-223.
- (1936) *Para qué ser Poeta (Conferencia dictada en diciembre de 1926 en memoria de Rilke, R.M. en su 20º aniversario luctuoso)* en **Sendas Perdidas**, Buenos Aires, (trad. José Rovira Armengol) Argentina, Ed. Lozada: Biblioteca Filosófica, 1a. reimpresión. p. 224-268.
- (1960) **Sendas Perdidas (Holzwege)** Buenos Aires (trad. José Rovira Armengol) Ed. Lozada: Biblioteca Filosófica, 1a. reimpresión.
- (1961) **Nietzsche**, Vol. I, II, (trad. de Pierre Klossowski) Paris, Gallimard: *nrf*, Bibliothèque de philosophie, 1971.
- (1962) **Qu'est-ce qu'une chose? (Die Frage Nach dem Ding)** (Trad. par Jean Reboul et Jacques Taminiaux), Paris, Gallimard tel 139, 1971.
- (1966-67) **Heráclito (Heraklit Seminar Wintersemester 1966-67)**, Seminario de invierno impartido por Martin Heidegger & Eugen Fink, Barcelona, España, Ed. Ariel, Filosofía, Traducción de Jacobo Muñoz y Salvador Mas, 1986.
- (1971) **Schelling y la Libertad Humana (Schellings Abhandlung Über das Wesen der menschlichen Freiheit 1809)** Venezuela, (notas, epílogo y trad. Alberto Rosales) Monte Avila Latinoamericana, C.A., 1985.
- (1975) **Les Problèmes Fundamentaux de la Phénoménologie (Die Grundprobleme der Phänomenologie)** Curso del semestre de verano del 1927 en Marburgo, (Publicación supervisada por Friedrich-W. von Hermann, (trad. del alemán por Jean-François Courtine), Paris, Gallimard, 1985.
- (1979) **Serenidad (Gelassenheit)** Barcelona, Ediciones del Serbal - Guitard, 45., 1989.
- (1980) **Hegel: Fenomenología del Espíritu (Hegel's Phenomenologie des Geistes)** Curso del Semestre de invierno Friburgo, 1930-31 (Trad. y Notas Manuel A. Vázquez y Klaus Wredde) Madrid; Alianza Universidad; 1992.
- (1984) **Caminos del Bosque (Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege)**, (Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte), 1a. Madrid, ed. Alianza Universidad, 1a. ed. en "Ensayo" Filosofía y Pensamiento, el libro universitario, Alianza Editorial, 1998.
- (1995) **Estudios sobre Mística Medieval Phänomenologie des religiösen Lebens: "Augustinus und der Neolatónismus"** "Die philosophischen Grundlagen der mittelalterlichen

*Mystik*" México, Ediciones Siruela, S.A. y Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía, 1997.

Helmholtz, H.L.F. (1867) **Physiologie Optique**, Paris, Victor Masson.

Heráclito de Éfeso (c.500 a.c.) *Fragmentos* 1-97, Traducción de José Gaos en Martínez José Luis, **El Mundo Antiguo: Grecia, México, Panorama Cultural**, SEP, 1976, Tomo II, p. 241-251  
(s/f: S V a.c.) *Fragmentos Filosóficos de Heráclito* en (1944) **Los Presocráticos**, traducción de García Baca J. D., México, FCE, Colección Popular No. 177, 6a. reimpresión, p.239-254.

Herrera, Maria (1986-88) **Seminario de Filosofía y Literatura**, México, posgrado de Filosofía de la UNAM.

Hyppolite, Jean (1946) **Estructura y Génesis de la Fenomenología del Espíritu**, Barcelona, Ed. Península, 1989.

Hockett, Ch. (1977) **The View from Language: Selected Essays**, Athens, Georgia, University of Georgia Press.

Hölderlin (1822) *Ensayos* Madrid, Ed. Hiperión, 1976, 4a. edición, 1997.  
(1795-96) "Proyecto" v. *Ensayos*. Madrid, Ed. Hiperión, 4a. edición, 1976.  
(1828-30) **Hiperión: Versiones Previas**, España, Ed. de Anacleto Ferrer, Libros Hiperión 110, 1989.

Huidobro, V. (s/f), *La Création Pure* en Carlos Montemayor, *La nueva Creación de Vicente Huidobro*, (apuntes) México, en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVIII, Nos. 4 y 5 de dic. de 1973 y enero de 1974.

Huizinga, Johan (1954) **Homo Ludens**, (*Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel*) Trad. Eugenio Imaz. Madrid, Alianza Emecé Editores, Libro de Bolsillo, Sección Humanidades, 1a. reimpresión, 1984.

Hume, D. (1740) **Tratado de la Naturaleza Humana: Ensayo para Introducir el Método del Razonamiento Humano en los Asuntos Morales**, (*Traité de la Nature Humaine*). Trad. Vicente Viqueira. México, Ed. Porrúa, col. Sepan Cuantos, No. 236, 1977.

- Jaeger, Werner (1957) **Paideia**, México, Fondo de Cultura Económica, 5a. reimpresión, 1980.
- Jankélévitch, Vladimir (1963) **Aventuras de lo Serio** España, Editions Montaigne, Ed Taurus, 1989.
- Jaspers, Karl (s/f) *Zur Bestimmung der Philosophie* en Rodríguez Montero (1997) **Prolegómenos a la Historia del Concepto Tiempo**, UAP. 1997.
- Jones, H.M. Huw Morris Jones (1962) *The Language of Feelings* en **The British Journal of Aesthetics**, U.K.
- Jünger, E. & Heidegger, M. (1994) **Acerca del Nihilismo: Junger: Sobre la Línea (Über die Linie) y Heidegger M. Hacia la Pregunta del ser (Zur Seinsfrage)**, Barcelona, trad. de José L. Molinuevo, Ediciones Paidós, I.C.E. de la Universidad de Barcelona, Pensamiento Contemporáneo No. 48. 1994.
- Kant (1781) **Crítica de la Razón Pura (Kritik der reinen Vernunft)** Trad. de Manuel G. Morente, México Ed. Nacional, Tomo I, 1973.  
 (1781) **Crítica de la Razón Pura (Kritik der reinen Vernunft)** trad. Manuel Fernández Núñez y **Prolegomenos a toda Metafísica Futura** trad. José López y López, Buenos Aires, El Ateneo: Colección Clásicos Inolvidables, 1950.  
 (1785) **Metafísica de las Costumbres (Grunlegung zur Metaphysik der Sitten)** Análisis Introductorio de Francisco Larroyo, México, Ed. Porrúa, S.A. col. Sepan Cuantos, 1980.  
 (1788) **Crítica de la Razón Práctica (Kritik der Praktischen Vernunft)** Análisis Introductorio de Francisco Larroyo, México, Ed. Porrúa, S.A. col. Sepan Cuantos, 1980.  
 (1790) **Primera Introducción a la Crítica del Juicio**, (Trad. de José Luis Zalabardo) La Balsa de la medusa, Visor. 1987.  
 (1790) **Crítica del Juicio (Kritik der Urteilkraft)**, 3a. Reimpresión, México, Ed. Espasa-Calpe, Col., Austral, 1977.
- Knapp, R.H. & Wulff, A. (1963) *Preferences for Abstract and Representational Art*. **Journal of Social Psychology**, 60, p. 255-262.

- Koffka, Kurt (1935) **Principles of Gestalt Psychology**. New York: Harcourt Brace.
- Kogan, J. (1986) **Filosofía de la Imaginación: Función de la Imaginación en el Arte, la Religión y la Filosofía**, Buenos Aires, Argentina, Ed. Paidós Studio/Básica.
- Köhler, Wolfgang (1929) **Psicología de la Configuración (*Gestalt Psychology*)**, Nueva York, Liveright Publishing Co. (Trad al cast. Alfredo Guerra Miralles) en , Madrid, Morata, 1967.
- Kojève, A. **La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel**, Buenos Aires, La Pléyade, 1975.
- Krauze, Rosa (1986-87) **Seminario de Teoría de la Imaginación en el posgrado de Filosofía de la U.N.A.M.**
- Lallemand, J. (1920) *El Método y la Definición de la Estética*, , en *L' Esprit Nouveau*, Francia, No. 3, diciembre 1920.
- Langer, S.K. (1942) **Nueva Clave de la Filosofía**, Buenos Aires, Sur, 1958.  
(1953) **Sentimiento y Forma**, México, Centro de Estudios Filosóficos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAm, 1967.
- Laplantine, François (1977) **Las Tres Voces de la Imaginación: Mesianismo, la Religión y la Filosofía**, Buenos Aires, Paidós.
- Lapoujade, M.N. (1988) **Filosofía de la Imaginación**, México, Siglo XXI Editores.
- Le Corbusier (1953) **El modulator: Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica**. Buenos Aires, Ed. Poseidón.  
(1963) "*La arquitectura y las Artes*" en la "**Situación Actual de las Artes Visuales**", B. Aires, Ed. 3, (Cuadernos del Taller No. 18, serie El Problema de la Visión).  
(1964) **Hacia una Arquitectura**, Buenos Aires, Ed. Poseidón.
- Lipps, Th. (1906) **Aesthetik: Psychologie des Schönen in der Kunst**, Parte II, Hamburgo, Voss en Arnheim, R. (1986) **Nuevos**

- Ensayos sobre Psicología del Arte** (*New Essays on the Psychology of Art*) (Trad. de Cándor Orduña M.) Madrid, Alianza, Ed.1989.
- Lledo, Emilio (1961) *El Concepto de Poiésis en la Filosofía Griega* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto León Vives de Filosofía) en Gil Luis, **Los Antiguos y la Inspiración Poética**, Madrid, Ed. Guadarrama, 1966.
- Malrieu (1971) **La Construcción de lo Imaginario**, (*La construction de L'imaginaire*) Madrid, Ed. Guadarrama.
- Margolis Joseph (1965) *The Language of Art and Art Criticism*, (s/e) en Osborne (1972, **Estética**, México, FCE. Breviarios No. 268. 1976.
- Maristany, J. (1987) **Sartre, El Círculo Imaginario: Ontología Irreal de la Imagen**, Barcelona, Anthropos: Autores, textos y temas de Filosofía, No. 9
- Martínez, José Luis (1976) **El Mundo Antiguo, II: Grecia**, México, SEP, Panorama Cultural.
- Marx (1844) *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844* (*Die Frühschriften*) en Fromm Erich (1966) **Marx y su Concepto de Hombre**, México, Fondo de Cultura Económica.  
(1867) **El Capital: Crítica de Economía Política**, (*Das Capital*) (Trad. Wenceslao Roces) México, F.C.E.Tomo I, 1946.
- Merleau-Ponty, M. (1945) **Fenomenología de la Percepción** (*Phénoménologie de la Perception*) Trad. al cast. Jem Cabanes. Barcelona, Ed. Península, 4a. Edición, 1997.
- Montero Moliner, F. (1987) **Regreso a la Fenomenología**, Barcelona, Ed. Anthropos, España, 1987..
- Morales, Edgar (2000) "*Dionisio: Del éxtasis a la anomia*", ponencia para el Centenario Luctuoso de Nietzsche, México, Facultad Filosofía y Letras, UNAM, 2000.
- Neisser, U. (1963) **The Multiplicity of Thought**. U.K., British Journal of Psychology, Vol. 54.

(1976) **Procesos Cognitivos y Realidad** (*Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*), San Francisco, W.H. Freeman and Co. (Trad al cast. Manuel Ato García), Madrid: Marova, 1981.

- Nietzsche, F. (1872) **El Nacimiento de la Tragedia a partir del Espíritu de la Música** (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*). Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Ed., 1974.
- (1875) **El Culto Griego a los Dioses: Cómo se Llega a Ser Filólogo**, Alderabán, Madrid, ed. Sánchez Meca D, 1999.
- El Ocaso de los Ídolos: Los Cuatro Grandes Errores**, Barcelona, Tusquets, 1983.
- (1878-79) **Humano Demasiado Humano**, (*Menschliches, Allzumenschliches*) Trad. de Pablo Simón, Buenos Aires, Prestigio, 1970, Tomos I y II
- (1881) **Aurora**, Trad. de Pablo Simón Buenos Aires, Prestigio, 1970. T. IV.
- (1882) **La Gaya Ciencia** (*Die Fröhliche Wissenschaft*). Trad. de Pablo Simón, Buenos Aires, Prestigio, 1970.
- (1883-85) **Así Hablaba Zaratustra**, (*Also sprach Zarathustra*), Barcelona, EDAF, 1970.
- (1888) **Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es**, México, Distribuciones Fontamara, S.A., Bolsillo 1988.
- (1887) **Genealogía de la Moral** (*Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*) Madrid, Introducción y notas Andrés Sánchez Pascual Alianza Editorial, sección clásicos. El libro de Bolsillo, 1979.
- (1984-publicada en 1901) **La Voluntad de Poderío: Un Ensayo hacia la Transmutación de Todos los Valores** (*Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung alle Werthe*) Madrid, Ed. EDAF No. 129, 1981.
- Nietzsche & Salome, Lou A. y Ree, P. (1970) **Documentos de un Encuentro**, (*Die Dokumente ihrer Begegnung*) Barcelona. Trad. de Ana Ma. Domenech) Laertes 29, 2a. edición, 1982.

Osborne, Harold (1972) **Estética** (*Aesthetics*) traducción de Stella Mastrangelo, México, FCE, Breviarios No. 268, 1976.

Otto, Walter (1997) **"Dionisio, Mito y Culto"** Madrid, Ed. Ciruela, 1997.

- Ozenfant et Jeanneret (1921) *El Purismo en L'Espirit Nouveau* Paris, enero de 1921, No. 4.  
(s/f) *Destinées de la Peinture en L'Espirit Nouveau*, Paris, No. 20.
- Paz, Octavio (1987) *México en la Obra de Octavio Paz. Los Privilegios de la Vista*. T.III México, Fondo de Cultura Económica: Arte en México. Letras Mexicanas, 1987.
- Peñalver, Patricio (1989) *Del Espíritu al Tiempo: "Lecturas de El Ser y El Tiempo de Heidegger"* Barcelona, Anthropos ed. Autores, textos y temas Filosofía.
- Piaget, Jean (1949) *Comentarios Críticos en Vigotsky (1934) Pensamiento y Lenguaje: Teoría del Desarrollo Cultural de las Funciones Psíquicas*. Trad. al cast. María Margarita Rotger, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Fausto, Apéndice, p. 197-215, 1992.
- Platón (427-347 a.c.) *Diálogos: Fedón o de la Inmortalidad del alma, El Banquete o del amor, Gorgias o de la Retórica*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, XIII Edición, 1964.  
*Fedro o de la Belleza*. Trad de Maria Araujo. Aguilar, El Libro, No. 6  
(1957) *Las Leyes* en Jaeger, W. PAIDEIA, México, FCE.
- Pöeggeler, Otto (1963) *El Camino del Pensar de Martin Heidegger (Der Denkweg M. Heideggers)* Madrid, Alianza Universidad, 1986.
- Putman, H. (1975) *Mind Language and Reality*, Vol. II Cambridge: Cambridge University Press.
- Raynal (s/f) "*Peinture et Sculpture*" en *L'Espirit Nouveau*, Paris, No. 11-12.
- Rilke, Rainer M. (1904) *Cartas a un Joven Poeta (Briefe an einen jungen Dichter)* Madrid, Alianza Editorial, 8a. reimpresión, 1993.  
(1922) *Elegías de Duino, (Duineser Elegien)*. Traducción bilingüe de Lorenza Fernández del Valle y Juan Carvajal, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1995.  
(1922) *Sonetos de Orfeo (Die Sonette an Orpheus)* Buenos



Aires, Centro Editor de América Latina, S.A., Junin 981, Biblioteca Básica Universal, Estudios preliminar de González Bouzas, J.  
(1974) **El Testamento** (*Das Testament*). Trad. de Feliú Formosa. España, Alianza Editorial, Quinta edición, 1985.  
& Salomé Lou Andreas (1912-29) **Correspondencia**, Barcelona, Hesperus 8, 3a. ed. 1997.

Romero de Solís, D. (1981) **Poíesis: Sobre las Relaciones entre Filosofía y Poesía desde el Alma Trágica**. Madrid, Ed. Taurus, Ensayistas 191.

Rozet, I.M. (1981) **Psicología de la Fantasía**.- Madrid, Akal Ed.

Rubert de Ventos, X. (1973) **Teoría de la Sensibilidad**, Barcelona, Ed. Península: Historia, Ciencia y Sociedad.

Safranski, R. (1994) **Un Maestro de Alemania: Martin Heidegger y su Tiempo** (*Ein Meister aus Deutschland. Martin Heidegger und seine Zeit*) (trad. de Raúl Gabás) Barcelona, Tusquets, ed. 1997.

Sartre, J.P. (1936) **La Imaginación**, (*L'Imagination*) Trad. de Carmen Dragonetti. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, S.A., Colección Índice, 1973.

(1940) **L'imaginaire: Psychologie: Phénoménologique de L'imagination**. Paris, Idées/Gallimard 101, 1985.

(1940) **Lo Imaginario, Psicología Fenomenológica de la Imaginación** (*L'imaginaire*) (trad al Cast. Manuel Lamana), Buenos Aires, Ed. Losada, S.A., 3a. edición, 1964.

(1943) **El Ser y la Nada** (*L'etre et néant: Essai d'Ontologie Phénoménologique*), México, Alianza Editorial/Losada, 1a. Ed. 1986.

Scheler, Max (1925) *Probleme einer Soziologie des Wissens* en Berger & Luckmann (1966) **La Construcción Social de la Realidad** (*The Social Construction of Reality*) Harmondsworth, U.K., Penguin, Trad. de Silvia Zuleta, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, octava reimpresión, 1986.

- Schelling, F. (1800) **Sistema del Idealismo Trascendental**, Ed. preparada por J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, España, Anthropos, 1988.
- Schiller, J.C.F. (1794) **Cartas sobre la Educación Estética del Hombre**, Argentina, Ed. Aguilar, 1981.  
 (1795) **Poesía Filosófica**, (Trad. de Daniel Innerarity), Argentina, Poesía Hiperión No. 186, España, 1a. ed.1991.
- Schéer R. & Lothar K. A. (1975) **Heidegger o la Experiencia del Pensamiento**, (Trad. de Bartolomé Parera Galmes) Madrid, EDAF: Filósofos de todos los tiempos, 1975.
- Szondi, Peter (1974) **Poética y Filosofía de la Historia I, Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría Hegeliana de la Poesía. (Poetik und Geschichtsphilosophie I)** (Trad. de Francisco Lisi) editado por Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, Madrid, La Balsa de la Medusa 58: visor, 1992.
- Thompson, George (1955) **Los Primeros Filósofos**, (trad. Margo López Cámara y José Luis González, México, UNAM, Plaza y Valdes, 1988.
- Trias, Eugenio (1997) **El Artista y la Ciudad**, Barcelona, Ed. Anagrama, España, 1997.
- Valery, Paul (s/f) en Flores M.A., *Paul Valery, La Obra Insensible* en la Revista **Plural 66**, México, 1992.
- Vattimo Gianni (1985) **Las Aventuras de la Diferencia (Le aventure della differenza)**, (Trad. de Juan Carlos Gentile) Barcelona, Ediciones Península, S.A.3a. edición, 1998  
 (1989) **Más Allá del Sujeto: Nietzsche, Heidegger y la Hermenéutica**, (trad. Juan Carlos Gentile Vitale) Barcelona, Paidós SAICF, Studio No. 72, 1989.
- Varela F.J., Thompson, E. & Rosh, E. (1992) **De Cuerpo Presente: Las Ciencias Cognitivas y la Experiencia Humana, (The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience)** Trad.

de Carlos Gardini, Barcelona, Ed. Gedisa: Psicología, Ciencias Cognitivas.

- Vermal, Jose Luis, (1987) **La Critica a la Metafísica en Nietzsche**, Barcelona, España, Anthropos, 1987.
- Vigotsky, L.S. (s/f) **Psicología del Arte**, (*Mezhdunarodnaja Kniga*) Moscú, Ed. Progreso, p.263-295.  
(1934) **Pensamiento y Lenguaje: Teoría del Desarrollo Cultural de las Funciones Psíquicas** (*Thought and Language*), Moscú Progreso, Edición Original. Trad. del ruso al cast. María Margarita Rotger, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Fausto.  
(1960) **El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores** (*Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*). El original en Moscú (s/f y s/editor) Cambridge Mass, Harvard University Press. Barcelona, España, Crítica, 1978.
- Walsh, D. (1970) *Aesthetic Descriptions* en *The British Journal of Aesthetics*, U.K., vol. 10, julio.
- Walter, Otto (1997) **Dionisio, Mito y Culto** Madrid, Ed. Ciruela, 1997.
- Wilson, G.D., Ausman J. & Mathews, T.R. (1973) *Conservatism and Art Preferences*. *Journal of Personality and Social Psychology*, 25 (2) p. 286-288.
- Worringer, Wilhem (1911) *Abstraktion und Einföhlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie* en Arnheim (1986) **Nuevos Ensayos sobre Psicología del Arte** (*New Essays on the Psychology of Art*). Trad. de Cándor Orduña M. Madrid, Alianza, Ed.1989.
- Yañez, Adriana (1993) **Los Románticos: nuestros contemporáneos**, México, Alianza Ed. Estudios.  
(1996) **El Nihilismo y la Muerte de Dios**, CRIM/UNAM.  
(1998) **Nerval y el romanticismo México**, Porrúa, UNAM/CRIM.
- Zirión Antonio (1989) **Actualidad de Husserl**, México, Alianza Ed.

*VI*  
*APARTADOS*  
*ANEXOS*

APARTADO  
“A”

PSICOLOGÍA  
DEL ARTE



# PSICOLOGÍA DEL ARTE

§ XXII:

## CIENCIA Y ESTÉTICA EXPERIMENTAL

El arte y lo que se produce como fenómeno artístico, es en sí mismo un hecho que tiene que ver con el asombro, el enigma y la pregunta. A través del arte podemos comunicar nuestras ideas y nuestros secretos, nuestro tematizar acerca de nosotros mismos, de la naturaleza y del universo. En la obra de arte, el artista representa su mundo, su sociedad y su sitio. En el arte se reitera la historia y el tiempo de lo humano.

El arte, surge como una proyección hacia lo perfecto que aspira a la belleza. La estética tematiza de ella como investigación. En otras épocas, el arte es religión que expresa con y por medio de una forma, una vía de aspirar a la verdad, la virtud o la sabiduría.

Pero el arte relata mucho más allá que una cronología cada vez más compleja de formas alegóricas.

El arte y la estética surgen, permanecen y reactualizan en su tematizar, la más clara pregunta por lo humano.

No hay evento que no haya sido invadido por el arte y por eso, en su investigación se observan también los vínculos y perspectivas que desde la mirada del creador, el científico o el pensador, cobran espacio sus diversos niveles de investigación e interpretación.

Investigar es una vía que se inicia con los presocráticos en un intento por ir más allá del mundo y de las cosas. El resultado reveló el acontecer de una historia peculiar: *La Historia de Occidente*.

En su libro, *Filosofía y Fin de Siglo*<sup>326</sup>, Ricardo Guerra (1996) sitúa el origen de la filosofía y de la investigación, como *búsqueda o invasión*:

*¡ir más allá de lo establecido!*

Desde su perspectiva, el sentido de "Invadir" como *Investigación* involucra tres grandes campos:

<sup>326</sup> Guerra, R. *Filosofía y Fin de Siglo*, Ed. Fac. Fil y Letras, México, UNAM 1996, 1a. parte, p.17-70.

1. **Búsqueda, invasión, pregunta.**<sup>327</sup>
2. **Inventario, descripción, colección, observación.**<sup>328</sup>
3. **Invención como creación.**<sup>329</sup>

En el plano de la estética la investigación ha realizado cada uno a parte de los siguientes caminos.

- A. Desde el horizonte que relata el contenido de la historia del arte y la crónica de los eventos artísticos, el plano de la filosofía tematiza de lo bello y su relación con lo verdadero, a través de una estética que aspira a un criterio de verdad a través de: la validez del *juicio de gusto y de placer* en Kant y el *movimiento del espíritu como historia* en Hegel.
  
- B. Ambos sin más "fin preestablecido" que el de atenerse al acontecer estético como camino de la razón y del pensamiento, tematizan sobre la estética y se dirigen a descubrir el sentido del ser de lo humano a partir de la vivencia o experiencia. *En este caso el nivel de la investigación es de creación misma.*
  
- C. El conocimiento científico y experimental en cambio, se ha planteado determinar las características del objeto estético a partir de establecer relaciones que explican hechos dados y construidos para su descripción y replicabilidad.

<sup>327</sup> "La metafísica es investigación que pregunta, busca, inventa y crea un fundamento que esta mas allá de las cosas [...] Se trata de llegar al fundamento ultimo de la realidad: El Mundo de las Ideas en Platón, el Primer Motor o las causas primeras de Aristóteles, el Ente Supremo que da razón de la totalidad de los entes en San Agustín y Santo Tomás, en la Razón y la Monada con Descartes y Leibnitz. Descartes resuelve el fundamento del ente supremo y del desarrollo de la filosofía como fundamentación científica. En el Saber Absoluto con Hegel como culminación de la historia de la metafísica y con el idealismo alemán a partir de la libertad en Schelling y el significado del Yo en Fichte... (*Ibid*).

<sup>328</sup> "La Reacción antimetafísica que surge no en el siglo XIX sino con el origen de la metafísica misma, hace de la investigación un inventario que describe la reacción en contra de sus propias preguntas y respuestas. - Quien mejor puede formularlo es Borges: La metafísica no es sino literatura fantástica-... Frente a Sócrates y Platón los sofistas no se apoyan en la búsqueda del fundamento, al contrario. Frente al concepto de sustancia y de causalidad surge el Empirismo Inglés. Junto a la historia de la metafísica se desarrolla la antimetafísica, la historia de la negación de la metafísica que al descubrir que no hay respuesta a la pregunta, que no se encuentra en el fundamento, se afirma que el fundamento no es metafísico. No obstante, esta ruta camina en forma entremezclada: la modernidad con Descartes y Leibnitz, no se quedan en la metafísica como pregunta por el fundamento, sino que consolidan la ciencia. Los Neokantianos intentan fundar la moral, el derecho y la ciencia, independientemente de la metafísica. Wittgenstein concluye en el *Tractatus*: "De lo que no se puede hablar, es preferible callar". (*Ibidem*).

<sup>329</sup> La filosofía como pensar que da cuenta que el problema del fundamento es aquello que da razón de las cosas y no se encuentra en las preguntas metafísicas. A partir de Kant, este problema se sitúa en el "*juicio reflexionante*" y en el camino de Heidegger que rechaza la Ontoteología (La explicación de la totalidad de todos los entes a partir de un ente supremo). (*Op Cúr*).

La ciencia, aborda el análisis de la estética como un hecho dado y construido, susceptible de ser cuantificado con validez, confiabilidad y capacidad predictiva, donde el registro y diferencias que surgen en la aparición temática de nuevos fenómenos, tienen que ver con el desarrollo, manipulación o tratamiento de los problemas y objetos de conocimiento

El criterio de verdad estará sujeto a la certeza de constatar o replicar el suceso mismo, lo que tácitamente presupone como fin concreto su capacidad de su aplicabilidad técnica.

El campo de la estética experimental, ha relatado por una vía, a) la acción de un conjunto de procesos fisiológicos, motivacionales, de aprendizaje, memoria, pensamiento y lenguaje en el orden psicológico, y por otra, b) la construcción cultural en el espacio de las relaciones sociales.

Por esta razón, la frontera para una estética experimental bien podría ser ilustrada por las afirmaciones del *Laboratorio de Psicología y Cultura de Paris X, Nanterre*, en la pluma de Robert Francès, cuando describe el entorno de ambos límites:

Para el caso de la estética tracional:

En materia de arte, la aserción se presenta como algo intuitivo y se dirige a la intuición, al recuerdo o a la visión que cada uno de nosotros pueda tener de las obras de que se habla, de las funciones y los sentimientos que se analizan. Y también a menudo es admitida intuitivamente, conllevando una forma de adhesión que participa más del sentimiento que del conocimiento [...] Una estética de este tipo crea hasta cierto punto su objeto, y esta creación no es indiferente para el conocimiento objetivo: nos desvela la indefinida riqueza que constituye la resonancia que en todo hombre causan las producciones plenas. Constituyen el tema de una estética *de segundo grado*, en la que es preciso el conocimiento objetivo, junto a un contenido menos disperso y con menos tendencia a las individualidades [...] Este tipo de conocimiento abarca lo que podríamos llamar hechos artísticos no intuitivos que, al igual que todos los hechos científicos, deben ser contruidos en parte, a través de técnicas definidas que instituyan un control en la observación o en la reproducción experimental [...] Sin duda alguna, dolerá establecer tal control y perder así lo que de espontaneidad y de íntimo podía haber en nuestro contacto con las obras. Pero este pesar debería desaparecer al considerar las otras ciencias humanas: su progreso, su constitución como tales ciencias, datan del momento en que renunciaron más bien a la introspección, bien a la anécdota, para edificar, por procesos racionales, un saber sobre la subjetividad y los actos, sus condiciones y su encadenamiento.<sup>330</sup>

En medio de esta estética que Francès llamó "*de segundo grado*", la investigación científica se ha orientado a priorizar el estudio de los

<sup>330</sup> Francès, R. *Psicología del Arte y de la Estética*, Presses Universitaires de France, 1979, trad. de Ana Ma. Guash, Madrid, Akal, 1985, p. 8.



fenómenos estéticos como un proceso mismo de la cognición o de las habilidades del pensamiento, enfatizando las diferencias que prevalecen en el plano y relación de sus componentes a través de: a) el papel de la obra de arte, b) los artistas que las originan, c) el público que las contempla.

El análisis de cada uno, ha debido sujetarse al desarrollo de técnicas de control en la observación y/o reproducción, por tanto los estudios experimentales que de aquí se han derivado, aspiran a describir nuestro contacto con las obras de arte en un afán de rigor, validez y confiabilidad, sacrificando el plano de la interpretación de su sentido mismo.

## 22.1. PREMISAS

La estética experimental, surgió desde las preguntas que se formulaba **Gustav Theodor Fechner** en su Laboratorio de Psicofisiología, cuando trabajaba con las *Escalas de los Umbrales*, y contrastaba la escala tan restringida de respuestas perceptuales susceptibles de ser detectadas mediante la experimentación.

Era como una pequeña muestra de la gigantesca escala que existe entre un infusorio hasta el sistema solar en la conciencia universal de Dios [...]. Estamos tan cerca del idealismo del obispo Berkeley como de los laboratorios de Wundt en Leipzig.<sup>331</sup>

Con el mismo rigor panteísta que describe en los "*Elemente der Psychophysik*" la ecología mas poética, Fechner intenta ver el mundo como lo haría un artista: *Directamente...*

Esta es su principal aportación, tanto al llamado de la estética experimental como también al papel de la experiencia directa con la obra de arte. Como empirista clásico, Fechner se planteó completar la estética filosófica que comentaba, -proviene desde arriba- con una estética desde abajo, como un intento de proporcionarle una base objetiva a esta disciplina.

A él obedece por tanto, el intento por desarrollar una "psicofísica hedonista" sumamente apropiada para el formato que este nuevo campo experimental representaba, cuando influido por Kant, planteaba que su objeto de investigación podía definirse a partir del *tipo y grado de placer que la experiencia de la obra de arte era capaz de provocar psicofisiológicamente.*

En su *Zur Experimentalen Aesthetik* (1871) Fechner asumía que su estética compartía la misma imperfección que la fisiología, por lo que nunca podría aspirar a ser una ciencia tan exacta como la física, por ello terminaría señalando:

*j...se hace lo que se puede...!*<sup>332</sup>

<sup>331</sup> v. Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art* 1986, Madrid, Ed. Alianza, 1989, p. 52.

<sup>332</sup> *Man tut, was man kann*

Sin embargo y a reserva de contrastar las proporciones o diferencias en la investigación de un siglo después, podemos decir que el sentido de investigación de su fundador, podría continuar vigente.

En efecto,

*la ciencia insiste en preguntarse por el placer y el goce de la vivencia estética.*

Cabe resaltar que los avances de estas investigaciones corroboran, por la diversidad de descubrimientos realizados, la dinámica de transformación que se ha generado al interior del desarrollo de la ciencia, como testimonio de la confrontación entre lo que Kuhn llamó "*revolución de paradigmas científicos*", porque al intentar recorrer una lógica que explicara satisfactoriamente la complejidad de los fenómenos que circundan al evento estético, la racionalidad y proceder instrumental científico, se iría topando con sus propias barreras ante la imposibilidad de explicar el arte, como lo hacen las dimensiones filosóficas.

Paradójicamente, mediante la delimitación de las fronteras de uno, han aparecido las barreras del otro y viceversa.

Y aunque ello no nos restrinja más que aceptar el nivel limitado que Francès le otorgó a este tipo de estética, tampoco nos impide destacar la validez de las preguntas y respuestas formuladas desde el proceder científico.

De hecho el haber anticipado los límites y posibilidades de una investigación experimental, no sólo permitió la formulación de vías alternativas mediante los escenarios de las ciencias sociales no positivas; sino también, dimensionar la invalidez de horizontes científicos que por el contrario, serían fundamentales para el pensar filosófico del arte.

En consecuencia, esta exposición no pretende agotar ni la descripción cronológica o anecdótica del tipo de resultados científicos alcanzados en los dos últimos siglos acerca del arte y sus dimensiones estéticas, pero tampoco menospreciarlas a costa de que su lectura ¡ciertamente no resulte tediosa para un filósofo!

Por el contrario: porque al adentrarse en las explicaciones más representativas de la investigación psicológica el lector podrá atestiguar la relevancia, confrontación y límites de la polémica surgida entre sus paradigmas, a su vez tendrá acceso a comprender que la vigencia y radicalidad de este debate, ha resultado imprescindible para el proceder científico de la psicología contemporánea del arte.

Nuestro lector acompañante constatará que en la medida en que permanezca definida la delimitación entre las fronteras de la investigación en ciencia y filosofía será posible también exaltar las diferencias que reiteren la actualidad y vigencia de sus respectivos senderos.

Una vez aclarado el horizonte metodológico de este primer apartado, así como su relevancia en la presente investigación, podemos iniciar recorrido constatado que desde sus orígenes, la *psicología del arte* se ha planteado responder estas preguntas:

¿Porqué mientras más nos relacionamos con el evento estético, más lo vivimos? ¿porqué mientras más se sabe de él, más estimula? ¿cómo es que en la obra de arte *vemos, escuchamos o participamos* de algo más de lo que *nos dicen* nuestros receptores retinianos o auditivos, en forma diferente al resto de los otros objetos de la naturaleza?

En la perspectiva de responder estas preguntas mediante la descripción de los resultados provenientes de la investigación psicológica; también le advertimos al lector que mediante el orden y secuencia de la diversidad de enfoques y aportaciones que a continuación formarán el contenido del presente apartado, aquel que se interese por profundizar en él, no podrá restringirse a la mirada de la presente exposición. Cuando mucho (y ojalá sea así), esta senda le representará una atractiva invitación para despejar por sí mismo, otras interrogantes desde nuevas interpretaciones, que al motivarlo a *recrear* un nuevo sentido, a su vez la conducirán a su propio entrapamiento.

Cierto... es como si las preguntas por el arte nos hubieran clavado una molesta espinita que no lográramos evitar más que sacándola.

Lo mismo que en la *historia sin fin*, el *terror frente a la nada* convoca a evitar o posponer su trágica condena, por la vía de la experimentación, el horizonte del arte nos conducirá a un tipo de análisis donde la obra *solo se puede sentir sintiendola*.

Desde este nivel, la psicología del arte ha estado obligada a vincularse a otras disciplinas como la sociología, la psicofisiología o la semiótica como es que se compone la estructura del evento estético, y poder delimitar su objeto de investigación en torno a las siguientes perspectivas:

- **Perceptual:** donde la obra de arte como cualquier otro objeto puede ser percibida por nuestros sentidos. El arte es la recepción de estímulos complejos. La relación evolutiva determina la asimilación de nuestras estructuras y receptores.
- **Semántica:** donde la obra de arte nos relata en su contemplación un proceso de pensamiento que es previo a toda reflexión posible, porque conduce a una dimensión simbólica destinada a situar un orden de significado. En este nivel, el arte pone de relevancia una forma innovadora de creatividad y solución de problemas.

- **Estética:** donde la obra de arte nos conduce a transformar el orden del significado del objeto estético, en un juicio de placer y de goce. Desde aquí surge el plano de la vivencia estética y con ello, el sentido del arte como aprendizaje y conocimiento.
- **Social:** donde el arte se explica y se comprende a través de las relaciones socioculturales. Una sociedad puede ser estudiada a partir de la complejidad en el tipo de gustos que tenga y defina como preferencias.
- **Clínica:** donde la obra de arte nos permite detectar procesos de la personalidad del creador, así como también, el análisis de rasgos psicopatológicos del artista o del espectador, que redundan en el diseño de opciones terapéuticas para superarlos.
- **De la Afectividad Colectiva:** donde la estética revela la forma y contenido de la construcción pragmática de la vida cotidiana. Las relaciones supraindividuales espacializan su contenido en los escenarios semipúblicos de la sociedad a través de formas afectivas más que reflexivas. La colectividad como fenómeno de lo humano, emerge a partir de su sentido estético.

Cada una de estas perspectivas permitirá que el lector comprenda la forma como los procedimientos de investigación que iniciaron con la experimentación de laboratorio, han tenido que ir constatando la relatividad de sus bases conceptuales, a la luz de confrontar no sólo la racionalidad que llevó a obtener el tipo de resultados producidos; sino a su vez, la consecuente necesidad de explicar la forma cómo los efectos de la cultura y la circunstancialidad situacional de cada fenómeno social, han determinado la necesidad de interpretar los horizontes del significado y el lenguaje, por encima de aquellos paradigmas restringidos a readecuar y someter los hechos a la legalidad de la naturaleza circunscritas a las prácticas de laboratorio. Este es el ámbito donde se incorpora la validez del plano interpretativo de la semántica, a partir del nivel de la *proposición* y el *juicio de gusto* en la investigación estética, a la vez que su ubicación en el contexto de los procesos psicosociales de *adaptación*, *influencia social* y otros *puntos de referencia estéticos*. De acuerdo a Francès, las áreas de dominio estético en la investigación científica contemporánea, se concentran principalmente en los siguientes estudios:

1. Creación, creatividad y personalidad.
2. Información sobre mensajes artísticos y preferencias estéticas en sociedades industriales, como manejo del tiempo libre.

3. Percepción y apreciación estética.
4. Apreciación, comunicación y dimensiones semánticas.

Por último, cabe resaltar que el curso que tomó el avance de cada una de estas orientaciones, muestra cómo la crisis del pensar positivo de las ciencias sociales, fue reorientando con especial interés, el análisis de las dimensiones del arte y la estética a partir de los enfoques socioconstructivistas situados en la experiencia misma de los hechos y no en la "defensa" de un *telos* afirmado en una racionalidad instrumental por encima de ellos.

### §XXIII:

## PSICOLOGÍA DE LA SENSIBILIDAD: PERCEPCIÓN Y APRECIACIÓN ESTÉTICA

En tanto que si no hay recepción y emisión de la obra de arte no puede haber conocimiento sobre ella, la estética experimental ha dedicado siempre a la *psicología de la percepción* un especial apartado, al asumir que toda experiencia estética emana de una información perceptiva.

### 23.1. LA PSICOFÍSICA CLÁSICA: EL ORIGEN

Fechner fue el primer investigador en explicar, mediante leyes del equilibrio simples y universales, el tipo de receptividad que un espectador tiene frente a obras de arte plásticas y arquitectónicas. A estas leyes las denomina "*Psicofísica de los Umbrales*" en la que sostiene que: el aumento aritmético de una respuesta perceptiva, requiere a su vez del aumento geométrico del estímulo físico.

Como investigador en su laboratorio, Fechner se guió por dos influencias:

1.- **El Evolucionismo de Darwin:** Esta concepción sostiene que las cosas y experiencias de nuestro mundo no están coordinadas y subordinadas en categorías separadas, sino que se ajustan a escalas evolutivas que conducen desde el nivel inferior al nivel superior de la existencia.

2.- **La Inteligibilidad de la Materia en Spinoza:** Que plantea que la unión de cuerpo y mente invade el universo entero, de manera que ningún elemento mental carece de substrato físico mientras que a la inversa, gran parte de los fenómenos físicos se reflejan en una experiencia mental correspondiente. Todo lo que hay en el mundo material está dotado de mente.<sup>333</sup>

---

<sup>333</sup> Spinoza sostenía que mente y cuerpo son dos aspectos de una sustancia, infinita e incognoscible.

A través de la *Psicofísica de los Umbrales*, Fechner estableció una relación directa entre el estímulo físico y la respuesta perceptiva, o entre la mente y su correlato corporal: el sistema nervioso.

Desconfiado de las aportaciones que el laboratorio de Wundt producía mediante las técnicas de introspección en relación a las leyes o usos artísticos de los colores (definidas como la relación de correspondencia entre la estructura del espectro luminoso y la estructura retiniana) Fechner denomina *Funktionsprinzip* a la interacción isomórfica entre sistema nervioso y las propiedades del contexto, registradas como secuencia, semejanza o desemejanza, debilidad o intensidad.<sup>334</sup>

La convicción de que la materia está dotada de mente permite que Fechner supere lo que en la época se llamaba "*visión nocturna*" que suponía que la belleza de la luz y el color existían solamente por la mente consciente, mientras la dimensión física estaba en una espantosa oscuridad. Rudolf Arnheim describe cómo Fechner

...luchó por expulsar de la ciencia el sentido de la visión nocturna con la misma pasión profundamente arraigada que impelió a Goethe, en su teoría de los colores, a defender la pureza indivisible de la luz blanca contra la opinión de Newton de que la luz está compuesta por la oscuridad y la parcialidad de los colores del espectro. Para Fechner como para Goethe, la verdad última residía en la experimentación sensorial directa.<sup>335</sup>

Fechner desarrolló una cosmología que orientó finalmente sus trabajos en estética y psicofísica. En la *Vorschule der Aesthetik* (1878) da prioridad a un enfoque motivacional. Al igual que la psicofísica receptiva de la percepción, donde la intensidad variable de un estímulo, por ejemplo la luz, proporciona los medios para medir los umbrales, y el placer o displacer de las respuestas.

La experiencia estética depende del placer que por sí mismo causa y el efecto estético es motivado por las configuraciones del estímulo. A esto le denomina *armonía* y tiene que ver con un principio de tendencia a la estabilidad.

Por ello la capacidad de integrar una multiplicidad de partes diferentes y divergentes muchas veces en una unidad producida, tiene implicaciones para el resto de toda nuestra conducta.

En su libro *The Dayview as Against the Nightview* (1918), escribió:

<sup>334</sup> V. Fechner en , *Elemente der Psychophysik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1889, Vol. II. en Arnheim (1986), Madrid, Alianza, Ed.1989, p. 51-60.

<sup>335</sup> Ibid, p.54.

Describo todo el proceder del mundo con la imagen familiar de una sinfonía, que naturalmente produce más y más acusadas disonancias que las sinfonías de nuestras salas de conciertos, pero que sin embargo, avanza de manera similar hacia una resolución, tanto por lo que respecta al conjunto como al individuo.<sup>336</sup>

Por ello, el mayor logro que desde la perspectiva de Fechner el humano podía aspirar, era alcanzar para sí, *¡la perfección de la obra de arte!*

### **23.2. DE LA INTUICIÓN SENSIBLE A LA PERCEPCIÓN DE CAMPO: LA ESCUELA DE LA GESTALT**

Como máximo exponente de la *Gestalt* en la investigación estética, Rudolf Arnheim nos recuerda que los procesos de la cognición son el resultado de la evolución genética que nos permite perseguir fines.

La cognición distingue los objetos deseables de los hostiles y se dirige a lo que es de importancia vital. Selecciona lo importante y por ello reestructura la imagen al servicio de las necesidades del perceptor [...] La intuición sola en cambio, no nos llevaría lo suficientemente lejos. Nos proporciona la estructura general de una situación y determina el lugar y la función de cada componente dentro del conjunto. Pero esta ventaja fundamental se consigue a un precio. Si toda entidad dada se expone a parecer diferente cada vez que se presenta en un contexto diferente, la generalización se hace imposible. No obstante, la generalización es el pilar de la cognición.<sup>337</sup>

Desde esta perspectiva, la intuición psicológica es una habilidad cognitiva supeditada a la actividad de los sentidos que opera mediante procesos de campo *Ganzfeld*, que solamente pueden ser registrados por medio de los fenómenos de la percepción sensorial. El lugar y la función de cada componente está determinado por una estructura de conjunto, donde se extiende la interdependencia de cada uno de los elementos. A esta estructura psicológica se le denomina *Gestalt*.

La percepción opera por dos procesos complementarios sensación y organización: Por ejemplo la visión actúa como receptora de estímulos ópticos proyectados sobre los receptores retinianos y por que el hecho de que estos registros se organizan a manera de una imagen unificada integradora de la forma, el tamaño y el color localizados en el espacio.

La *Gestalt* da cuenta de que la percepción permite la transformación de la secuencia de estímulos en simultaneidad, aunque el proceso de información aparezca esencialmente en forma secuencial. Por eso, la paradoja a que conduce una pieza musical, una representación dramática, una novela o una

<sup>336</sup> Fechner: *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* Berlín: Deutsche Bibliothek en Arnheim (1986), Madrid, Alianza, Ed.1989, p. 58.

<sup>337</sup> *Ibid*,1986, p.31.

coreografía desde esta postura, es a explicar la forma en que cada una pueden ser percibidas respectivamente, como una *imagen visual* explicada desde una especie de estructura que responde a la percepción de un campo.

El espectador experimenta la imagen de una obra de arte como un sistema de fuerzas que tienden a un estado de equilibrio, que es comprobado, evaluado y corregido en su totalidad, por la experiencia perceptiva directa de la misma manera que podemos mantener el equilibrio cuando vamos en bicicleta respondiendo a sensaciones cinestésicas del cuerpo.<sup>338</sup>

La cognición o pensamiento, manipula conexiones entre unidades normalizadas y se encuentra por tanto limitado a relaciones de tipo lineal. Las preguntas que Arnheim formula para pasar del contexto de una unidad o cadena lineal por ejemplo: "a + b = c" como tres elementos conectados por dos relaciones, a *una red intelectual*, por ejemplo: *una imagen con enunciados reunidos y organizados en función de sus localizaciones, intersecciones, cruces y sucesiones relativas*, son las siguientes:

- ¿Cómo se puede explicar la secuencia diacrónica de los componentes de una Gestalt que operan sincrónicamente?
- ¿Cómo puede un crítico de arte describir la manera en que los componentes de una pintura interactúan entre sí para crear la composición de conjunto?
- ¿Cómo aborda el lenguaje verbal el problema de tratar estructuras sinópticas en un medio lineal?
- ¿La jerarquía estructural de un campo está arriba, abajo, en el centro o en la periferia?
- ¿Es único o está coordinado con los demás?

En realidad, toda investigación científica de un proceso de campo inicia con un principio de intuición sobre el tipo de configuración que se torna objeto de estudio, por lo que una red intelectual debe intentar aproximarse a los elementos y relaciones que forman la estructura de esta configuración, tanto como sea posible. Cabe reiterar que intuición y pensamiento no operan en forma aislada.

Más bien, los dominios de la cognición se debaten entre dos tendencias básicas y recíprocas solamente diferenciables a nivel teórico: a) la percepción intuitiva y b) el análisis intelectual. Ambas son igualmente valiosas y complementarias. La *intuición* es necesaria para percibir la estructura, el *análisis* para definirla. La relación de ambas surge como un peculiar vínculo de simultaneidad con dos partes:

<sup>338</sup> *Ibidem*, p.30.



**1. Sincrónica:** que permite ver toda situación dada como un conjunto unificado de fuerzas en interacción, en un tiempo específico.

**2. Diacrónica:** que conlleva a construir un mundo de entidades estables cuyas propiedades pueden ser conocidas y reconocidas a través del tiempo.

Sin embargo, aunque lo inicial sea la preponderancia del campo perceptivo donde la interacción es máxima, sobre la necesidad de identificar los elementos relevantes que subyacen a este proceso, de aislarlos del contexto o darles estabilidad para persistir a través del caleidoscopio del contexto, es que necesariamente surge el segundo nivel.

Ambos son procesos de la cognición y los fundadores de la *Gestalt* trabajaron para concebirles en el contexto de una "Ciencia de la Experiencia Directa" que les permitiría explicar cómo la *percepción* no podía reducirse a una síntesis de los datos de la realidad, sino más bien a la integración de una experiencia inmediata estructurada a partir de que existe un *isomorfismo* entre la experiencia perceptual y la fuente de estimulación que opera como una estructura que estimula el sistema nervioso.

En *Gestalt Psychology*, Wolfgang Köhler (1929)<sup>339</sup> afirma:

*La psicología es la ciencia de la experiencia directa, de sus aspectos exteriores e íntimos, en contraposición con los objetos y sucesos físicos...*

Mediante la descripción de la experiencia directa, Köhler esperaba no solo alcanzar una ordenada visión de conjunto de todas sus variedades, sino asimismo una gran cantidad de información acerca de las relaciones funcionales existentes entre tales hechos. Aspiraba incluso a formular las leyes que gobiernan la corriente de la experiencia.

Max Wertheimer demostró en su Laboratorio de la *New School of Social Research en Nueva York*, que las reglas de agrupación perceptual, no son impuestas por el perceptor sobre una colección de formas incoherentes. Más bien, la constelación de los elementos y sus propiedades objetivas, influyen en las agrupaciones que este observador realiza.

Esta constelación predomina debido a que existe un impulso a conformar una estructura más sencilla, regular y simétrica que se obtiene de una situación dada.

A esta tendencia se le denomina: "*Ley de la Pregnancia*" o de "*La Buena Forma*" porque rige la segregación del campo perceptual en formas

<sup>339</sup> Wolfgang Köhler en Arnheim (1986), Madrid, Alianza, Ed.1989, p. 40

separadas donde los elementos de campo tienden a ser segregados en formas que son más estables o que crean un mínimo de énfasis.<sup>340</sup>

Esta ley rige la segregación del campo perceptual en formas separadas para que los elementos del campo, tiendan a ser segregados también en formas más estables. Su criterio se apoya en la regularidad de:

A. "**Leyes de Constelación o Intrínsecas**" descritas como: "**Ley del Cierre y de la Proximidad**" (Wertheimer y Kofka, 1935), de la *simetría* y de la *simplicidad*, complementadas con la "**Ley de Inclusividad**" (Gottschildt y Köhler, 1926), "**Ley de la Buena Continuidad y Dirección**", "**Ley de la Semejanza y Unificación**".

B. "**Leyes Extrínsecas**" que actúan en condiciones donde las características del estímulo son definidas en forma deficiente, donde la experiencia anterior del individuo, actuará para producir un precepto en vez de otro.

La *Ley de la Pregnancia* actúa independientemente de la experiencia cuando pasa a constituir la base para juzgar la dirección que adquieren nuevos ángulos perceptuales, debido a la tendencia que tiene a la *normalización*; ya que lo que dirige la atención perceptual es la naturaleza misma del estímulo, sus efectos a corto plazo y sus ajustes a largo plazo.

Sin embargo, si el receptor se comporta como *egocéntrico*, *insensible* o *prejuicioso* (ciego), las potencialidades de su percepción no estarán a la altura de las exigencias de la situación.

En este sentido, la *Ley de la Pregnancia* confirma que los efectos que un espectador *rígido* ponga a la vivencia de su percepción -a consecuencia de su *actitud cerrada*- influirá en la capacidad para diferenciar su *propia estructura* con respecto a la del objeto mismo que está percibiendo.

En consecuencia, si la actitud del perceptor está por sobre el objeto percibido y ante nuestra incapacidad por *controlar* o *predecir* su estado en específico, aún así ¿podríamos pretender que esta ley se sostiene como válida? De no ser así ¿en donde radica la limitación de la percepción frente a la vivencia estética?

### **23.3. DEL CAMPO PERCEPTUAL A LA ASOCIACIÓN:** **LA SENSACIÓN**

La validez de la Escuela de la *Gestalt* se vió ampliamente cuestionada. Una vez que Hermann L. F. Helmholtz en su *Physiological Optics* (1924) demostró la influencia que tiene el aprendizaje en la percepción, y la forma

<sup>340</sup> *Ibíd.*, p. 140.

como los "signos" o "indicios" del espacio son aprendidos para asimilar la experiencia.

Al concluir el proceso de aprendizaje, la percepción espacial se automatiza y hacemos "inferencias inconscientes" acerca de la localización espacial de estos indicios o claves en el sentido que James J. Gibson estableció en *Perception of the Visual World* (1950). El plantea que la estimulación retiniana que proviene del ambiente espacial circundante, no resulta de una estimulación punto por punto de la retina, sino de patrones relacionados de estimulación de la superficie de esta. Como consecuencia para Gibson, la percepción es el mundo mismo.

Años mas tarde, D.O. Hebb, en *Semi-Autonomous Process* (1963), demostró que el proceso de formación de asociaciones se distingue en el sistema nervioso, por el tipo de efectos que provoca al nivel de corteza cerebral.

**El movimiento involuntario del ojo no impide la estabilidad de la percepción, debido a que la imagen se mantiene estimulando las mismas células, hecho que describe a la percepción como un simple sistema de entrada. La síntesis y segregación de la experiencia es posterior.<sup>341</sup>**

Esto explica que la percepción de la brillantez y de la unidad simple es innata, mientras que la percepción de la identidad es aprendida.

**La unidad simple incluye la figura contra el fondo y otras formas no convencionales, como las que resultan de los principios de la configuración. La identidad se refiere a una forma de reconocimiento significativa, permanente.<sup>342</sup>**

Por ejemplo, la percepción de un triángulo sólo es posible después de experiencias repetitivas de observarlo:

**...la fijación repetitiva de sus esquinas lleva a cambios estructurales de las células corticales: Estas crecen [...]. Conforme aumenta la experiencia, estos montajes de las células visuales se conectan a montajes celulares de las otras partes de la corteza, inclusive la corteza motora, para formar una compleja secuencia en fase.<sup>343</sup>**

La percepción para Hebb es el resultado de la construcción que sigue un proceso asociacionista que es posterior a la experiencia enriquecida, por esto está sujeta a *ajustes*. Lo que no se aprende como experiencia perceptiva, no es ni estandarizada ni valorizada. Es como aquello que no constituye objeto de nuestra discriminación perceptual.

---

<sup>341</sup> Forgas, p.202.

<sup>342</sup> Ibid,p.204.

<sup>343</sup> Ibídem, p.204.

Hebb clasificó tres procesos en la percepción:

- 1. El que da lugar a una unidad primitiva que ubica la integración de la figura desde un fondo de luminosidad que lleva a una excitación sensorial (campo sin imagen).
- 2. La organización de "figura-fondo" que no es sensorial y está afectada por la experiencia y otros factores (figura sin forma y figura que se asemeja a una forma).
- 3. La identidad de la figura donde aparece justamente con sus propiedades de asociación inherentes a una percepción (claridad de la figura con detalles).

Estos resultados se reforzaron diez años después con los experimentos de Ulrich Neisser en *Cognition and Reality* (1976), donde demuestra que la percepción es una actividad que tiene lugar en el tiempo y que no ocurre en un instante. El tiempo supone la evolución perceptiva de la especie y el individuo. La percepción no es una respuesta instantánea que magnifica la capacidad del receptor independiente. Es una decisión interesada del sujeto comprometido con el ambiente natural y cotidiano. Las estructuras preexistentes o esquemas (*Schemata*) que dirigen la actividad perceptual, se modifican en su transcurso como un *ciclo perceptivo*.

El acto de percibir no termina en un percepto en absoluto. El esquema es precisamente una fase de esa actividad continua que relaciona al perceptor con su ambiente. El término percepción se aplica propiamente al ciclo completo y no a cualquier parte separada de él [...]. No es posible la *no-percepción* como no es posible tampoco, la *no-conducta*.<sup>344</sup>

Los esquemas son definidos como:

...aquella porción del ciclo perceptivo que es interno al perceptor, modificable por experiencia y de algún modo específico con respecto a lo que se percibe. El esquema acepta la información en la medida en que ésta incide sobre las superficies sensoriales y es transformado por esa información; dirige los movimientos y las actividades exploratorias que permiten tener acceso a ulterior información, por la cual resulta nuevamente modificado.<sup>345</sup>

El esquema tiene dos funciones: la de seleccionar la información y la de obtener ésta información en forma pertinente.

<sup>344</sup> Neisser en Bayó Mergalef, 1976, p.67

<sup>345</sup> Ibid, p. 91.

El ciclo perceptual tiene dos etapas:

- 1. Una *preatentiva* de detección y análisis
- 2. Otra de *construcción perceptual* que deriva en un determinado objeto y no en otro.

El ciclo no es nunca lo que se percibe sino lo que determina esa interacción, puesto que su resultado no es un producto interno acabado. Este ciclo implica una exploración perceptual a los esquemas anticipatorios del perceptor que van modificándose en una reacción circular con el ambiente.

Por ello, la obra de arte no sirve para informarnos sobre la naturaleza del objeto físico. Los efectos de las perspectivas en la composición de un cuadro, no son menos importantes que la planicie del bastidor donde está pintado; sin embargo, el tamaño o la forma de lo percibido se desvía de las medidas físicas, porque lo que importa, es su profundidad.

La relevancia de la percepción como proceso, radica en que su propia actividad como acción directa acontece en el tiempo y la ventaja de haber realizado este primer recorrido es lograr diferenciar "lo percibido" con respecto al ciclo en su totalidad. La transformación de la "secuencia" en "simultaneidad" es equivalente a la percepción de una pintura, una escultura, una obra arquitectónica o una poesía. Todos son aprehendidos sinópticamente.

Sin embargo: cuando percibimos,

*¿todos miramos las mismas cosas?... o cuando las volvemos a percibir bajo otras condiciones ¿resultan equivalentes? ¿Por qué es indispensable conocer las propiedades físicas de un objeto?*

Arnheim asume que la percepción no es la asimilación mecánica de los datos retinianos, sino la creación misma de una imagen estructurada.

**La percepción consiste en hallar una imagen estructurada que se ajuste a la configuración de las formas y los colores transmitidos desde la retina. Cuando esta configuración es simple y clara, no quedan muchas posibilidades de variación, ni siquiera un esfuerzo premeditado permitirá a una persona ver el contorno de un cuadrado como otra cosa que no sea un cuadrado.<sup>346</sup>**

No obstante, el estímulo físico no constituye a la percepción,

**más bien la percepción objetiva se generaría en el sistema nervioso si los factores internos modificadores que contribuyen a que surjan las diferencias no existieran. Y aunque en algunas ocasiones se pueda recurrir a la objetividad de las percepciones por analogía, lo percibido es solo un correlato.<sup>347</sup>**

<sup>346</sup> *Ibíd.*, p. 290.

<sup>347</sup> Arnheim 1989, p. 305.

De donde se concluye, que está en la naturaleza de la abstracción y no en la percepción, el que exista una diferencia cualitativa al apreciar una obra de arte.

Puede decirse que la percepción es portadora del tema compositivo de la obra, un tema capaz de referirse simbólicamente, a la manera de una pintura no figurativa, a una amplia variedad de connotaciones biológicas, psicológicas, filosóficas e incluso sociales.<sup>348</sup>

#### §XXIV: DE LA SENSIBILIDAD AL SIGNIFICADO: TRANSMISIÓN DE INFORMACIÓN

En su interés por determinar las propiedades del objeto artístico, D.O. Berlyne demuestra que los estímulos significativos tales como el contraste, tamaño, movimiento y el énfasis, incrementan el valor direccional de la atención. A esto lo denomina *complejidad* que explica el porqué utilizamos mayor tiempo cuando vemos formas con más elementos o con menos, ordenados o dispuestos de manera irregular, en oposición a la homogeneidad y con forma heterogénea, etc.

A su vez demuestra en 1958 que la novedad de un estímulo atrae la fijación inicial y dirige la atención por que lo que dirige la atención afirma Berlyne, es la naturaleza del estímulo.<sup>349</sup>

Ambas, "*complejidad y novedad*" constituyen para Berlyne, las *propiedades colativas*, término definitorio de sus teorías.

En *Aesthetics and Psychobiology* plantea que el valor hedónico de la obra de arte, dependerá del potencial del estímulo expresado por su capacidad de atraer la atención *arousal*, de tal forma que un nivel óptimo en el estímulo correspondería a un grado máximo de placer.

Desde esta perspectiva, las propiedades colativas de los objetos se identificarían con las potencialidades del estímulo.

Berlyne distingue dos componentes de la actividad exploratoria de la recepción estética:

- a. Una *específica o epistémica* cuyo objeto consiste en recabar información que emana cuando el individuo se encuentra en un estado de incertidumbre o falta de información que motiva la "curiosidad perceptiva".
- b. La *diversiva* que concierne a la actividad y al sentimiento estético.

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> Forgas, p. 217-218.

Ambas constituyen un proceso de comunicación donde los patrones del estímulo modifican los procesos internos del sujeto y al no requerir de respuestas correspondientes, constituyen un proceso que va de la información semántica a una información de tipo expresivo <sup>350</sup>

Esta forma de recepción de la obra de arte es una *información sintáctica* que produce el constreñimiento interno del sujeto quien suele ser redundante y reiterativo. Esta redundancia provoca que la recepción y goce estético se torne en un proceso de *correspondencia informativa* de tipo *isomórfico o estructural e icónico* porque implica la similitud de aspectos fuera de la estructura. Por ejemplo, las pinturas como las palabras, son siempre identificables al compartir de manera simultánea un alto y bajo nivel de correspondencia informativa. <sup>351</sup>

El arte comunica un tipo de información sintáctica que *se recrea en la redundancia* y genera un uso simbólico, ya que constituye propiamente un sistema de símbolos. Por eso, afirma Berlyne, la percepción estética es un proceso gradual que toma tiempo e involucra dificultad y esfuerzo porque tiene paralelos emocionales que lo hacen ser de tipo contemplativo y placentero al mismo tiempo.

La vía de la transformación comunicativa de la información semántica a la expresiva en la vivencia estética, ha generado múltiples líneas de investigación psicofisiológica entre las que se podría mencionar la consonancia y disonancia de la música, la relación de la sección áurea (*section d'or*), similaridad vs. asimilaridad, rigidez vs. espontaneidad en torno a relaciones de tipo dinámico-estético, así como la relación entre geometrismo y naturalismo.

La complejidad de una forma ha sido identificada con la cantidad de información, y para describir el número de elementos que la componen, su heterogeneidad e irregularidad relativas a sus disposiciones espaciales, Berlyne los denominó como reconocimiento de formas, patrones o pautas (*patterns recognition* ).

Estas pautas son el punto de partida para los estudios de preferencias e interés estético por las formas visuales, de donde se extiende y generaliza la condición de situar estas predilecciones, en el orden de la complejidad cultural.

Por ejemplo, Francès estudió los gustos de un grupo de obreros que prefieren figuras mucho más simplificadas que los estudiantes. Estos últimos observan por más tiempo los *patterns* más complejos:

---

<sup>350</sup> Berlyne (1971) *Aesthetics and Psychobiology*, N.Y. Apleton-Century-Crofts, Century Psychological Series.

<sup>351</sup> Berlyne 1971 en Francès 1979, p.47-48.

...de donde se deduce que existen diferencias entre ambos grupos en relación a las preferencias entre información "intra-figural", por oposición a la "intra-serial", ilustrada por el número y cantidad de elementos que componen estos "patterns".<sup>352</sup>

James J. Gibson compartió la jerarquía estas aportaciones en *Perception of the Visual World*, publicado en 1950, a partir de diferenciar el ámbito de campo visual con respecto al de *mundo visual*. Uno proviene de la psicofísica, mientras que el otro es producto de la significatividad cultural.

Partiendo de lo que es culturalmente significativo de lo que no lo es, Gibson establece esta diferenciación:

1. **La Percepción Literal** que describe el mundo sustancial o espacial constituido por colores, texturas, bordes, superficies, al que le prestamos atención específica.
2. **La Percepción Selectiva** que describe el Mundo de las cosas útiles y significativas al que, por lo común, prestamos atención. En él se ubican las personas, lugares, señales y símbolos y sólo le prestamos atención en torno a los factores psicológicos, sociales o ambientales de conjunto.

La primera responde al principio de correspondencia psicofísica que ya hemos venido exponiendo, el segundo conlleva el paso a la excitación o estimulación diferencial o selectiva preferencial en el sentido de Berlyne. La estimulación sensorial, genera una percepción de relaciones invariables que resultan de las propiedades de los objetos y no necesitan ser aprendidas.

Para determinar la selectividad del estímulo perceptual, Gibson propone el *Principio de la Inhomogeneidad* del conjunto de rayos hipotéticos, no de los rayos mismos<sup>353</sup>.

Gibson logra diferenciar en tres secuencias complementarias ambos procesos:

A) Las intensidades de la misma longitud de onda o color del claro-oscuro por una correspondencia de tipo homogénea, reproduce el estímulo retiniano. P.ej, ...cccccccccccccc o bien ooooooooooooo....

B) Para delimitar el borde o contorno para las figuras o formas, la correspondencia implica un solo salto de elementos que presupone el correlato de los estímulos retinianos.

P.ej: ...cccccoooooo o bien, ooooocccc...

C) El correlato del estímulo retiniano de la cualidad visual integra en figura y forma, la cualidad de la textura y superficie.

<sup>352</sup> Francès\*, p. 46-49.

<sup>353</sup> Gibson, 1950, p. 52.



Este es un orden alternativo de doble estructura.

P. ej: ....ccccoooccooo....

De esta visión espacial, el segundo proceso conlleva a lo que podríamos denominar, la *visión de los símbolos*.

Para Gibson, no es equivalente el sentido de la "*representación espacial*" que el de la "*simbolización*" que de ella se hace. En este segundo aspecto, la percepción es creadora e inexacta, aunque no literal, y al pasar a esta nueva etapa, presupone otro conjunto de procesos psicológicos superiores tales como la imaginación, el lenguaje o el pensamiento. Percibir no es ver un estímulo sino *ver un mundo perceptual*.

El cerebro no responde a la forma en si, a la forma no variable, sino a la manera de responder a las variables constantes de la forma.

**La imagen retiniana de la distancia a través de la cual se mueve la superficie, varía inversamente con la distancia del ojo[...]. La razón entre la imagen retiniana de la distancia y la velocidad angular de la imagen retiniana permanece constante [...] de donde se concluye que la percepción visual del movimiento y del tiempo es relativa.<sup>354</sup>**

A Gibson obedece el desarrollo del método que se apoya en estudiar los patrones del movimiento como dado y usar las operaciones de definición de las transformaciones de perspectiva de la geometría, para describir una familia de cambios del patrón, que le permiten concluir que existen dos tipos de *proyección óptica*:

1. **La proyección en paralelo** como las copias heliográficas de los arquitectos que producen similitud aunque diferencias de tamaño.
2. **La proyección central o polar** que dan lugar a un escorzo. Esto es lo que sucede con las escenas en perspectiva.

En sus estudios del 1959, Gibson estableció que el movimiento óptico que permite la proyección y los efectos cinestésicos, es resultado de una serie de transformaciones que ocurren en la "perspectiva", como si fuera una familia de formas estéticas en una serie temporal delimitada a partir de seis parámetros: a) traslación vertical del patrón en el plano, b) traslación del patrón, c) aumento o reducción del patrón, d) escorzo horizontal del patrón y; f) rotación del patrón en el plano <sup>355</sup> En este sentido, queda muy claramente establecido que a partir de J.J. Gibson, que:

**...toda actividad perceptiva, presupone tácitamente el conjunto de una actividad cognitiva que impide reducir la sensorialidad a las determinantes físicas del objeto percibido.<sup>356</sup>**

<sup>354</sup> J.J. Gibson, 1950. *Perception of the Vision World*.

<sup>355</sup> Forgas, p. 263-282.

<sup>356</sup> Ibid.

Cada uno de estos resultados ha ido conduciendo a establecer al grado la complejidad de lo que implica el apreciar la *expresión artística* puesto que si asumimos que "lo expresivo" en el arte depende de la forma misma y de la capacidad que el espectador tenga para descifrar esta expresividad, podemos concluir que el sentido que tiene la percepción estética, proviene de otras características que trascienden las propiamente contenidas en el objeto físico.

Si el contenido de estas características a la vez que emanan del objeto físico como obra de arte no se agotan en él, ciertamente su apreciación conlleva un orden de significación que nos introduce a las dimensiones de la cognición como proceso de interacción de funciones psicológicas superiores. El lenguaje actúa como plataforma de simbolización donde se asienta el significado de los intercambios culturales transmitidos por medio del conjunto de prácticas y relaciones sociales en los comportamientos de la vida cotidiana.

En este nivel, Francès afirma que aquello que caracteriza la expresión y simbolización del arte, es la unión entre el significante (forma visual o auditiva) y el significado (representación asociada al significante) siempre *motivada* aunque arbitraria, en el sentido del lenguaje hablado.

Por ello, E. H. Gombrich (1965) confirma que el "descubrimiento artístico" es más importante que la "*intuición sensible del objeto*" porque,

...demuestra que los resultados de las asociaciones aprendidas devienen configuraciones particulares de las sensaciones visuales y recuerdos cinestésico-táctiles particulares a partir de que son intencionadas.<sup>357</sup>

A este carácter de intencionalidad, Francès postula como la hipótesis de *mediación semántica* de la que se distinguen principalmente dos líneas de investigación que nos conducen a un nuevo campo de análisis:

1. **De tipo Conductual:** Que postula que el significado como la expresión de la obra de arte, proviene de un proceso de asociación entre los estímulos y respuestas a través de un mediador representacional, que consiste en una serie de respuestas no semánticas (motrices, perceptivas, emocionales, etc.) asociadas y aisladas anteriormente a estos estímulos. Esta postura ha sido representada por Osgood 1957, Tucker 1957, Gottesdiener 1973.<sup>358</sup>
2. **De tipo Simbólica:** Que se apoya en los *esquemas representacionales* de Piaget que constituyen las equivalencias funcionales estables de signos de diferentes esferas culturales, que explican

<sup>357</sup> 1973, p. 74.

<sup>358</sup> Francès, p. 30

el fundamento de las interpretaciones aportadas por los sujetos. Esta perspectiva enfatiza el estudio de las estructuras que han generado estas interpretaciones al igual que en las respuestas proporcionadas por los individuos.

## §XXV:

### DE LA CONTEMPLACIÓN A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: LA ESTRUCTURA SEMÁNTICA COMO PENSAMIENTO

Una vez que se demostró que la percepción se constituyó en un ciclo, donde el objeto físico sólo forma una de las partes constitutivas de la percepción. Mientras que el orden preferencial con el que se analiza la complejidad de las determinaciones del objeto percibido depende de patrones de tipo cultural, el paso a la dimensión semántica fue obligado. Con ella, el carácter de la percepción estética adquirió un nuevo sentido que daría acceso al estudio de la asimilación o recepción de la experiencia de la obra, puesto que al orientar el análisis hacia el horizonte del significado, el objeto de la investigación científica debería situarse también en torno al plano del lenguaje y la comunicación.

Desde su horizonte la estructura semántica de la percepción radica en su capacidad de simbolizar, es decir, el correlato que deviene como la otra parte del proceso perceptual, depende de la capacidad de asignar al objeto "a" el correlato "b" de tal forma que la ecuación "a=b" adquiera la forma de la correspondencia. Este es el carácter simbólico del objeto con el *signo* (palabra), cuyo resultado será la adecuación o equivalencia al objeto o al evento designado. A eso se le llamó *significado*.

El *significado* para que "signifique" algo,<sup>359</sup> debe provenir de un principio convencional que favorezca la comunicación. La comunicación es el resultado del lenguaje y éste es quien a su vez posibilita el proceso ontogenético para que aparezcan las funciones psicológicas superiores como *pensamiento*.

En 1934, fecha en que Lev Semionovitch Vigotsky publicó *Thought and Language* (Pensamiento y Lenguaje), el inicial historiador del arte interesado en la investigación psicológica, se convirtió en uno de los pioneros de la llamada *revolución cognitiva* contemporánea, cuando afirmó que

...la formación de un concepto es el resultado de una actividad superior compleja que implica a todas las funciones básicas (asociación, atención, imaginación, inferencia) [...].

---

<sup>359</sup> Sea significativo para el otro.

Todas están regidas por la palabra que canalizará el proceso hacia la solución de las tareas propuestas.<sup>360</sup>

En su interés por el desarrollo de las funciones básicas, Vigotsky se apoya, coincide y crítica la perspectiva genética de los primeros trabajos de Jean Piaget, quien años más tarde en sus "*comentarios críticos*" escribió:

No puede ser más que con pena que un autor descubre, veinticinco años después de su publicación, el trabajo de un colega desaparecido durante ese tiempo, sobre todo si se tiene en cuenta que contenía tantos puntos de interés inmediato para él que podían haber sido discutidos personalmente y en detalle [...] A. Luria me había mantenido al tanto de la posición crítica y a la vez simpatizante de Vigotsky hacia mi obra [...] hoy al leer su libro lo lamento profundamente, ya que de haber sido posible un acercamiento podríamos haber llegado a entendernos sobre una gran cantidad de puntos.<sup>361</sup>

Para Vigotsky, la tarea cultural *per se*, no explica el mecanismo de desarrollo que culmina en la formación de un concepto.

El investigador debe dirigir sus esfuerzos a comprender los vínculos intrínsecos entre las tareas externas y dinámicas del desarrollo, y considerar la formación de un concepto como una función del crecimiento social y cultural total del adolescente, que afecta no sólo los contenidos, sino también el método de su pensamiento.<sup>362</sup>

## 25.1. VIGOTSKY Y LA ONTOGÉNESIS DEL LENGUAJE

Vigotsky, quizá el interlocutor que Piaget hubiera deseado tener a principios de siglo, es uno de los autores más relevantes en la psicología del pensamiento de las últimas décadas, porque centró sus investigaciones en torno al estudio y desarrollo del lenguaje en el niño, al considerar que el objeto de su surgimiento radica en la regulación del desarrollo de las funciones psicológicas superiores, lo que permite de manera integral, la realización de toda acción humana. Su papel de instrumento simbólico es quien posibilita, tanto el establecimiento de las relaciones con los demás, como con el medio y con uno mismo.

Para Vigotsky, *la existencia humana es posible por el lenguaje*, ella misma es en la forma de lenguaje debido a que una palabra no puede definir su significado a través de sí misma o del objeto que ella denota en forma exclusiva. La palabra es la propia condición para el surgimiento, de su significado debido a que contiene y hace referencia a un determinado grupo

<sup>360</sup> Vigotsky, *Pensamiento y Lenguaje*, 1934, Ed. Fausto, Argentina, 1922, p.88.

<sup>361</sup> Piaget, *Comentarios Sobre las Observaciones Críticas de Vigotsky*, Apéndice de *Pensamiento y Lenguaje*, 1934, Ed. Fausto, 1992, p.199.

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 91.

o clase de objetos que la convierten en forma intrínseca, en una generalización u abstracción"... es por ello que "lo humano" es el más fiel sinónimo o equivalente del lenguaje... o en otras palabras, *lo humano tiene una estructura de tipo semántica*.

El papel que juega la abstracción o generalización de un objeto hecho palabra, constituye un **acto verbal del pensamiento** porque afianza simbólicamente la existencia de la realidad misma a manera de un evento estructural, ya que reorienta la dimensión que se le había asignado a la sensación o a la percepción respectivamente, como el principio privilegiado que la tradición había otorgado a los procesos psicológicos .

A diferencia de los asociacionistas y la teoría de la Gestalt- que situaron al lenguaje como una manifestación adicional, acumulativa y separada del pensamiento a la vez que de los otros procesos psicológicos, Vigotsky encontró justamente lo contrario y planteó que esta separación es superficial, si se contrasta con el papel que juega el estudio del "*significado*" lingüístico.

El gran mérito de Vigotsky residió en que a partir del estudio del *significado*, era posible explicar el surgimiento y desarrollo -no sólo de la palabra-, sino de una unidad que daba lugar, tanto al *surgimiento de la inteligencia y la actividad intelectual*, como de la *interacción social y con el medio*.

Vigotsky postula que:

...la vida humana no puede ser concebida sólo a partir de una dimensión biológica o fisiológica (el cerebro y las manos), sino por el contrario, es preciso abordarla a través de los instrumentos que ha desarrollado y generado como su producto social, para sentar las bases de un nuevo punto de partida para su explicación [...].

Y es que toda relación psicológica integra de igual manera, la presencia [...] de un reflejo generalizado de la realidad [...] acompañado de [...] la esencia del significado de las palabras; porque [...] ese significado es una parte inalienable de la palabra que pertenece, tanto al dominio del lenguaje como al del pensamiento... <sup>363</sup>

En este sentido, tanto la presencia de la realidad como la existencia de significados lingüísticos traducidos en las funciones psicológicas superiores, obedecen a un mismo orden y naturaleza, debido a que la posibilidad de que exista tanto la realidad como el orden simbólico, depende de una condición supraindividual, transformada a manera de un evento social, que posibilita al mismo tiempo, el desarrollo y evolución del propio individuo.

<sup>363</sup> Vigotsky, Ibid. p. 25-26.

Vigotsky se opone a todo reduccionismo de tipo individual que supedita el lenguaje a un orden biológico o psicofisiológico, al situar en el nivel de la realidad social, el plano donde es posible la conformación del sentido referencial de un determinado significado. La función del lenguaje en Vigotsky radica en

...la comunicación y el intercambio social [...] mientras que [...] el significado de la palabra [...] constituye la unidad con su función intelectual.<sup>364</sup>

Para Vigotsky, la vida humana está mediatizada por instrumentos y su actividad psicológica, también lo está por eslabones que son productos de la vida social, traducidas en su forma más importante: **el lenguaje**.

El lenguaje regula las relaciones con los demás en la medida en que está integrado funcionalmente a la acción. Sin embargo, es un instrumento del pensamiento que no se agota en su función instrumental. El pensamiento reproduce al lenguaje como la asimilación de su determinación social. Y en tanto que toda respuesta individual encuentra su significado en el surgimiento de la vida colectiva, su estructura es semiótica

Existen tres niveles de lenguaje:

- a) **El de la Comunicación** que proviene del ámbito social y se caracteriza por ser global y multifuncional.
- b) **El Egocéntrico** que incorpora el contenido de lo social a lo individual.
- c) **El Interiorizado**, que se restringe al pensamiento simbólico.

La verdadera comunicación supone una actitud generalizadora que constituye una etapa avanzada en el desarrollo de los significados de las palabras. Y es que

...las formas superiores de intercambio humano son posibles sólo porque el pensamiento del hombre refleja una realidad conceptualizada.<sup>365</sup>

Por esta razón, las leyes de la evolución biológica y adaptativa manejada por la tradición psicológica, ceden su papel a la **evolución histórico-social**, puesto que todas las funciones psicológicas superiores constituyen una multiplicidad de relaciones de orden social interiorizadas, como base también de la estructura social de la personalidad (léase, el surgimiento del "Yo").

---

<sup>364</sup> Ibidem, p.26.

<sup>365</sup> Ibidem, p. 27.

Para proceder a la constatación de su teoría, Vigotsky alentado por las aportaciones de Piaget, compartió su interés en el estudio del proceso evolutivo del infante, puesto que sólo a partir del análisis del **desarrollo filo y ontogenético**, era posible establecer una condición de diferenciación entre pensamiento y lenguaje a nivel primario, ya que es justo, con el proceso de maduración en el adulto, que esta separación desaparece al lograr que el lenguaje quede integrado y constituido como la base del pensamiento.

### **25.1.1. LENGUAJE EGOCÉNTRICO**

Vigotsky estableció su principal polémica con Piaget al nivel de sus definiciones en torno al *lenguaje egocéntrico* y afirma que:

...nuestros trabajos nos indican que el lenguaje egocéntrico no permanece durante mucho tiempo como un simple acompañante de la actividad infantil. Aparte de ser un medio expresivo de relajar la tensión, se convierte pronto en un instrumento del pensamiento, en sentido estricto, en la búsqueda y planeamiento de la solución de un problema.<sup>366</sup>

Vigotsky otorga fundamental énfasis al estudio del lenguaje egocéntrico, debido a que en gran medida era la condición que da lugar al proceso de transición de un *lenguaje interiorizado* que se manifiesta en el adulto; y en su intento por profundizar en las dimensiones funcionales que tenía el lenguaje en general, centró un considerable punto de interés en aquellas formas lingüísticas que surgen, provienen o se derivan de los intercambios comunicativos.

Con esta convicción, Vigotsky planteó su *primera* hipótesis:

1. La *egocéntrica* es una etapa de transición en la evolución que va del lenguaje verbal al interiorizado.

Y una *segunda* hipótesis:

2. El proceso del *lenguaje interiorizado* se desarrolla y se torna estable aproximadamente al comienzo de la edad escolar y este hecho causa la rápida caída del lenguaje egocéntrico que se observa en esta etapa.

En relación a la primera hipótesis, la función primaria de las palabras, tanto en niños como en adultos, es la *comunicación* a manera del contacto social.

---

<sup>366</sup> Ibid. p. 40.

Por lo tanto, desde su surgimiento, el primer lenguaje del niño es esencialmente social.

**El lenguaje social emerge cuando el niño transfiere las formas de comportamientos sociales participantes, a la esfera personal-interior de las funciones psíquicas [...].**

**El lenguaje egocéntrico es extraído del lenguaje social general, y conduce a su debido tiempo, al *habla interiorizada* que sirve tanto al pensamiento autista como al simbólico. Vigotsky afirma que "En nuestra concepción, la verdadera dirección del desarrollo del pensamiento, no va del individual al socializado, sino del social al individual."<sup>367</sup>**

En acuerdo con los hallazgos de Vigotsky, el lenguaje egocéntrico aparece como un eslabón de transición ontogenética de la forma verbal a la interiorizada, etapa superior que merecerá, motivos posteriores de análisis e interés teórico para el presente trabajo.

En torno al análisis de esta etapa tan corta y elemental del desarrollo, para Piaget, cuando el niño habla aparentemente sin tener destinatario para sus palabras, cumple una función biológica de desarrollo y expresión del pensamiento autista en el niño, como base para posteriores etapas de maduración.

En cambio para Vigotski, desde los primeros balbuceos, el lenguaje egocéntrico cumple una función social de comunicación, siendo precisamente este tipo de lenguaje, el que al ser incorporado e interiorizado, permitirá el surgimiento de un lenguaje interior, o bien, desde nuestra perspectiva, el equivalente a una "*conversación consigo mismo*", es decir, "*íntima*".

Con esta inversión de conceptos, lo que para Piaget constituyó la etapa primaria del desarrollo en el adulto, para Vigotsky por el contrario, constituye el resultado de un desarrollo tardío, que deviene como consecuencia de la consolidación del pensamiento realista con su respectivo colorario: *-el pensar con conceptos-*.

Esta maduración conduce precisamente

**...a un grado de autonomía superior con respecto a la realidad y los objetos sensibles, facilitando así, profundizar en anhelos satisfechos sólo en las fantasías, como una respuesta contrastante a las necesidades frustradas de la vida.<sup>368</sup>**

---

<sup>367</sup> Ibidem.

<sup>368</sup> Ibid. p. 45.



### **25.1.2. DEL LENGUAJE INTERIOR A LA INTERIORIZACION DEL DIALOGO: EL PENSAMIENTO ES CONVERSACION**

Sólo en el desarrollo ontogenético del niño, Vigotsky pudo diferenciar el pensamiento del lenguaje en la fase del lenguaje egocéntrico. Si bien, esta etapa es determinante para que el niño desarrolle habilidades de manejo de los niveles de comunicación más primitivos, en la medida en que inicia su maduración, jamás podrá volver a diferenciarse, puesto que en el adulto, el lenguaje es la base del pensamiento.

El "yo" en Vigotsky, marca un hito al transformarse en una ontogénesis a partir de la que se posibilita la concepción de un lenguaje egocéntrico. Esta ontogénesis se refiere al surgimiento del lenguaje en la infancia.

En este nivel, las leyes de la evolución biológica, ceden su papel a la evolución histórico social donde queda asentado que la vida humana, está mediatizada por instrumentos y su actividad psicológica se reproduce a partir de eslabones que entrelazan los productos de las relaciones sociales, en donde el lenguaje es lo más importante.

La etapa primitiva del *lenguaje egocéntrico*, madura en la forma de un *lenguaje interior* que no constituye ningún "atributo interno", o "subjetivo" del lenguaje exterior u oral, sino representa más bien *la función del lenguaje mismo*, en tanto a que está dirigido a la reflexión regulativa interna de los procesos psicológicos, con las siguientes propiedades:

1. **Sintáctica:** abrevia las formas gramaticales, es predicativa y representa la forma de un monólogo como conversación íntima.
2. **Semántica:** Predomina el sentido por sobre el significado, aglutina dos o más palabras y es el antecedente de las ideas complejas que designan los elementos separados de éstas.
3. **Saturación del Sentido:** Con gran pobreza de palabras, los sentidos se combinan y se unen.

Bajo estas tres dimensiones lingüísticas, el "pensamiento" se relaciona con las "palabras" a partir de dos niveles:

- a) *El exterior* que se encarna inteligible por medio de la unidad *signo-palabra* con *significado* en la forma de la *comunicación*.
- b) *El interior*, donde las palabras mueren tan pronto como son transmitidas al pensamiento, puesto que se encarnan como *símbolos saturados de sentido*.

De ello depende que todas las funciones psicológicas superiores son el producto de relaciones de orden social interiorizadas, como base de la estructura social de la personalidad. Y en esto radica también, el interés por determinar el proceso de adquisición y crecimiento del significado en el desarrollo del aprendizaje, explicado por la unidad que existe entre la palabra y el significado.

El aspecto interno de la palabra, se encuentra en su significado. Las formas de relación entre inteligencia y palabra también. El sistema de signos reestructura todos los procesos psicológicos superiores y permite el dominio de los mismos. El significado permite generalizar el sentido de la palabra y poner en funcionamiento al pensamiento, cuya realidad es diferente al orden de la sensación y percepción aislados.

El lenguaje permite integrar las aportaciones de la experiencia actual. El plano de la transformación biológica en ontogénesis del lenguaje, es lo único que posibilita el surgimiento del "yo" según Vigotski.

Debido a esta condición de desarrollo, todas las funciones psicológicas superiores cerebrales, son la forma en que las relaciones sociales se interiorizan -práctica y lingüísticamente hablando-, como base de la estructura social de la personalidad, hecho que permite diferenciar específicamente, un "yo" de otro "yo".

En este nivel, la relevancia del surgimiento del lenguaje egocéntrico en el niño, sólo será el punto de partida o condición ontogenética para el desarrollo de las funciones superiores (como la base de maduración de sus procesos básicos), y del proceso de adquisición y articulación del significado de las cosas, en la forma de *aprendizajes*.

Esta familiaridad con las cosas o lo real, es lo que Vigotsky define en su publicación, *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*, (1960) como la "*Zona de Desarrollo Próximo*" (ZDP)\* como área que facilita los "*espacios para el aprendizaje*" como construcción de la formación educativa del niño y de su *proceso de socialización*, donde la estimulación física no puede restringirse a un acto caótico de discriminación y selectividad de estímulos propios a la percepción, sino de la capacidad que tenga para integrar aprendizajes múltiples como resultado evolutivo de la aplicación de sus funciones superiores.

Definida como:

La distancia entre el nivel de desarrollo real determinado para la solución independiente de los problemas y el nivel de desarrollo potencial determinado por la solución de los problemas con la guía de un adulto o en colaboración con los pares más capaces.<sup>369</sup>

<sup>369</sup> Vigotsky, *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*, 1960, p.59.

Vigotsky reorientó el sentido de la influencia social en el desarrollo de las funciones superiores, como la condición para que surja el aprendizaje supeditado a acciones donde,

...el más competente ayuda al joven y al menos competente a alcanzar un estrato más alto, desde el cual puede reflexionar sobre la índole de las cosas con mayor nivel de abstracción.<sup>370</sup>

El mismo Jerome Bruner años más tarde comentaría:

Resulta significativo que durante mucho tiempo la principal repercusión del trabajo de Vigotsky en la psicología evolutiva se limitara a su <discusión> con Piaget, sobre hasta qué punto los conceptos necesitan del lenguaje para su formación [...]. Hasta hace poco, la principal consecuencia de Vigotsky en la investigación empírica ha sido el concepto de *Zona de Desarrollo Próximo*, diferencia entre lo que el niño es ya capaz de hacer, habida cuenta de las limitaciones de su funcionamiento cognitivo, y lo que puede conseguir en la ayuda de los adultos o de sus compañeros.<sup>371</sup>

De ello podemos concluir que, el aprendizaje humano además de presuponer un carácter social específico gestado por un proceso evolutivo del pensamiento, es también la condición para que la actividad intelectual logre adelantarse al propio desarrollo biológico. O dicho de otra manera, el sentido de lo social supedita al desarrollo psicológico y biológico a la ontogénesis del lenguaje.

En esta perspectiva, para Vigotsky el sentido de las percepciones tienen otro carácter: son *categoriales, no aisladas, y selectivas de objetos significativos dotados de realidad humana*:

La percepción es un acto cognitivo, en la medida en que la relación del lenguaje es simultánea a los elementos percibidos en el campo visual que hace que la visión sea completa y su carácter secuencial (del lenguaje con relaciones posteriores) sea esencialmente analítica.<sup>372</sup>

Para Vigotsky la complejidad de la actividad intelectual se apoya en las formas en que nuestros aprendizajes prácticos impactan la jerarquía de los significados que otorgamos a nuestras percepciones, capaces de otorgarles en su conjunto, un sentido integrador a nuestras vivencias del mundo exterior.

En este nivel, el lenguaje no sólo constituye la vía para significar los objetos del mundo real en el proceso de socialización en el niño. El lenguaje como expresión de las relaciones sociales en su conjunto, implica también el

<sup>370</sup> Bruner, *Realidad Mental y Mundos Posibles: Los Actos de la Imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1988, p. 83, España.

<sup>371</sup> Bruner, 1990, P. 15-16.

<sup>372</sup> Vigotsky, 1960, citado en Cambridge, 1978, p. 59.

contenido simbólico que gesta el surgimiento de un proceso intelectual del "yo" consigo mismo, y que permite "*dar sentido*" o "*significar*", el acontecimiento de "*lo posible*".

### **25.1.3. EL ARTE COMO PENSAMIENTO MISMO**

Desde el enfoque psicogenético de sus investigaciones de 1915-1922, en una visión retrospectiva que inicia con el análisis de la literatura rusa en *Psicología del Arte*,<sup>373</sup> Vigotsky llega a esta conclusión:

**El arte sobrepasa los límites de la estética, puesto que el arte no es un producto del pensamiento, el arte es el proceso de pensamiento.**

Las dimensiones del arte adquieren en la obra, la integración de un conjunto de signos estéticos dirigidos a excitar las emociones, porque la vivencia del arte surge cuando el hombre se entrega a los sentimientos. La emoción del arte no se reduce a emociones derivadas de la predicación gramatical.

La subjetividad de la comprensión no es un rasgo exclusivo del arte o del poetizar, sino que esta "subjetividad" es un rasgo general de toda comprensión que se encuentra asentada en la determinación social del lenguaje.

Por eso el proceso de la percepción y la creación artística coinciden con el proceso de creación y percepción de la palabra aislada en tres niveles:

- i. el de su forma externa,
- ii. el de la imagen o forma interna, y
- iii. el de su significado.

Para Vigotsky el análisis psicológico del arte consistiría en la destrucción real o imaginaria de la forma. El arte es una función del pensamiento, pero **de un pensamiento emocional peculiar**: No hay ninguna ley psicológica en el arte.

Mientras más se singularizan los objetos, más se aumenta la dificultad y duración de la percepción. En el acto de la percepción de la obra de arte, el proceso perceptual es un fin en sí mismo y debe ser prolongado como un instrumento para sentir la transformación del objeto. La vivencia estética surge a partir de retener la reacción y no reprimirla.

En contraste a esta primera obra con respecto a las posteriores, en *Psicología del Arte*, Vigotsky pone de manifiesto las búsquedas psicológicas que desde sus preguntas en torno a la literatura rusa, se

<sup>373</sup> Título original: "*Mezhdunarodnaja Kniga*"

formulaba para incursionar en esta nueva forma de realizar investigación.

Vigotsky se refirió a la *vivencia estética* como la *unidad de Sentimiento y Fantasía* que culminan como una *catarsis* :

Debido a que el artista ha superado en la obra, el contenido en la forma, la vivencia estética se rige por una *Ley de Reacción Estética* que lleva en sí misma, un efecto que se desarrolla en dos direcciones opuestas y que en el punto culminante, en una especie de corto circuito, encuentra su aniquilamiento [...]. Se basa en que al suscitar en nosotros afectos que se desarrollan en direcciones opuestas, retiene únicamente gracias al principio de la antítesis, la expresión motora de las emociones, al enfrentar impulsos de signo contrario, aniquila los afectos del contenido y de la forma llevando a una explosión, a una descarga de energía nerviosa vía: el ritmo.<sup>374</sup>

En esta tendencia integradora de lo que posteriormente terminaría uniendo muchos años más tarde los estudios de la psicofisiología rusa como complemento de sus investigaciones ontogenéticas del lenguaje, cabe mencionar que al provenir del arte en su acceso a la ciencia y la psicología, Vigotsky nunca olvidaría que como afirmó León Tolstoi: "*el arte es un mecanismo apoyado en el contagio*"<sup>375</sup>.

El autor de *La Guerra y la Paz*, lo definió de esta forma:

Es precisamente en esta capacidad de los hombres para contagiarse de los sentimientos de otros hombres, que se basa la actividad artística.<sup>376</sup>

## 25.2. APRECIACIÓN ESTÉTICA COMO PENSAMIENTO PERCEPTUAL

Wilhem Worringer, estudiante de historia del arte que se titula a los 25 años con la tesis "*Abstracción y Empatía: Una Contribución a la Psicología del Estilo*".<sup>377</sup> Cuarenta y dos años después afirma:

Me niego a fingir modestamente que no soy consciente del efecto trascendental que tuvo la publicación de un estudiante desconocido en la vida personal de los demás y en la vida intelectual de una época. Su disposición personal hacia determinados problemas coincidió inesperadamente con la buena disposición de una época a reorientar de modo fundamental sus pautas de valoración estética...

<sup>374</sup> Ibid, p.263

<sup>375</sup> Tolstoi

<sup>376</sup> Vigotsky, s/f, p.p. 263-295.

<sup>377</sup> Con el título original : *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*

unas teorías concebidas únicamente como interpretaciones históricas fueron inmediatamente transferidas al movimiento artístico beligerante de la época.<sup>378</sup>

Este estudio constituye un clásico en la teoría del arte del siglo XX, al aportar un fundamento estético-psicológico para el giro del arte moderno, a partir de integrar dos tendencias:

1. El Sentido Psicológico de la Abstracción como entendimiento y cognición.
2. El Sentido Romántico de la Empatía.

La diferencia entre *imitar o idealizar* a la naturaleza en el arte como un eje de la estética prekantiana y asumir que toda segmentación es artificial porque depende del sentido que el artista le otorga a su mundo físico en la obra de arte, es lo que favorece el surgimiento del arte moderno.

Los impresionistas eran rechazados, en especial Van Gogh, porque se le consideraba un incapaz física y mentalmente, para realizar su obra. El escritor *J.K. Huysmans* definía a Cézanne como "*Un artiste aux retines malades*", cuando en el mismo año de su muerte, Picasso pinta *Les Demoiselles d'Avignon*.

Worringer influenciado quizá por las tendencias del relativismo cultural, asume que existen dos polos antagónicos de sensibilidad estética de principios de siglo:

- a. El que aspira a imitar e idealizar el sentido de la naturaleza que culmina en Grecia y el Renacimiento.
- b. El que es vivido desde fuera de occidente y considerado como "bárbaro" o "pueblos jóvenes" que se distinguen por resaltar la *irracionalidad* de la naturaleza y por tanto buscan refugio en un mundo artificial de formas definidas racionalmente.

Al definir esta bipolaridad, el plano que demeritaba toda una historia de arte realista en otras épocas, no obedecía a un sino a "*naturalismo mal hecho*", un tipo de arte originado con premisas diferentes. El placer que provoca una copia agradable de la naturaleza no es arte.

En cambio, el goce estético tiene un carácter orgánico y vital, que se propone extraer las líneas y formas de lo vital originario con independencia a la perfección ideal, para dotar de creación un *escenario*<sup>379</sup> para la activación libre y sin obstáculos del propio sentido de la vida.

<sup>378</sup> Worringer, W. *Abstracción y Empatía: Una Contribución a la Psicología del Estilo*, v. Arnheim, 1986, p.62.

<sup>379</sup> *Schauplatz*

Esta proyección del sentido de la vida sobre el medio artístico la denomina *empatía* (*Einfühlung*).

Worringer impacta en la forma que describe el arte naturalista cuando insiste en la necesidad de incidir en la "forma indispensable" de donde proviene lo que la psicología clínica tipifica como "*transferencia de mi mismo a los demás*". Kenneth B. Clark (1980) define a la empatía como la capacidad de percibir lo que es sentido por los demás y de hacerlo por referencia a los sentimientos propios. Es como afirma Theodor Lipps, una "*experiencia análoga de mi mismo*".

Goethe en 1817 afirma en su *Viaje a Italia*, ...es un país tan trillado que, si no podía mirarme en el como si fuese un espejo rejuvenecedor, no quería nada que ver con él...

La empatía como proceso puede explicarse por dos procesos psicológicos complementarios:

1. El sentido Gestáltico del *Isomorfismo* que admite la existencia de una semejanza estructural directamente perceptible entre el comportamiento externo y los procesos mentales correspondientes, puesto que de ello depende que la expresividad del comportamiento pueda ser percibida y comprendida.
2. El sentido de la *Proyección* en Freud (1890) como lectura del estado mental que adscribe los impulsos, sensaciones y sentimientos propios a otras personas o al mundo exterior, como un proceso defensivo que permite al individuo ser inconsciente de la existencia en si mismo de esos fenómenos indeseables.

Lipps escribe en su *Aesthetik* en 1906, que la expresión es inmanente a la apariencia perceptiva y que por ejemplo, la fuerza de un color, no consiste en la fuerza de la percepción puesta en juego por el espectador, sino que es inherente a la propia cualidad del color. El afecto no proviene de las asociaciones, proviene de la forma y el contenido como unidad inseparable de donde surgen los efectos cinestésicos

Asumiendo esta influencia, Worringer considera que las formas orgánicas son las únicas que pueden adaptarse a la empatía estética y encuentra el nivel más avanzado de esta evolución en las culturas orientales:

...eran los únicos que no veían en la apariencia externa del mundo nada más que el tornasolado velo de Maya, y eran conscientes de la insondable maraña que constituyen todos los fenómenos de la vida. Su pavor espiritual al espacio, su conciencia intuitiva de la relatividad de todo cuanto existe no precede a la cognición, como sucede en los pueblos primitivos, sino que se sitúan por encima de ella.<sup>380</sup>

<sup>380</sup> Worringer, 1911, en Arnheim, 1986, p. 66.

El mecanismo psicológico que se produce en el arte no naturalista es lo que Worringer denominó *abstracción*. La bipolaridad entre *empatía* y *abstracción* es lo que nos conducen al "*miedo al espacio*".<sup>381</sup>

La abstracción es una reacción contra la extrañeza de un mundo irracional. Mientras más terrible es el mundo, más abstracto es el arte. El modo cognitivo de la abstracción no es de separación entre percepción y pensamiento, se relaciona con la actitud de la persona como un todo, es decir, como un distanciamiento temeroso, rencoroso o incluso sagaz de un entorno amenazador, caótico, malvado.

Cincuenta años después, Werner Haftmann relata su sentido, en *Painting in the Twentieth Century*

El espacio coloreado en que Picasso sitúa a sus cómicos de la lengua es como una forma espiritual hueca. Es la expresión pictórica de un frecuente tema existencial moderno: la vida vista como abandono desamparado en un vacío indefinible. Ha recibido varios nombres: El Miedo a la Nada (Heidegger), la Incomprensibilidad de Dios (Barth), el no-ser (Valery). Los Arlequines de Picasso encarnan la experiencia emocional e intelectual básica del hombre moderno, su desvalimiento, existencia y su libertad melancólica [...].

La abstracción en el arte, refleja el proceso que accede a percibir e identificar todas las formas visibles y se encuentran en ellas *generalidad* y *significado simbólico*. Pues si se permite parafrasear la sentencia de Kant, la visión sin abstracción es ciega: la visión sin abstracción esta vacía.<sup>382</sup>

## §XXVI:

### DEL PENSAMIENTO VISUAL A LA APRECIACIÓN ESTÉTICA: LA METÁFORA DE LA DIFERENCIA

Una vez que a partir de Vigotsky el plano de la percepción del mundo exterior quedó supeditado al *nivel del significado* como la unidad que posibilita la actividad plena de la *cognición* y constituye la base de la estructura de la *personalidad*; la orientación de las investigaciones se basan en el estudio del lenguaje como el medio para volver sobre nuestros pensamientos y verlos desde otro enfoque.

Mediante el lenguaje, la mente se refleja a si misma como pensamiento. Este reflejo es un producto social que orienta la actividad de la comprensión e interpretación de lo real, como una relación entre individuo y sociedad.

<sup>381</sup> Ramumscheu

<sup>382</sup> Haftmann, 1960 *Painting in the Twentieth Century*, citado en Arnheim, 1986, p.69.



En esta perspectiva, Vigotsky ha sido determinante para el desarrollo de tres tendencias centrales en la investigación de las últimas décadas.

- 1.- **La Revolución Cognitiva** que desde mediados de los 60's, plantean su alejamiento de las investigaciones centradas en metodologías positivistas tradicionales y su cercanía a la "interpretación" de las palabras como acceso a códigos de regulación del "*significado*", dando lugar al desarrollo de la cibernética (inteligencia artificial) y de modelos educativos de alto nivel, centrados en la evolución genética de la cognición y su repercusión en el desarrollo de habilidades para el desarrollo de la creatividad.
- 2.- La "**Construcción Social de la Realidad**" de Berger y Luckmann (1966) que define al *conocimiento del sentido común* más que el de las "*ideas*" como tema central y punto de apoyo de las ciencias sociales. Este conocimiento constituye el edificio de significados sin el cual ninguna sociedad podría existir. Una sociedad construye su realidad a partir del sentido que adquieren sus prácticas e intercambios cotidianos.
- 3.- La "**Representación Social**" de Serge Moscovici (1961-88) que describe la forma en que las relaciones interpersonales se apoyan en puntos de referencia cultural compartida en forma específica. Los subgrupos sociales se pueden clasificar por una serie de esquemas o marcos de referencia (incluidas teorías acerca de sus orígenes y sus funciones) que les identifican como grupo y asignan la categoría de "fuera del grupo" a otros grupos. Estos códigos junto al vocabulario y los conceptos que de aquí surgen, penetran en la cultura y determinan la forma en que las personas interpretan su experiencia.

Las tres líneas de investigación constituyen la aportación que las ciencias sociales han otorgado a las investigaciones estéticas, al considerar el sentido del gusto o apreciación artística, como un hecho de construcción de sentido. Todo hecho cultural desarrolla modelos creativos, que dan lugar a la creación de "nuevas realidades", mediante su capacidad potencial para provocar y hacer surgir un sentido peculiar, propio e inédito.

En este nivel, uno de los principales representantes de la revolución cognitiva de las últimas décadas, fundamentalmente en su carácter de líder de la investigación educativa en la *New School for Social Research de Nueva York*, es Jerome Bruner, que haciendo un balance de las aportaciones de los estudios científicos de la percepción, afirma:

**La virtud de esos modelos nos permiten guardar una enorme cantidad de información en la mente, mientras prestamos atención a un mínimo de detalles.**

Este es el logro máximo de la clase de creación de modelos que llamamos "ciencia", una de las formas de elaborar mundos.<sup>383</sup>

## 26.1. DEL SIGNIFICADO A LA ELABORACIÓN DEL SENTIDO: *La Interpretación del Mundo*

En tanto que la condición lingüística del discurso científico constituye una herramienta que permite organizar nuestras experiencias, en la forma de construir o darles un significado peculiar.

Para el caso de las investigaciones en torno a la percepción, la ciencia afirma Bruner, sólo muestra cuán restringido está el sistema perceptual de los humanos al requerir una gran cantidad de tiempo para reconocer el umbral de un objeto o un acontecimiento, muchísimo más si éste no es esperado. La relación entre grado de expectativas y percepción de un estímulo, supedita el grado de rapidez con que éste sea detectado.

La percepción es, en un grado no especificable, un instrumento del mundo estructurado de nuestras expectativas. Además es una característica de los procesos perceptivos complejos que tiendan cuando es posible, a asemejar cualquier cosa vista u oída a la que está prevista [...].

Esto que está previsto es equivalente a... la elaboración de modelos generales que guían nuestra conducta y manejo o camino, a la defensiva en función de ese modelo. Mi actitud defensiva también regula lo que absorbo del ingreso de información... Las sorpresas con las que me encuentro por lo general son generadas porque los demás transgreden lo acostumbrado o "hacen" algo "contra las reglas".<sup>384</sup>

En sus investigaciones sobre el estudio del significado como elaboración del sentido, Bruner ha partido de dos premisas que permiten explicar la tendencia y el sentido que adquieren estas *reglas* o *códigos* contenidos en la regulación o normatividad de la vida cotidiana, donde el papel del lenguaje constituye la expresión social del pensamiento y viceversa:

- A. *La comprensibilidad* de la cultura como equivalente a la *interpretación* de una narrativa que el lector es capaz de reescribir. La cultura se convierte en una especie de *texto* que los participantes *leen* y otorgan su propio significado.
- B. *La capacidad constitutiva* que tiene el lenguaje para crear realidades.

<sup>383</sup> Bruner, 1988, p. 58.

<sup>384</sup> Ibid, p. 56-57.

Para explicar su primera premisa, Bruner se apoya en un análisis de la cultura como narración supeditada a las formas de su propio discurso, capaz de reavivar, según Izer, "*la imaginación del lector*" y su compromiso con la "*producción del significado*" bajo la guía del texto".

La narración permite al lector su propio texto virtual bajo tres características de discurso en este compromiso. Juntos los tres logran subjuntivizar la realidad como acto narrativo del habla:

1.- El Desencadenamiento de la Presuposición: la creación de significados explícitos apoyados en la libertad interpretativa del lector. 2.- La Subjetificación: la descripción de la realidad realizada no a través del filtro de las conciencias de los protagonistas de la historia [...].

Sólo vemos las realidades de los personajes mismos, y nos quedamos como los prisioneros de la caverna de Platón, viendo sólo las sombras de los sucesos que nunca podemos conocer directamente.

3.- La perspectiva Múltiple: Se ve al mundo, no unívocamente, sino simultáneamente a través de un juego de prismas, cada uno de los cuales capta parte de él.<sup>385</sup>

De donde se deduce que el plano de la interpretación, no se refiere al texto que el lector es capaz de leer textualmente, por más grande que sea la riqueza literaria. El plano de la interpretación que aquí se hace referencia es el que el lector construye bajo la influencia del texto. Aquí se muestra el proceso de *subjuntividad* que permite al lector la posibilidad de elaborar el sentido de su lectura como la construcción o elaboración de un "mundo propio".

Roland Barthes (1977) afirma al respecto: *el mayor regalo que puede hacerle un escritor a un lector, es ayudarlo a llegar a ser un escritor* .

La cultura traducida en lenguaje, es la condición para interpretar su propia narrativa y otorgar un significado particular a la elaboración de su sentido en la forma de experiencias cotidianas.

El camino constructor de un sentido, es lo que conlleva a la sociedad, al científico, al artista o al filósofo a "*nombrar*" o a "*crear*" algo para "*inventar*" o enriquecer y explicar finalmente, el sentido de nuestra existencia temporal en el mundo. Este es el orden donde aparece el plano de la política, la ciencia, la tecnología, el pensar filosófico y la obra de arte.

A este proceso de significación de lo real definido por Bruner como la *elaboración de mundos*, la ciencia y las humanidades juegan un papel equivalente al que desempeña el arte.

---

<sup>385</sup> Ibídem, p. 38.

El artista crea mundos posibles mediante la transformación metafórica de lo ordinario y lo dado convencionalmente. En contraste, las ciencias y las humanidades comienzan en algún punto convergente y se separan en lo que se refiere a sus métodos... La ciencia trata de construir un mundo que permanezca invariable a pesar de las intenciones y conflictos humanos... las humanidades tratan de comprender el mundo en cuanto en éste se reflejan las necesidades que implica el hecho de habitarlo [...].

Las humanidades concluye Bruner, tienen como temario implícito el cultivo y arte de generar hipótesis [...] mientras la ciencia se plantea su falsación [...]. En la generación de hipótesis es donde cultivamos perspectivas múltiples y mundos posibles que coincidan con las necesidades de esas perspectivas.<sup>366</sup>

Crear entidades y ficciones hipotéticas, ya sea en la ciencia o en la narrativa, requiere otra característica del lenguaje en la que Bruner funda su segunda premisa. Se trata de la capacidad del lenguaje para crear y estimular realidades propias, de su *<constitutividad>*.

La *constitutividad* da una exterioridad y una categoría ontológica aparente a los objetos que encarnan las palabras. Creamos realidades advirtiendo, estimulando, poniendo títulos, nombrando y por el modo en que las palabras nos invitan a "*crear realidades*" en el mundo que coincidan con ellas.<sup>367</sup>

En su discurso de 1983, Carol Feldman describe que la *constitutividad* del lenguaje, como ha subrayado más de un antropólogo, crea y trasmite la cultura y sitúa nuestro lugar dentro de ella. Este fenómeno lingüístico describe su papel de "*depósito óntico*".

La *constitutividad* es... "Un *depósito* que convierte nuestros procesos mentales en productos y los dota de una realidad en el mundo. Lo privado se convierte en público y una vez más, nos situamos en un mundo de realidad compartida."<sup>368</sup>

A ello obedece que la capacidad constitutiva que tiene este "significar" del lenguaje, además de describir los referentes destinados a la comprensibilidad de un mundo a partir de otorgarle un sentido determinado, conduce a la construcción o creación del mismo en diferentes ordenes. Bruner lo define de la siguiente manera:

La *constitutividad* proporciona "*externalidad*" y "*status*" ontológico aparente, a los conceptos que expresan las palabras, por ejemplo: *el producto nacional bruto, la antimateria el Renacimiento.*

<sup>366</sup> Bruner, 1980, p. 59-60.

<sup>367</sup> Charles Hockett, *The View from Language*, Selected Essays, 1977.

<sup>368</sup> Bruner, 1990, P. 88, *Epistemology and Ontology in Current Psychological Theory*, 1983, Discurso de la Asociación Norteamericana de Psicología.

Es lo que nos invita a construir proscenios en nuestros teatros y a lapidar al malvado.<sup>389</sup>

El otro elemento que engloba las aportaciones de Bruner en las líneas de "*elaboración del sentido*" implica la forma en que se comparte la externalidad o status de un significado y se torna compartido como un producto cultural. De hecho cuando uno intenta lograr una referencia conjunta con otra persona, es como una forma de dirigir su atención hacia el objeto que está siendo referido aunque no esté presente. Lograr una referencia conjunta es lograr una especie de solidaridad con alguien. El logro de esta referencia "*intersubjetiva*" encuentra su base en un proceso de *negociación*.

A través de la cultura, un niño aprende a negociar los significados para responder en forma congruente con las demandas de su medio. En ello radica su capacidad de manejar su contexto en forma satisfactoria, pero también en su habilidad de manejar de estos intercambios.

La relación de unas palabras o expresiones con otras palabras o expresiones, constituye, junto con la referencia, la esfera del *<significado>*. Dado que la referencia raras veces consigue la puntualidad abstracta de una *<expresión de referencia definida y singular>*, siempre está sujeta a la polisemia, y dado que no existe un límite para los modos en los cuales las expresiones se pueden relacionar entre sí, el significado es siempre indeterminado, ambiguo. La esfera del significado no es una esfera en la cual vivimos siempre con total comodidad. Quizá sea esta incomodidad la que nos obligue a elaborar aquellos productos del lenguaje de mayor envergadura - el drama y las ciencias, las disciplinas del conocimiento- donde podemos construir nuevas formas en las cuales tramitar y negociar este esfuerzo en pos del significado.<sup>390</sup>

En este proceso de negociación del sentido que otorgamos a nuestras vivencias,

*¿Qué se puede decir del lado cultural de la imagen? ¿En qué medida y a través de qué intercambios deseamos hacerlo?*

La perspectiva de Bruner en total congruencia con el sentido de Vigotsky, sitúa el sentido del "yo" (léase el carácter de la "*mismidad*") en el plano de significación de las relaciones sociales, expresadas por la forma en que negociamos y acordamos las pautas o códigos culturalmente "aceptables" que determinan el propio campo de acción y de posibilidades.

---

<sup>389</sup> Ibid, P. 87-88.

<sup>390</sup> Ibid, p. 87.

Este campo de "posibilidades negociables" constituye el principal aporte de Bruner a las ciencias cognitivas, en donde se ratifica la dimensión estética del pensamiento, como un producto elaborado en la forma de una construcción colectiva,

...en la medida en que justificamos nuestras propias acciones y los acontecimientos humanos que suceden a nuestro alrededor, principalmente en función de narraciones, historias y dramas, es plausible que nuestra sensibilidad para la narración proporcione el principal lazo entre nuestro sentido del "Yo" y nuestro sentido de los otros en el mundo social que nos rodea. La moneda común puede proporcionarse a través de las formas de narración que nos ofrece la cultura: *Una vez más, podríamos decir que la vida imita al arte.*<sup>391</sup>

El sentido de la investigación psicológica en torno al arte, fue centrándose en el problema de lo otro y con ello abrió paso a la cuestión del gusto y su relación con la cognición compleja.

Francès (1966), Burt (1940), Dewar (1938), Eysenk (1940-41) coinciden en demostrar que las diferencias que existen entre lo "clásico y lo moderno" en arte, tiene que ver con aquel tipo de preferencias que se vinculan a la complejidad con la que se construye un mundo con relación a otro.

Podríamos decir que mundos más complejos requieren de una mayor abstracción que los mundos más simples identificados principalmente por la familiaridad del significado.

En otras palabras, lenguajes más complejos desarrollan habilidades pragmáticas mucho más sofisticadas que posibilitan pensamiento abstracto y no se subordinan a la concreción del mundo sensible, determinantes para un orden de gusto y sensibilidad.

En este sentido, Wilson, Ausman y Matheus demuestran en 1973 que más que la capacidad de abstracción, es la complejidad de la obra que hace que grupos más "conservadores" definidos como aquellos que tienen una mayor tendencia al orden, simplicidad y seguridad, rechacen formas distintas, ya que esta diferencia está vinculada a la angustia de ver cómo se destruye y transforma el mundo.

De acuerdo a Berlyne, los "*patterns*" o modelos poco complejos son más placenteros mientras los más abstractos provocan desorientación.

De hecho, desde 1963 Knapp y Wulf aseveran que las preferencias por lo abstracto están más vinculadas a la intuición, ya que a mayor interés estético, mayor capacidad verbal y matemática característica de niveles socioculturales más altos.

---

<sup>391</sup> Bruner, 1990, P. 92.

Doce años después, esta hipótesis se profundiza cuando Bernard, plantea que la capacidad de identificación de la obra, depende de la capacidad de estructurar la información que nos proporciona en forma de legibilidad, situación y capacidad de diferenciación.

Una vez que la cognición situada abrió paso el escenario pragmático del plano del mundo y la cultura, el paso a las aportaciones sociológicas fue determinante. En medio del diálogo entre ambas tradiciones, las racionalidades técnico instrumentales enfrentan los campos segmentados de sus significados y se contrastan en el "sentido cotidiano" en el que nos movemos.

En esta ruta, los estudios de Bordieu profundizan la diferencia que existe entre sectores y grupos de la sociedad francesa, cuando estas diferencias sobre todo entre estratos obreros, y estudiantes de arte contrastan entre si, donde el efecto de las características socioeconómicas profundiza a partir de las características de gusto.

En su libro "*La Distinción*", Pierre Bordieu inicia su introducción al problema del gusto aseverando:

No sólo porque el juicio del gusto sea la suprema manifestación del discernimiento que, reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender, define al hombre consumado.<sup>392</sup>

Nada como el sentido del gusto estético es tan denotador de un orden marginal que fragmenta el universo de quienes tan sólo reproducen esquemas para utilizar códigos, criterios y normas que engañan o reproducen este "comportarse" o "ser como si" el consumo y la moda nos convirtiera en vanguardia y quienes se adentran en el mundo del arte. Las repercusiones sociales de esta ambivalencia establecen diferencias entre quienes poseen o no aquellos códigos establecidos por una cultura "elitista", y aquellos desde quienes su mirada y discrecionalidad funda los más aparatosos procesos de segmentación y discriminación social.

Por este carácter la "Sociología del Gusto Estético" da lugar a un análisis peculiar donde como se diría vulgarmente:

*"Dime qué te gusta y te diré quien eres"...*

De acuerdo a las dimensiones que el plano semántico de la construcción de lo real abrió para la investigación de la psicología social, el situarse en el esquema de una simbólica de lo vivido permitió suponer en forma implícita ,

<sup>392</sup> *Ibid*, p. 9.

el surgimiento de una nueva senda de investigación llamada "estética colectiva", cuya dimensión no es teórica sino pragmática, hecho que obliga a desarrollar una nueva forma de preguntar y pensar el conocimiento.

Cuando se trasciende la funcionalidad instrumental de las palabras en una conversación, y esta se torna diálogo constructor de mundos posibles, aparece el sentido de "otras" o nuevas realidades que no se objetivizan como cosas (positivas) sino como acceso a nuevas condiciones de la experiencia que desconocemos, porque ni son cosas ni han estado como si lo fueran, es decir, se construyen o se instauran a partir de un orden semántico.

A saber, cuando es la mediación semántica quien rige las relaciones sociales, las diferencias entre su vigencia y positividad dependerán de la capacidad de ser diferentes. En ello radica que en medio del camuflaje donde "todo lo que brilla es oro", el espectáculo de la distinción proviene justamente de la capacidad de "brillar en forma diferente"...

Recordemos que en el apartado anterior descubrimos las investigaciones realizadas sobre todo por los sociólogos franceses en torno al arte han demostrado que el sentido del gusto no está fundado sobre la base de un sujeto reflexivo, sino en torno a una intersubjetividad construida, en la siguiente frase:

*"No es a mí al que le gusta la obra, sino a mi mundo construido quien lo lleva a gustarme"...*

*Frente a esta inversión, la paradoja entre reflexión, conducta y experiencia saldrá a la luz.*

## **26.2. SOCIOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO:**

### **EL ARTE ES REFLEJO DE UNA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA VIDA COTIDIANA**

La forma como el horizonte del lenguaje transformó los paradigmas de la investigación psicológica, abrió paso a posturas que se plantearon superar la tradición de una epistemología racionalista.

Varias tendencias protagonizan el contenido de esta orientación, fundamentalmente de corte pragmático.

Aunado al impacto de la revolución cognitiva destacan también el conductismo de Skinner ( ) el interaccionismo simbólico de H. Mead ( ), el socioconstructivismo de Gergen ( ).

Al recorrer estos caminos, la investigación psicológica abrió nuevas rutas de aproximación metodológica.



Por un lado la psicología experimental y por otro las tendencias de carácter fenomenológico y de corte cualitativo fueron planteando la necesidad de incorporar nuevas perspectivas de análisis e interpretación que dieran acceso a postular el estudio de fenómenos de corte supraindividual.

En este recorrido, la intersubjetividad constituye el nuevo punto de partida para explicar lo social, a partir de un campo de construcción semántico que a su vez incorpora la confrontación radical entre el "mundo vivido" y "visión del mundo" y con ello, abir paso a la tematización de la vida cotidiana.

Y aunque la complejidad de nuestro mundo se nos muestra como una realidad exterior (objetivada) donde las cosas y las palabras interactúan entre sí en medio de la vida cotidiana, la forma en que tenemos acceso a "entrar en escena" con ellas, queda aún sin explicitar la estructura de esta relación y más aún, la manera como se manifiesta en el arte.

¿pero cuál es el lugar que muestra aquello que se comparte como una "complicidad" con los otros y ¿cuál es aquel donde nos acercamos o alejamos percatándonos que nuestras perspectivas no son idénticas?

¿Hasta dónde llega la distancia de aquello que se organiza a mi alrededor, de mi cuerpo y de mi presente?

¿Porqué lo que se muestra como real no se agota en el escenario de las presencias inmediatas?

¿Por qué la vida imita al arte y no a la realidad?

¿Hasta donde está el mundo del individuo y como se desenvuelve con el de los otros? ¿Qué es aquello que me aparece como realidad?

En su libro originalmente titulado "**Probleme einer Soziologie des Wissens**" Max Scheler acuña la "**Sociología del Conocimiento**" (*Wissenssoziologie*) como una "historia de las ideas" de donde se desprende una antropología filosófica específica, concebida mo la *arcilla philosophae*.<sup>393</sup>

A. Para Scheller, la sociedad determina la presencia pero no la naturaleza de las ideas, a partir de fundar la relación "relativo-natural" de la concepción o visión del mundo.

B. Por su relevancia, el impacto culminó en definirla como "la determinación existencial del pensamiento en cuanto tal", con Marx otro momento peculiar se desarrolla a partir de los "**Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844**" (*Die Frühschriften*) donde define que:

<sup>393</sup> V. Berger & Luckmann, 1968, p. 16.

La conciencia del hombre está determinada por su ser social"... "el pensamiento humano se funda en la actividad humana como trabajo en el sentido amplio y en las relaciones sociales provocadas por dicha actividad."<sup>394</sup>

Ambas aportaciones han conformado la vigencia de la sociología del conocimiento, que afirman Berger y Luckmann (1968), debe ocuparse de todo lo que se considere que es el sentido y campo del conocimiento en la sociedad.

El pensamiento teórico, las "ideas", las *Weltanschauungen* no tienen tanta importancia dentro de la sociedad. Aunque toda sociedad contiene estos fenómenos, ellos solo son parte de la suma de lo que se toma como conocimiento, de una u otra manera. O sea que son apenas unos pocos los que se dedican a la interpretación teórica del mundo; pero todos viven en un mundo de cierta clase...Es debilidad natural de los teorizadores exagerar la importancia del pensamiento teórico en la sociedad y en la historia. Por eso se hace más indispensable corregir esta equivocación intelectual...que no agota lo que es "real" para los componentes de una sociedad. El "conocimiento" del sentido común más que las "ideas" debe constituir el tema central de la sociología del conocimiento. precisamente este "conocimiento" constituye el edificio de significados sin el cual ninguna sociedad podría existir.<sup>395</sup>

Para Berger y Luckmann, la realidad de la vida cotidiana constituye el punto de partida para el conocimiento de lo social a partir del lenguaje y de los ámbitos del sentido común, como el plano empírico que relata, más allá de una sociología de las "ideas", el "edificio de significados" donde una sociedad tiene acceso a sí misma para existir.

Esta perspectiva es la que nos permite tipificar que los esquemas de funcionalidad rutinaria no requieren de interacciones presenciales (*cara a cara*), para familiarizarnos con una *realidad* donde emergen habilidades de "dominio" común.

La vida cotidiana no sólo está llena de lo que ambos autores denominan "objetivaciones", sino que probablemente estas sean la posibilidad única de que la cotidianidad funcione como dimensión colectiva.

¿Qué tiene que ver esto con el arte? ¿la relación de la colectividad definen obra y el gusto? ¿cómo impacta el sentido de lo bello en la vida cotidiana?

¿el arte constituye un objeto de tematización igual a otros?

<sup>394</sup> Publicados en *Marx y su Concepto de Hombre*, Erich Fromm, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p.225.

<sup>395</sup> Berger, P. y Luckmann, *La Construcción Social de la Realidad*, Th., 1968., p. 30-31.

De acuerdo a ambos autores, la realidad de la vida cotidiana es algo que se comparte con los demás ya que cuando comparamos nuestro escenario con el de los otros, formamos por así decirlo, una realidad supraindividual donde se comparten los procesos de la vida cotidiana, por que a su vez nos permiten diferenciar los códigos significativos y referenciales que tiene el sentido común con respecto a otras perspectivas y espacios especializados del conocer. De hecho a esta es a la que le llamamos realidad como algo "supremo".

La vida cotidiana constituye lo "*realissimum*" de mi conciencia que no requiere de más verificaciones que la acción misma del vivir. Este es un campo donde los criterios de expertez son de carácter funcional y aluden a lo que se ha llamado el dominio del sentido común.

Los otros tipos de conocimiento, a saber, los de la ciencia, la técnica, la política, o la religión, constituyen campos de significatividad mucho más limitados y restringidos, puesto que advierten campos de manipulación o intersección especializados donde solo acceden comunidades, que poseen sus respectivos dominios.

Para Berger y Luckmann, a cada instante estamos rodeados de objetos que "proclaman" las intenciones de los otros, porque un caso especial de la objetivación es la "significación" que de ellos emana. La vida cotidiana es inteligible como vivencia por medio del lenguaje que compartimos con nuestros semejantes ya que por medio de ellos, podemos acceder a una situación que permite separarnos de las interacciones situadas en espacios "cara a cara". Su significación constituye un depósito de acumulación de significados y experiencias que pueden preservarse a través del tiempo.

...cualquier tema significativo que cruce de una "esfera de la realidad" a otra, puede definirse como un símbolo y el modo lingüístico por el cual se alcanza esta trascendencia, puede denominarse, "*lenguaje simbólico*" o "*simbólica*" ... que nos permite alcanzar el mayor nivel de separación de un "aquí" y "ahora", para acceder a regiones inaccesibles a la experiencia cotidiana, no sólo de facto sino también a priori. El lenguaje es capaz no sólo de construir símbolos sumamente abstraídos de la la experiencia cotidiana, sino también de "recuperar" estos símbolos y presentarlos como elementos reales en la vida cotidiana.<sup>396</sup>

El lenguaje constituye campos o zonas de significado lingüísticamente circunscritos como ejes de objetivaciones que corresponden a mis ocupaciones y a las de los demás, como arenas donde convergen todos los sucesos rutinarios.

---

<sup>396</sup> op cit, p. 59.

De este acopio y acumulación puede ser comprendido el conocimiento de *mi* situación con respecto a la de los demás, como motivo pragmático donde se expresa el cúmulo social del conocimiento de toda una colectividad histórica, cuyos límites se confrontan por sus capacidades de resolver o no los problemas de rutina.

Y como las áreas del conocimiento constituyen ejes de dominio que tienden a institucionalizarse con el tiempo, al tipificar acciones accesibles a todos los integrantes de un grupo social, porque se objetivizan como un depósito que se asienta en un sistema de signos a manera de la sedimentación de una memoria colectiva; el problema será explicar cómo todos estos cúmulos de significados colectivos, se actualizan a través de las biografías individuales.

La perspectiva de ambos autores proponen para explicar el sentido del cambio y actualización de la vida vs. el conocimiento, las normas y los ritos, proviene de la confrontación que surge entre el protagonismo rutinario de las vidas individualmente generadoras de universos subinstitucionalizados de significados que se encuentran segregados socialmente como constelaciones particulares.

Su trama e intercambio cotidiano tienden a colapsar el espacio vacío de esta segregación, porque su contenido cuestiona el sentido de interpretaciones sobre lo real que ya no son vigentes, aunque estén establecidas como auténticas bodegas.

Frente a estas "interpretaciones" objetivadas de la realidad que adquieren integralidad como una suma de cosas hechas, apoyadas en la perspectiva de una positividad *total de lo inmediato*, lo que acontece es que de acuerdo a los autores, el lenguaje reproduce realidades que terminan instaurando versiones acerca de la forma como surgen los procesos humano-sociales, como si fueran la reproducción de intercambios entre cosas.

Esta es la perspectiva que Marx propone para explicar la forma como la teoría del valor impacta las relaciones sociales en la forma de una duplicación de los intercambios económicos en el interior de la vida diaria.

La confusión que proviene de aquello que es una versión de lo real (visión del mundo) y lo que se vive diariamente, proviene de la forma como el pensamiento técnico-instrumental y utilitario, duplica realidades como fenómeno de lo que Marx llamó en *El Capital*: "El Fetichismo de la Mercancía".

La *Teoría del Valor*, explica que esta inversión acontece por la fórmula económica que subyace en los intercambios que provienen del binomio

histórico del "dinero=dinero"<sup>397</sup>, proyectado en el substrato de las relaciones sociales en su conjunto.

En la perspectiva de Berger y Luckmann, el impacto del mundo económico y su expresión en la forma como se explica lo que se vive por medio de interpretaciones expresadas por medio de palabras, reproduce entonces la equivalencia de la economía ahora en el plano semántico: palabras=cosas.

Las cosas que se intercambian en la forma de palabras, también tienen un valor y solo hay que cotizarlas para que entren en el mercado de intercambios sociales. Ahí se negocian, se desprecian, caducan o se innovan. a este desperdicio es lo que ambos autores denominan como la tarea de la *reificación vs. la desreificación*.

Ahora la expresión de lo "real" es impuesta por una visión del mundo útil que define lo "hiperreal" y su acceso requiere afirmar una racionalidad que proviene del substrato económico y su tarea consiste en dominar el sentido de la totalidad del mundo aunque que se confronte cotidianamente con aquello que se vive y genera nuevas interpretaciones que a su vez, requieren de ganar y construir nuevos espacios de dominio.

Y debido a que las palabras e interpretaciones reificadas ya no "valen", la tarea es encontrar nuevos contenidos que recuperen aquello que denota la otra parte de la vida cotidiana, que en medio de su ausencia de valor utilitario, representa aquello que se tematiza mediante la expresión misma de la vida y que se hace comunicable aunque aún no tenga palabras.

<sup>397</sup> En la "Teoría del Valor" Marx plantea el proceso de desarrollo e intercambios de mercancías a través de estas cuatro formas: a) El Trueque como la más simple relación, que se caracteriza por el intercambio de mercancías de acuerdo a su "valor de uso" cuya fórmula equivale a: "**Mercancía = Mercancía**": "**valor de uso=valor de uso**". El valor relativo de cada mercancía aumenta o disminuye siempre y cuando el valor de una con respecto a la otra permanezca constante. b) El surgimiento del dinero como el mediador que constituye el equivalente entre cada valor de uso, incorporando la categoría del "valor de cambio" cuya fórmula equivale a: "**Mercancía=Dinero=Mercancía**": "**Valor de uso=valor de cambio= valor de uso**". Se necesitan dos mercancías en donde una de ellas sirve de equiparación para comparar el valor de uso de la otra. Sin embargo, permaneciendo inalterable el valor de uso de la mercancía, su valor relativo aumenta o disminuye en razón inversa a los cambios de valor experimentada por esta, de ahí la relatividad de la equivalencia. c) El surgimiento del Capitalismo invierte la fórmula de intercambios económicos que deviene en el excedente del valor de uso como "trabajo asalariado", que traducido en valor de cambio, genera "plusvalía" y permite acumular capital, cuya fórmula equivale a: "**Dinero=Mercancía=Dinero**": "**Valor de cambio = valor de uso desigual al valor de cambio**". Esta forma equivalencial expresa el valor de uso de una mercancía a partir de determinar la cualidad de las mercancías en el trabajo humano. Ello implica que cuando ambas aumentan o disminuyen en igual sentido no hay problema, porque siempre deben compararse con una mercancía que permanezca constante. Es el momento en que el trabajo concreto se manifiesta en su antítesis, o sea en trabajo humano abstracto que impacta en su forma invertida directamente social. d) El desarrollo del capitalismo tardío cuyo substrato material queda totalmente invertido y desigual, establece relaciones de intercambio de mercancías basadas en su puro "valor de cambio" como meros equivalentes, cuya fórmula anula todo substrato material de valor de uso y de cambio constante, y se traduce en la relación: "**Dinero=Dinero**" como "**Valor de cambio=valor de cambio**" Esta interacción de equivalencias con equivalencias impacta el orden de las relaciones sociales como el plano de la inversión total del trabajo traducida en su característica de alienación.

Desde esta perspectiva, la construcción de sentidos que provienen de los intercambios rutinarios, debaten, luchan y negocian la forma en que fatalmente se corrigen las tendencias a hacer de las palabras cosas, y que pretenden conformar una simbólica de lo hiperreal.

Ambos intercambios entre "*dineros*" y "*palabras*", serán ahora quienes definan el espíritu de nuestra época, porque constituyen igualmente los mediadores y equivalentes universales de las interpretaciones de aquellas cosas que "son" y las que "no son", pero que aparecen "como si fueran".

Desde esta perspectiva, el arte es igualmente intercambiable como "objeto valioso", intercambiable y reproducible, igual que unos tenis, el amor o un candidato político.

Frente a la dialéctica de inversión como reflejo del fetichismo, aparece su contrario: lo no real o la "contrarrealidad". Con su confrontación, está presente la disolución de lo inmediato. La positividad se relativiza como "visión del mundo" por el impacto que alcanza su límite en un pensamiento social de carácter técnico-instrumental de aquello que se vive. El efecto que subyace a esta "diploría" interpretativa es frontal.

La confusión sitúa entonces una paradoja entre tres perspectivas:

i. la confrontación entre el conocimiento proveniente de la tradición heredada y que define la racionalidad del pensamiento social.

ii. El conocimiento que proviene de la racionalidad técnico-instrumental como el impacto de la economía en la trama de la vida cotidiana.

iii. El conocimiento que emana de aquello que se expresa por sí mismo y como no tiene versión, busca la forma como ubicarse en medio de estos dos espacios de interpretación.

Si la positividad se diluye y lo real se estructura como interpretación, cabe volver a preguntar por:

¿Qué sentido tiene la obra de arte una vez que se estructura como doble relación entre gusto y placer estético? ¿el valor tiene del arte radica en su utilidad? ¿cómo converge el pensamiento social y su dimensión estética?

### **26.3. DEL SUJETO EPISTEMICO A LA PRAGMÁTICA COLECTIVA: *El Espíritu de la Conversación***

De acuerdo al espíritu de un mundo establecido por la unidad de su lenguaje, podríamos suponer que la edificación de las palabras a las que Berger y Luckmann se refieren, sería aquello que permea y justifica el diálogo y la conversación entre identidades diferentes que para convivir, tienen que ser hábiles para llegar a "*acuerdos*" comunicativos, ya sea por la claridad,

lógica y el dominio de una racionalidad sometida a las reglas de la reflexividad.

Debido a que esta reflexividad debe someterse a los intereses de los dialogantes para poder emerger con una determinación referencial para ambos, es evidente que entonces no puede existir por sobre de ellos sino por el contrario, su significatividad acontece por la capacidad de los interlocutores para hacerla surgir y por eso, su sentido se construye como tematización.

En esta lógica, aquello que nos permite adentrarnos e interesarnos por una determinada conversación, por ejemplo en torno a una película, una obra de teatro o una sinfonía, radica justamente en nuestra capacidad simbólica para expresar nuestras vivencias sobre el tema, emanada de dos ámbitos de significado:

- a) El que articulan su sentido como resultado de las operaciones del "pensamiento social", y
- b) El que da contexto a nuestras vivencias como experiencias cotidianas.

En esta lógica de interacción, debido a la posibilidad de creación del sentido que una colectividad tiene, puede permear tanto la capacidad de interlocución o diálogo con nosotros mismos, así como con los demás o con todo lo que nos rodea, porque en sí misma parte de un "otro".

Este "otro" es el punto de partida que permite estructurar el pensamiento social, puesto que es tematizable a partir de una relación construida y no como resultado de una visión del mundo impuesta.

El "otro" es quien se muestra como "interlocutor" de una "conversación" protagonizada, representada o actuada fácticamente, para dar sentido a las aventuras vividas, cuyas repercusiones cobran materialidad o constitutividad en el sentido de Bruner (1986) como una construcción colectiva.

La actuación de esta "interlocución" será en consecuencia, la condición que permite tornarla en *conversación*, porque los dialogantes no podrán supeditarse ni restringirse al valor intrínseco de las palabras, como tampoco a las contingencias inmediatas del intercambio con los demás. Debido a que su espíritu de protagonización expresa el contenido de una relación supraindividual que da acceso a la instauración de un sentido propio, solo puede ser realizado a partir de un "otro" porque depende de respetar las "reglas del juego" que de ella misma emanan, cuando lo que se pone de manifiesto es que involucra una "*simbólica de lo vivido*".

Al surgir instaura o deviene en una manifestación dialógica que hacer referencia a una determinada significación, sólo válida para y desde sí misma como un "acuerdo" que constituye el respeto tácito a su fuente de sentido.

Por ejemplo, cuando un niño reproduce un mundo lleno de significados a los que el adulto no puede penetrar, su lógica infantil y sus contenidos atribuidos a las "palabras", no son conceptuales.

Más bien, su mundo estará contenido por muy pocas palabras y muchos sentidos imaginarios, nutridos de elementos que le permiten jugar o imaginar objetos que aparecen en la forma de un juego representado como *conversación íntima*, como si fuera una manera de actuar un "mundo peculiar" diferente al del adulto, donde sus palabras son signos con otros significados.

La maduración que proviene en cambio de la adolescencia y adultez, ciertamente transforma esta conversación en un proceso de mayor complejidad, puesto que esta misma "simbólica" estará destinada a reproducir fenómenos o eventos vinculados a la capacidad de describir el sentido de experiencias actuadas que aún no han llegado a la palabra, con el fin de hacerlos comprensibles.

*¿Esto sucede también con el artista?*

Fernández Christlieb (1999) define a este tipo de *conversación* como un conocimiento que se sitúa en diferentes espacios simbólicos de la vida cotidiana (íntimo-corporal, privado domiciliario, semiprivado y/o semipúblico, público urbano y extrapúblico y secretarial) como diálogo que se construye en medio de dos dimensiones: "estéticas" y "retóricas".

**...el conocimiento íntimo es una estética sin retórica y, por lo tanto sus criterios de veracidad, de verdad, no son la validez lingüística, sino los de la belleza; allí, una idea es verdadera cuando es bonita, u horrible: cuando convence al propio pensador porque se presenta completa, sin que le falte ni le sobre nada, independientemente de si ésta puede ser convincente o realizable en otro ámbito.<sup>399</sup>**

Este "sentido", será el que permite explicar la forma como se crean o abren planos de significado más allá de un comportamiento reflexivo o de un "yo" interiorizado o subjetivo restringido a una mera capacidad de conceptualizar una familiaridad instrumental con las palabras.

El plano lingüístico va más allá de la utilización de palabras como si fueran "copias al carbón" de cosas vertidas en una supuesta realidad "exterior" racionalizada en su abstracción por medio del lenguaje.

<sup>399</sup> Fernández Christlieb, 1999, *Psicología Colectiva un Siglo más tarde*, México, Anthropos, p. 417.



Por el contrario, más bien el espíritu conversacional desde un "otro" como interlocutor, es aquello que funda un sentido "constructor" de la construcción de sentidos a partir de las experiencias vividas como "Realidades individuales" como metáforas de pocas palabras y mucho sentido.

**Mucho de lo que se sabe intimamente no se puede explicar, porque ciertamente, no está en palabras, porque tal explicación pertenece al espacio domiciliario, y por lo tanto utiliza otra lógica."**

Y debido a que las palabras son signos que tienen la función de articular un sentido de nuestras experiencias y no viceversa, sin la construcción de este sentido, el uso de signos arbitrariamente, no denotaría su comprensibilidad en forma generalizada como si fuera una visión del mundo legitimada por sobre el sentido de lo propiamente vivido o experimentado.

De ello depende que la construcción de un nuevo sentido sea generalizable a los demás, ya que su capacidad de abrir dimensiones de significado a otras posibilidades alternativas, si bien, no pueden competir con una lógica racional ya establecida como forma convencional, su aparición contribuye a enriquecer el sentido y significatividad de posibles experiencias; nuevas o diferentes como una pragmática que incorpora aquello que "no es aún". Su lógica más que reflexiva deviene en estética y poética.

A ello obedece que el *Teatro del Absurdo* es válido como vivencia, porque su verdad no radica en adecuar su trama a la forma de ser de las cosas reales como situaciones apegadas al pensamiento social de una determinada época, sino por el contrario, esta representación pone de manifiesto en la forma de su "sin razón", un sentido invertido más allá de las palabras y de postulados articulados. Su lógica acude a significaciones que más bien provienen de la ironía y de los afectos que la reflexividad alude como el "no sentido".

Mediante un juego de palabras sin sentido, el plano de una lógica de conceptos hace brotar otro sentido, otra racionalidad que anula la primera pero que favorece una segunda donde jamás la suprime ni la agota tampoco. Esta es su paradoja y su ironía y en esta diferencia, encuentra justamente el sentido de su verdad.

Pero en tanto que esta verdad se representa en la situación vivida, esta es también su efímera fragilidad y finitud cuando se diluye en los recorridos que aspiran a incorporarse en el dominio de los demás, es decir, de la razón articulada como pensamiento social.

Ello obedece a que la racionalidad y el sentido de lo vivido, sólo puede comunicarse a quien no participó o vivió la situación, a partir de restarle intensidad a la experiencia personal y agregarle palabras que den acceso a

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 417.

compartir una racionalidad capaz replicar la obra misma que a su vez recrea este mismo sentido de intimidad o de "complicidad" para vivir con este "otro" un nuevo tema de conversación.

En referencia al espacio privado y semiprivado, Fernández. Christlieb plantea:

En las casas privadas hay mucha retórica y mucha estética: una estética cuidadosa y una retórica a martillazos. El lenguaje es desarticulado, pero a cambio se presenta una prolija composición de imágenes... compuesta por los cuerpos de la gente y sus auras, por el tipo de casa, sus muebles, iluminación y el olor de la cocina, el sabor del comedor...

En el espacio semiprivado de las casas públicas ya importa más lo que se dice que cómo se dice, porque aquí la verdad se construye con el lenguaje, con los argumentos, y no son del todo comunicativas las tonterías simpáticas, sino más bien las razones enunciadas...

El espacio público urbano exige, para comprenderse, el manejo de una retórica mucho más articulada, a saber, la del lenguaje escrito, fijado, porque, toda vez que se dirige *urbi et orbi* y diferidamente, sin la presencia vis à vis de interlocutores, tiene que hacerse inteligible por cualquier desconocido cuya única obligación es la de saber suficientemente su idioma. Se puede hablar sin querer, pero sólo se escribe adrede.<sup>400</sup>

Por esta razón se habla de que los niños o los locos hacen arte o incluso tienen talento artístico, en tanto que sus productos creativos protagonizan una semántica de la sumamente compleja e imaginaria.

Sin embargo, nuestra perspectiva confirma que al expresarse tanto el mundo infantil como psicopatológico, lo hace mediante resultados de "duplicación" que provienen de las imágenes aparecidas desde las conversaciones íntimas, llámense *fantasías* o *alucinaciones*. No obstante su fuente de sentido proviene del espacio al lugar, donde esta el "otro" que no comparte los códigos de los lenguajes articulados en la lógica de las palabras. El otro es un "alter" o interlocutor íntimo que tiene acceso a aparecer mediante el lenguaje como producto único.

Ello no implica que aunque su acceso a aparecer reproduzca la fórmula estética de "la creatividad", su expresión sea necesariamente artística más aún, "obra de arte".

Ambas, fantasía o alucinación son ricas de sentido, pero también, pobres de conceptos, porque no surgen con la pretensión de competir con una forma de conocer el mundo reflexivamente sino de vivirlo.

Y de la misma forma como un niño, empieza dibujando y posteriormente explica qué es lo que dibujó, un loco le relata a su médico el

---

<sup>400</sup> *Ibidem*, 416-419.

sentido de su alucinación. Ambos reproducen o duplican en imágenes aquello que de la misma manera puede aparecer como proyección psicológica.

Sin embargo, eso no equivale a afirmar que desde la lógica que,

*"al igual que Van Gogh fue a la vez un gran artista y era esquizofrénico,  
...los esquizofrénicos también lo son..."*

*o que como decía Picasso,  
..."¡aspiraba llegar a pintar como un niño!..."*

Y de la misma manera que en la intimidad no necesitamos palabras para sentir, cuando hablamos con los demás y pretendemos que si nos entiendan, porque en este orden y plano conversacional, dependemos de nuestra capacidad y habilidad para expresarnos y hacer inteligible o comprensible el sentido de nuestra conversación con nosotros mismos, a partir de esquemas o códigos más especializados, es decir compartidos o acordados en forma "convencional" a través de la palabra.

Ambos, tanto las fantasías como los conceptos, obedecen a la infinidad de formas posibles de las simbolizaciones convergentes o divergentes que integran o combinan para volverse comunicables.

Esta explicación proviene de estructurar el mismo fenómeno bajo un criterio diferente y que desde la división de Fernández Christlieb definiría como la: *La dialógica de la conversación*.

**Cada espacio, en tanto entidad psíquica independiente y centrada en sí misma, tiene su propia forma de pensar y sentir, de manera que el pensamiento y sentimiento que producen también es singular, imposible de haber sido creado en otro espacio: el mismo conocimiento en otro espacio es otro conocimiento; cada forma distinta de comunicación es una forma distinta de conocimiento. No obstante, por pertenecer al mismo proceso general y provenir del mismo origen, insumen las mismas sustancias, aunque en distinta proporción, con diferente fórmula y con resultados independientes.<sup>401</sup>**

En este nivel, podemos hablar de la comprensibilidad de los diálogos y conversaciones desde una lógica "protagonizada" más que explicada, actuada no epistémica, referida a una *dimensión íntima* donde se nutren actuaciones o imágenes irrepetibles a la manera de espacios tales como un sentimiento, un orgasmo, un parto compartido, una imagen, o un sueño,

---

<sup>401</sup> *Ibid*, p. 415.

donde, lo que se protagoniza relata el contenido de un deseo.

Cada uno denotan un plano de construcción de sentido más vinculado al orden de la afectividad como intersubjetividad, que al de la lógica de conceptos, puesto que el proceso de articulación de su comprensibilidad, no depende de traducirlos en argumentos inteligibles, sino de reiterarlos o compartirlos desde la lógica de las emociones que sólo se expresan al sentirse desde ese otro que conversa conmigo y permite que lo torne comunicable.

Aunque pretendiéramos racionalizarlas o nombrarlas desde su descripción, -independientemente de la calidad estética de los resultados que lográramos obtener-, la posibilidad de ser comprendidas seguiría dependiendo de la capacidad para recrear el espíritu de esta conversación, desde la intimidad como protagonismo de nuestros sentimientos, es decir, desde el espíritu de lo vivido desde nosotros mismos.

Mucho de lo que se vive no se puede explicar, porque el camino constructor de sentido, es lo que finalmente nos accede a transitar desde un otro, como de construcción de una simbólica que nos permite el recorrido de lo íntimo a lo privado o a lo público que se expresa por igual, en un sueño, una mirada, un grupo, un debate político, un descubrimiento científico, una creación artística o un diálogo filosófico, cuya actividad repercute en orientar y hacer más compleja la orientación de lo que nos sucede en nuestra vida cotidiana.

Desde esta perspectiva, cada uno accede en su caso, a la posibilidad de protagonizar sentidos que culminan en: "*nombrar*" o "*construir*" algo significativo para "*inventar*" o "*enriquecer*", "*descubrir*" y "*explicar*" aquello que finalmente, aporta nuevos contenidos a los códigos significativos de nuestra existencia. Y este es el orden donde aparece el plano de la política, la ciencia, la tecnología, el pensar filosófico y la obra de arte.

¿Pero este plano es quien nos permite también diferenciar una época de otra?

¿Elaborar un sentido equivale a crear una obra de arte?

¿Qué quiere decir Picasso cuando nos recuerda que el arte no se vive con los ojos o los sentidos?

..."La obra, decía Picasso, ¡Se pinta sin ojos!..."

## §XXVII:

### DEL SIGNIFICADO A LA COMUNICACIÓN

### DE LA OBRA A SU SIGNIFICACIÓN

En la actualidad cualquier cosa puede ser objeto de atención estética, aunque algunas cosas sean mejores que otras para el estímulo y apoyo de la abstracción estética válida.

*¿Cómo retomar entonces la paradoja entre gusto y argumento,  
placer y juicio estético?*

El arte como *objeto de la experiencia* encabezó el principal postulado de la Revista *L'Esprit Nouveau*, órgano de divulgación estratégico en la vanguardia estética parisina de principios de siglo XX.

**Queremos aplicar a la estética los mismos métodos de la psicología experimental con toda la riqueza de los medios de investigación que ella posee actualmente: queremos constituer una estética experimental.<sup>402</sup>**

Si esta premisa fue el vehículo de múltiples vanguardias estéticas nuevamente el problema, retorna al punto de partida, puesto que el sentido del arte será el camino para comprender la experiencia de las cosas.

Bash lo explica así:

Antes que nada experimentamos una sensación (de luz, de color, etc.), también la sensación muscular y motriz.

La estética nueva afirma que la impresión estética es inconcebible sin ese factor directo que todo objeto de la naturaleza y toda obra de arte hace a nuestras facultades superiores: la sensación.<sup>403</sup>

Los temas de referencia estética fueron convirtiéndose ellos mismos, en tema de discusión estética, a partir de un diálogo más formal con el conocimiento científico y psicológico.

**La meta del arte es poner al espectador en estado de calidad matemática, es decir, en un estado de categoría elevada. Para concebir una obra es necesario primero saber lo que se quiere hacer y fijarse la meta que uno se propone; saber si quiere uno contentarse con dar satisfacción a los sentidos, si se quiere que el cuadro sea un simple placer para los ojos, o saber si se quiere satisfacer a un tiempo los sentimientos y el espíritu.<sup>404</sup>**

Desde la estética kantiana, la validez universal del juicio de gusto, reitera su vigencia y mientras el plano de la ciencia pretende la determinación objetiva de sus objetos, el arte profundiza en las emociones y sentimientos.

<sup>402</sup> V. Espinoza, Elia, (1986) *L'Esprit Nouveau: Una estética Moral Purista y un Materialismo Romántico*. México, UNAM, Cuadernos de historia del Arte No. 27, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 15-18 & p. 44.

<sup>403</sup> Victor Basch, *L'Esthétique Nouvelle et la science de l'art*, en *L'Esprit Nouveau*, No. 1.

<sup>404</sup> Ozenfant & Jeanneret, (1921) *El Purismo en L' Esprit Nouveau*. (v. La Concepción de la Obra) Francia No. 4, enero de 1921.

En estos contornos, podríamos plantear que el núcleo central de la estética continúa formado por cuestiones en torno a la naturaleza de la experiencia estética y las bases del juicio de gusto, sólo que a diferencia del S. XVIII, el eje de la discusión<sup>405</sup> radica en la valoración de lo que es la obra de arte puesto que teóricamente no se admite esa limitación.

Osborne plantea que:

La obra de arte es estéticamente valiosa en la medida que es capaz de estimular y mantener una atención estética intensa y prolongada.<sup>406</sup>

### 27.1. ¿PSICOLOGÍA Y ARTE?

El campo de la estética y su relación con la filosofía se ha visto enriquecida por las aportaciones técnicas del S.XX entre las cuales, ya se ha descrito las referentes al campo de la psicología.

El tema central continúa siendo la discusión en torno al conflicto entre el gusto personal (experiencia de placer o displacer) y la definición de la obra (objetividad y validez del juicio).

Sin embargo, el reclamo de Susanne Langer contribuirá a esclarecer una de las rutas que han distinguido la investigación contemporánea de la afectividad. Desde su perspectiva, los psicólogos deben profundizar en la comprensión de los sentimientos y las experiencias subjetivas y el lenguaje es el único medio para articularlos.

Mientras la ciencia define objetos, el discurso del arte involucra el sentido de placer que en realidad genera en nosotros.

Susanne Langer (1942) ayuda a despejar cual es el carácter de esta diferencia:

Cuando no hay palabras para expresar emociones o sentimientos, tenemos que recurrir al uso de metáforas, analogías y formas indirectas, donde las palabras usadas ya no pertenecen a la forma discursiva.<sup>407</sup>

Sin menospreciar la riqueza de las múltiples tendencias de análisis, Osborne<sup>408</sup> parte de dos grandes vertientes que circunscriben la discusión estética contemporánea:

- a. La "estética" no es una "rama de la filosofía" sino un sistema muy indefinidamente organizado de problemas relacionados con nuestro interés por las artes".<sup>409</sup>

<sup>405</sup> Osborne, Harold (1972) *Estética*, México, FCE, Breviarios No. 268.

<sup>406</sup> Osborne, H. *Op Cit*, p.26-31.

<sup>407</sup> Langer, Susanne, (1942) *Nueva Clave de la Filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 60

<sup>408</sup> Osborne, Harold (1972) *Estética*, México, FCE, Breviarios No. 268.

<sup>409</sup> Margolis Joseph, *The Language of Art and Art Criticism*, 1965.

- b. La estética no requiere de la excelencia, ni la excelencia propia de los objetos estética está limitada a ella. La experiencia estética es una forma de experiencia cognoscitiva que debe ser juzgada según pautas de eficacia y complejidad cognoscitiva.<sup>410</sup>

*En medio de estas rutas, ¿cómo actúa la estética experimental y la perspectiva psicológica?*

**...todo lo que no es pensamiento articulado, es sentimiento.<sup>411</sup>**

Desde 1942 Susanne Langer avanza en la dirección gnoseológica en torno al arte y propone recorrer el camino de la simbolización.

**En "*Sentimiento y Forma*" (1953) afirma que, El arte es un profesión pública porque la formulación de "vida sentida en el corazón de toda cultura y moldea el mundo objetivo de la gente".<sup>412</sup>**

A pesar de que existan tendencias centradas en torno al análisis de las cualidades<sup>413</sup> pertenecientes a la apariencia de las obras, por igual la investigación continuara realizando esfuerzos por precisando de conceptos no psicológicos que permitan explicar la actitud o capacidad de contemplación estética del espectador, así como la forma en que por sí misma, la obra contribuye a delimitar su propio campo.

Sin embargo, ambas se han visto obligadas a despejar y diferenciar el nivel desde donde cada una define la respectiva situación ontológica y epistemológica de dichas cualidades.

Al definir la sofisticación del comportamiento complejo, el arte se torna en una vía privilegiada de comunicación.

**Un gran artista es, primero y necesariamente, un gran espíritu; y si sabe jugar con formas y colores, de tal suerte que nos comunique lo mejor de sí mismo, es un gran pintor.<sup>414</sup>**

<sup>410</sup> Goodman, Nelson, *Languages of Art*, 1969.

<sup>411</sup> Langer, S. (1942) *Nueva Clave de la Filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 105-106.

<sup>412</sup> Langer, S. (1953) *Sentimiento y Forma*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAm, 1967., p.379

<sup>413</sup> Propiedades descriptivas (exquisito, triste, tosco) emocionales ("paisaje" sereno, alegre o sombrío), evocativas o emotivas (conmovedor, estimulante, deprimente), estructurales (equilibrio o desequilibrio, amorfo), subestructurales (pretencioso, modesto, elocuente, grandioso, ampuloso), etc. v. Dorothy Walsh "Aesthetic Descriptions en *The British Journal of Aesthetics*, vol. 10, julio 1970.

<sup>414</sup> Amedée Ozenfant et Edouard Jeanneret, "Destinées de la Peinture" en *L'Esprit Nouveau*, No. 20.

Para la estética filosófica no ha tenido sentido esclarecer el contraste entre cómo aparece algo y como es en realidad. Por esta razón, las rutas entre una estética filosófica y otra estética experimental o psicológica, si bien continúan entrecruzándose como campos que han sido útiles para desarrollar diversos tipos de conocimientos, lo que es definitivo es que sus aportaciones no pueden situarse en el mismo horizonte.

Ejemplo de esta mezcla de niveles, la dice Xavier Rubert de Ventos cuando planteaba su Teoría de la Sensibilidad, para explicar el cubismo.

Su lenguaje no se reduce a las palabras sino que entiende ideas, dice una cosa para dar entender otras:

... sólo se ve el interior de una vasija o de la guitarra cuando están rotas: cuando su cuerpo es un cadáver y de sus miembros se han hecho partes. El cubista como el patólogo, no se había conformado con la "apariencia" del objeto que se le ofrecía desde un punto de vista; quería conocer y expresar las cosas no tal cuales aparecen, sino tales cual son. Y tras su magnífica lección de anatomía, parecía dejar las cosas exhaustas, perfectamente diáfanas en la mesa de disección.<sup>415</sup>

Es evidente que mediante el gran desarrollo de la ciencia y la tecnología, dos siglos más tarde la estética se postularía por ella misma como un campo saturado de riqueza y oportunidad en el S. XX, sobre todo porque permitiría incursionar en múltiples universos de posibilidades productivas que impactarían la versatilidad vanguardista de una consecuencia radical: la moda.

Cuando el arte y la tecnología unieron sus capacidades, e incluso la técnica fue más allá del "arte" comenzó la odisea de la pintura hacia el vacío y la soledad. La fotografía ya se había difundido en París, y el cuerpo de la pintura, aunque nutrido por muchas y muy honrosas figuras, fue desintegrándose en el tiempo y en el espacio y fustigó al color, su materia prima, hasta llegar a las explosiones abstractas de Kandinsky. La fotografía le había arrebatado sus dominios en la composición y la perspectiva. No quedaba otra salida que la de abstraer en la no-figuración, que llegó a ser irreconciliable.<sup>416</sup>

Osborne<sup>417</sup> plantea que siempre las tendencias de moda representan un conjunto siempre desfavorable para los intentos de construcción teórico filosófica de la estética, no obstante en un intento por ir más allá las

<sup>415</sup> Rubert de Ventos, X. Teoría de la Sensibilidad, Barcelona, Ed. Península, 1973. (historia, ciencia y sociedad) p. 58.

<sup>416</sup> V. Espinosa, Elia, (1986) L'Esprit Nouveau: Una estética Moral Purista y un Materialismo Romántico. México, UNAM, Cuadernos de historia del Arte No. 27, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 70.

<sup>417</sup> Op cit.



aproximaciones más sistematizadas que encuentra durante los primeros 50 años del S. XX son:

En EUA: Susanne Langer (*Mind: An Essay on Human Feelings*, vol.I, 1967) Louis Arnaud Reid en Inglaterra (*Meaning in the Arts*, 1969) y Luigi Pareyson en Italia (*Teoría dell'arte*, 1965). Ha habido una diferencia bastante marcada de método y enfoque entre la estética anglonorteamericana por un lado y la obra europea, que ha surgido del método fenomenológico de investigación filosófica elaborado por Husserl y Brentano en Francia, de la combinación de fenomenología y existencialismo cuyo exponente más conocido es J.P. Sartre [...] *obras Polacas aun no traducidas*. Los dos volúmenes traducidos al francés de la *Phénoménologie de l'Experience Esthétique* de Mikel Dufrenne (1953) [...] o las introducciones de Robert Cumming (*The Literature of Extreme Situations*" y Hans Jaeger, "Heidegger and the Work of Art, ambos en el *Journal de Aesthetics and Art Criticism* vol. 17, 1958 y S.L. Barkty. "Heidegger's Philosophy of Art" en *British Journal of Aesthetics*, vol. 9, no. 4 (1969).<sup>418</sup>

Otra vertiente de investigación intentó definir una morfología de la vida estética por la vía de esclarecer la forma como otras regiones del comportamiento mental se comportan. De hecho, la Estética del S. XVIII ocupó a sus representantes el tema de lo "placentero" y lo "doloroso"\*, mientras el propio Sir Walter Hamilton muy bien ha podido llamar a la estética "apoláustica" o ciencia del goce a la estética.

Para Hume la diversidad del gusto proviene de las diferencias culturales y de sentimientos entre diferentes personas.. Hay una relación natural entre las cualidades estéticas y la constitución de la mente humana que dicta una naturaleza "correspondiente" a aquellas. Hay objetos planeados naturalmente para dar placer. La relación establecida por la naturaleza entre la forma y el sentimiento -puede ser verificada empíricamente.<sup>419</sup>

Con el desarrollo de la investigación científica, la estética fue espacio fértil para la aplicación de conceptos particulares comunes a varias artes. La ilusión artística, la naturaleza de la imaginación o la importancia de la intención del artista, constituyeron intentos de aplicar nuevas formas de pensar y hablar de la nueva "filosofía de la mente".

En este contexto, los efectos perceptuales e intencionalmente emotivistas impactan el desarrollo de las vanguardias.

La influencia de Wittgenstein ha sido real, aunque indirecta, principalmente en torno a la aplicación del discurso estético de nuevas formas de pensar acerca de los sentimientos, la emoción, la intención, e incluso ciertos aspectos de la percepción, elaboradas en

<sup>418</sup> Osborne, H. (1972) *Estética*. Introducción, p.7, FCE México 1976, p.7-8.

<sup>419</sup> *Ibidem*, v. p.11-13.

la filosofía general de la mente a partir de indicios contenidos en sus últimas obras, junto con nuevas ideas sobre "criterio", "norma", "explicación", etc.<sup>420</sup>

En algún momento también se puso de moda la noción de "norma", "grupo de parecido familiar" (semejanzas, asociaciones) "función" (expresiva, informativa, evocativa, perfectiva, imitativa, conmemorativa, etc.), "fórmula" pero sin ninguna propiedad común a todos los miembros del grupo. Sin embargo, metodológicamente esta línea de investigación que cayendo en desuso porque sólo resultaron agrupaciones arbitrarias y absurdas que no aportaron avances al arte.

Ante la imposibilidad de normas el contenido y la forma de la obra puede contrastar lo que Jules Lallemand (1920) escribía en *El Método y la Definición de la Estética*.

En tanto que ciencia normativa, la estética no puede permanecer como un simple juego de conceptos o un diálogo inefable entre el alma y lo bello. Debe apoyarse constantemente en la experiencia. Antes de juzgar, es evidente que es necesario conocer; antes de apreciar, hay que comprender. *El ideal no puede partir sino de lo real*. La estética comporta, pues, una información factual positiva, comprobadora y doble.<sup>421</sup>

El plano de la apreciación y juicio del gusto, ha sido un problema abordado principalmente desde dos tipos de investigación: una centrada en la preocupación del artista y el otro en su relación con la comunicación apreciativa en obras de arte particulares, de donde han emanado diferentes características:

- a. De carácter **hedonista**: *desinterés* (Shaftesbury y Kant), *compromiso imaginativo con la fuerza evocativa de la obra* (R.K.Elliot), *distancia psíquica* (E.Bullough, 1912), *cualidades emocionales* (R.W.Hepburn y Osborne 1968) *empatía* y su relación con la imaginación y la expresión (Clive, Bell 1923 y R. Wolheim 1967-68).
- b. De carácter **cognoscitivo**: la tendencia fenomenológica es un acercamiento a la idea de "sentimiento cognoscitivo" o "percepción emocional". La expansión del conocimiento por el conocimiento mismo, antes que el sentimiento de placer, corresponde a las dimensiones de la actividad estética.

En un intento por despejar la ruta de problematización contemporánea, Osborne propone clasificar las tendencias estéticas vigentes en 4 vertientes:

<sup>420</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>421</sup> Jules Lallemand (1920) *El Método y la Definición de la Estética*, en *L' Esprit Nouveau*, Francia, No.3, diciembre 1920, p. 167.

1. *El arte es un medio de comunicación*: lenguaje de sentimiento y emoción análogo de la comunicación lingüística y artística. H. M. Jones<sup>422</sup> plantea como el arte es una forma de conocimiento emocional puesto que mediante él, las emociones se despersonalizan.
2. Sussane Langer asume que *las obras de arte son símbolos o iconos no de las emociones que experimenta el artista, sino de su percepción de la naturaleza de las emociones*. Por esto, cada obra representa un símbolo único, puesto que no simboliza nada distinto a ella misma.
3. El arte es *la obra como un mundo* (perspectiva Heideggeriana).
4. El arte es un *reflejo que pertenece a una forma de la vida* (Wittgenstein).

En medio de estas cuatro perspectivas, resulta adecuado exponer la forma como el carácter comunicativo que tendría el arte, vislumbraba la avanzada conformación de las vanguardias estéticas europeas del S. XX desde los principios de los años 20's:

**La obra de arte es un objeto artificial que permite situarse en un estado que el creador busca. La sensación de orden es de calidad matemática. La creación de la obra de arte debe disponer de medios a su alcance que conduzcan a resultados universales. Por todo lo anterior hemos intentado crear un lenguaje que posea esos medios. Las formas y los colores tienen propiedades *standars* pero no permiten situar al espectador en un estado de categoría matemática que se busca.**

**Hay que acudir a la asociación de formas naturales o artificiales y el criterio con que escojamos esas formas es el grado de selección en que se activan determinados elementos.<sup>423</sup>**

El enigma del sentido que el artista imprime a su obra, continúa sustrayéndose en medio de un afán técnico,

**En todos los tiempos ha sido preocupación del artista la elección de la superficie teniendo en cuenta sus ámbitos geométricos...La sección aurea es una sección matemática de una línea que permite dividir una recta de tal modo que se establezca una relación armoniosa entre los dos segmentos.**

**Sobre esta sección aurea se construye el arco llamado "aureo" y este triángulo que, recortado en cartón de todo taller de pintura, se emplea como unificador de ángulos, es posible que sirva, pero como casi todos se contentan con pasearlo, sin orientación**

<sup>422</sup> Jones, H.M., (1962) *The Language of Feelings* en *The British Journal of Aesthetics*, U.K.

<sup>423</sup> Ozenfant & Jeanneret, (1921) *El Purismo* en *L'Esprit Nouveau*. Francia No. 4, enero de 1921.

coherente respecto al formato, sobre la superficie del cuadro, nadie cae en cuenta de esa condición plástica que exige que las líneas directrices de un cuadro procedan de las propiedades geométricas de la superficie.<sup>424</sup>

En torno a las propuestas de comunicación entre obra, artista y espectador, también los críticos de arte han contribuido a esclarecer la naturaleza del juicio de gusto y de placer, mediante dos propuestas complementarias:

- a) Introducirnos a aprehender un "objeto virtual" lo más semejante posible al objeto estético que ellos perciben cuando todos fijan su atención en la obra o en la misma ejecución.
- b) Atraer la atención sobre determinadas propiedades de la apariencia o por el modo de describirla, tratan de justificar sus evaluaciones e inducirnos a adoptar sus mismos valores (crítica valorativa).

*Pero, ¿si el arte depende de un interprete para vivirse en forma estética, no pierde su carácter esencialmente evocador?*

El papel de la crítica bien puede cuestionarse a partir de estos dos Antinomias:

- i. La asimetría entre juicio y gusto atribuido a los críticos, contrasta con la calidad de la experiencia personal, expansión del conocimiento o profundidad de la visión apreciativa.
- ii. La convicción de que el valor estético de una obra está ligado a su unicidad (originalidad), involucra necesariamente una evaluación comparativa que conduce a las normas. Y como la aplicación de pautas de valor aplicadas a la obra se vuelve incorrecto, tampoco puede sostenerse.

Con objeto de concluir este apartado, cabe reiterar que si bien, tanto la estética experimental como la psicología asumieron el reto de otorgar al arte y al comportamiento estético, un carácter acorde al desarrollo tecnológico del S. XX, ciertamente sus productos tenían una pretensión distinta a la del arte mismo y a la de su diálogo con la estética tradicional.

Ambas lograron despejar un escenario articulado de motivos de experimentación y por ello, el giro de su actividad continúa estrechamente vinculado a la comprensión de la complejidad misma del conocimiento humano. En este sentido, sus tendencias convergen aunque sus propuestas divergen en niveles de análisis distintos.

<sup>424</sup> Ozenfant & Jeanneret, (1921) *El Purismo* en *L'Esprit Nouveau* (v. La Composición). Francia No. 4, enero de 1921.

El arte no es un fenómeno aislado de los otros hechos sociales... Pero la historia no alimenta más que el conocimiento del devenir, el orden de sucesión de acontecimientos; y la incesante movilidad de hechos no *satisface* el espíritu que siempre busca las relaciones de causalidad permanentes entre las cosas, y por lo tanto, intemporales, es decir, las leyes científicas.<sup>425</sup>

Con el paso al actual milenio, la discusión estética y el nivel de investigación continúa situándose a partir de una encrucijada entre:

- 1) La *naturaleza del significado o de la representación* estética involucra el plano de la interpretación que se debate en medio de dos posturas construídas entorno a los límites del significado y su relación con la verdad.
  - i. La obra como visión reveladora dice del ser de las cosas. En la medida en que la obra es a su vez creadora, encarna un significado imaginario agregado a toda realidad exterior a si misma y no debe ser medido por su correspondencia a esa realidad.
  - ii. La representación de la obra es equivalente a todo tipo de representación, pero como en la estética no se hace evaluación de la misma forma que al análisis del discurso informativo, no pueden aplicarse las mismas leyes de la semántica del lenguaje a ambas.
- 2) La importancia de la intención del artista para la interpretación de la obra se subordina a la posibilidad de percibirla como el reflejo de una "forma de vida" (reflejo de la vida en Wittgenstein) o la obra como mundo (en Heidegger cada espectador se torna recreador).

El tema de lo bello permanece aún en el tintero, solo que después de haber realizado este recorrido, ahora es claro que la belleza no está ni en las propiedades físicas de la obra como tampoco en los artistas o el espectador. Su dimensión sugiere avanzar en un nivel de análisis diferente.

Frente a esta paradoja, aún continúan pendientes por explicar nuevas regiones del arte vinculadas al gusto y el placer que no co-responden ni se supeditan a las características de la experiencia empírica y como consecuencia, no pueden ser agotadas desde el plano epistémico, ya sea psicológico, sociológico o científico en general.

---

<sup>425</sup> Jules Lallemand (1920) *El Método y la Definición de la Estética*, en *L' Esprit Nouveau*, Francia, No. 3, diciembre 1920.

**APARTADO**

**“B”**

**EXISTENCIALISMO**

**Y**

**CREACION**

**COMO**

**ESTRUCTURA**



# EXISTENCIALISMO Y CREACION COMO ESTRUCTURA

## §XXVIII: IMAGINACION Y EXISTENCIA

El Arte es un irreal. Adentrarse en lo "irreal", en lo que está más allá del mundo de las cosas sensibles, en lo que las trasciende, es entonces participar de otra dimensión...<sup>420</sup>

La perspectiva psicológica ha demostrado la relatividad que posee aquello que se nos muestra como positividad objetivada, porque proviene de interpretaciones que fundamentan la creencia en una "realidad exterior" al partir de un "desde dentro" y "desde afuera" reducidos a espacios psicofisiológicos.

La significatividad de lo que vivimos, trasciende el nivel de las cosas sensibles. y lo sitúa en la experiencia, pero,

¿el arte o las características de las obras se viven de manera semejante al de otras relaciones con las cosas, temas o procesos psicológicos?

*Ciertamente no.*

<sup>420</sup> J.P. Sartre, *L'Imaginaire*, p.362.

Tematizar el sentido de la obra de arte va más allá de una estructura psicológica. La obra es la vía de un mundo que se nos da por sí mismo y por esto, no es igual a las demás cosas; pero,

*¿Desde donde interactuamos con la obra?*

### **28.1 LO IMAGINARIO:**

Aquello que toma conciencia de sí alejándose de los objetos, y se proyecta en la forma de lo simbólico, que nos significa como "ahí", es nuestra facticidad que puede tornarse productiva como esquema en el caso del pensamiento, como imagen en el caso de lo imaginario o motivación que en el plano de lo bello culmina en obra de arte.

La imaginación transgrede lo dado, por que niega lo positivo de aquello que se nos da en la forma de cosas "en sí", puesto que al igual toma distancia de ellas, abre el mundo de universos no reales sino "imaginarios".

La imaginación es la facultad de imaginar objetos que pueden estar ausentes, sugeridos o definitivamente inexistentes en la naturaleza, y devienen como analogía, metáfora o alegoría, en la forma más originaria de expresión de la dimensión simbólica, es decir, cuando la imaginación puede "ver" o "poner" en una cosa, aquello que no es.

La imaginación, es siempre un fluir. Se mantiene durante la vigilia y el sueño, la alegría y el dolor, la sorpresa y lo común, los recuerdos y anhelos, los conceptos y lenguajes, la creación y expectación. De hecho, abarca todas las dimensiones de la vida. Su función: tomar distancia de las cosas sensibles y reproducirlas bajo una cierta perspectiva, es decir, bajo una dimensión simbólica que da razón de ellas. Algunas veces tiene forma de creatividad: "Miró es un pintor lleno de imaginación !. Puede referirse a lo irreal e ilusorio: ¡Todo parece un sueño!. O también suponer lo mítico y utópico: ¡Coatlicue es dadora de la vida y de la muerte!.

La imaginación está presente en cada caso porque crea imágenes y su expresión más clara constituye el proceso de lo imaginario.

Y como el arte y la imaginación nos conducen al universo de lo "irreal", puesto que ambos van. a lo que va más allá de la positividad de las cosas sensibles. abren espacio al sentido que tiene una nueva forma de establecer nuestra relación con el mundo: la vivencia.



### 28.1.1 ORIGEN DE LO IMAGINARIO:

Podríamos documentar los cuatro orígenes de la Imaginación en el mundo griego con Platón, Aristóteles, los estoicos y Epicuro.

En el pasaje de la Caverna del libro VI de LA REPÚBLICA, Platón nombra por vez primera a la imaginación, como el momento en que inicia el recorrido del conocer (episteme), con la forma inferior y más elemental: la de las sombras y apariencias reflejadas en el agua.

Las imágenes de las cosas, los εἰκόνας (eikónos), explican "la representación interior de un objeto ausente en el momento de su percepción sensorial, y muestran la percepción de sombras de los objetos reales. Este es el plano de conocimiento que Platón define por conjeturas: εἰχασία (eicasia)".<sup>427</sup>

Durante el recorrido de la cognición, para Platón continúan después de, los planos de las creencias que introducen a lo inteligible y a la intelección διανοία (dianoia) como resultado del pensamiento discursivo que imita μιμεσις (mimesis) a la forma del εἶδος, por medio de la intuición que permite verla y aprehenderla.

Para Platón, intuición es visión, ver y acceder a lo verdadero en su forma perfecta; "los procesos de imaginación, en cuanto a función productora de imágenes, como formas figurativas representativas de los objetos, en cierto sentido vertebran ni más ni menos que la Teoría de las ideas, uno de los dinamos del pensamiento Platónico".<sup>428</sup>

Existen varias características que pueden atribuirse a la imaginación en la teoría Platónica: a) La imagen como mediadora entre el concepto y palabra (*Cratilo*); b) el símbolo <sup>429</sup>(simbolón) como la unión entre dos imágenes (*El Banquete*), c) como función corporal (*Timeo*), d) como posibilidad de que un mismo hombre pueda decir la verdad o mentir (*Fedro e Hipias Menor*), y también, e) como función de Eros frente al desgarramiento y la escisión, cuyas cualidades radican en ser: intermediario, vínculo, unidad, creador de estratagemas, inventos, recursos, astucia, curiosidad y habilidad <sup>430</sup>.

En "*De Anima III*", §428-439, Aristóteles plantea que el hombre es un compuesto, un pensamiento íntimamente unido al cuerpo, donde las imágenes son o equivalen a las cosas sensibles mismas, son sensibles sin

<sup>427</sup> Gómez Robledo, A., 1974: Platón: Los Seis Grandes Temas de su Filosofía, FCE, México 1982, p. 180.

<sup>428</sup> Lapoujade, M.N., 1988 Filosofía de la Imaginación, S. XXI editores, p. 28-29.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 30-32

materia, son "ahí" como fantasma.<sup>431</sup>

La imaginación es un cambio (kinesis) generado por la sensación y similar a ella, que constituye la condición del "apetito" que tiende a algo que no está presente y de lo cual, no se tiene la sensación actual. De ello se desprende que para Aristóteles no se pueda ejercer la actividad intelectual sin la imaginación.

Tanto Platón como Aristóteles<sup>432</sup> dejaron asentadas las bases para estrechar el sentido de la imaginación con la actitud de la duda y el asombro, como forma de pregunta configurada en imágenes que le otorgan finalmente, un lugar privilegiado en el modelo de la filosofía occidental.

...la imaginación equivale a  $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$  (thauma), es decir, la referencia de admiración y asombro, que se convierte en el umbral del filosofar, (*thaumadsein*) al constituir la fuerza que excita y provoca, que es llamado frente a lo insólito, lo nuevo y lo incomprendido.<sup>433</sup>

Los estoicos constituyen también un antecedente de lo imaginario cuando precisaban la distinción entre dos significados vinculados al fantasear: "phantasma" lo que el pensamiento forma por su cuenta como sucede en los sueños, y "phantasia" que es la impronta de la cosa sobre el alma, como un cambio del alma misma. Al diferenciarla de los "fantasmas", adquiere un tinte valorativo de acción vinculada al soñador como visionario, exaltado y entusiasta, donde lo fantástico se torna en modelo para "crear" lo posible, otra realidad. En este sentido, lo fantástico se constituye en la llave de acceso a la Idea y el "alma" misma.<sup>434</sup>

En contraste con esta tradición, Epicuro planteaba que la visión, consiste en ver el resultado de lo que el ojo recibe a través de partículas que están en los objetos exteriores, llamadas "simulacros"  $\epsilon\iota\delta\omicron\lambda\omicron\nu$  (eidolon). Las imágenes afirma Epicuro, son la consecuencia de los  $\epsilon\iota\delta\omicron\lambda\omicron\nu$  de los objetos que excitan nuestros sentidos, por lo que la imaginación resulta ser un caleidoscopio, a manera de la acomodación de pequeñas figuras y simulacros procedentes de los cuerpos. En este sentido, toda imagen es en consecuencia verdadera, en tanto que es producida por las cosas.<sup>435</sup>

<sup>431</sup> Aristóteles, De Anima III,9,432a, 9

<sup>432</sup> Teeteto 11 y Metafísica I, II, 982b 12 ss.

<sup>433</sup> Lapoujade, M.N,1988 p.114.

<sup>434</sup> v. Abbagnano, N. 1961, Diccionario de Filosofía, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, P. 651.

<sup>435</sup> V.Lapoujade, Op Cit, 1988, p. 33.

Estos antecedentes clásicos constituyen la base para que posteriormente autores como San Agustín, Santo Tomás, y Meister Eckhart, hicieran aportaciones al desarrollo del concepto; pero fue Giordano Bruno, quien al aludir a la relación de la imaginación con "los sentidos, entendimiento y razón", integró lo que a la fecha conocemos como las "facultades cognoscitivas" o funciones superiores, precisando que la reflexión se ensancha, debido a que producimos imágenes claras y patentes de las cosas.

Una vez que la imaginación quedó nuevamente vinculada a toda reflexión, propuso un horizonte temático lleno de vías intransitadas cuando a partir de ella era posible inventar nexos inéditos que le ofrecían a la reflexión, campos que nunca hubiera osado descubrir.

**Giordano Bruno definió a la imaginación como la "potencia efectora de imágenes, considerándola el sentido de los sentidos, lo cual implicaba describirla como la actividad que conquista la unidad de la subjetividad y que teje la trama de su permanencia".<sup>436</sup>**

Sin embargo, no fue hasta el siglo XX, cuando Alcan decide aceptar en 1936 solo la publicación de la primera parte manuscrita de la tesis de Jean Paul Sartre (1927), dirigido por H. Delacroix en París, con el título "*L'Imagination*" que se distinguen varias contradicciones en la concepción clásica que la tradición tenía de la imagen, planteando que las tres soluciones que le había impuesto, eran producto de un dualismo no superado, a saber:

- 1) Hay un reino del pensamiento diferente al reino de la imagen.
- 2) Hay un Reino de puras imágenes.
- 3) Hay un reino de "hechos-imágenes" detrás del cual, es necesario encontrar un pensamiento.

En las tres la imagen conserva una estructura idéntica, sigue siendo una cosa. Solo sus relaciones con el pensamiento se modifican según el punto de vista que se ha tomado sobre las relaciones del hombre con el mundo, de lo universal a lo singular, de la existencia como objeto con la existencia como representación del alma con el cuerpo ( p.22) [...]

Recordemos que ya desde Spinoza, la imagen era diferente a la idea cuando precisa que a) la imagen es el pensamiento del hombre en tanto finito, y b) es idea y fragmento del mundo infinito como conjunto de ideas.<sup>437</sup>

En *L'Imagination*, Sartre establece dos aporías donde la primera revierte a la segunda: las diferencias entre "imagen y percepción" y el de la "imagen y el pensamiento" y las ubica como un falso problema. La imagen constituye una sensación renaciente o degradada carente de validez sensorial

<sup>436</sup> V. Lapoujade, 1988, *Ibidem*, 39-42.

<sup>437</sup> *L'Imagination*, Sartre, p.15 y 22.

tanto en Hume como en Descartes.

**Hume que define a la imaginación como la facultad que produce ideas en ausencia de los objetos, deriva su concepto e idea de identidad de las cosas como producto de los nexos temporales que la imagen pone. Este planteamiento es tan relevante que implica situar en torno a la identidad, el punto de integración de la realidad exterior con respecto a la subjetiva".<sup>438</sup>**

Descartes a su vez reitera la función epistémica que tiene la imaginación, aunque a veces sus productos sean de ficción, puesto que ambos se integran en el orden de un ser pensante.

**La imaginación es una condición de diferentes actividades espirituales: si se une al sentido común se denomina ver, tocar, etc. Si se aplica a la imagen cubierta por figuras diferentes se denomina recuerdo, y si se aplica a la imaginación para crear se denomina representación, si por fin obra por sí sola, se denomina comprender.<sup>439</sup>**

A partir de Bacon, lo imaginario adquirió el rango y la función de "conocimiento" en cuanto a su dimensión creadora que la convierte en una actividad de vínculos *par excellence*, que puede unir y separar todo aquello que bajo las leyes de la naturaleza sería imposible. Esto hace que opere estableciendo nexos o aislando sucesos, que alteran el orden temporoespacial, por lo que su proceder lógico en nada se parece al proceder de la razón. La imaginación puede elevarse por encima de la razón a través de sueños, parábolas, metáforas, o visiones. En este sentido, su función es de mediadora entre las funciones derivadas del "percepto-concepto", y de la "razón- voluntad".

Fué con Leibniz, que Sartre encontró una mayor penetración a la imagen como "idea oscura" en tanto que al ir más allá del sentido del cógito como *res cogitans* y *res extensa*, expuso como la imagen y sensación son dos términos relacionados, aunque parecería que en el caso del pensar, la imaginación surge como un "concepto que ve" o como una "imagen que se piensa".

Esto obliga a que Leibniz defina el sentido del "signo":

**Las imágenes son quienes establecen continuidad entre imagen y pensamiento, donde la imagen tiene un papel subordinado al pensamiento porque es auxiliar, es un signo. En la imagen se conserva el mismo sistema de relaciones que en el objeto.<sup>440</sup>**

<sup>438</sup> Lapoujade, Op Cit, p.42-63.

<sup>439</sup> V. Abbagnano, Op Cit, p. 652.

<sup>440</sup> Sartre, L'Imagination, p.16.

No obstante, fué hasta la filosofía crítica de Kant, que la imaginación ocupó un lugar estratégico tanto en la producción del conocimiento en la "Crítica de la Razón Pura", como en la postulación de la libertad del hombre en la "Crítica de la Razón Práctica" y como la facultad de juzgar el mundo de lo bello y lo sublime en la "Crítica del Juicio".

Basta resaltar la forma en que Heidegger se refiere a la imaginación trascendental en Kant durante los cursos de invierno de 1925-26 en Friburgo, del 28 en Riga y el 29 en Davos y que aparecen publicados con el título de "*Kant und das Problem der Metaphysik*":

La imaginación trascendental en Kant es la facultad que vincula a la sensibilidad con el entendimiento como base de todo conocer. Mientras el entendimiento -como la facultad de las reglas que guían toda unificación posible en el acto de representación-, radica en el esquematismo de las categorías, este no produce ni crea los esquemas, solo los emplea. Por su parte, la razón misma como pensamiento y como facultad de las ideas, cuya actividad procede por medio de conceptos determinados, sólo pueden ser posibles como configurados por la imaginación trascendental en tanto que parte de la espontaneidad y receptividad. Finalmente, en torno a la intuición, en tanto que actividad espontánea, no puede tener su origen más que en lo imaginario.<sup>441</sup>

### 28.1.2. KANT Y LA IMAGINACION:

El hombre como finito utiliza la imaginación para conocer los fenómenos que se le muestran en el mundo, debido a que su sentido radica en ser unidad o síntesis de la diversidad. En este sentido Kant, sugiere que "tiempo" e "imaginación" constituyen la estructura última de la subjetividad trascendental.

En la "Crítica de la Razón Pura" (*Kritik der reinen Vernunft*) publicada por vez primera en 1781, Kant advierte su interés por profundizar en las "ideas trascendentales" a partir de definir el plano de la razón (*Vernunft*) diferenciándolo de la sensibilidad (*Sinnlichkeit*) y el entendimiento (*Verstand*). Más tarde, en torno a la facultad de juzgar, Kant advierte que:

Una representación mediante la cual un objeto es dado, para que de ahí salga un conocimiento en general requiere de la imaginación, para combinar lo diverso de la intuición y el entendimiento, para la unidad del concepto que une las representaciones.<sup>442</sup>

<sup>441</sup> Heidegger, Kant y el Problema de la Metafísica publicada en 1929, § 28 y §29, v. FCE, México, 1986, p.124-134.

<sup>442</sup> Kant, Crítica del Juicio., p.116-17.

Para Kant la imaginación trascendental es constituyente del a priori de todo conocimiento. La imaginación pura o trascendental es la que da acceso al entendimiento puro, que representa un horizonte de unidad, una espontaneidad que forma representando y que se realiza en los esquemas. Hay conocimiento cuando sitúo lo que se me da como objeto, partiendo del fenómeno y aplicando las categorías. Y como el entendimiento procede con los esquemas que son un producto trascendental de la imaginación, constituyendo el a priori que denota la unidad en la determinación de la sensibilidad, al tener la cualidad de ser espontánea y receptiva, la imaginación es posibilidad de libertad ilimitada, fundamental para la razón y el entendimiento.

### **28.2. Imaginación Trascendental e Imaginación Estética:**

Kant plantea una diferencia entre la imaginación trascendental y el plano de la imaginación estética. La primera, eleva a la imaginación como centro formativo de la dimensión epistémica de todo conocimiento trascendente. La segunda, extiende el concepto mismo de un modo ilimitado, y pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación más de lo que en ella puede ser aprehendido y aclarado.

En el pensar de Heidegger, Kant se refiere a la imaginación con un doble carácter:

Es productiva cuando inventa libremente el aspecto de un objeto (*exhibitio originaria*), que es producción de un objeto posible, es decir, precede a la experiencia y puede llevarla a su presencia física, aunque para ello se requiera salir de lo imaginario, porque nunca podrá llegar a constituir una representación sensible. Tiempo y espacio son ejemplos de ella. Y es imaginación reproductiva (*exhibitio derivativa*) cuando aporta imágenes para lograr el nexo entre intuiciones empíricas y conceptos generales. Esta imaginación es quien lleva al espíritu a la intuición empírica tenida previamente, por lo que nunca crea nada que no esté ya dado en la materia.<sup>443</sup>

La imaginación trascendental como síntesis de lo originario, de la intuición y el pensamiento puro, está íntimamente vinculada con la intuición pura del tiempo, como esa dimensión que se forma en una serie de ahora, mediante tres posibilidades: a) la facultad de formar imágenes del presente (*facultas formandi*), b) de reproducir imágenes del pasado (*facultas imaginandi*) y c) de preformar imágenes del futuro (*facultas praevidendi*). La imaginación es quien realiza la síntesis a priori del tiempo y por ello constituye el comienzo de la espontaneidad del saber.

<sup>443</sup> Heidegger, 1929, § 26, A .p. 115-116.

Sobre esta base es que puede realizarse una síntesis por el entendimiento, en la determinación de objetos sensibles, así como la posibilidad de representación de los ámbitos temporales que integran los éxtasis del "sido", el "presentar" y el "advenir" en Heidegger:

...la imaginación trascendental es la que permite la síntesis ontológica, que tiene que ver con el tiempo originario (unidad en la sucesión de los ahoras).<sup>444</sup>

La imaginación es quien refiere las intuiciones a los conceptos y junto con el entendimiento constituyen las facultades del conocer. Intuición y sensibilidad como datos de la experiencia son unidas al entendimiento a partir del a priori de las categorías mediante la imaginación.

En este sentido, para Kant la imaginación es intuición, aún sin la presencia de un objeto. Su sentido es el de figurar, idear, inventar, hacer juicios, tener ideas, etc., a partir de tres facultades: a) formar objetos independientemente de ellos: *imaginatio*, b) comparar: ingenio y discernimiento: *iudicium discretum*, y c) conectar las representaciones con su objeto, no inmediatamente sino mediante un suplente, es decir, la facultad de designar las representaciones: *significarlas y simbolizarlas*.

En el Parágrafo 26, de la Lógica Trascendental, de la "*Kritik der reinen Vernunft*" (*Crítica de la Razón Pura*, 1781) Kant advierte:

...la síntesis de la aprehensión, que es empírica, tiene necesariamente que ser conforme a la síntesis de la apercepción que es intelectual, y está contenida enteramente a priori en la categoría. Es una y la misma espontaneidad que allí, bajo el nombre de imaginación, y aquí bajo el del entendimiento pone enlace a lo múltiple de la intuición.<sup>445</sup>

En la *Crítica de la Razón Práctica*" (*Kritik der Praktischen Vernunft*), Kant establece en 1788 que la validez universal de la acción moral se funde en la imaginación trascendental puesto que es a su vez razón finita como espontaneidad receptiva. En la actitud ética se integran la espontaneidad como libertad o no, de observar la ley y la receptividad como una forma de respeto a dicha ley. Este respeto sitúa a la acción práctica frente a la conciencia que parte inicialmente de la unidad imaginaria, antes de devenir en voluntad razonada.

El respeto y la disposición inmediata hacia una máxima de acción, que somete la orientación del comportamiento como respeto a la ley, no es más que la receptividad pura que pone en primer plano la constitución originaria de la imaginación trascendental, donde la libre imposición de la ley es

<sup>444</sup> *Ibíd.*, 1989, B 35, p. 172.

<sup>445</sup> 1781, P. 240.

también espontaneidad pura, ambas están originariamente unidas. De aquí que el respeto como "sentimiento moral" haga referencia al propio sentimiento de afirmación de mi existencia.

... Sólo el origen de la razón práctica en la imaginación trascendental permite, afirma Heidegger, comprender por qué en el respeto, no se aprehende objetivamente ni la ley ni el cinismo que actúa, sino que se patentizan ambos de una manera originaria, no objetiva, no temática, como un deber y un actuar que forman el "ser mismo" no reflexionado y actuante".<sup>446</sup>

Esto obedece a que frente al sentimiento moral, la subjetividad se afirma en cuanto tal, pero cuando este sentimiento se torna estético, como gusto y placer, la razón práctica y teórica se trastocan a la luz de la imaginación, quien logra una nueva síntesis, donde el propio juicio se transforma.

En La "*Crítica del Juicio*" (*Kritik der Urtheilskraft*) publicada por primera vez en 1790, con dos ediciones más en vida (1793 y 1799), Kant se da al objeto de profundizar en torno al juicio de gusto y de placer en el arte.

El Juicio de gusto, afirma, es la facultad de juzgar un objeto en relación con la libre conformidad a leyes de la imaginación. Si se debe de tomar en su libertad, no hay que tomarla reproductivamente (leyes de la asociación) sino productiva y autoactiva.

... Cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a la exposición de aquel concepto, pero que por sí misma ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto, y, por tanto, extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, es creadora y pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación (cosa que pertenece ciertamente al concepto del objeto), más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado".<sup>447</sup>

Kant asume que la verdad en el arte es diferente a la del conocimiento, puesto que la obra es más bien lo que ella produce en mí y depende del sentido de placer derivado de su contemplación, cuando lo que interviene, no consiste en la aplicación de las categorías, sino en el libre juego de las facultades.

Epicuro planteaba que todo placer, aunque sea ocasionado por conceptos que despiertan ideas estéticas, es "animal", es decir, es sensación corporal, sin por eso dañar en lo más mínimo al sentimiento "espiritual" del respeto hacia las ideas morales, que no es ningún deleite, sino una apreciación de sí mismo que nos eleva por encima de la necesidad de deleite, sin dañar tampoco siquiera al sentimiento menos noble del gusto.<sup>448</sup>

<sup>446</sup> 1929, § 30 p. 138-139.

<sup>447</sup> *Crítica del Juicio*, 1790, p.141 y 221. Por motivos de facilitar la clave de la referencia, a continuación a este texto será referido como C. de J.

<sup>448</sup> *Idid*, p.243.



Arte y Belleza para Kant, no constituyen la determinación de objetos que lleven a conocimiento alguno, en tanto que estos no pueden quedar reducidos a los conceptos. La facultad de juzgar estéticamente, proviene del sentimiento de placer, de gusto, que nos produzca la obra; debido a que el juicio es fundamentalmente subjetivo, al no depender de la determinación sensorial de los objetos.

Cuando con la simple aprehensión de la forma de un objeto de la intuición sin relacionar la misma con un concepto para un conocimiento determinado, va unido al placer, entonces la representación del objeto no es del objeto sino del sujeto, y el placer no puede expresar más que la acomodación de aquel con las facultades del conocer, que están en juego en el juicio reflexionante, y en tanto que lo están, es decir, solamente una subjetiva y formal finalidad del objeto, no puede darse ninguna aprehensión de las formas de la imaginación sin que el juicio reflexionante la compare con su facultad de referir intuiciones a conceptos.<sup>449</sup>

En la medida en que en la representación particular de un objeto, desencadena un libre juego donde al entendimiento solo actúa en torno a la unidad armónica de una imagen, que conforma el agrado y el sentimiento de gusto en el espectador, esta subjetividad proviene solamente de la imaginación.

Cuando en esa comparación la imaginación se pone en concordancia con el entendimiento (conceptos) por medio de una representación dada, y de aquí nace un sentimiento de placer, entonces el juicio es reflexionante. Este es un juicio estético sobre la finalidad del objeto, que no se funda sobre concepto alguno actual del objeto, ni crea tampoco uno del mismo. El objeto entonces llámese bello, y la facultad de emitir juicios según un placer semejante llámese el gusto, pues como el fundamento del placer se encuentra tan solo en la forma del objeto para la reflexión en general, por tanto, no en una sensación del objeto ni en relación con un concepto que encierre alguna intención, resulta así que solamente con la conformidad a las leyes en el uso empírico del Juicio en general en el sujeto es con lo que concuerda la representación del objeto en la reflexión, cuyas condiciones "a priori" tienen un valor universal.<sup>450</sup>

Esto significa que estéticamente, lo único que el sujeto puede conocer -en todo caso-, es su sentimiento. Sentir algo en relación a un objeto, no es saber cómo es "algo", (en el sentido de la determinación objetiva que supedita la imaginación al entendimiento); sino por el contrario, el gusto y el placer estético que me provoca, sólo puede provenir de la inteligencia supeditada a la imaginación.

El placer en los juicios de gusto dependen de una representación empírica y no puede ser unido a priori con concepto alguno.<sup>451</sup>

---

<sup>449</sup> Ibidem, p.89-90.

<sup>450</sup> Kant, 1790, op cit, p.90.

<sup>451</sup> Ibid p. 91.

Sólo un ser pensante puede tener la experiencia de lo bello, y dar un juicio universalmente verdadero, que no proviene de conceptos, sino de vivencias. La experiencia estética integrada en un objeto, la representación imaginaria, -como analogía hecha imagen-, en su dimensión simbólica integrada en una unidad, nunca en sus partes específicas ni en contenidos materiales.

**La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, es el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento, teniendo conciencia que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y en consecuencia, ser universalmente comunicable.<sup>452</sup>**

### **28.2.1. Pensamiento y Juicio Estético:**

La contemplación estética, es contemplación inteligente de una imagen, que no conduce al conocimiento, pero que representa la certidumbre de la acción armónica de las facultades de conocer, puesto que todo lo que existe puede ser bello. Es decir, la belleza no depende del sentimiento exclusivo del juicio emitido por los demás, sino más bien, constituye una actitud frente a la obra, que deviene de un cierto descubrimiento de recuperación legítimo del sentimiento de gusto y placer.

**La condición subjetiva de todos los juicios es la facultad misma de Juzgar o Juicios. Esta, usada en consideración de una representación mediante la cual un objeto es dado, exige la concordancia de dos facultades de representación, a saber: la imaginación (para la intuición y comprensión de lo diverso de la misma) y el entendimiento (para el concepto como representación de la unidad de esa comprensión). Pero como aquí no hay concepto alguno del objeto a la base del juicio, éste no puede consistir más que en la subsunción de la imaginación misma (en una representación mediante la cual un objeto es dado) bajo las condiciones mediante las cuales el entendimiento, en general, llega de la intuición a los conceptos[...].**

**Como la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto, debe el juicio de gusto descansar en una mera sensación de la mútua animación de la imaginación en su libertad y del entendimiento, con su conformidad con leyes; descansar, pues, en un sentimiento que permita juzgar el objeto según la finalidad de la representación para la impulsión de las facultades de conocer en su libre juego, y el gusto, como juicio subjetivo, encierra un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo conceptos, sino de la facultad de las intuiciones o exposiciones (es decir, de la imaginación) bajo la facultad de los conceptos (entendimiento), en cuanto la primera, en su libertad, concuerda con la segunda en su conformidad a leyes.<sup>453</sup>**

---

<sup>452</sup> *Ibidem* p.117.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

Experimentar lo bello en consecuencia, no es producto exclusivo de la imaginación trascendental, puesto que la belleza implica a lo dado que se muestra en la obra, como el libre juego entre la sensibilidad y las categorías. Lo bello trasciende a la imagen, y alude a una metáfora, una alegoría que significa una forma de representarnos este objeto, es decir, no nos dice tampoco algo unido a la razón práctica, como voluntad moral, que permita integrarla con una razón teórica, como la posibilidad de apreciar un objeto de manera común y diferente. El sentimiento de placer y de gusto ante lo bello artístico, afirma Kant:

...expresa lo inefable en el estado del alma, en una cierta representación, y para hacerlo universalmente comunicable, consista esta expresión en el lenguaje, en la pintura, o en la plástica, se requiere de una facultad de aprehender el juego que pasa rápidamente de la imaginación y reunirlo en un concepto, que se deja comunicar sin imposición de reglas.<sup>454</sup>

En ello radica que cuando la razón práctica no se sitúa en torno a una relación de interés como afirmación de la moralidad, o del cumplimiento de la ley, y parte del desinterés mismo que provoca el objeto bello, (puesto que no nos interesa que cumpla una máxima de acción), solamente lleva a un sentimiento que hace de la imaginación estética algo fundamental para el juicio de gusto, al captar al objeto mismo, por su realidad y presencia efectiva de una manera más libre.

Lo bello es lo que en el mero juicio place. Tiene que placer sin interés. Sublime es lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos: Ambos como definiciones del juicio estético de valor universal, se refieren a los fundamentos subjetivos de la sensibilidad, por una parte en cuanto que estos tienen una finalidad en relación con el sentimiento moral, en favor del entendimiento contemplativo, y por otra, en cuanto la tienen en contra de la sensibilidad y en cambio a favor de los fines de la razón práctica, ambos modelos unidos en el mismo sujeto [...]. Lo bello nos prepara a amar algo, la naturaleza misma sin interés, lo sublime a estimarlo altamente, incluso contra nuestro interés (sensible). Lo Sublime es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de las ideas.<sup>455</sup>

La imaginación estética como la fuente más originaria de la libertad es, ...la posibilidad de plantear una finalidad sin fin y sin concepto que se traduce también en una forma peculiar de darse la producción creativa de un objeto bello, así como de su contemplación.<sup>456</sup>

<sup>454</sup> C d J. p.224.

<sup>455</sup> C de J, p.170-171

<sup>456</sup> Kogan J.,1986, *Filosofía de la Imaginación*, Buenos Aires, Argentina, p. 254.

En torno a la vivencia estética, se genera la posibilidad de trascender la experiencia, como expresión de la libertad frente a la ley de asociación que se funda en las características de la naturaleza hecha materia, que permite transformarla en otra cosa.

En este sentido, la imaginación supera a la naturaleza, debido a que produce "ideas estéticas" que pueden ser semejantes a los conceptos de la razón, pero que no provienen de ninguna experiencia real. Estas ideas son por ejemplo las totalidades y abstracciones que significan al tiempo, al espacio, a Dios, al mundo, al cielo y el infierno, la bondad, la libertad, la justicia, el paraíso, etc., que no provienen de ninguna intuición sensible.

**El espíritu como principio vivificante del alma en su significación estética es la facultad de la exposición de las "ideas estéticas". Una idea estética es la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible[...]. La imaginación (como facultad de conocer productiva) es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da. Nos entretenemos con ella cuando la experiencia se nos hace demasiado banal; transformamos esta última, cierto que por medio de leyes analógicas, pero también según principios que están más arriba, en la razón (y que son para nosotros tan naturales como aquellos otros según los cuales el entendimiento aprehende la naturaleza empírica).**

**Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de asociación (que va unida al uso empírico de aquella facultad), de tal modo que, si bien por ella la naturaleza nos presta la materia, nosotros la arreglamos para otra cosa, a saber: para algo distinto que supere la naturaleza [...].**

**Semejantes representaciones de la imaginación pueden llamarse "ideas", de un lado, porque tienden, al menos a algo que está por encima de los límites de la experiencia, y así tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (ideas intelectuales), lo cual les da apariencia de una realidad objetiva; de otro lado, y principalmente, porque ningún concepto puede ser adecuado a ellas como intuiciones internas.<sup>457</sup>**

Aquí se justifica el talento imaginativo que de manera peculiar se da en el genio del artista, quien realiza una representación de la imaginación en un objeto dado, suscitando una forma diferente de intuir lo natural.

Lo que se participa en el arte, mediante la experiencia y vigencia de sus productos, es la difusión de imágenes que constituyen los atributos estéticos de una obra, como el verdadero y real contenido de lo bello.

**Las facultades del espíritu cuya reunión constituye el Genio son la imaginación y el entendimiento. Solo que como en el uso de la imaginación para el conocimiento, la primera está bajo la sujeción del entendimiento, en lo estético es libre para buscarlo,**

---

<sup>457</sup> C. d J., 220-221.

proporcionar, por encima de aquella concordancia con los conceptos, una materia no desarrollada y abundante para el entendimiento, a la cual éste, en sus conceptos, no puso atención y sin embargo, no usa tanto objetivamente para el conocimiento como subjetivamente para la vivificación de las facultades de conocer, indirectamente, pues, también conocimientos. Resulta que el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la expresión mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida, pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto.<sup>458</sup>

Mediante el sentimiento de gusto y de placer, el juicio reflexionante culmina como subjetividad que afirma la facticidad de la existencia y la libertad de la imaginación, frente a la experiencia estética; donde creador y espectador se integran en una unidad con la obra misma, debido a que como evento imaginario, el arte transporta a un territorio donde se articulan sentidos que no se reducen a las características materiales o físicas de la obra, sino que surgen a partir de lo que ella misma es capaz de provocar en cada uno que la vive.

En este sentido, el evento imaginario que aquí se experimenta, es para Kant, el de la vivencia misma de nuestra subjetividad:

... el "gusto" es la facultad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento en una representación dada, sin intervención de un concepto... es la facultad de juzgar "a priori" la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención del concepto).<sup>459</sup>

Acordes con el nivel que Kant otorga a la facultad de juzgar el arte, contemplar un cuadro, no será ver la tela, los materiales, o partes aisladas, sino precisamente la comunicabilidad de los sentimientos que se derivan en torno al color, trazos, líneas y composición integral como experiencia de goce y placer. Así, de igual manera, que recordar un retrato, no es ver a la persona presente, sino la mirada y actitud que mantuvo en este objeto representado en papel,

El poeta, dice Kant, se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc. También aquello que ciertamente encuentra ejemplos en la experiencia, verbigracia, la muerte, la envidia y todos los vicios y también el amor, la gloria, etc. se atreve a hacerlo sensible en una totalidad de que no hay ejemplo en la naturaleza, por encima de las barreras de la experiencia, mediante una imaginación que quiere igualar el juego de la razón en la

<sup>458</sup> C. d J., p. 223-224.

<sup>459</sup> C d J., p.200-1.

persecución de un maximum, y es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas. Pero esa facultad, considerada por sí sola, no es propiamente más que un talento de la imaginación.<sup>440</sup>

En este sentido, la experiencia estética no satisface necesidad natural alguna, ni tampoco un ideal ético. El arte, abre para el pensar filosófico, la dimensión de la libertad de la conciencia como vínculo e interacción de las facultades intelectuales, no sujetas ya a límite alguno, donde el goce, brota de toda ausencia de necesidades biológicas, psicológicas o morales, siendo protagonista en todo caso, de aquello que se vincula con la posibilidad de postular la libertad.

La capacidad de los hombres de comunicarse sus pensamientos, exige una relación de la imaginación y del entendimiento para asociar a los conceptos intuiciones y a éstas, a su vez conceptos que se juntan en un conocimiento; pero entonces la concordancia entre ambas facultades del espíritu es conforme a la ley bajo la presión de determinados conceptos. Sólo cuando la imaginación en su libertad, despierta el entendimiento, y éste, sin concepto pone a la imaginación en un juego regular, entonces se comunica la representación no como pensamiento, sino como sentimiento interior de un estado del espíritu conforme a fin.<sup>441</sup>

## § XXIX:

### IMAGEN, IMAGINACION E IMAGINARIO EN SARTRE

"El acto de imaginación es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a hacer aparecer el objeto en que pensamos, la cosa que deseamos y también poderla poseer".<sup>442</sup>

#### 29.1 La Imagen y su Mundo:

La representación dualista de Epicuro que situó a la imagen como lugar habitado por pequeños "simulacros" (*ειδωλον*) que entran en el ojo y forman las imágenes, ha continuado orientando a la tradición cuando el propio Berkeley afirmaba que sólo se pueden establecer las imágenes por la percepción, dando por hecho que la imagen se encuentra como contenida en una conciencia donde el objeto imaginado está dentro de la imagen.

En su *Tratado de la naturaleza Humana* (*Traité de la Nature Humaine*), Hume planteaba que

las percepciones que penetran con fuerza y violencia, podemos llamarlas impresiones... mientras que por ideas, yo entiendo las imágenes falibles que provienen del pensamiento y la razón.<sup>443</sup>

---

<sup>440</sup> Kant, C.d J., p.221.

<sup>441</sup> Ibid p. 201.

<sup>442</sup> Sartre, J.P., *L'Imaginaire*, p.239.

<sup>443</sup> Hume en Sartre, 1940, *Op Cit*, p. 18.

Sin embargo, debido a la forma en que estamos acostumbrados a pensar por separado la espacialidad del espacio, existe un error que Sartre (1936) define como la "ilusión de inmanencia" reponsable de impedir profundizar en la dimensión imaginaria, puesto que al partir de una concepción dualista, la imagen quedó rezagada en una "subjetividad interior" y no exterior. Para superar esta confusión, Sartre propone como alternativa: caracterizar a la imaginación como una conciencia.<sup>464</sup>

La imaginación dice Sartre, posee estas características: 1) La imagen es una conciencia, 2) Está inmersa en el fenómeno de la cuasi-observación, 3) La conciencia de imagen posee su objeto como una nada, 4) la imagen es espontánea.

**El objeto de la percepción está constituido por una multiplicidad infinita de determinaciones e investigaciones posibles. Por el contrario la imagen no posee en sí, más que un restringido número de determinaciones, que son aquellas que precisamente tenemos como conciencia de ella.**<sup>465</sup>

Cuatro años más tarde, en "*L'Imaginaire*" (1940) Sartre definiría a la imaginación con características adicionales: a) es una conciencia en el sentido Husserliano de ser conciencia de algo, tiene intencionalidad hacia su objeto, b) está inmersa en el fenómeno de la cuasi-observación, parece como si estuviera viva pero implica la ausencia del objeto, c) posee su objeto como una nada, es un irreal que solo se gesta a partir de estar en "situación" en el mundo, y que se produce como intencional aunque no depende de la voluntad, d) es espontánea, constituyente, aislante y aniquiladora del objeto real, la imagen es acto, es factum contingente; e) es simbólica en el sentido de signar significado a una cosa que no es, o se presenta como irreal.

Lejos de cualquier ilusión de inmanencia, la conciencia sólo puede ser definida a partir de ir más allá del fenómeno, de trascenderlo al constituirse en conciencia de algo. La conciencia no existe por sí misma, sino aparece justamente a partir de ese algo que ella no es. De aquí que la conciencia posea dos tipos de objetos: los fenómenos revelados "en si" del mundo real, y los que la conciencia se da a sí misma "para si". Los primeros conllevan a la relación de la "res extensa" y los segundos, a la "res cogitans".

**La conciencia, afirma Ricardo Guerra, en el sentido del saber, es saber que sabe, conciencia de conciencia, y este es el único modo de existencia posible para una conciencia de algo, pues toda conciencia de un objeto, es ya conciencia de sí sin necesitar la menor reflexión expresa.**<sup>466</sup>

<sup>464</sup> v. Ibidem, 1936, p. 17-39.

<sup>465</sup> Sartre, *L'Imagination*, 1936, p. 38-39.

<sup>466</sup> R.Guerra, *Filosofía y Fin de Siglo*, 1996, p.74.

### 29.1.1. Imagen y Percepción

En *L'Imaginaire* Sartre resuelve la relación imagen-percepción a partir de plantear que la imagen es un correlato analógico "*analogon*" que la conciencia pone a su objeto, aunque en el caso del pensamiento, se gesta el horizonte que posibilita lo real en tanto que real.

**L'imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel. L'acte imageant proprement dit consiste à poser l'imaginaire pour soi -à expliciter ce sense-... L'imaginaire s'accompagnera d'un effondrement du monde qui n'est plus alors que le fond néantisé de l'irréel" (Lo imaginario representa el sentido implícito de lo real en cada instante. El acto imaginante propiamente dicho, consiste en poseer lo imaginario por sí mismo, como explicación de su sentido...Lo imaginario se acompaña de un fondo de mundo que no es más que un fondo de nada, de irrealdad.<sup>467</sup>**

En una imagen los objetos materiales no se ven como percepción, puesto que lo que se percibe son las cosas. Ver una silla es objeto de mi percepción que la contempla en el espacio hecho presencia, pero representarla en imagen, es dársela la conciencia a sí misma. Imaginar una silla aunque se relacione con el objeto existente, lo hace de una cierta manera. Puede estar de frente o de perfil, volteada, desgastada o nueva, confortable o áspera, etc., ya que lo que aparece es una organización sintética relacionada con el objeto existente, cuya esencia consiste en relacionarse con él de tal o cual forma, lo que demuestra que la imagen es una conformación determinada que tiene la conciencia de darse un objeto, o bien, de tener la conciencia de él.

Cuando digo que tengo la imagen de Pedro, en realidad su persona no está metida en mi percepción, ni encontrada a la manera de un retrato o una fotografía. Su presencia se me da sin precisar o requerir de su cuerpo físico. La imaginación es una conciencia que está estructurada, y por ello tiene durabilidad, organización, disgregación, etc., atributos todos contrarios al objeto, que en sí mismo como real, puede mantenerse en la exterioridad como inmutable.

Imaginar un paisaje, no implica observarlo lenta y detenidamente con todos sus caprichos y particularidades, (percepción), pero tampoco precisa de concebirlo hasta llegar al centro de la idea como unidad teórica (reflexión). Implica más bien proyectarlo, es decir, saber de él inmediatamente, aprehenderlo de una sola vez. Aquí, demuestra Sartre que la percepción como el pensamiento (la reflexión), constituyen dos perspectivas que no llegan aún a la imagen, es decir, llega a una tercera posibilidad que lleva a darle un estado de conciencia.

---

<sup>467</sup> 1940, p.360.



Un pensamiento como tal, por ejemplo, el mundo, la totalidad, el tiempo, la realidad, el espacio; no pueden ser percibidos porque se dan de una sola vez y van más allá de su percepción. Pero viceversa, tampoco una percepción puede ser pensada, por que ésta va surgiendo y emergiendo en cada vuelta que se le da al objeto, dado que siempre muestra particularidades más peculiares. Percibir un edificio, una persona, un espectáculo, o cualquier cosa, nos obliga como diría Bergson, a buscar *la sucre du fonde*, en la medida en que los tenemos como algo dado objetivamente, nos permiten descubrir más detalles y si los vemos bajo diferentes ángulos, siempre nos irán proporcionando y conformando poco a poco, más planos que en forma permanente continúan aportándonos información sensible.

Sin embargo, no es lo mismo "pensar" el edificio que "imaginarlo", puesto que éste se nos manifestará en imagen como proyección inmediata. Es decir, como un saber contingente, que súbito aparece intencionalmente, como intuición sensible, (porque presupone a la intuición y no al objeto) de manera espontánea. Debido a que éste se nos da de una vez por todas, no podemos ni manipularlo, o verlo en diferentes perspectivas como en la percepción, ya que ello implicaría volver a cambiar a otra imagen que a su vez se nos presentaría repentinamente.

Y si pusimos un ejemplo situado en el plano la sensibilidad, es debido a que entre la percepción y la reflexión, la imagen en Sartre, está más cerca de la primera, solo que al darse la conciencia una imagen, establece su gran diferencia, debido a que sensiblemente ya no puede aprenderse nada de ella como en el caso de la percepción que siempre muestra algo nuevo. La imagen es una "casi-observación" que al ocurrir se da de una vez por todas, por entero, élla es ella misma desde que aparece, y en todo caso enseña en su totalidad todas sus facetas y caprichos, como una forma en que se da su particular tiempo de manifestación.

Sartre plantea que la conciencia imaginante no conlleva a un conocimiento como tal (obtenido mediante la determinación del objeto), porque al ser "espontaneidad conservada", lo que se posee es tan sólo una imagen.

Y debido a esta espontaneidad que otorga a la imagen y a su posibilidad de darse "de una vez por todas", es que precisamente ¡puede ser mucho más rica!, porque contiene formas peculiares de relacionarse con el objeto imaginado traducido en peculiaridades imaginarias originales.

En primer lugar incluye una relación intencional que se revela a la conciencia, puesto que ésta se da a sí misma una imagen, en y por sí misma.

Pero en segundo lugar, le permite realizarse como conciencia imaginante al mismo tiempo, en su realización.

Yo puedo imaginar pintando a Miró o a Picasso, a Rembrandt o a Orozco, angustiado o relajado, parado o sentado, de frente o de perfil. Lo que se muestra es mi intencionalidad: -verlos pintar-, que se revela al representarlos repentinamente en imagen a uno o a otro, de una vez por todas, en una u otra postura. Pero esta intencionalidad, es una "posición de mi conciencia imaginante" que puede ser o no voluntaria, y que solo se me descubre en acto, al mostrármese en imagen y, realizando igualmente en este mostrarse, que se cumple, conforma y satisface en tanto conciencia de algo.

La imagen resulta ser una certeza, un juicio de evidencia que vale en y por sí misma: ¡imaginen a Juan o a Rosa!. Ella presupone a la intuición (tiende hacia algo), que no es lo mismo que a la presencia del objeto en sí. La imagen solo es espontaneidad que se produce y conserva al objeto en imagen.

**Une image mentale se livre immédiatement comme image" .  
De aquí que hablar de imaginación, implica o conduce a un acto que trata de alcanzar a un objeto por medio de un contenido físico o psicológico que se da a título de representante analógico del objeto considerado ("représentant analogique" de l'objet visé), representado de una cierta manera."**

### **29.1.2 Imagen y Pensamiento**

El objeto en imagen nunca tiene una presencia real, no está ahí: La imagen de Juan no precisa verlo en realidad, ni implica que sea un ser intuitivo; en todo caso, Juan como imagen constituye un ser intuitivo ausente. Por ello para que su imagen surja requiere de un acto posicional de la conciencia, factible solamente por la intuición sensible, que Sarte denomina como "casi observación", que no presupone la existencia del objeto ni tampoco el saber de él (percepción y pensamiento), más bien implica "su ausencia".

**Mi percepción puede engañarme más no mi imagen del objeto [...] Estamos en efecto en una actitud de observación pero es una observación de la que no hay nada que aprender. Si me doy en imagen la página de un libro, estoy en la actitud de lector, veo las líneas impresas pero no puedo leerlas. En el fondo no veo nada porque yo se lo que está escrito."**

En este sentido, la conciencia imaginaria no es teórica (tética) de sí misma, puesto que no tiene objeto alguno, al no proponer ni informar nada. Más bien, es síntesis, luz difusa que la conciencia desprende por sí misma en

<sup>488</sup> L'Imaginaire, p. 45 y 46.

<sup>489</sup> Ibid, p.28.

su libre juego, porque es espontánea y como tal, puede unirse a la conciencia perceptiva o reflexiva.

La conciencia imaginaria puede ser creadora de "una nada de ser" contradictoria de lo real, por ejemplo con un centauro, dragón, sirena, angel o serafín. ¡Solo eso! Por ser intencional, toma posición frente a su propio objeto y lo produce, por ejemplo: "hombre con cuerpo de caballo", "animal con lengua de fuego", "mujer con cuerpo de pez", "humano alado sin sexo", etc.

El contenido de la imagen no tiene exterioridad, puesto que ver un objeto localizado en el espacio (retrato, símbolo, imitación de un personaje, caras en las llamas del fuego, figuras en los arabescos de un tapiz, etc.) es ajeno a tener una imagen mental de él, ésta no se mezcla con los objetos que le rodean. Su contenido no escapa a la ley de una conciencia perceptiva, que al estar frente a la cosa trata de aprehenderla como tal. Lo que sucede en la imagen es que como conciencia imaginaria, se da su propio objeto al tratar de aprehenderlo como una cosa sin contenido, su producto constituye una pura conciencia de significación.

Por lo que se desprende que en la medida en que nos elevamos a una serie de conciencias (reflexiva, significativa, imaginante, etc.), la materia de lo real tiende a empobrecerse (no se da a flor de piel como en la percepción), y la imaginación va enriqueciéndose al constituirse en la base de una intuición. Por lo que esta "pobreza esencial" de la imagen se torna en una dimensión de generalidad que cada vez más se va significando por sí misma.

En esta dirección, en la medida que la imagen va penetrando en su experiencia de sentido imaginante, su parecido con el objeto real se atenúa y aparece el fenómeno de la equivalencia. Este fenómeno es quien hace que la materia intuitiva se elija a sí misma y derive por estas relaciones de equivalencia, con la materia del objeto, lo que implica propiamente que el saber o la reflexión adquieran relevancia.

Pero en la medida en que el saber es más importante, la intención gana espontaneidad, como con más elementos con los cuales disponer para estimular el libre juego de las facultades, puesto que este saber no constituye la forma de la materia, sino que pasa de lo intuitivo y genera el fenómeno del movimiento simbólico, al lado tanto de la intuición como del pensamiento puro.

Solo en esta dimensión, la imagen constituye un conocimiento, ya que por ejemplo, yo no puedo imaginar un libro azul si previamente no conozco lo que ambos, libro y color azul, significan; pero esto se da sobre la base de

un saber que se trasciende, puesto que posteriormente podrá representarse en imagen de múltiples maneras, bajo muchas dimensiones y con diversas opciones.

**No hay dos realidades: no existe más que una; el movimiento simbólico [...], el saber no toma conciencia de sí, más que en la forma de imagen; la conciencia de imagen es una conciencia degradada del saber.<sup>470</sup>**

Ciertamente, no puede haber dos realidades, pero tampoco puede existir concepto alguno sin la irrealización del objeto de la conciencia como fuera de todo determinismo de las cosas y realidad sensible, a partir de que posee la libertad de dar a la conciencia su propio objeto.

**En L'Imaginaire Sartre, funde los dos términos de la relación imagen y concepto que va de un *continuum* en doble sentido: de las imágenes a los conceptos, de los conceptos a las imágenes en cuanto reflexión sobre ellas.<sup>471</sup>**

### **29.1.3. Imagen y Afectividad**

Aúnada a la conciencia reflexiva, está también y fundamentalmente la conciencia afectiva, ligada a la de los sentimientos y la imaginación porque al tratar de alcanzar al objeto en imagen, siempre contiene una cierta perspectiva emotiva. Por ejemplo, odiar a Pedro, es conferirle un nuevo atributo o cualidad, que le otorga a mi imagen un determinado sentido. Por lo tanto, el sentimiento es una especie de conocimiento que no es intelectual, que hace que se represente de una cierta manera o posición en la imagen.

Sartre parte de dos principios:

**a) toda percepción está acompañada de una reacción afectiva, b) todo sentimiento es sentimiento de alguna cosa, puede decirse que el ve su objeto de una determinada manera y proyecta en él una cierta cualidad. Tener simpatía por Pedro es tener una conciencia de Pedro como simpático.<sup>472</sup>**

Podríamos decir que para Sartre, los sentimientos representan una especie de encantamiento mágico dentro del mundo.

**Ellos son, "como una especie de hemorragia intramundana del mundo porque estos se nos revelan como el tránsito del mundo. Por ejemplo, el miedo es un tipo de existencia mágica y en consecuencia, el miedo no es otra cosa que una conducta mágica tendente a suprimir por la vía del encantamiento, los objetos aterradores que no podemos mantener a distancia."<sup>473</sup>**

<sup>470</sup> v.1940, p.75.

<sup>471</sup> v. Maristany, 87, p. 135-141.

<sup>472</sup> 1940, p. 62.

<sup>473</sup> 1940, p. 322.

De hecho, el deseo, es un esfuerzo ciego para poseer un plano representativo, lo que ya ha sido dado en el plano afectivo: desear un libro, un postre, una celebración, o una persona, implica esforzarse mediante la representación de cada uno, por conseguir lo que previamente me anunció mi sentimiento, porque en cierto sentido, el deseo es ya posesión de una imagen, y por tanto una conciencia imaginante. Por ello, todo sentimiento unido a un objeto exterior tiende a justificarse, a expresarse por la representación de ese objeto.

A manera de síntesis, lo aquí expuesto puede decir que lo que aparece en el objeto en imagen contiene la traducción e integración de un saber y una afectividad de la siguiente manera:

**La imagen es afectividad que ve, y es conocimiento que siente. En este sentido, la imagen es todo saber y toda afectividad como una conciencia cognitivo-afectiva.**

**En efecto, esta síntesis cognitivo-afectiva que hemos descrito, no es otra que la estructura profunda de la conciencia en imagen.<sup>474</sup>**

Sartre plantea que otra diferencia de la imaginación con respecto al saber y a la percepción radica en que el objeto en imagen no obedece al principio de individuación, propio de los objetos reales ni tampoco de identidad.

**Hemos afirmado la realidad irreductible de la conciencia en imagen...[...] porque... jamás se podrá reducir una imagen a sus elementos, por la razón de que una imagen, como toda síntesis psicológica, es algo más que la suma de sus partes [...].**

**Puesto que al estar involucrada con la afectividad, no es posible su aparición y su presencia, como idéntico a sí mismo. En este sentido, aunque varios observadores se plantearán imaginar por ejemplo una misma manzana, ésta en imagen nunca sería igual a alguna real, pero sobre todo, tampoco en ninguno de los sujetos imaginantes, que de manera peculiar se estarán dando a su conciencia esta manzana, solo que de una cierta manera.<sup>475</sup>**

Y como la imagen no tiene la función de ilustrar un pensamiento, ya que "el pensar siempre afirma algo de algo": *p. ej.* el tiempo es vertiginoso, esta sinfonía es versátil, la vida se enriquece por su dramaticidad, etc. La imagen no afirma, pone una determinada cualidad al objeto al tratar de producirlo, porque está constituida por una determinada forma de juzgar y de sentir que es definitiva en la forma de una aprehensión espontánea del objeto imaginado.

**Su principal función afirma Sartre, es ser simbólica.<sup>476</sup>**

<sup>474</sup> 1940, p. 144.

<sup>475</sup> *Ibid.*, v. p. 177-183.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 189.

Estas peculiares características hacen que lo imaginario no pueda ser similar a otro proceso psicológico particular, porque la imagen por sí misma, como unidad sintética, es una estructura fundamental de la conciencia que tiene una existencia *sui generis* para sus objetos imaginarios.

Ella no ilustra ni soporta deducciones reflexivas.

Solo comprende un saber, un juicio, una palabra, o una intuición, porque su estructura se le manifiesta en forma imaginante, a partir de una cierta actitud que los realiza en imagen. Su actitud simbólica no pueda verse "desde afuera" de la imagen, porque esto implicaría desvanecerla.

Pero por otro lado como la imagen no comprende nada, quien lo hace es el concepto que se tiene que comprender al elaborarlo en un esquema que lleva a tener conciencia de él.

Cuando ya está definido el esquema conceptual, ya no queda nada por comprender, puesto que lo que se logró es tan solo recordar o integrar una idea articulada que puede permanecer en el tiempo.

La imagen es lo que está en ella, la comprensión no puede operar después de que ésta se constituyó, y en todo caso, cuando el acto de comprender adopta una estructura imaginaria, el "objeto-imagen" solo aparece como simple correlato intencional de este mismo acto comprensivo.

Un esquema simbólico por ejemplo, es un objeto que tiene sentido, y por tanto no es un mero *analogon* o equivalente referencial de este objeto. Comprender una palabra equivale a constituir ante la conciencia, la cosa correspondiente con una naturaleza espacial. Y ello implica partir de una intuición que lleva a la comprensión de esta palabra como aparición brusca del objeto. Aquí se integra la imagen y el pensar; en su unidad, la imagen se aprehende como esta relación misma. Por un lado, el saber no constituye el objeto, mientras que la imaginación se lo manifiesta a él mismo, como ausente.

Por ejemplo, Relacionar al Hombre en Llamas con Orozco, con un México renaciente, con Guadalajara, es una forma, pero otro sentido reflexivo puede ser vincular a Orión con otra galaxia, donde se gesta una guerra amenazante para el sistema solar. Ambos ejemplos manifiestan dos vías posibles, la comprensión o la fantasía por las que el pensar se orienta. El hecho de tenerlos a los dos en imagen, a Orozco o a otra galaxia, aniquila este pensar comprensivo y/o fantasioso, y se orienta hacia otra conciencia, que les otorga vida por sí misma, en forma imaginante que radica en el agregado de cualidades específicas al objeto.

El concepto, tiene dos formas de aparecer: a) como puro pensamiento en el terreno reflexivo: la idea de abstracción, de totalidad, de mundo, de devenir, etc. o, b) como imagen en el terreno irreflexivo: la tarde soleada, el niño llorando, la casa oscura, etc.

La imagen parece ser como una encarnación del pensamiento irreflexivo, ya que representa un cierto tipo de pensamiento: el que se constituye en y por su objeto. Todo nuevo pensamiento de este objeto se presentará en la imagen, como una nueva determinación aprehendida, manifestada en la imagen de él. Vgr: si la idea de Pedro se da en imagen, no surge como si fuera un retrato, sino que se nos aparece como si tuviera vida y movimiento, aspecto que se deriva de una forma de juicio imaginante que le otorga el agregado de nuevas cualidades a nuestro objeto.

La cognición irreflexiva es una forma de posesión que implica detectar una cierta manera de ser de la naturaleza. Este es el caso cuando el pensamiento se encierra en imagen y la imagen se da como adecuada al pensamiento, ya que el objeto considerado no se da en una estructura ideal, sino que también material. Ambas forman una sola imagen. Pero en tanto el aspecto material de la imagen guarda una cierta relación espacial, en la medida en que la evolución de estas determinaciones siga regida por el sentido ideal de la imagen y que las determinaciones del esquema sigan ordenadas por el pensamiento, la idea no se alterará.

Al surgir la imagen, los objetos reales se alternan como correlativos de los objetos irreales, como correlativos de dos conciencias: "la imaginaria" y "la perceptual". Ver desde la perspectiva sartreana no será otro que profundizar en las aportaciones de una simple percepción, puesto que al representar el acto por el cual, la conciencia se pone en presencia un objeto temporo-espacial.

**...cuando el pensamiento quiere ser intuitivo, necesariamente toma la forma de imagen, a pesar de que los objetos que de ella se manifiesten, estén afectados por su irrealidad. Por ello, la actitud que guardamos frente a la imagen es diferente a la que tomamos en relación a las cosas, ya que implica una actitud frente a lo irreal, debido a que el objeto en imagen es un irreal, ya que está presente pero fuera del alcance. Esta actitud es por tanto, la condición de posibilidad para que surja la vida imaginaria.<sup>477</sup>**

En imagen, podemos situar dimensiones espaciales donde se aparecen los objetos, pero nunca de igual manera que en la percepción, en forma individualizada; porque siempre existirán contaminaciones de indeterminación fundamental que son las que le otorgan peculiaridad y originalidad.

---

<sup>477</sup> Op. Cit. v. p. 43 & 240.

El objeto se nos da como ausente, y lo que aparece en imagen es su ausencia, lograda bajo una peculiar forma de indeterminación. Sin embargo, si lo pretendemos abordar como comprensión, como un sistema de relaciones deductivas, lo que aparece es una serie de determinaciones espaciales que solo presentan al objeto, a manera de esquema simbólico, como una dimensión equivalente y analógica.

La contradicción que aparece cuando surge la imagen, implica que la comprensión de su contenido esta como si tuviera un sentido falso por su sentido, ya que se le piensa como una fuerza viva que aparece y aumenta con el tiempo, parece viva. Por tanto, Sartre explica que en esta contradicción, toda imagen puede constituirse y en una impresión de evidencia, y con ella, su poder persuasivo de "mala ley" que proviene precisamente por la ambigüedad de su naturaleza.

### **29.2. La Vida Imaginaria**

Si yo quiero imaginar "a Rosa", no tengo que verla desde la ventana o como le ví el día anterior, sencillamente porque la puedo obtener en la imagen que yo produzca. Solo que al "realizarla" en imagen, ahora tendrá cualidades específicas donde repentinamente puede aparecer de perfil y con dos ojos al mismo tiempo, ya que puede contener características que integran varios sitios a la vez. Por tal motivo, el objeto imaginado no es sensible sino "*casi-sensible*", es decir, es un irreal que está presente pero fuera del alcance, y solo puede manejarse a condición de que yo mismo asuma su irrealidad "irrealizándome".

Sartre lo plantea de esta forma:

**El tiempo de los objetos imaginarios es también un irreal. "nada puede separarme del objeto irreal: El mundo imaginario está completamente aislado, solo puedo entrar en él "Irrealizándome".<sup>478</sup>**

Esta irrealización implica de principio, la negación de la presencia de un objeto, o bien, la afirmación de su ausencia o inexistencia, porque en esta lógica, lo imaginario vive de objetos que son pura pasividad. Su débil vida depende de quien los tiene en imagen, de su espontaneidad, que al desviarse, subitamente los aniquila.

La voluntad es quien los evoca. Las imágenes obsesivas, por ejemplo, no son un puro recuerdo anárquico, sino que expresan la voluntad producida por un espasmo de espontaneidad.

El objeto en imagen, constituye una pasividad que puede desaparecer en cualquier momento, por ello, no satisfacer deseos. Una irrealidad no puede

---

<sup>478</sup> Ibid, 1940, p. 253.



satisfacer nada, solo representa su contenido en forma imaginaria. La imaginación pone de manifiesto al deseo en imagen, le da forma imaginaria.

Esto hace que podamos constatar que la espacialidad y el tiempo imaginarios sean distintos, puesto que la actitud de la conciencia frente al objeto, le imprime cualidades que no surgen en la percepción, sólo se integran como una totalidad absoluta.

**El espacio en imagen posee un carácter mucho más cualitativo que el de la percepción -que también está lejos de ser cantidad pura (*quantité pure*).- Toda determinación espacial del objeto en imagen se presenta como una propiedad absoluta.<sup>479</sup>**

En este sentido, el espacio no es el que puede tener partes, sino el objeto imaginado es quien posee su propio espacio, tanto en extensión como posición. Por ello, no solo la localización de la imagen es ilusoria, su temporalidad también. Esta no transcurre, ni puede desplegarse o contraer a voluntad. Fluye como un movimiento "*dynamis*", sin dejar de representar el mismo objeto. Lo imaginario se nos manifiesta como un acto unitario, total y absoluto, no tiene simultaneidad con lo real: en el momento en que aparece lo uno, desaparece lo otro.

Lo que se despliega en el fluir de la conciencia, en forma imaginaria, que puede transcurrir lentamente. Aunque en realidad apenas hayan pasado algunos segundos. Sartre plantea que esto obedece a que en su manifestación, lo que se muestra son fantasmas ambiguos y fugaces que pueden ser sustento de cualidades muchas veces contradictorias.

### **29.2.1 Abismo de lo Real**

Mientras la percepción otorga la tranquilidad de la permanencia de los objetos sensibles, la imaginación abre un mundo irreal que intranquiliza frente a su despliegue al desconocer el destino y devenir de los objetos imaginados. En otras palabras, y el consecuente resultado del miedo y la angustia frente a la irrealización imaginaria es la condición (*a priori*) que tenemos para poder negar lo real.

Lo que deviene a través de lo imaginario, "es la manifestación de lo imposible" donde aparece la multiplicidad contradictoria de lo real, que se muestra como juicio de evidencia cuya apariencia es opaca. Los objetos imaginados son un esparcimiento de absolutez y totalidad. Sus cualidades estan propuestas explícitamente por "mi propia intencionalidad" porque recrean lo contemplado bajo una nueva dimensión: puede desaparecer en cualquier momento.

---

<sup>479</sup> *Idídem*, 1940, p. 246.

Pretender realizar modificaciones voluntarias al objeto irreal, es modificar la imagen o bien desaparecerla, puesto que la imaginación es radical: todo o nada. La conciencia imaginante advierte Sartre, es un acto que se forma de una sola vez, es pre-voluntario. Lo que la voluntad puede lograr, siempre será rebasado por la actividad de la libre espontaneidad de la conciencia imaginaria porque se desenvuelve en torno al saber, y la afectividad: ambos se traducen en movimientos.

Producir un objeto imaginado al antojo es imposible, porque si se pretende transformarlo, si vuelve, ya no es el mismo. Esta dinámica hace del objeto en imagen una presencia discontinua, porque aparece y desaparece y como no está individuado, conlleva a una situación negativa e irreal de las cosas sensibles, es decir, a vivenciarlas en un perpetuo "otro lugar". Yo puedo imaginar un reloj de pared con las manecillas al revés, pero ello no cambia nada al que si está en realidad en el muro; por que la imagen no es equivalente, es solo analogía que afirma la negación del objeto, es por esto que nada queda afectado en realidad.

Esta separación, es posible debido a que la imagen aporta su propio tiempo y espacio, de tal manera que el objeto se nos aparece como aislado en una dimensión donde nada actúa sobre él, de aquí que lo imaginario no tenga consecuencia alguna, en el plano de la relación con las cosas sensibles.

Pero precisamente porque lo imaginario se muestra como una totalidad indivisible, este perpetuo "otro lugar" invita a una evasión también "perpetua", donde vivimos o nos involucramos en una actividad peculiar que surge como antimundo que nos hace escapar de nuestros pesares y condiciones actuales. Lo que se muestra como imposible en el plano de la sensibilidad, surge y aparece como realidad y juicio de evidencia en lo imaginario porque adquiere jerarquía, como irrealidad y negación radical del ser de los objetos en su dimensión "temporo-espacial".

Un objeto irreal no puede tener fuerza, no actúa. Producir una imagen más o menos viva, es reaccionar más o menos vivamente ante el acto productor y al mismo tiempo, atribuir al objeto imaginado el poder hacer que nazcan esas reacciones. Imaginar por ejemplo un dragón agrediendo, es responder ante la producción misma del objeto irreal, y su correlato, es consecuencia y equivalencia, de atributo peculiares frente a los que es posible expresar o manifestar, nuestra propia una sensación o sentimiento de miedo. No obstante, imaginar la agresión del dragón no es lo que produce el temor. En realidad, lo que pone de manifiesto con su aparición, es que se hace evidente una intuición temerosa que se realiza, se constituye y se construye en una dimensión sensible, mediante su imagen.

Y es que al organizarse un saber en forma imaginante, tanto el deseo, la afectividad y el sentimiento quedan precisados y concentrados. En este sentido, lo imaginario resulta ser el acto por el cual tomamos conocimiento de la naturaleza exacta, que define y delimita nuestra relación con tal o cual objeto ya que se pone en evidencia, se muestra:

**El abismo que separa a lo imaginario de lo real no permite encontrar un puente entre uno y otro, porque lo real se acompaña siempre del derrumbe (l'écroulement) de lo imaginario. No existe contradicción entre ambos, más bien la incompatibilidad viene de su naturaleza, no de su contenido<sup>400</sup>.**

### **29.2.2 Sueño y Alusión: Parientes Cercanos**

La relevancia determinante que ejerce el sentimiento sobre las formas de comportarse frente a objetos reales o irreales, pone de manifiesto que toda peculiaridad de relación y vínculo con las cosas reales, está involucrada con la forma en que aparece la conciencia afectiva.

La vida imaginaria, afirma Sartre, podría confundirse con diversos procesos donde de manera paralela surgen "objetos irreales", como por ejemplo sería la alucinación esquizofrénica o la vida onírica.

Por ejemplo, un esquizofrénico con alucinaciones visuales dista de imaginarlas para luego proyectarlas en la percepción, en cuanto a que los objetos e imágenes alucinadas distorsionan la percepción de lo real. Sin embargo, aunque alucinar "parezca" lo imaginario, habla de una condición de receptividad donde los fantasmas fluyen y se manifiestan sin poderse alterar, mientras que la imagen surge como actividad intencionalmente sensible, donde subitamente puede desaparecer o volverse a realizar en otra nueva y diferente.

Al alucinar patológicamente, la forma o el contenido importa poco. Con el temor, la alucinación renace y todo esfuerzo por dejar de depender de ella, se torna obsesión. Aunque el enfermo reconozca la irrealdad de lo alucinado, mientras más pretenda escaparsele, más la realiza y torna obsesiva. La alucinación aparece porque de alguna forma se le espera y esto puede explicarse debido a que la relación sensible con el objeto queda trastocada y oscurecida para proyectarse con formas de fascinación y autosugestión.

**La alucinación, se presenta como un fenómeno donde la experiencia pura no puede actuarse sino a partir de la memoria.<sup>401</sup>**

---

<sup>400</sup> *Ibíd.*, 1940, p. 280-281.

<sup>401</sup> Sartre, 1940, p. 305.

En este caso, la patología consiste en que la relación "sujeto-objeto" no se da de manera normal, más bien está alterada ante la incapacidad de concentración de la conciencia, que determina la aparición de un sistema parcial como pensamiento en un "estado crepuscular". En este sentido, la alucinación es un sistema imaginante simbólico que tiene por correlato a un objeto irreal, que aparece como espontáneo pero no personal. La alucinación no corresponde a la experiencia pura, se presenta como un fenómeno que solo hace su experiencia por medio de la memoria.

El objeto irreal en la patología, no está en la conciencia imaginante, sino en la memoria y el recuerdo. No existe oposición entre lo real e irreal, más bien, aparece la evidencia de una incapacidad de sostener una conciencia no-tética (no teórica, reflexiva) de irrealidad, donde no se puede distinguir entre lo irreal y lo real.

Otra representación de objetos irreales, la constituye el sueño, que aparece en sus imágenes como una forma análoga, mediante la fragilidad amenazante de la discontinuidad, propia de una conciencia reflexiva (tética) que hace aparecer objetos diversos con la creencia y certeza de que están ahí.

Cuando uno sueña, se participa de un imaginario absoluto sobre el cual no puede considerarse ningún punto de vista exterior, pero el soñador considera que su sueño se realiza en un mundo, por lo que en realidad, no hay mundo imaginario, solo hay creencias.

Soñar con una casa campestre, durante la vida onírica, se torna realidad en torno a la cual se continuarán imágenes consecutiva e indefinidamente como espacio imaginario, debido a que no hay correlato en la percepción de objetos sensibles que nos la niegue y demuestre lo contrario, puesto que su contexto es el único real. Así se vive y se está en el sueño, y la vivencia jamás podrá supeditarse a la influencia sensible con aquellos objetos que están fuera del soñar, ya que en el despertar inmediatamente se acaba el sueño.<sup>442</sup>

Soñar implica la incapacidad de aprehender objetos reales en su dimensión sensible, a la vez que profundidad en la conciencia imaginaria que no recuerda nada en el sentido reflexivo, desde la lógica de la racionalidad. Soñar es cristalizar con la creencia radical de una realidad puramente imaginaria, la fascinación y "espontaneidad embrujada".

Despertar, y entrar al estado de vigilia, es finiquitar la existencia imaginaria del sueño, ya sea por temor a una pesadilla, o bien, porque la trama onírica terminó con la capacidad de continuar imaginando, sobreviene otro estado de conciencia.

---

<sup>442</sup> Ibid., 1940, v. p. 323.

Soñar no es aprehensión de lo real, más bien es ficción embrujadora que escapa a la conciencia cuando pretende volver a aprehenderla. No es percibir la casa campestre. Es crearla y recrearla en un lapso único que posteriormente puede recordarse o no. Jamás podrá volver a ser aprehendida como tal, más que a partir de una nueva trama onírica. Un sueño se puede recordar y describir verbalmente, pero no se puede volver a él o continuarlo en su exacta dimensión, no depende de un evento voluntario *per se*, sino del acceso y profundidad de un curso puramente imaginario, cuyas características se trascienden como posibilidad, van más allá: constituyen un espacio propio como atmósfera.

El sueño crea, re-crea su propia temporalidad y espacialidad, porque las imágenes se mantienen aisladas unas de otras, separadas por una pobreza esencial; son el vacío constituyente de una atmósfera. Esta espacialidad plantea Sartre, es una propiedad de la imagen onírica, puesto que hay tantos mundos como imágenes.

En el sueño, todos los esfuerzos de la conciencia se dirigen a producir lo imaginario. Dejar de hacerlo es despertar. El sueño no es ficción de lo real, más bien, es en sí mismo la odisea de una conciencia que está determinada a construir un mundo irreal alimentado por la multiplicidad de imágenes oníricas; en este nivel soñar, implica el acceso a un mundo puramente imaginario.

**De la misma manera en que el Rey Midas transforma en oro todo lo que toca, la conciencia está determinada a transformar todo en imaginario, de ahí que el carácter fatal del sueño nos haga confundir la aprehensión del mundo onírico como si fuera real.<sup>443</sup>**

Maristany, plantea que en Sartre la imagen es una representación escénica de "lo que nos falta".

**La imagen configura, marca la emoción. El hiato entre lo que falta y su representación explícita, en un mundo difícil. Su figuración es imagen pero su motivación es el deseo. La imagen no otorga nada pero recibe todo".<sup>444</sup>**

Ciertamente, la imagen es por sí misma el implícito recuerdo de nuestra finitud. Basta pretender retenerla para que fatalmente se diluya.

---

<sup>443</sup> 1940, p. 339.

<sup>444</sup> Maristany 1987, Sartre y el Círculo, Barcelona, Anthropos. p.192

### **29.3. La Imaginación**

Sartre describe a la imaginación como una estructura constitutiva de la conciencia, es decir, no es hecho contingente ni metafísico derivado de ésta.

El objeto imaginado es radicalmente distinto al objeto real, en el plano de las cosas sensibles. Su posibilidad de aparecer implica la ausencia de esto "real". El objeto imaginado es una nada a diferencia del objeto aprehendido por la percepción. Al imaginar, el objeto deja de percibirse en la multiplicidad sensible situada como contexto espacial, y pasa a otra nueva dimensión. El objeto en imagen está ahí, se aparece como lo en sí mismo, lo equivalente e igual a sí, puesto que "al dármele a mi mismo", dejo de tratar de alcanzarlo a partir de su realidad presente (sensible), para aprehenderlo tal cual como ausente, como aparición súbita en un vacío.

En Sartre, la imaginación tiene tres características:

**es constituyente, aislante y aniquiladora.<sup>485</sup>**

Cada una hace una realidad peculiar donde memoria y anticipación procuran sus propias características. Por una parte, el recuerdo puede influir en que se formen cierto tipo de imágenes alimentadas por recuerdos que fueron vividos en otro tiempo, es decir, no son propuestos como "datos-ausentes", sino más bien, como "datos-presentes" en un pasado.

La memoria evoca hechos reales pero pasados, y lo que la caracteriza para hacerse real, es que dirige la conciencia de ese objeto real al pasado, que retorna como acontecimiento. "Recordar" a Isabel en la misma forma en que la última vez -estudiando en su cuarto- es distinto a imaginarla espontáneamente porque surge como un objeto ausente fuera de mi alcance, se me aparece contingentemente, de cualquier manera: tomando café, caminando en la calle, riendo o discutiendo en la Facultad, etc.

Su imagen, puede ser equiparable a cualquier otra, lo que las une es que una -nada-, que establece una diferencia entre un "porvenir vivido" (memoria) y un "porvenir imaginado". Ambos, dan lugar a dos tipos de posibilidades futuras: a) el fondo temporal de lo que se desarrolla como una percepción presente y real, y b) como la forma de proponer lo que no es aún.

La primera conduce a una forma reflexiva y tética de la conciencia realizante, que da unidad racional al pasado, presente y futuro. La segunda, obedece a separar de manera rotunda, el porvenir de este presente, en otras palabras, dado que al construir "yo mismo" el sentido, empiezo a proponerlo; "me lo doy" a partir de un objeto irreal, como una nada que me

---

<sup>485</sup> Sartre, *El Ser y la Nada*, 1943, Paris, v Gallimard. p.348.

permite vivir como algo real este porvenir "aislándolo" y "proponiéndolo" por sí mismo, pero en un plano diferente al de la realidad, es decir, aniquilándolo en cuanto tal, o mejor dicho, "haciéndolo presente como una nada".

Sartre concluye que la condición esencial para que una conciencia pueda imaginar, es que tenga la posibilidad estructural de proponer una tesis irreal.

Maristany ve en la tesis sobre la irrealización "que nos abre la posibilidad de la negación como una condición que solo es posible por el anonadamiento (neantisation) del mundo como totalidad que para que nos sea revelado, debe existir la condición de libertad para la conciencia."<sup>486</sup>

De acuerdo a Maristany, es hasta L'Imaginaire que Sartre logra postular a la estructura imaginativa de la conciencia negando todo carácter advenedizo de la imagen. Pero es también que hasta 1943 en *El Ser y la Nada*, que la imagen encuentra su lugar radical cuando define la estructura del "para sí".<sup>487</sup>

El "para sí" afirma Sartre, es un absoluto "*unselbstsändig*" no sustancia. Su realidad es puramente interrogativa. Si puede preguntar y poner en cuestión, se debe a que él mismo está siempre en cuestión; su ser nunca es dado sino interrogado, ya que está siempre separado de sí mismo por la nada de la alteridad."<sup>488</sup>

Cabe recordar que a esta posibilidad que tiene la realidad humana de segregar una nada que la aísla, que le escapa, que está fuera de su alcance, que no puede recibir su acción porque se ha retirado allende una nada, Descartes después de los estoicos, le dio un nombre: "Libertad".

### 29.3.1. Acto y Libertad

La imaginación es libertad porque es acto. En *El Ser y la Nada*, Sartre sostiene que la libertad:

Es fundamento de todas las esencias, puesto que el hombre devela las esencias intramundanas trascendiendo el mundo hacia sus posibilidades propias [...].

Soy en efecto un existente que se entera de su libertad por sus actos; pero soy también un existente cuya existencia individual y única se temporaliza como libertad [...].

Así, mi libertad está permanentemente en cuestión en mi ser; mi libertad no es una cualidad sobreañadida ni una propiedad de mi naturaleza; es exactísimamente la textura de mi ser; y como mi ser está en cuestión en mi ser."<sup>489</sup>

<sup>486</sup> Ibid, p. 354.

<sup>487</sup> v. p.193.

<sup>488</sup> Sartre, *El Ser y la Nada*, 1943, p.640.

<sup>489</sup> Ibid, p. 464-465.

Por la libertad, concluye Sartre,

**Estoy condenado a existir para siempre allende los móviles y los motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre. Esto significa que no podrían encontrarse a mi libertad más límites que élla misma, o si se prefiere, que no somos libres de cesar de ser libres[...].**

**La realidad humana es libre porque no es suficientemente; porque está perpetuamente arrancada de sí misma, y lo que ella ha sido está separado por una nada de lo que es y de lo que debe ser.<sup>400</sup>**

De acuerdo a Sartre, nosotros elegimos el mundo, no en su contextura "en si", sino en su significación, al elegirnos en él como situación. Mi ropa, mi casa, mis objetos, mis sitios, lo que me rodea. Nuestra condición humana, al ser trascendencia que elige, establece el sentido de los significantes del mundo por su propio surgimiento, y no por la naturaleza de las cosas.

La imagen es ella misma negación, como identidad y correspondencia con el plano de los objetos sensibles, de las "cosas reales" (reservado para la conciencia perceptiva). Su naturaleza objetiva depende de la posibilidad de generar una situación espacio-temporal diferente, es decir, de crear un plano irreal donde ambos, tiempo y espacio, adquieren una dimensión imaginaria.

El objeto imaginado (irreal) aparece de una sola vez y fuera del alcance de esta realidad. P.ej., para reproducir la imagen de un cuadro, "El Tata Jesucristo" de Goytia, la conciencia tiene que poder negar la realidad perceptual del mismo, separándose de la realidad aprehendida en su totalidad. Es decir, tiene en cambio, que proponer una imagen, al margen de la totalidad de lo real, en tanto que es aprehendida por una conciencia cuya definición la separa de lo real, liberándose de su sujeción y dependencia sensible, más bien, negándola.

Para Sartre esta negación, va más allá de sí, puesto que negar lo real en tanto que se nos propone perceptualmente como objeto, es a su vez, negar que lo real sea este objeto. Ambas negaciones, "la del objeto", y "la de la reflexión de negación", son complementarias entre sí, porque una es condición de la otra; ya que en todo caso, la totalidad de lo real, no es la suma de los objetos sensibles, sino su integración sintética a manera de un mundo.

De aquí que para Sartre, la condición de una conciencia imaginante es doble: a) por una parte, implica la necesidad de poder proponer a la vez el mundo como totalidad sintética, y por otra, b) al objeto imaginado como fuera del alcance en relación con este conjunto sintético, es decir: proponer al mundo como una nada en relación con la imagen.

<sup>400</sup> 1943, p.466.



Toda imaginación sería imposible para una conciencia cuya naturaleza residiera precisamente en la relación sensible, cósmica, del "estar-en-el-mundo" como pegada, sujeta o adicionada a otros objetos bajo una perspectiva inmediatista y empíricamente mecánica; ya que estaría supeditada a la acción de diversas realidades que le impedirían superar su detalle por una intuición que alcanzaría a su totalidad. Por lo mismo, sólo podría contener modificaciones reales por acciones reales (tangibles y sensibles). Este tipo de conciencia impediría toda posibilidad de imaginación, ya que es en todo caso, la imaginar constituye la fuente que funda la posibilidad de "separarse" con respecto al mundo.

La imaginación es la posibilidad de "escapar al mundo de lo real" pero a su vez, sacar de él, su posibilidad para separarse con respecto a este mundo. Basta proponer al mundo como una totalidad sintética y tomar -perspectiva- en relación con él, para demostrar la potencialidad de lo imaginario, como posibilidad de constituir una unidad abstracta, fundada en la estructura misma del acto de tomar perspectiva.

Basta poder proponer la realidad como ese conjunto sintético (síntesis) para "proponerse como libre en relación a ella", hecho que funda la libertad como constitutiva de lo humano. Gracias a este "anonadamiento" que provoca el "estar-en-el-mundo", la conciencia para Sartre, logra sostener el sentido de la irrealidad, como condición esencial, de la estructura del hombre, que hace de la imaginación, su centro.

La imaginación como condición "irrealizante" (*neantisant*), permite diferenciar el sentido de la independencia y libertad de lo arbitrario, puesto que si la imagen niega un mundo, no implica que lo de por concluido como algo real o positivo. Esta solamente se aniquila en la conciencia de aquel que elabora un objeto irreal, al proponerlo, únicamente lo posee en su dimensión imaginaria.

Esto sólo es posible porque los diferentes modos de aprehensión de lo real se dan en "situación". Esta es la condición de posibilidad, el *a priori* de la imaginación, que obedece a la estructura de ser de lo humano.

La situación en el mundo, como dimensión concreta e individual de la conciencia constituye la motivación para proponer un objeto irreal cualquiera, y la naturaleza de este objeto irreal quedará siempre circunscrita, a esta particular motivación.<sup>491</sup>

La "situación" en el mundo de la conciencia, es motivación concreta para la aparición de un imaginario en particular. Desde el plano de la facticidad, esto implica la unión de lo real y lo irreal. Toda aprehensión de lo

<sup>491</sup> Ibid, 1943, p.357.

real como mundo tiende por sí misma, a terminarse por la producción de objetos irreales, ya que en cierto sentido, siempre se da bajo un punto de vista particular.

**Para Sartre "la situación es la contingencia de la libertad en "plenum" de "ser del mundo" en tanto que este "datum" que no está ahí sino para no constreñir a la libertad, no se revela a ella salvo "ya iluminado" por el fin elegido. Así el "datum" no aparece jamás como existente bruto, lo "en sí" al "para sí; se descubre siempre como motivo puesto que no se revela sino a la luz de un fin que lo ilumina."<sup>42</sup>**

Solo podemos estar "en situación" a condición de nuestra capacidad de trascender lo dado y para trascenderlo es necesaria una conciencia "nihilizadora" y libre capaz de elegir. Este poder nihilizador es el que Sartre postula como la conciencia imaginaria que al producir un objeto ausente en forma de irreal, es capaz de ir más allá de las cosas y de captar algo más que lo ente. No obstante esta conciencia no puede existir más que en lo dado.

En conclusión, si la conciencia es libre, es por que es "ser en el mundo" como situación. Aquí queda contenida la posibilidad de la nada y de toda negación que se traduce en la imagen como su intención particular. Y si una imagen aparece, siempre es sobre un fondo y unión con el mundo.

La imaginación como libre conciencia, cuya naturaleza es siempre ser conciencia de algo, se constituye frente a lo real y lo supera en todo momento, porque solo existe en relación con lo real como una situación. De esta forma, Sartre concluye que la imaginación equivale al propio *cogito cartesiano*: Es la conciencia.

Sartre logra trazar un espacio de existencia previo a la relación "sujeto-objeto", como:

**...condición prerreflexiva intimamente relacionada al sentimiento, donde la imagen termina siendo "la parte du diable". Por ello, el imaginante es hijo de sus obras tanto como el creador es hijo de sus criaturas. La reducción de la conciencia imaginaria a una topografía fantasmagórica donde los objetos irreales son de otra manera al mundo de las cosas y son "para sí", porque adquieren significación, es lo que permite a Sartre, postular el espacio de la realidad humana, y de su existencia contradictoria que lo lleva a definirlo como quien: "es lo que no es y no es lo que es."<sup>43</sup>**

Lo irreal producido fuera de las cosas sensibles por una conciencia que es y está en el mundo, es la descripción de la libertad, porque solo puede

<sup>42</sup> *Ibidem*, 1943, p.512.

<sup>43</sup> 1943, p.320.

imaginar quien "es-en-el-mundo", que es trascendentalmente libre. En este sentido, no puede el hombre no decidir dejar su libertad, no es un problema de voluntad, élla es su propia naturaleza.

Todo imaginario aparece como un fondo de mundo, y a la vez, toda aprehensión de lo real como mundo, implica una superación escondida en lo imaginario. En otras palabras, toda conciencia imaginante mantiene al mundo como fondo anonadado de lo imaginario y reciprocamente, toda conciencia del mundo llama y motiva a una conciencia imaginante como aprehensión del sentido particular de la situación.

Y es sobre el "fondo de mundo" que la imaginación, al igual que el percibir y la libertad adquieren sentido. A saber, no puedo percibir el martillar sino sobre un fondo de mundo, pero a la vez, no puedo esbozar este martillar sino a partir de la totalidad de mí mismo y a partir de élla.[...].

Este es el acto fundamental de la libertad y este acto da su sentido a la acción particular que puedo considerar en un momento dado; ese acto, constantemente renovado, no se distingue de mi ser: es elección de mí mismo en el mundo, y al mismo tiempo, descubrimiento del mundo.<sup>494</sup>

Efectivamente, basta estar vivo-en-el-mundo, como para asimilar y afirmar la libre decisión de existir, puesto que lo contrario sería la negación total: el suicidio.

En realidad afirma Sartre, "somos una libertad que elige pero no elegimos ser libres: estamos condenados a la libertad, como antes hemos dicho, arrojados a la libertad, o como dice Heidegger, dejados ahí" ("*Geworfen*", en estado de abandono, yectos, "*Délaissés*" en el original).<sup>495</sup>

En este sentido, la nada como materia de superación del mundo hacia lo imaginario, se vive en cuanto tal, es decir, no necesita estar propuesta para sí, ni ser tematizada como una nada. No se trata de preguntarse en torno a la nada que es nada, basta proponerse una imagen para dar lugar a la aparición de lo irreal.

El hombre está siempre separado de lo que él es por toda la amplitud del ser que él no es. El hombre se anuncia a sí mismo del otro lado del horizonte del mundo y retorna para interiorizarse hacia sí mismo a partir del horizonte: el hombre es un ser de lejanías.<sup>496</sup>

---

<sup>494</sup> Sartre, 1943 p. 486-487.

<sup>495</sup> Ibid, p.510.

<sup>496</sup> Ibídem, p. 53.

### **§XXX:**

#### **LA IMAGINACION COMO TIEMPO**

La imaginación desborda al objeto percibido lo niega, va más allá de él. Pero cuando puede formularlo como pregunta, hipótesis o comparación, cumple su función de anticiparse a lo "por-venir". En este nivel la imaginación es acceso al tiempo originario, donde la "irrealización" (neantisation) permite afirmarnos por sobre los objetos reales, como el escenario donde el ser se construye como acontecimiento.

La imaginación es "posibilidad de lo irreal y lo posible", de lo finito e infinito, de lo esperado y anhelado que lleva a interrogar y cuestionarse por lo real, que le otorga un perfil propio, porque cuando la conciencia imaginante integra síntesis novedosas, da lugar a su devenir espontáneo, acontece como "espontaneidad" que realiza su más estricta función: la libertad. Imaginar es transitar desde el mundo de lo dado a lo posible, porque su temporalidad transgrede el presente y se constituye en acumulación, síntesis de tiempos, lleno de esperas y opciones, de porvenir y posibilidad.

Por su función anticipadora, la imaginación es "proyecto" advenidero, que se ha debatido en medio del presente, el abismo del futuro por construir, y su proyección sobre lo dado que recupera para transfigurarlas a la luz de experiencias pasadas. La imaginación vertida de antagonismos es acceso al futuro, a lo porvenir que antecede un tiempo nuevo, temporalizándose. La imaginación es tiempo originario que se constituye en clave para la comprensión del mundo real.

Como intencional, sintética y temporal, al "irrealizarse", la imaginación escapa a toda legalidad de los objetos naturales, y pone en evidencia, que solo es una forma de ser de éstos; puesto que al revelar su estructura, se torna función de simbolización. Simulación que no se supedita al dato, sino al trascenderlo, se afirma exhibiéndose como sobreabundancia esencial de él.

En los § 510, 511, 515 de La Voluntad de Poderio, Nietzsche (1954-56) plantea:

**Admitiendo que la A idéntica a sí misma, tal como lo admite todo principio de la lógica no existe: admitiendo que esta A es en cierta manera, hay que convenir que la lógica no tendría por condición más que un mundo: apariencia. En realidad nosotros admitimos ese principio, bajo la presión de un mundo infinito que pareciera confirmarlo en todo momento. El "ens" es la verdadera base de A: nuestra fe en las cosas es la primera condición para la fe en la lógica [...]**

**El mundo imaginario del sujeto, de la sustancia, de la razón, etc.**

resulta necesario. Existe en nosotros una facultad ordenadora, simplificadora, que falsea y separa artificialmente [...].

El carácter del mundo que esté en su devenir no es "formulable" es falso, se contradice. El conocimiento y el devenir se excluyen. Por consiguiente, resulta obligado que el conocimiento sea otra cosa; es preciso que una voluntad de hacer cognoscible preceda: una especie de devenir debe producir la ilusión del ser[...].

La forma se presenta como algo duradero, y por consiguiente, como algo importante; pero la forma ha sido inventada por nosotros [...] Nosotros somos los que hemos creado la "cosa", la "cosa igual" el "sujeto", el "atributo", la "acción", el "objeto"... El mundo se nos presenta como algo lógico, porque fuimos nosotros quienes empezamos previamente a logificarle.<sup>497</sup>

Nuestro mundo real es un mundo ilusorio, poblado de entes imaginarios que lo vuelven asimilable y lo tornan un mundo a nuestro alcance, un mundo humano al fin. Y es que la imaginación en el fondo nos habla de la necesidad de no permanecer mudo ante un mundo que se nos muestra como lo extraño.<sup>498</sup>

### 30.1 La Imaginación y lo Otro

La imaginación crea antagonismos que coexisten -*protagonistas y actores del reino de la polivalencia*-, y ponen de relevancia, que el hombre, el "yo" no es "lo idéntico", como son las cosas de la naturaleza. Imaginar es reivindicación del "yo" frente al desgarramiento y fragmentación de las cosas sensibles, como fuente de determinación de sus límites pero a la vez transgresora que los derriba. Como "irrealizante", la imaginación es acto, descubrimiento y afirmación de lo humano.

La imaginación, afirma Fichte, es actividad que pone límites que ella misma se encarga de derribar [...].

Al yo le cabe no sólo la forma del acto de "poner", *afirmar*, sino también la de "oponer", la contraria, la de *negar* [...].

El yo, solo puede reconocerse cuando como tal se limita, y la imaginación es quien pone los límites al desgarrar lo dado objetivamente y unirlo en una unidad del yo más el consigo mismo que vincula la unidad de lo finito e infinito que hace del "poner-se", la actividad infinita del yo.<sup>499</sup>

Sartre advierte que aquello que se nos da como fuera de nosotros participa y proviene de la *Existencia del Próximo*, por lo que las teorías clásicas tienen razón al considerar que todo organismo humano percibido remite a algo y a aquello a lo que lo remite, es el fundamento y garantía de su probabilidad.

<sup>497</sup> Nietzsche, *Voluntad de Poderío* (1954-56), Libro III, § 510-511-515, EDAF, 1985, Madrid, p. 291-293.

<sup>498</sup> v. Lapoujade, 1988, p. 181

<sup>499</sup> Fichtes, 1794, *Doctrina de la Ciencia*, Madrid, El Liberal, 1913. 1a. parte, 311,5, Tercer Principio B,6 y ss., 1971.

Su error es creer que esa remisión indica una existencia separada, una conciencia que estaría detrás de sus manifestaciones perceptivas como el nuómeno está detrás de la *Empfindung* Kantiana [...].

El prójimo-objeto se define en relación con el mundo como objeto que *ve* lo que yo veo, mi vinculación fundamental con el prójimo-sujeto ha de poder remitirse a mi posibilidad permanente de *ser visto* por el prójimo[...].

La noción del prójimo no podría apuntar a una conciencia solitaria y extramundana que no puedo ni siquiera pensar, pues el hombre se define con relación al mundo y en relación a mí: es ese objeto de mundo que determina un derramarse interno del universo, una hemorragia interna; es el sujeto que se me descubre en esa huida de mí mismo hacia la objetivación. Pero la relación originaria entre el prójimo y yo no es sólo una verdad ausente apuntada a través de la presencia concreta de un objeto en mi universo: es también una relación concreta y cotidiana de la que hago experiencia en todo momento, pues en todo momento el prójimo *me mira* [...].

La mirada del otro enmascara en sus ojos, parece ir por delante de ellos. Esta ilusión proviene de que los ojos, como objetos de mi percepción, permanecen a una distancia precisa que se despliega desde mí hasta ellos -en una palabra, estoy presente a los ojos sin distancia, pero ellos están distantes en el lugar en que <me encuentro>[...].

No puedo, pues, dirigir mi atención a la mirada sin que al mismo tiempo mi percepción se descomponga y pase a un segundo plano. Se produce aquí algo análogo a lo que he tratado de mostrar en *L'Imaginaire*, a propósito de lo imaginario, no podemos, decía entonces, percibir e imaginar a la vez; ha de ser una cosa o la otra. Ahora diríamos: no podemos percibir el mundo y captar al mismo tiempo una mirada fija sobre nosotros: ha de ser una cosa o la otra[...].

Percibir es mirar, y captar una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo sino *tomar conciencia de ser mirado* ... lo que capto al oír el ruido de las ramas tras de mí, *no es que hay alguien*, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo susceptible de ser herido, que no puedo evadirme del espacio en el que estoy sin defensa, en suma, *que soy visto*.<sup>500</sup>

La imaginación como libertad, dice de la forma de ser del hombre que se traduce en el permanente delimitar al "yo" como "alteridad": Lo otro que "soy yo mismo" junto "con otros" como autorepresentación, y afirmación del "mí" peculiar como "poder ser" en un mundo.

El prójimo es ese yo mismo del que nada me separa, nada absolutamente excepto su pura y total libertad, es decir, esa indeterminación de sí mismo que sólo él ha de ser por y para sí.<sup>501</sup>

---

<sup>500</sup> 1943, p.285.-287.

<sup>501</sup> Sartre, 1943, p. 299.

Imaginar es "simular", es un "como si", donde se circunscribe el juego entre el "yo" y el "no yo" encaminado a la posible consecución de lo irreal. La imaginación encamina la construcción de la subjetividad porque representar-se, constituye un "poner-se" en la forma de objeto irreal, que conlleva a un sentido diferente de la naturaleza: a un "ser uno con otros". El trascender o negar el dato y "darse" como un otro que lo niega y afirma a la vez desde una perspectiva peculiar, es la condición de posibilidad para que aparezca la "alteridad", como acontecimiento, como lo propio del mundo, como espacio del hombre.

Por eso, en "*Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*", Gilbert Durand plantea que,

**la objetividad es la que jalona y recorta mecánicamente los instantes mediadores de nuestra sed; el tiempo el que distiende nuestra satisfacción en una laboriosa desesperación, y es el espacio imaginario quien reconstruye libre e inmediatamente en cada instante, el horizonte y la esperanza del ser en su perenidad.<sup>502</sup>**

Lo imaginario es síntesis que integra la estructura del tiempo como desprendimiento de "uno mismo", a partir del descubrimiento de "lo otro" que hay y existe como "fuera de nosotros". Como posibilidad de "nuevos comienzos", es descubridora de lo posible que al devenir como transfiguración de lo real, como "disfrazado" figurativamente, se convierte en símbolo.

**La imaginación resulta ser "el contrapunto axiológico de la acción, lo que lastra con un peso ontológico el vacío semiológico de los fenómenos, lo que vivifica la representación y la sed de realización. Esto es lo que siempre ha hecho pensar que la imaginación era la facultad de lo posible, el poder de contingencia del futuro.**

### **30.2 La Imagen Imaginable**

Cuando Bachelard establece una actitud distinta a lo que se nos da, acontece una "imagen como símbolo", -que representa nuestra postura que se antepone a las situaciones reales porque aparece como frente a lo real y viceversa-.

La "imagen imaginada" denota una relación frente a lo irreal. profundiza el sentido que Kant le había dado a las "ideas estéticas" cuando las vincula con la creación: La "imagen imaginada" es el "*ensueño*" vinculado al origen de la poesía.

**Esta "imagen imaginada" no persigue ni el saber ni el aprovechamiento de las cosas, sino el ensueño y la dicha de contemplar libremente al mundo, -mundo que emerge de un enfoque**

<sup>502</sup> Durand, Gilbert, *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*, Ed. Taurus, Madrid, 1981, p. 408 y 409

estético solo en la contemplación-[...].  
dado que lo imaginario brota de manera espontánea sin supeditación alguna a lo dado anteriormente en la experiencia de lo real.<sup>503</sup>

En "*L'eau et les Reves*" (1942) Bachelard plantea que:

...la imaginación no es la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de forjar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad[...].

Gracias a la transfiguración de las materias del ensueño en reflejos del ánimo, toda su sustancia se transforma en belleza: la imaginación es una disposición para convertir en valor estético y artístico los elementos de la realidad material[...].

La imaginación soñadora no pretende ser conocimiento sino espontaneidad que nace de la vida libre de la conciencia, empleando las formas de la realidad como medios para la expresión y creación estética.<sup>504</sup>

Por esta facultad que tenemos de producir "imágenes imaginadas" es que podemos provocar y resurgir en "el comenzar" o mejor dicho, el "recomenzar".

Cuando afirmamos nuevas unidades sintéticas, que hace de la imaginación el vínculo directo con la creación, en tanto que admite necesariamente la capacidad de sucesos inéditos e incategorizables, lo imaginario se convierte en la condición de posibilidad para la instauración de lo posible. La imagen constituye acto como poder y capacidad creadora, entendiendo que como alteridad, la creación es un "poner-se". Es "lo otro" que se niega ante los ojos, para ir más allá de lo real, y como inversión de la legalidad natural, forma el objeto fantástico.

La imaginación se vincula con la fantasía cuando produce "imágenes imaginadas". Esto la convierte en creadora, precisamente porque reconstruye y reestructura lo real, y niega con su presencia, la concatenación ligada de los fenómenos, como aparición de una relación intrusa. Lo fantástico perdura en la duda e incertidumbre, porque cuando llega a existir decisión alguna, en la medida que se admite el orden legal y lo fantástico se desvanece.

**La fantasía, afirma Lapoujade, resulta ser la operación de funciones psicológicas por las que se crean imágenes que ni reproducen, reconstruyen lo real, sino lo alteran, en sentido literal, la hacen devenir otra, de donde se sigue que la fantasía crea otra realidad.<sup>505</sup>**

En este nivel, la creación es sinónimo de desafío y provocación que transgrede y trasciende lo real, a partir de proponer "lo otro" que se despliega como lo propio, en relación con el objeto fantástico. Creación es

<sup>503</sup> Bachelard, citado por Kogan, J. (1986) en *Filosofía de la Imaginación*, Ed. Paidós, Argentina 1986, p. 143.

<sup>504</sup> Bachelard, G. *El Agua y los Sueños*, Corti, Paris, France, p. 23.

<sup>505</sup> Lapoujade 1988, p. 136..



acontecimiento en el modo de relación de un "ser-en-el-mundo" con sus cosas, capaz de participar del acontecimiento del mundo, a partir de quien "es-en-el-mundo" y le da sentido como evento.

Creación es a su vez con-formación del mundo, posibilidad y puente que supera lo contingente, en cuanto que se convierte en despliegue, sentido que tiende como afirmación de la vida, tiempo y devenir, finitud. En este sentido, coincidimos con Malrieu cuando plantea que en lo imaginario.

...hay un intento de superación, una creación, una liberación que se caracteriza por una situación nueva del sujeto en el tiempo...*Para él* ...el tiempo imaginario consiste en una reanudación, un nuevo comienzo y una recombinaión del pasado, ininterrumpidamente, que llega a constituirse en el tiempo propio, el tiempo de vida.<sup>508</sup>

## §XXXI

### LA IMAGINACION HECHA LUDISMO: JUEGO

La imaginación convertida en acción se vuelve simulacro (eidolón) que al impregnarse de motricidad, se torna **juego**. Jugar, es imitación dentro de un espacio imaginario traducida en acción: transferir en un otro, en un irreal, la evasión y la correspondencia.

El juego implica una evasión de "lo formal" y rigurosamente mecánico de la vida cotidiana, que clama por un nuevo estado de ánimo, un goce que culmina en una nueva integración, es decir, en una co-rrespondencia que transfiere a este otro, la capacidad de armonizar contradicciones mediante una síntesis.

El juego tiene su origen en el **asombro**, (thauma). surge al entrar en conflicto con la racionalidad de las cosas y su manipulación. Puede ejemplificarse en la tradición griega como (griphos) "teoría de los enigmas" que se caracterizó por formular afirmaciones y cuestionamientos tales como: "Lo que yo soy, tu no eres". "Esto es una vasija pero parece otra cosa"... Ambas frases se asemejan en tanto que constituyen una forma de juego de palabras que conduce a percatarse de contradicciones que muestra la realidad y nos sorprende.

Como resultado del enigma surge la **ficción** que se torna unidad que deviene como un otro que tiene valor propio, en sí mismo, porque -nos rapta y transporta a un plano que surge como "toda realidad" cuando nos ofrece la vía que supera y armoniza los antagonismos. De esta forma, al proliferar las ficciones, se crean representaciones en las que el jugador se da cuenta que corresponden a una irrealidad, a una nada, que puede concederles "veracidad" a creencias pasajeras sin mayor consecución que lo llevan a declarar por ejemplo: yo soy una pantera, un león o una iglesia.

<sup>508</sup> Malrieu, P.1971, *La Construcción de lo Imaginario*, Ed. Guadarrama, Madrid, España, p. 174-175.

En esta creencia radica el plano del juego y lo que le otorga interés y vigencia como mundo, es decir, con -tiempo y espacio propio-, es que permite ejecutar con fluidez y flexibilidad, a diferencia de la vida formal, actitudes tales como la curiosidad, repetición y variación de opciones lúdicas, que resultan ser precisamente la condición de posibilidad para su vida, manifestación y desarrollo.

Simular un mundo lúdico, consiste en reproducir imágenes haciendo de ellas un "como sí", que conducen a construir y producir una ficción, independientemente de sus fines, donde se favorece la **representación**, al convertirse en un "para otro". Esta comunidad y colectividad del juego accede a la alteridad **por medio de la constitución de significantes simbólicos**, donde la serie de dimensiones con sentido y contenido que lo conforman, en la variación y repetición de opciones, son el punto de partida que lo armonizan como un mundo. En este plano, se puede decir que ficción y analogía, mantienen un paralelismo en tanto que ambas contienen una referencia que reglamenta, y establece un modelo que favorece el sentido de la regla.

*Sin embargo,*

*¿a qué dimensión estamos entrando cuando hablamos del juego?*

*¿se puede hablar del juego infantil de la misma forma que el jugar de los adultos?*

*¿como acción imaginaria, el juego tiene una dimensión creadora?*

El juego "no es cosa seria" es para distraerse, plantea Aristóteles en "*La Política*". El juego representa una abstracción especial de la acción del curso de la vida corriente.<sup>507</sup>

Cuando Scholvnick publicó en 1954 el "*Homo Ludens*" Huizinga da cuenta de la forma como en el mundo griego, el sufijo *inda* integraba acciones que tendrían que ver con *sphairinda* como ese jugar a la pelota: *elcistinda* o de jugar a la cuerda: *streptinda*.

Sin embargo, él mismo plantea que la dimensión lúdica ya precisada en el mundo romano, se transforma al apoyarse en la *παῖδια* (*paidia*: "cosa de niños") que al acentuarse como *paidía*, adquiere el significado de "*niñería*".<sup>508</sup>

<sup>507</sup> Aristóteles, Pol. VIII, 3, 1337 b 39 passim, Cf. Eth. Nic. X 6, 1176 b 33.

<sup>508</sup> Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, (Vom Ursprung der Kultur im Spiel) Alianza Emecé, Madrid, 1954, p. 45-50.

### **31.1. Deber vs. Placer**

Las niñerías constituyen aquello que se ejerce sin seriedad, que no obedecen al rigor y el deber de la vida formal, sino que al desplazarse producen **goce**. El juego es gozoso por que se mueve con la alegría que resulta frente a la descarga del "no sentirse esforzado". **Libra de la iniciativa como un deber** y pasa a ser *dinamis* que se involucra con un estado anímico multidimensional. En el juego se puede acoger también la pena, el dolor y hasta el terror, todos constituyen un reto.

Esto no implica que el juego deje de tener seriedad, pero la tiene propiamente de suyo, puesto que está estructurado con reglas propias: **en torno y a partir de ellas se configura**. Sin embargo, la flexibilidad de estas reglas es lo que permite repetir y ensayar con variabilidad hacia las opciones posibles, puesto que la regla que se impone, no es la de dejar de cumplir con la manifestación reglamentada, como por ej., inventar la regla o "no hacerle caso a la regla". De esta manera, solo se puede jugar con posibilidades serias y su fascinación consiste en este riesgo.

Su configuración y estructura, hacen que el juego tenga esencia propia independientemente de los jugadores, puesto que es el **juego el que se manifiesta**: Porque conforma al sujeto que es, el juego mismo no retiene a ningún sujeto para desarrollarse, y siempre se da en la forma de su representación. Esto es lo que conduce a hacer del juego, una **mediación par excellence...**

Esta mediación lúdica se definiría como "aceptar ser un otro" para poder jugar y adoptar un determinado papel: el del jugador. Jugar es perderse a sí mismo para pasar a ser un otro que representa, tiene sentido y transfigura la realidad. En este sentido, jugar es realización de una dimensión imaginaria, porque precisa de una irrealización. Por tanto, el juego, es un irreal que se nos da todo de lleno "como un mundo".

El juego es la antinomia de lo real, que se circunda de seriedad, es lo que rige y determina las acciones, como el plano que conduce al éxito pero también como lo que fragmenta y divide al tiempo. ¡todo en nombre de la felicidad!. La seriedad como modelo racional que domina a lo real, ha agotado hasta los últimos rincones.

Incluso, ha llegado a ser dominada por la seriedad de la racionalidad, élla es su límite. Lo que va más allá se torna imperdonable, es lo irracional, es lo que no contiene un *télos*, es lo que conduce a la locura, a lo irreal.

### **31.1. Acceso a lo Irreal**

Situar al juego como un irreal, es una provocación y a su vez, posibilidad de devolverle y reencontrar su papel de "oasis en el desierto", que permite un "descanso" donde fluye la ligereza de la alegría y el regocijo momentáneo de la felicidad. No importa que ésta pueda traducirse en terror, misterio, angustia o en multiplicidad de estados de ánimo, lo relevante es que al acceder a esta irrealidad, nos conducimos al movimiento de nuestro devenir.

Ciertamente, la realidad es solo un modo fundamental de ser de las cosas, es, plantea Fink en *Le Jeu Comme Symbole du Monde*,

...una modalidad ontológica en relación con la posibilidad y la necesidad. Todo lo que es real es al menos posible, pero no siempre igualmente necesario [...]

...cada cosa que no es real es igualmente real, en tanto que acto de representarse un irreal. El rigor masivo, abrupto, no mediatizado, por el que se distingue corrientemente lo real de lo irreal, no se puede mantener. No es solamente lo real y lo irreal, hay también la mediación entre los dos y hay un real que contiene de suyo lo irreal en tanto que contenido semántico... *que hace...* que exista una conciencia real de un contenido irreal.<sup>500</sup>

Esta valoración de lo irreal, de lo no serio, que hacen del juego un escape y evasión en un espacio y tiempo, en un "*como si*", resulta ser precisamente, la posibilidad del reencuentro, del conocer y aprender más de mí mismo, de ser ese otro que soy yo mismo.

Lo que impone el juego como mediación, como irreal, es un mundo lúdico encerrado en sí mismo, cuya regla consiste en preservarlo, -aunque sea a base de trampas que continúen la trama-. Quien compite, agota la mediación, y mucho más aun, el aguafiestas la liquida. De hecho, lo que ambos realizan con su participación, agota en un fin exterior al juego, su propio proceso. Por ejemplo, el que compite quiere ganar, aunque para esto tenga que jugar, mientras que el aguafiestas no está dispuesto ni siquiera a entrar en el juego. Los dos resultan ser un verdadero impedimento, pero en cambio el tramposo, lo es precisamente porque "hace como si" jugara bajo las mismas reglas y las preserva de tal manera que no se corte el juego.

#### **31.1.2 Medios y Construcción**

El juego es un medio en sí mismo donde cobra acceso la dimensión irreal de lo imaginario, y cuando a partir de él como pretexto se superpone un fin, un *τελος* (télos), se emplaza fatalmente a su final.

<sup>500</sup> Fink, E. (1966) *Le Jeu Comme Symbole du Monde*, Minuit Arguments No. 29, Paris, 1966, p. 71-74.

En este sentido en "Verdad y Método" Gadamer plantea,

Todo jugar es un ser jugado", porque siempre que se juega, se juega a algo, es decir, jugar es a la vez acción que juega, o bien, acción del hombre en el mundo del juego, lo que implica que el juego posee su propio espacio. Por ello, el juego como sujeto no requiere de dos o más jugadores. De hecho uno solo puede jugar porque no precisa de un otro jugador real; ya que como mediación en el juego, siempre tiene que existir un otro que responda como contrainiciativa y que es ese otro que deviene del despliegue del "sí mismo" y que se convierte en compañero de juego.<sup>510</sup>

El juego tiene fundamentalmente un horizonte colectivo, en tanto que implica apertura hacia un otro que emerge como compañero, el juego como algo imaginario, muestra una simpatía hacia "el otro", le revela al jugador modos de acción y pensamiento que no ha podido integrar en la vida real, o de constituir un "suceder" significativo.

¿Podríamos decir que existe una analogía entre este "compañero de juego" y el "*compagnon de route*" que Goethe alude en el Fausto?

La dimensión lúdica, se constituye como goce fantástico desde el plano de la apariencia, debido a que al suprimirse el deber de la elección real de la vida formal, se transforma en movimiento que abre alternativas a la comunidad lúdica, cuya única obligación es mantener la obligatoriedad de la regla del juego. La acción que de ello se desprende es el devenir del juego mismo como movido de suyo, que en su dimensión temporal, podríamos decir, "nos regala presente".

Jugamos en un mundo real pero creamos otro a través de la representación. Es decir, estamos en una dimensión real e irreal a la vez, sintetizada como una unidad que alumbra "toda la realidad", ya que la concebimos así, asumiendo de antemano la diferencia entre lo real y lo aparente, pero lo aceptamos. Por ello, para lograrlo, nos brindamos a la mediación que conlleva a devenir un otro situado en tiempo y espacio diferente, donde se trasciende "el sobrio sentido de la realidad y la estrechez del tiempo dividido" y se torna fascinación.

Este mundo ficticio adquiere movimiento a través del objeto, puesto que a cada juego le corresponde un juguete, cuya cualidad consiste en que no se circunscribe a un reino cerrado en sí de las cosas sensibles, por ello hace que aparezcan a su vez dos dimensiones: 1) la representación real del objeto y 2) la dimensión mágica y misteriosa, ficticia.

<sup>510</sup> Gadamer, H.G., 1975, *Verdad y Método*, (*Wahrheit und Methode*) Ed. Sígueme, Salamanca, 1984, p. 149.

De esta manera, una niña puede jugar con un trozo de madera y manipularlo objetivamente como tal (primer ejemplo), aunque para ella en su juego, corresponde a una muñeca (segundo caso).

Esta doble relación ¿no se parecería a la diferencia entre conocer como determinar objetos y juzgar como "idea estética e intelectual" que Kant formula en la Crítica del Juicio? Juzgar implica la comunicabilidad de un sentimiento, no un pensamiento, y en ese nivel, la sociabilidad de la humanidad está contenida de un estado de ánimo.

**Humanidad (*humaniora*) significa por una parte, el sentimiento universal de simpatía y por otra, la facultad de poderse comunicar universal e interiormente, propiedades ambas que, unidas, constituyen la sociabilidad propia de la humanidad.<sup>511</sup>**

Y aunque la risa, broma, humor pertenecen más bien al arte agradable que al arte bello cada una nos describe formas y modos en los que los productos imaginarios funcionan:

Kant lo describe de la siguiente manera:

La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada es cuando nuestra espera estaba en tensión y desaparece de pronto en nada [p.240].

La broma debe siempre encerrar en sí algo que pueda engañar por un momento; de aquí que, cuando la apariencia desaparece en la nada, el espíritu vuelve a mirar hacia atrás para mirarla de nuevo, y así, por medio de tensión y distensión sucesivas y rápidas, es lanzado acá y allá y sumido en una oscilación que al soltarse de pronto, lo que, por decirlo así, tiraba de la cuerda, debe causar un movimiento del espíritu y un movimiento interior del cuerpo que armonice con él, que se prolonga involuntariamente, y produce cansancio, pero también diversión [p.241].

El humor significa el talento de ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu.<sup>512</sup>

Por otro lado, Eugen Fink y Hans G. Gadamer plantean que el juego es una **producción**, en el primer caso, o una **construcción**, en el segundo, debido a que jugar crea imágenes objetivamente existentes.

De acuerdo a Fink, "el juego crea un producto: el mundo lúdico que hace que nos entreguemos a él, y concluye: "jugar es una creación infinita en la dimensión mágica de la apariencia".<sup>513</sup>

<sup>511</sup> C d J., p.265.

<sup>512</sup> C d J., p. 244.

<sup>513</sup> Fink, E. El Oasis de la Felicidad, UNAM, México 1957, p. 28.

De acuerdo a Gadamer, el juego es

una transformación en una construcción, en tanto que la idealidad del juego es repetible y por tanto, permanente. Es decir, encuentra su patrón en sí mismo, puesto que no puede medirse con ninguna otra cosa que esté fuera de él... por lo que el ser de todo juego es resolución, puro cumplimiento, *energeia* que tiene en sí misma su télos.<sup>514</sup>

### 31.2 Extrañamiento: Oasis y Morada

El punto de encuentro e integración de ambos autores radica en que los dos aluden al juego como un **representar**, es decir, siempre es un **representar para**, de tal forma que el juego es el que habla al espectador en virtud de su representación, a manera que el espectador forma parte de él, pese a toda la distancia de su "estar en frente". Y es en este "ser para otro" que el reflejo del mundo lúdico hace de la cosa en particular destacada casualmente (por ejemplo, el juguete), un símbolo significante, es decir, un representarse para algo.

Por ello en el "*Oasis de la Felicidad*", Fink reitera que ...el juego humano es la acción simbólica de un hacer presente sensiblemente mundo y vida, donde jugar representa la creación infinita en la dimensión mágica de la apariencia.<sup>515</sup>

Años después en "*El Juego como Símbolo del Mundo*", concluye que: jugar es parafrasear en el modo de la ilusión, la autorrealización del hombre.<sup>516</sup>

Jugar es entregarnos a la configuración del juego, para constituirnos en un otro que es para representarse. No hacerlo nos convierte en frívolos. El "representar" adquiere relevancia porque deviene frente a la necesidad del jugador por comunicar y comunicarse con un otro, que puede ser incluso yo mismo. La representación nace como una figuración que traduce en un sentido muy elemental, la transmutación de lo percibido en la representación de algo vivo y animado. Por ello, el juego en sentido antropológico tiene que ver con la fiesta y el mito donde su dimensión simbólica adquieren un carácter colectivo de alto nivel de significación.

Y es debido a esta "entrega" al mundo lúdico, a esta mediación en un otro, que se deja de prestar atención a la realidad en provecho de lo soñado y representado.

---

<sup>514</sup> Gadamer, Op Cit, p. 156-157.

<sup>515</sup> Fink, 1957, p. 28.

<sup>516</sup> Fink, Op Cit, 1966, p. 80.

Por tanto en palabras de Marlieu,

...quien juega manifiesta su pasión. Se ve obligado a sobrepasarse sin cesar, a volverse otro sin saber jamás lo que le obliga o a donde va exactamente ...estado que reaparece toda la vida como ensueño, lectura, espectáculo y vida.<sup>517</sup>

Todo juego requiere de una determinada alternativa en medio de la incertidumbre del desenlace, porque en todo caso, implica una lucha, una tensión permanente donde se hace del jugar, -ese reto de si "saldrá o no saldrá"-, un sediento placer por lo nuevo, que de acuerdo a Marlieu,

...precisa de actitudes como: la simpatía, el dominio de sí mediante el dominio de las cosas y objetos lúdicos, la angustia y agresividad, el sentido de reciprocidad y finalmente, lo cómico... que lleva a conocer diversos sentimientos (que aunque nazcan de las relaciones interpersonales, se enriquecen con el simulacro) tales como: la ternura, agresividad, deseo de afirmarse en la combinación de formas, la emulación, etc.<sup>518</sup>

El juego no implica la trivialidad de una mera evasión o fuga de la realidad, por el contrario, puede ser la puerta de entrada para aprender algo más de sí mismo, en tanto que siempre abre un espacio de incertidumbre donde cabe la **adivinación**, como un factor permanente de búsqueda y superación que necesariamente conduce a un desenlace, a una nueva forma de ver las cosas, de develarlas, es decir, **de descubrirlas**.

El juego, no es cosa de niños, como construcción que consolida, jugar se traduce en creación, acto y pensamiento representativo que en palabras de Schiller, *conduce a la belleza*.

El juego libera a los hombres de los límites de la vida real, puesto que es el estado intermediario entre la sensualidad y la razón.

El juego es la vía para construir el ideal de la belleza que nada tiene que ver con la vida real, sino con la dimensión del espíritu que tiende a afirmar la libertad de la persona, equilibrando la facultad de abstracción racional de los principios, con las potencias de la impulsividad natural.

### **31.2.1. Educación para lo Bello**

En Las Cartas Sobre la Educación Estética del Hombre, Schiller plantea la necesidad de la educación estética, de la educación para la belleza, como la más pura expresión de la libertad.

---

<sup>517</sup> Marlieu, Op Cit, P. 263.

<sup>518</sup> Ibidem, v. p. 257-258 y 265.



...el hombre solamente juega cuando en el sentido completo de la palabra es hombre, y solo es hombre cuando juega", en esta dirección el hombre solo juega con la belleza, aunque actúa seriamente con lo agradable, con lo bueno, con lo perfecto.<sup>519</sup>

En esta dimensión, el juego de niños se sitúa en otra perspectiva, puesto que el infante no ha alcanzado todavía el desarrollo extremo de tener que contrarrestar el exceso de los principios intelectuales con la espontaneidad de los impulsos vitales. Pero también, el juego común y corriente de los adultos corre igual suerte, puesto que no trasciende al ideal de la belleza en palabras de Schiller, quien solo ubica esta posibilidad como "el logro del arte y por ello es precisa la educación".

El arte emerge con el despliegue de la existencia libre en el plano de la transfiguración imaginaria que constituye lo estético y ,

...el juego, plantea Fink, nos entrena hacia una actitud estética frente a la vida donde hay una sobredeterminación de la realidad del ser humano.<sup>520</sup>

Y porque a cada instante se puede terminar el juego y suprimir sus reglas, el ludismo constituye la imitación dentro de un espacio imaginario, que afirma su correspondencia, es decir, como lo otro, que devuelve a sí mismo algo que es propio, autorrepresenta.

Por tal motivo, la "no seriedad" del juego, no implica la frívola evasión y distracción; sino que como mediación, como irrealidad, permite que se instaure una nueva realidad. Esta modalidad implica quizá la mayor seriedad del caso, puesto que al permitir la fluidez de múltiples estados de ánimo, el juego puede constituir un espacio para la tensión y la ansiedad que se circunscriben y anticipan al desenlace, a la síntesis "por llegar", a "lo nuevo por ocurrir", como afirmación de mí mismo frente a ese otro que soy yo.

...el juego es un fenómeno existencial fundamental ya que por esencia el hombre es un jugador... y ... es la cima de la soberanía humana donde el hombre goza del poder creador casi ilimitado.<sup>521</sup>

El juego enriquece todos los planos de la vida, pero nuestra racionalidad no nos permite observarlo así. En este sentido Huizinga afirma:

La cultura no surge del juego, se desarrolla en el juego como juego ... Un ejemplo histórico lo constituye el renacimiento donde no se excluye lo serio, más bien, se torna empeño refinado, y sin embargo fresco y vigoroso por la forma noble y bella que es cultura jugada.<sup>522</sup>

<sup>519</sup> Schiller Cartas Sobre la Educación Estética del Hombre, Aguilar, Argentina 1981, Carta XV, p. 922-93.

<sup>520</sup> Fink, Op Cit, 1966, p. 75.

<sup>521</sup> Fink, Op Cit, 1957, p. 11.

<sup>522</sup> Huizinga, Op Cit, P. 205, el subrayado es nuestro.

### 31.2.2. Diálogo y Cultura

La "mundanidad" de lo lúdico en la vida cotidiana se da en el, diálogo, que para Aristóteles resulta ser *diagoge* (διαγογε), como:

...la capacidad estéril que aguza la capacidad espiritual y constituye el goce como ocupación estética que corresponde al hombre libre. Qué sino la tradición de los sofistas, con sus juegos de palabras, son muestra de ello, o bien en el sentido de la representación material, la μιμεσις (mimesis) Platónica ocupa un principal terreno como actividad lúdica. No obstante, para nosotros el diálogo nos muestra simplemente una forma artística, ágil y juguetona[...].

Cada canto, melodía, danza representa algo, copia algo y, según que lo representado sea bueno o malo, bello u odioso, así la música será buena o mala. En esto reside su valor ético y pedagógico superior. El oír la imitación despierta los sentimientos imitados[...].

Con el concepto de imitación delimita también Platón la actitud del artista: οοτ ουν παιδια...ουτ αυ παιδεια...αξιολογος

El imitador, μιμεσις, dice, tanto el artista creador como el ejecutante, no sabe si aquello que imita es bueno o malo. La imitación μιμεσις, constituye en él un juego, no un trabajo serio.<sup>523</sup>

El juego, así como el diálogo, la sofística y la mimesis, constituyen todos un plano estético que se involucra directamente con el arte. Por ejemplo, la poesía es un claro ejemplo de una función lúdica porque se desenvuelve en un campo de juego del espíritu en un mundo propio que el espacio crea. Huizinga precisa:

todo lo que es poesía surge en el juego festivo del cortejar, en el juego agonal (competitivo) de la fanfarronería, el insulto y la burla, en el juego de agudeza y destreza" (Ibid, p. 153-156).

El lenguaje poético se distingue del lenguaje corriente porque se expresa deliberadamente en determinadas imágenes que no todo el mundo entiende. Todo hablar es un expresarse en imágenes. El abismo entre la existencia objetiva y el comprender no puede zanjarse sino en la chispa de lo figurado. El concepto encapsulado en palabras tiene que ser siempre inadecuado a la fluencia de la corriente vital. La palabra figurada cubre las cosas con la expresión y las transparenta con los rayos del concepto [...].

Mientras que el lenguaje de la vida ordinaria, en su calidad de instrumento práctico y manual, va desgastando continuamente el aspecto imaginativo de todas las palabras y supone una autonomía en apariencia estrictamente lógica, la poesía cultiva deliberadamente el carácter figurado del lenguaje... En consecuencia ... "lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego."<sup>524</sup>

El juego, como acto imaginario, resulta de la posibilidad de salir de "uno mismo" hacia un otro.

<sup>523</sup> v. Platón en Huizinga, οοτ ουν παιδια...ουτ αυ παιδεια...αξιολογος, p. 191-192.

<sup>524</sup> Ibidem, p. 159.

Y este deseo no puede constituirse fuera de la "simpatía por el otro" que revela al sujeto modos de acción y de pensamiento que él no ha podido integrar.

Lo que es verdad del niño lo es también del pintor, de un neocaledonio, del soñador: todos son cautivados por un modelo que no logran alcanzar...

se trata pues, de la creación del sujeto mismo a través de la representación de ese otro que él quisiera ser, en oposición a la representación que él tiene de lo que es ..en síntesis, es el medio para salir de sí mismo, de dar un sentido a su vida, condensando en la acción con la que sueña, una multiplicidad de existencias separadas.<sup>525</sup>

Para concluir este apartado es claro que desde nuestra existencia en el mundo, la imaginación y el horizonte imaginario que circunda al juego, nos otorgan una posibilidad creadora y constructora permanentemente de nuestras vivencias.

Sin embargo,

*¿basta imaginar o jugar para penetrar en nuestro objeto estético?*

La respuesta nos sitúa frente a una disyuntiva que perfila dos vértices:

- El que ambos fenómenos nos relatan la estructura de ser de lo humano, de su "irrealización" y temporalidad; la pregunta por la creación artística no queda agotada por el hecho mismo de descubrirnos como finitos.

- Destacar que "imaginar" y "jugar" constituyen parte de una situación emparentada, refieren a un mismo fenómeno, donde se produce un cierto estado de ánimo. Pero los sentimientos por sí mismos tampoco nos han permitido responder a qué obedece el proceso de creación. Ciertamente despejamos la expectativa de explicar cómo vamos más allá de lo real, y lo trascendemos como movimiento y mediación mediante el juego. Sin embargo, la pregunta continúa vigente:

**¿Qué es crear?**

---

<sup>525</sup> Marlieu, Op Cit, p. 284-286.

APARTADO

“C”

POR EL  
CAMINO  
DEL ARTE



## POR EL CAMINO DEL ARTE

"el juego, afirma Nietzsche es "lo que es inútil,...lo que puede... considerarse como ideal del hombre sobrecargado de fuerza, como cosa "infantil". La infantilidad de Dios.

Nietzsche, F.<sup>526</sup>

El camino de la imaginación y el juego nos han llevado al nivel de la creación como sentido de libertad, pero

¿La creación como producción libre de las cosas es también creación en el arte?

¿Es la libertad quien nos lleva a la belleza?

¿La creación en arte es libertad que culmina en la belleza?

*En La Crítica del Juicio (Kritik der Urtheilskraft: 1790), Kant dice, el arte sólo puede realizarse y alcanzar su finalidad cuando es como un juego, ocupación agradable en sí misma, porque es ahí donde se conforma en ocupación placentera que no tiene necesidad de otra finalidad<sup>527</sup>.*

En la esfera del juego surge el escenario donde el hombre y la naturaleza colaboran mutuamente en la creación: la naturaleza limitando y condicionando la libertad humana y la libertad procediendo a componer y unificar los datos de la naturaleza.

Y porque el arte se distingue del hacer (*fácere*) de la naturaleza en la libertad del obrar o actuar (*ágere*) humano, que al jugar es capaz de culminar en obra (*opus*), este proceder no tiene otra finalidad más que generar placer en sí mismo.

<sup>526</sup> Voluntad de Poderio, IV, § 791.

<sup>527</sup> v. Crítica del Juicio, 1790, §43.

A este nivel

¿podríamos pensar que crear corresponde a la presencia del hombre en la naturaleza como libertad, *lógos* y *legein* que la transforma y humaniza? esta humanización de la naturaleza ¿tiene alguna relación con lo bello?

§ XXXII:

**ARTE Y BELLEZA EN LA ANTIGUEDAD:**

Para los griegos, lo *bello* quedaba inmerso en la unidad de lo "ética y estéticamente" hermoso, en el sentido de la autorealización del hombre como (*areté*). El *arte* se situaba en el plano de la *poiesis* (ποίησις) causa que culmina en la creación o producción de imágenes.

Emilio V. Lledó plantea que Heródoto fué el primero en emplear el nombre de *agente de la poesía* (poietés) y el verbo (poiein) como poesía, al significado que más tarde Sócrates y Platón generalizarían en el sentido que hasta la fecha se le conoce como "componer poesía" y "representar a alguien poéticamente".<sup>528</sup>

La relación entre creación y poeta no involucra un sentido de identidad para los Griegos. El poetizar, estuvo vinculado en un primer momento, con la influencia de los misterios dionisiacos a través de su héroe Orfeo, en su interés por profundizar en la relación cotidiana del hombre en la naturaleza como embriaguez, pasión frenética y catarsis colectiva. La poesía se convierte en frontera entre lo visible e invisible, el misterio y la fascinación, voz de lo divino y lo sagrado.

El verbo *poiein* (ποιειν) se refiere a un "hacer" del hombre en general que en especial con Heráclito, lo vincula al *lógos* (λόγος), en el sentido de lo que más tarde profundizaría Platón, como actividad creadora y modo de sabiduría que Eros otorga a los humanos como una *dynamis* (δυναμις) entre lo que es y lo que no.

La transformación en el significado de *poiesis*, convierte al poeta en filósofo que se aventura en el camino de lo terrible. La inteligencia de Apolo lleva al filósofo al asombro: la pregunta por la totalidad y la búsqueda del todo. La anécdota se torna metáfora. Ante el asombro de

<sup>528</sup> V.Lledo, Emilio *El Concepto de Poiesis en la Filosofía Griega*, p. 18 y ss, en V.Gil Luis, *Los Antiguos y la Inspiración Poética*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del Instituto "León Vives" de Filosofía, 1961, en Ed. Guadarrama, Madrid, 1966.

Parménides, la Diosa le revela la vía de la verdad y queda escrita hasta nuestros días como un poema. Heráclito recibe el nombre "Del Oscuro" y su *logos* queda revelado en fragmentos. Pocos aún llegan hasta nuestros días.

Una sola cosa es lo sabio:  
conocer la verdad que lo pilota todo a través de todo  
(Heráclito)

Como lo bello es acción divina, *eros* refleja el sentido de lo espiritual de lo sagrado que se proyecta como "locura" sobre los humanos. El sentido de la locura que en cada caso implica la transgresión de lo real, o del sentido de realidad, tiene para Platón cuatro formas de manifestación: a) *manitiké* es la profética vinculada a Apolo. b) *oinistiké* es la ritual enlazada a Diosinno, que involucra la opinión (*oiesis*), la comprensión (*nus*) y la información (*hietoria*) y (*erotiké*) proveniente de Afrodita y d) la poética (*poiesis*) que responde a la posesión de las Musas.<sup>529</sup>

Como manifestación de las ideas, la belleza, es lo divino. Lo bello no se crea, es:<sup>530</sup>

La palabra *ποίησις* (*poiesis*) tiene numerosas acepciones; en general expresa la causa que haga pasar lo que quiera que sea del no ser al ser, de manera que toda obra de arte es una poesía y todo artista y todo obrero un poeta.<sup>531</sup>

Para Platón la belleza es la forma culminante de *eros*. Su expresión como divinidad es la manifestación más pura, desprendida de todos los fenómenos y relaciones concretas. En el "Banquete" queda asentada esta relación:

*Eros* es la aspiración a apropiarse para siempre del bien.<sup>532</sup>

*Eros* es una divinidad tan hábil, que crea poetas, que hace poeta a quien accede a la divinidad. La creación misma de los seres, la totalidad de los seres vivos también son obra del amor.

*Eros* es el anhelo de engendrar en lo bello.<sup>533</sup>

El amante libre de la esclavitud que le ataba a las cadenas de la pasión...se entrega al "mar inmenso de lo bello" hasta que después de pasar todas las modalidades del saber y del conocer, contempla la belleza divina en su forma más pura.<sup>534</sup>

<sup>529</sup> v. Platón Fedro, 244b,244d, 245.

<sup>530</sup> v. Platón, Sofista 265a, Aristóteles, Ret. I,II,1371 b7.

<sup>531</sup> v. Platón, El Banquete: 210b.

<sup>532</sup> Ibid, 206a.

<sup>533</sup> Ibidem, 206b.

<sup>534</sup> Ibidem, 210d-e.

El sentido más profundo de *eros* como generador de la belleza, no se restringe a los sentidos, conlleva al desarrollo del yo espiritual, que expresa el comportamiento como algo interior, como procreación. La relación de eros como logos y deseo es anhelo de ayudar al verdadero yo como voluntad racional propia a realizarse. Se torna autoregulación que funda el sentido de la ley y la epepeya de las grandes obras.

Es el anhelo de eternizarse a uno mismo en una hazaña o en una obra amorosa de propia creación que perdure y siga viviendo en el recuerdo de los hombres. Todos los grandes poetas y artistas han sido procreadores de esta clase, y lo son también, en el más alto grado, los creadores y modeladores de la justicia (comunidad estatal) y prudencia (doméstica).<sup>535</sup>

Al expresarse como deseo e inteligencia, *eros* va más allá de la seguridad de lo inmediato y se proyecta como perfección que accede a los humanos como poesía. Al estar poseído por *eros*, el amante busca la belleza en todo lo que le rodea. *Eros* es quien funda el sentido de lo colectivo, de la polis y de como su proyección en forma de deseo, se convierte en arquitectura brillante.

*Eros es lo que ama, no lo que es amado.*<sup>536</sup>

Platón describe que el sentido más profundo de *eros* radica en ser fuente de educación para la belleza espiritual.

*Lo bello es lo divino mismo*<sup>537</sup>, la unidad del bien.

En palabras de Diótima, la mujer de Mantinea, la divinidad se expresa como eros que permite reconocer lo bello, afín a todas las actividades y leyes.

Aquel cuyo espíritu se halla lleno de fuerza generadora busca algo bello en que engendrar. Eros es la fuerza propulsora que se convierte en educadora para el propio amante, haciéndole remontarse constantemente del escalón más bajo hasta el más alto. Desde la belleza física...que al hermanarse gemela a la del otro, lleva a amar la belleza de todos...permite la maduración de la belleza en sí. Posteriormente en la belleza espiritual aprende a tenerla en más alta estima y prefiere la gracia y la forma del alma, aún cuando no moren en un cuerpo muy hermoso.<sup>538</sup>

En esta misma tradición, Aristóteles plantea que lo *bello* está situado entorno a dos tipos de relación: a) con lo *bueno*, y b) con el *valor del objeto* y sus formas.

<sup>535</sup> *Banquete*, 208, E-209 A.

<sup>536</sup> *Ibid.*, 210a.

<sup>537</sup> *Ibidem*, 211b.

<sup>538</sup> *Banquete*, 210B.



En la "*Ética a Nicómaco*" Aristóteles (IX8), ejemplifica la relación de lo bello y lo bueno cuando plantea que quien posee el verdadero amor de sí mismo *philautos*, es quien se reconoce como la forma más acabada de la perfección moral, porque asimila todo lo bueno y noble y adopta ante su propio yo, la misma actitud que frente a su mejor amigo.<sup>539</sup> Este mismo planteamiento, queda profundizado en la "*Retórica*" y la "*Metafísica*":

Bello es aquel bien que agrada porque es bueno.<sup>540</sup>  
Lo bello y lo bueno se diferencian entre sí... Lo bueno implica una acción, lo bello se encuentra también en las cosas inmóviles.<sup>541</sup>

El tipo de relación entre lo bello y el valor del objeto queda explicitado en Aristóteles cuando explica el sentido del arte como *ποιωσις*. Para Aristóteles la belleza no está en los sentidos ni en el deseo, eso es asunto de lo agradable.

Lo bello es lo real y lo agradable, lo que afecta al deseo.<sup>542</sup>

Lo bello surge cuando los objetos tienen una determinada proporción entre el orden y el tamaño de sus elementos, sin importar que estos posean atributos feos.

Las formas principales de la belleza son el orden,  
la simetría y la delimitación.<sup>543</sup>

Lo feo puede llegar a ser un atributo constitutivo de lo bello.<sup>544</sup>

Lo *bello* y lo *bueno* son las dos formas supremas con que los griegos designaron a la verdad (areté) como *kalokagathía*. A saber, principio supremo de toda voluntad y toda conducta humana, como móvil que actúa movido por una necesidad interior y que es al mismo tiempo el móvil de cuanto sucede en la naturaleza. Desde esta perspectiva, lo *bello* es propio de *eros*.

En palabras de Diótima, la gradación de lo bello no es sólo un rayo aislado de luz que cae sobre un punto correcto del mundo visible y lo transfigura, sino la aspiración hacia lo bueno y lo perfecto que gobierna a todo. Cuanto más alto nos encontramos y más se despliegue ante nuestros ojos la imagen de la eficacia absoluta de este poder, mayor será en nosotros el afán de contemplarlo en toda su pureza y de comprenderlo como el móvil de nuestra vida.<sup>545</sup>

<sup>539</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco* (1168b 27,1169 a21)

<sup>540</sup> *Retórica*, 1366a 33-6.

<sup>541</sup> *Metafísica*. 1078a 31-2.

<sup>542</sup> *Metaf.* 896b1028.

<sup>543</sup> *Metaf.* 1078a 36-b1.

<sup>544</sup> *Poética* 1449a 32-4.

<sup>545</sup> v. Banquete, citado en Jaeger, E. *PAIDEIA*, FCE 1980, p. 585-86.

Platón concibe la unidad de lo *bello* y lo *bueno*, como unidad de lo ético y estéticamente hermoso que debe ser impulsado en el arte, para dejar de fascinar al público preocupado por el mero "goce" de las apariencias y formas superficiales, y trata de profundizar en la tarea que el educador tiene a partir de la belleza.

Para Platón, el carácter Pedagógico de *Eros* radica en que se debe aprender el sentido de esta gradación de lo bello, que permite ascender al grado de la pureza y perfección, como voluntad de autorealización de nuestra vida. En su obra de vejez, "*Las Leyes*" propone a la "Coréutica" como actividad dirigida a alcanzar la norma absoluta de lo bello. El ideal de la belleza.<sup>546</sup>

La influencia del fundador de la Academia en la sociedad de su época llevó a plantear que el hombre cultivado lleva en su alma una pauta certera que le da el sentimiento infalible para lo hermoso y lo feo, en cuyo aspecto, Platón concibe a la belleza a manera de unidad inseparable entre lo ético y estéticamente bello. Esta belleza se torna perfección en todas las áreas de la vida: como *areté*, *mathema* o *epistéme arché*.

El resplandor con que la exposición platónica de lo "bello" rodea esta idea invisible, irradia de la luz interior del espíritu, que ha encontrado en ella su centro y su fundamento esencial.<sup>547</sup>

En la unidad del mundo griego, *epistéme* constituye la razón del juicio que funda la lógica y el pensar, es la ciencia del logos y a partir de ella observa cómo se comporta la verdad. La *eticé episteme* es la ciencia del ethos que determina la actitud y el comportamiento del hombre y que mira cómo se comporta el bien. La *aisteticé episteme* es la ciencia del comportamiento sensible que dice del sentir del hombre cuando asume ver la forma en que se comporta la belleza.<sup>548</sup>

*logos* y *poiesis* se constituyen en unidad de lo sagrado que expresa la belleza. Ambos son deseo y pasión integrados a la inteligencia y el conocimiento que se dimensiona en el nivel de lo sagrado. Verdad y belleza se corresponden, se tornan identidad.

¿Sabéis su nombre?,  
¿el nombre de lo que es uno y todo?  
Su nombre es belleza.<sup>549</sup>

<sup>546</sup> v. Platón *Leyes*, 654 E 9-655 B 6, en PAIDEIA, Jaeger, p. 1035-37.

<sup>547</sup> Jaeger, E., PAIDEIA, p. 586.

<sup>548</sup> v. Heidegger, 1961 M. "Nietzsche", p. 77

<sup>549</sup> Hölderlin. (1822) *Ensayos*

## § XXXIII:

### LA ESTETICA COMO DISCIPLINA:

Debido a que la separación entre el arte y lo bello siguió predominando muchos siglos después, el sentido de lo bello no logró tematizarse en forma independiente, ni tampoco el sentido de la creación artística.

*¿Cual fué el antecedente que permitió plantear el sentido de lo bello como disciplina?*

La tematización de lo bello coincide con el objeto estético a partir del S. XVIII, entendido ya como un objeto creado o producido con valor en sí mismo. La estética como disciplina, surgió principalmente con el debate en torno a dos antecedentes: a) el sentido de la perfección sensible y b) la forma en que el placer conlleva a la sensibilidad de algo bello.

En "*La Estética de Kant*", Manuel García Morente<sup>550</sup> sitúa el origen de la disciplina cuando Ernest Bergman en su libro, "*Die Begründung der Deutschen Aesthetic durch Alex. Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier*", pretendió demostrar que Baumgarten junto con Meier (escuela Leibnizo-wolfiana) fueron los fundadores de la estética.

La estética es la disciplina que separa la interpretación puramente racionalista de la intuición con respecto al goce estético concebida como sensibilidad por Baumgarten en *Aesthetica* (1750) cuando plantea que el arte, es "perfección sensible" que surge de la representación y el placer que acompaña a dicha representación. El nombre significa "doctrina del conocimiento sensible", ciencia de la sensibilidad.

La sensibilidad es un conocimiento confuso, y entre el arte y la ciencia sólo hay una diferencia de grado: la estética (*theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis*) est scientia cognitionis sensitivae.<sup>551</sup>

Frente a la división dicotómica entre las facultades del conocer y las facultades de desear, dentro de la cual la sensibilidad es un conocimiento confuso, Baumgarten pretendió demostrar también, que el Juicio Estético en Meier, era juicio de conocimiento sólo por el nombre, pero en realidad, era un "*juicio de sensación*". De ser esto así, plantea García Morente, entonces correspondería a Meier el honor de ser el fundador de la estética.

Tres antecedentes complementarios permitirían ir integrando a su vez, el sentido de lo bello y el arte en Kant: a) los estudios de Hume en torno al placer como producto de la representación de algo bello, (la Regla del Gusto) en *Essay Moral and Political*, (1741) b) la investigación de

<sup>550</sup> V. García Morente en Kant, *Crítica del Juicio*

<sup>551</sup> C.d J, v. G. Morente, p.18. Leipzig 1911

Edmund Burke *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (1756), y c) el ensayo que G. Spalletti publicó "Sobre la Belleza".<sup>552</sup>

En *La Crítica del Juicio* (*Kritik der Urtheilskraft*:1790) Kant integró la unidad de la naturaleza y la libertad del hombre en el concepto de "desinterés"<sup>553</sup> que se reúnen en el arte como sentimiento de placer ante la representación de lo bello.

La naturaleza es bella cuando tiene la apariencia del arte" y "el arte no puede ser denominado bello sino cuando nosotros, aún siendo conscientes de que es arte, lo consideramos como naturaleza"<sup>554</sup>.

Arte y belleza expresados como unidad del sentimiento de placer en el juicio reflexionante, permiten establecer una diferencia entre la subordinación de las leyes de la naturaleza al sentido de la libertad humana. La finalidad de la naturaleza culmina como reflexión del hombre cuando las facultades de la sensibilidad, integran la unidad de la "voluntad", "entendimiento" y "sentimiento".

La cultura se extiende, no sólo en dos direcciones, a la conquista de la naturaleza y la realización de la libertad, sino que hay un conjunto de formas que aún no ha entrado en el foco de nuestra investigación. Este es el mundo del arte y la belleza. Ciertamente que el arte no tiene más materia que la que proporciona la naturaleza o la moralidad en el hombre. Pero estas dos dimensiones, la natural y la moral, encuentran en el arte una nueva y original expresión. El arte no las crea pero las recrea en la producción de una nueva esfera de la cultura, en una dirección independiente de las dos anteriores, referida, sin embargo, también a la conciencia como centro y foco productor del maravilloso edificio humano.<sup>555</sup>

La finalidad como reflexividad o razón, es el *telos* que surge como consecuencia de la relación entre libertad y naturaleza. En su libertad, el artista realiza sus fines en la naturaleza y al hacerlo encuentra un sentimiento de placer; o por el contrario, la naturaleza a través de sus leyes se presenta apta para servir a los fines de la libertad imaginativa del hombre. Pero también, cuando la razón aplica el libre juego de las facultades a partir de los conceptos, el filósofo descubre el sentido del pensar.

De acuerdo a H. Cohen, la teoría del juego de las facultades que se expone en la "Crítica del Juicio", considera que el juego libre, es el juego de las direcciones en que la conciencia crea contenido.<sup>556</sup>

---

<sup>552</sup> 1765, §§19-20.

<sup>553</sup> *ohne alles interesse*

<sup>554</sup> *Crítica del Juicio*, §45, [C.d J.] con dos ediciones más en vida de Kant [1793 y 1799], Ed. Austral No. 1620 México, 1977, Espasa-Calpe. p.212

<sup>555</sup> Kant, C.d J, v. G. Morente, p.29.

<sup>556</sup> Kant, C.d J, v. G. Morente, p.44.

§ XXXIV:

**KANT: EL ARTE COMO REGLA DE LA NATURALEZA**

El sentido que Kant atribuye a la finalidad y el desinterés del sentimiento que se expresa en el juicio de gusto como el a priori de la reflexión, es lo que le permite postular la integración de la filosofía trascendental como sistema.

La filosofía crítica es un sistema del espíritu en cuanto sujeto productor de conocimiento, moralidad y arte como sujeto trascendental. En ella alcanza el arte, al mismo tiempo que su independencia, su relación metódica con las otras esferas de la conciencia" [p.22].

La exigencia sistemática es la que conduce a Kant a la fundación de la estética. El sistema de Kant no es un sistema del mundo, no es dogmático ni pretende dar contestación teórica a las preguntas apremiantes que hace la razón. Es un sistema del espíritu considerado como sujeto de la cultura, como productor del saber, del querer y del gozar humanos.<sup>557</sup>

Cuando hablamos o juzgamos del arte y de lo bello, lo que se pone de relevancia es la "doctrina de las formas *a priori* del conocimiento sensible". En (1790), Kant postula la independencia del sentimiento de placer y de lo bello, con respecto a cualquier otro tipo de interés, ya sea racional o sensible, porque "lo bello, es lo que sin concepto, place universalmente".

Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción.<sup>558</sup>  
Podríase incluso definir el gusto como facultad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento en una representación dada, sin intervención de un concepto.<sup>559</sup>

La actividad estética como juicio, representan la complejidad de un encuentro o un acontecimiento entre el creador y la naturaleza, como un hecho trascendente donde la libertad se expresa.

Para la belleza no es tan necesaria la riqueza y la originalidad de las ideas como más bien la adecuación de aquella imaginación en la libertad, a la conformidad a leyes del entendimiento, pues toda la riqueza de la primera no produce en su libertad, sin ley, nada más que absurdos; el Juicio en cambio, es la facultad de acomodarlos al entendimiento.<sup>560</sup>

*¿De qué depende la independencia de lo bello como  
sentimiento de placer?  
¿Es equivalente juzgar a sentir en Kant?*

<sup>557</sup> C.d J, v. G. Morente, p. 22 y 23.

<sup>558</sup> §22, p.141.

<sup>559</sup> C.d J., §40, p.200.

<sup>560</sup> C.d J, § 50, p.226.

### **34.1 Hacia una Crítica del Sentimiento de Placer:**

Si a partir del sentimiento de gusto, lo que se propone es el camino de la belleza como expresión de la libertad en el arte por medio del juicio, es preciso comprender que en Kant "arte y belleza" constituyen una unidad donde libertad y naturaleza se concretan como una voluntad de la razón.

**Según derecho, debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad, pues aunque se gusta de llamar al producto de las abejas arte, ocurre ésto sólo por analogía con éste último; pero tan pronto como se adquiere la convicción de que no fundan aquellas su trabajo en una reflexión propia de la razón, se dice en seguida que es un producto de su naturaleza (del instinto) y sólo a su creador se le atribuye como arte.<sup>561</sup>**

El gusto como sentimiento de placer, no sólo constituye la vía de acceso al arte, sino también al plano de la voluntad de la razón, que permiten consolidar el sentido de unidad de la Filosofía Crítica como sistema, una vez que Kant sitúa a la razón (en el plano del reflexionante) como expresión de la finalidad de la naturaleza.

#### **34.1.1. ¿Qué es el Gusto?**

El gusto es el sentimiento que se expresa o comunica a partir del juicio y su capacidad de comunicabilidad depende de que no proviene de conceptos, como aplicación de las categorías para determinar un objeto. El gusto no busca ni pretende ser un conocimiento, sólo responde a una co-rrespondencia del juicio con el contenido de una experiencia de placer que permite la comunicabilidad sin conceptos.

**El "gusto" es la facultad de juzgar "a priori" la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención del concepto).<sup>562</sup>**

A diferencia del conocimiento de objetos expresado por el juicio determinante, el placer que provoca la armonía de la representación del objeto en la vivencia estética, expresa el sentido particular que tiene en y por sí mismo, y debido al énfasis en su particularidad, es que el juicio puede alcanzar lo universal.

**El juicio es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal es dado el juicio es "determinante", si sólo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el juicio es solamente reflexionante.<sup>563</sup>**

<sup>561</sup> C.d J. §43, p.208.

<sup>562</sup> C. d J.. §41, p.200-1.

<sup>563</sup> C.d J, Parte IV Introducción, p. 78.

Como lo particular exige unidad y regularidad, atributos que no provienen de la determinación de los objetos, sino del juicio; el sentido de la finalidad será el principio subjetivo de la razón. Sólo así logra integrar síntesis pero también, alcanzar propiamente su contenido de objetividad.

Como lo particular en consideración a lo universal, encierra algo contingente, y sin embargo, la razón en la unión de las leyes particulares de la naturaleza, exige unidad, por tanto regularidad (esa regularidad de lo contingente se llama finalidad) y la deducción de las leyes particulares de las generales, en consideración a lo que encierran en sí de contingente, es imposible *a priori* por medio de la determinación de objetos, resulta que el concepto de la finalidad de la naturaleza, en sus productos, será necesario para el juicio humano respecto a la naturaleza, pero no un concepto concerniente a la determinación de los objetos mismos; por lo tanto será un principio subjetivo de la razón para el Juicio, principio que, como regulativo (no constitutivo) vale, para nuestro "Juicio Humano" tan necesariamente como si fuera un principio objetivo.<sup>544</sup>

La libertad de la razón que se expresa en el arte a partir del Juicio de Gusto, radica en la posibilidad de plantear el sentido de "unidad" en la diversidad de la representación, puesto que en ella reside la posibilidad de afirmar que "algo es bello". El "placer" generado por un objeto en el modo de representárselo empíricamente, provoca satisfacción o insatisfacción enteramente desinteresada, puesto que si hubiera interés alguno, se estaría sobreponiendo un significado previo por sobre la dimensión de la experiencia en sentido estricto. Este objeto de satisfacción desinteresada es lo que para Kant, se llama "bello".

"Bello es lo que place en el mero juicio".<sup>545</sup>

En nuestra pretensión epistémica de la objetividad, fácilmente confundimos el sentido del juicio reflexionante, al considerar que sus objetos pueden ser dados en la experiencia. Sin embargo, Kant advierte que la corroboración empírica de los objetos nada tiene que ver con lo que se nos da en el nivel de las ideas regulativas de la razón, por ello, su función se restringe a orientar lo que en otro momento conduce al sentido de la investigación de objetos en el nivel del juicio determinante.

Fácilmente somos llevados a transmitir a las cosas mismas como predicados objetivos; pero se refieren a ideas, en adecuación con las cuales ningún objeto puede ser dado en la experiencia, y que entonces no pueden servir más que de principio regulativo para la indagación de la misma.<sup>546</sup>

---

<sup>544</sup> C.d J, §77, p. 316.

<sup>545</sup> C.d J, §45, p. 212.

<sup>546</sup> C.d J, §77, p.319.

La apreciación estética de la obra no puede ser pensada como objetiva sino que su valor radica precisamente en su subjetividad, puesto que al no situarse en el objeto (como determinación y conocimiento) sino en el sujeto, es posible que el juicio, exprese el sentido de la finalidad de esto particular.

**La crítica del gusto es subjetiva en consideración de la representación mediante la cual un objeto es dado; es a saber: el arte o ciencia de traer a reglas la relación recíproca del entendimiento y de la imaginación, uno con otra, en la representación dada, y, por tanto, la armonía o desarmonía de las mismas y de determinarlas en consideración de sus condiciones.<sup>547</sup>**

La belleza es tan subjetiva como el juicio de gusto, una proviene del otro como evento que no está en el objeto en sí. La concordancia de su representación no proviene de la adecuación al objeto, sino a la concordancia de su imaginación con los principios del juicio.

**Como el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento ni la belleza es una propiedad del objeto considerado en sí, resulta que el racionalismo del principio del gusto no puede ponerse nunca en que la finalidad en ese juicio sea pensada como objetiva...sino estéticamente a la concordancia de su representación en la imaginación con los principios esenciales del juicio en general.<sup>548</sup>**

Una cosa es determinar un objeto y de ahí obtener algún conocimiento y otra es sentir placer frente a la representación de este objeto, por lo que si el énfasis se sitúa en el sentimiento, cabe preguntar entonces: ¿Que es lo que le gusta al gusto?

Kant establece la necesidad de diferenciar el sentido unilateral de un dualismo que ha generado dos equívocos. a) El de atribuir una relación exclusiva entre "conceptos empíricos" y "facultad de conocer". b) El de restringir la relación de "desear" a la de "anhelar", hecho que impide que las representaciones que emanan de ellos puedan tornarse objetos.

*Ante la primera cuestión, se sigue el ejemplo del matemático que deja indeterminados los datos empíricos de un problema y trae sólo sus relaciones a la síntesis pura, bajo los conceptos de la aritmética pura, generalizando de ese modo la solución de los mismo [...]*

*Ante la segunda, esto no demuestra nada más sino que hay deseos en el hombre por los cuales se pone en contradicción consigo mismo, en tanto que trata de conseguir la realización del objeto por medio de su representación sola, sin poder empero esperar de ella, éxito alguno, pues tiene la consciencia de que sus fuerzas mecánicas, que deben ser determinadas por aquella representación para realizar el objeto, no son suficientes para ello [...].*

*Parece que si no debiéramos determinarnos a la aplicación de la fuerza hasta estar seguros de la efectividad de nuestra facultad para la realización de un objeto, aquella fuerza permanecería en gran*

<sup>547</sup> § 35, p.190.

<sup>548</sup> C.d J. §58, p.255-256.



parte sin empleo. Así ordinariamente vamos conociendo nuestras facultades solo conforme vamos ensayando. Esa ilusión de los anhelos vacíos es pues, tan solo la consecuencia de una bienhechora organización de nuestra naturaleza.<sup>569</sup>

En este nivel, Kant supera esta antinomia cuando propone que lo que complace al gusto es lo que vamos descubriendo como placentero en los hechos mismos, conforme los vamos ensayando.

Pero si como hemos visto, el sentimiento de gusto orienta a la acción,

¿qué es lo que le place al gusto?

La crítica del gusto es subjetiva en consideración de la representación mediante la cual un objeto es dado; es a saber: el arte o ciencia de traer a reglas la relación recíproca del entendimiento y de la imaginación, uno con otra, en la representación dada, y, por tanto, la armonía o desarmonía de las mismas y de determinarlas en consideración de sus condiciones.<sup>570</sup>

Precisamente, ese "*ir conociendo nuestras facultades solo conforme vamos ensayando*", es lo que permite que Kant pueda diferenciar, por una parte:

- El sentido del placer que se deriva en forma "sensible o natural" capaz de normar como entendimiento a partir de la naturaleza, al poner énfasis en la facultad de conocer. De este tipo de gusto o placer, la acción radica en ser congruente con las leyes de la naturaleza para obtener fines. A saber, desarrollar habilidades como adecuación a estas leyes.

- O bien, cuando el sentimiento de placer está ligado al objeto con un interés previo, es cuando puede ser capaz de legislar. Este es el caso de la fundamentación de la moral en la "Razón Pura Práctica" apoyada en la razón, que orienta al comportamiento como producto de la congruencia y obediencia de la ley, en tanto que representa la libertad incondicionada.

A diferencia de los anteriores,

- El sentimiento que Kant refiere como "placentero" es el placer o goce estético que al no estar ligado a interés alguno, puede regocijarse en y desde sí mismo, al descubrir el sentido del desinterés como "finalidad sin fin".

Desde esta perspectiva, el principio a priori del juicio reflexionante corresponde al "arte de la búsqueda" cuya orientación a la acción, proviene del placer que emana propiamente a la reflexión intelectual como tal.

<sup>569</sup> C.d J. v. Nota, Introd. parte IV, p.76-77, los agregados son nuestros.

<sup>570</sup> C.d G., §34, p.190

Para Kant, existen tres facultades que conforman "las facultades del espíritu":

A) la de "*conocer*" referida a la naturaleza y sólo en relación con ella como fenómeno, el entendimiento establece leyes por medio de conceptos de la naturaleza *a priori* como conceptos puros del entendimiento (*Verstand*). La de "*desear*" como facultad superior, que según el concepto de la libertad, solo la razón (*Vernunft*) es legisladora *a priori*. Y la facultad de "*sentir placer o dolor*" (*displacer*), donde unida al entendimiento y la razón surge el juicio. (*Urteľskraft*) como finalidad que proviene desde sí.<sup>571</sup>

El juicio reflexionante que tiene la tarea de ascender de lo particular en la naturaleza a lo general, necesita pues, un principio que no pueda sacar de la experiencia, porque ese principio justamente debe fundar la unidad de todos los principios empíricos bajo principios, igualmente empíricos, pero más altos, y así la posibilidad de la subordinación sistemática de los unos a los otros...

...ese principio es... la finalidad, cuyo particular concepto *a priori*, tiene su origen en el Juicio reflexionante.<sup>572</sup>

B) Debido a que el juicio de gusto es aquel que tiene la facultad de pensar lo particular, su contenido está orientado hacia aquellos principios que otorgan unidad al sentido de la diversidad que se manifiesta en la representación empírica del objeto, por lo que además de tener un carácter subjetivo, expresa la comunicabilidad de un sentimiento, no la de un concepto.

El *Juicio Reflexionante* necesita de un principio que no puede sacar de la experiencia, porque ese principio debe justamente fundar la unidad de todos los principios empíricos, bajo principios, igualmente empíricos pero más altos, y así la posibilidad de subordinación sistemática de unos a otros. El *Juicio Reflexionante* puede pues sólo darse a sí mismo, como ley, un principio semejante, trascendental, y no tomarlo de otra parte, ni prescribirlo a la naturaleza, porque la reflexión sobre las leyes de la naturaleza se rige según la naturaleza, y ésta no se rige según las cuales nosotros tratamos de adquirir de ella un concepto que, en relación a esas, es totalmente contingente.<sup>573</sup>

Kant propone que el juicio reflexionante nos permite diferenciar el sentido de lo "bueno" con respecto a lo "agradable", lo "bello" y lo "sublime".

<sup>571</sup> C.d J, v. Introducción parte IV, p. 77.

<sup>572</sup> C.d J, Introd. parte V, p. 79.

<sup>573</sup> C.d J, Introd. parte V, p.78-79.

### 34.1.2. ¿Qué es lo Bello?

De acuerdo a Kant aquello que nos va a permitir adecuar a cada móvil el sentimiento de placer, corresponde a cada una de las formas del gusto.

"**Bueno**", el valor y estimación que la razón es capaz de atribuirle al objeto desde el plano de la razón práctica.

"**Agradable**" lo que place como inclinación del deseo en el plano de la naturaleza.

"**Bello**" lo que corresponde a los límites del objeto representado por la percepción sensible y situado en relación con la imaginación y el entendimiento.

"**Sublime**", lo que corresponde a lo ilimitado donde emerge el sentido de la totalidad, situado en relación con la razón.

La belleza no surge en el arte como producto mecánico, a saber, como efecto del placer que satisface un deseo en el plano de los sentidos. El arte es el resultado de una finalidad que tiene sentido en sí misma, como consecuencia de la unidad de la naturaleza y la libertad, para provocar placer estético:

Cuando el arte adecuado al conocimiento de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es mecánico, pero si tiene como intención inmediata el sentimiento de placer, entonces es arte estético. Al primero el fin es que el placer acompaña a las representaciones como meras sensaciones, en el segundo, cuando el fin es que el placer acompañe a las representaciones como modos de conocimiento.<sup>574</sup>

Desde esta posición, el arte nada tiene que ver con el sentido de las leyes de la naturaleza ni con la moral. Por el contrario, desde la perspectiva de Kant el sentido de la vivencia estética no puede orientarse hacia un determinado fin que se sobreponga a la obra, por ejemplo, gustar en la inmediatez. El goce estético tiene un sentido diferente a lo agradable. Cuando accede a lo "bello" y lo "sublime", el goce responde a un tipo de arte diferente:

Las artes agradables solo tienen como fin el goce, mientras que el arte bello, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a un fin, y aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social.<sup>575</sup>

Los prejuicios que atribuyen un idealismo formalista a la estética kantiana en consecuencia se antojan superficiales, debido a que el arte y el sentido de lo bello como placer estético, no provienen de fuera o más allá del mundo de lo humano. Todo lo contrario, porque el sentido de la belleza implica la más alta expresión de la reflexividad del hombre (con o sin

<sup>574</sup> C.d J, §45, p.211.

<sup>575</sup> C.d J, §45, p. 211.

concepto) como finalidad de la naturaleza, el sentimiento de lo bello y lo sublime expresa la forma en que las facultades del espíritu corresponden a la expresión de la cultura y la comunicabilidad.

En el arte, el regocijo que provoca el placer de la representación del objeto estético, sin fin previo alguno, por encima o ligado a él; es en consecuencia, lo que permite fundar la posibilidad de la "unidad" a la diversidad de la naturaleza como un acontecimiento de lo bello artístico. El libre juego de la imaginación y el entendimiento hace del goce estético, la integración objetiva y subjetiva de este placer.

**La belleza es la demostración de una significación determinada en el plano de lo suprasensible, porque por medio de ésta, "el entendimiento" como facultad de los conceptos y la imaginación como facultad de la exposición de los mismos, se sienten fortalecidos *a priori* (lo cual, unido a la precisión que la razón introduce, se llama, en conjunto, la elegancia de la demostración), pues aquí al menos la satisfacción es subjetiva, aunque fundada en conceptos, y allí la perfección lleva consigo una satisfacción objetiva.<sup>576</sup>**

El arte verdadero, el arte bello, no busca agradar ni complacer, busca desarrollar elementos estéticos el sentido de una unidad diferente, de una mirada o explicación divergente, supeditando el plano del lenguaje y la comunicabilidad, a cualquier valor conceptual previo.

**El arte bello toma el espíritu que vivifica sus obras sólo de los atributos estéticos de los objetos, que van al lado de los atributos lógicos y dan a la imaginación un impulso, para en ellos pensar, aunque en modo no desarrollado, más de lo que se puede reunir en un concepto, y, por tanto, en una expresión determinada del lenguaje. Kant sugiere que el arte es elocuente, porque los atributos bellos van al lado de los atributos lógicos que dan impulso a la imaginación.<sup>577</sup>**

En su interés por diferenciar el sentido del entendimiento con respecto a la razón, Kant plantea que la belleza es el producto de una actividad, o voluntad que expresa la libertad del hombre en su intencionalidad estética cuando aspira a la universalidad. Esto lo hace diferente a las "cosas", porque lo bello, exige la concordancia del objeto con el juicio, donde se expresa precisamente el sentido de su unidad.

**Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto, pero para la creación del arte bello se exige genio... *Una belleza de la naturaleza es una cosa bella; la belleza artística es una bella representación de una cosa...***

**Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte y como tal**

<sup>576</sup> C.d J, §63, p. 276.

<sup>577</sup> C.d J, §50, p. 222.

debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa, porque el arte siempre presupone un fin en la causa y como la concordancia mútua de lo diverso en una cosa, con una determinación interior de ella como fin, es la perfección de la cosa, deberá tener en cuenta el juicio de la belleza artística.<sup>578</sup>

### 34.1.3. El Genio Subordina a la Naturaleza para sí

En respuesta a esta idea de unidad de la naturaleza, Kant plantea su tesis sobre el "*Genio*" como aquél sujeto que logra integrar síntesis originales en el nivel del juicio reflexionante.

La creación o lo que hace el Genio, primero: es un talento para el arte y no para la ciencia; segundo: como talento artístico presupone un determinado concepto de producto como fin, por tanto entendimiento, pero también una representación de la materia, es decir, de la intuición para exposición de ese concepto, por tanto una relación de la imaginación con el entendimiento; tercero: Se muestra no tanto en la realización del fin antepuesto en la exposición de un determinado concepto, como más bien en la elocución (*elocuencia*) o expresión de "ideas estéticas" que encierran rica materia para ello y por lo tanto, representan la imaginación en su libertad de toda tutela de las reglas como conforme al fin de la exposición del concepto dado y finalmente cuarto: que la no buscada, no intencionada y subjetiva finalidad, en la concordancia libre de la imaginación con la legislación del entendimiento, presupone una proporción y disposición de estas facultades que no puede ser producida por obediencia alguna a reglas, sean éstas de la ciencia o sean de la imitación mecánica, sino solamente por la naturaleza del sujeto.<sup>579</sup>

Cuando se habla de arte, se apela al talento del genio, que no a su inteligencia vinculada más bien con el sentido de una razón lógica para conocer.

El Genio es audaz en la expresión, inimitable y busca lo característico, es original. (La imitación es servilismo, el discípulo reproduce. Hay dos modos (*modus*) para la representación de los pensamientos: la manera (*modus aestheticus*) donde su medida es el sentimiento de la unidad en la exposición, y el método (*modus logicus*) sigue determinados principios. En el arte bello solo vale el primero.<sup>580</sup>

El talento dice Kant, es una cualidad innata donde la naturaleza da regla al arte. Y en tanto que no es conceptual, no puede haber regla, habilidad o procedimiento didáctico o instrumental alguno por sobre este talento. De ahí que la genialidad del artista radica en su originalidad capaz de dar regla a la naturaleza como ejemplar de la idea estética en su obra.

<sup>578</sup> C.d J, §48-49, p.218-219.

<sup>579</sup> C.d J, §50, p. 224.

<sup>580</sup> C.d J, §50, 225-26.

El genio es el talento que da regla al arte. Es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da regla al arte. El genio es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad, para lo que puede aprenderse, según regla: a) por consiguiente que originalidad debe ser una primera cualidad, b) sus productos son modelos "ejemplares", c) da regla a la naturaleza y e) la naturaleza mediante el genio presenta la regla, no a la ciencia, sino al arte en cuanto éste ha de ser bello.<sup>581</sup>

Aquel que tiene la facultad de llevar al plano de la representación, una "*idea estética*", sin pretensión alguna de conocer, es genial.

El arte no es conocimiento sino creación capaz de integrar en una cosa, en su particularidad, algo que como fin tiende a lo universal.

Se deduce que el *Genio es la facultad de las ideas estéticas*, con lo cual al mismo tiempo, se indica el fundamento de porqué en productos del genio, es la naturaleza (del sujeto) y no un reflexivo fin, el que da regla al arte (la producción de lo bello)[...].

Pues como lo bello no puede ser juzgado según conceptos, sino según la disposición de la imaginación conforme a un fin, para la concordancia con la facultad de los conceptos... lo que en el sujeto es sólo naturaleza... es el substrato suprasensible de todas las facultades y consiguientemente, aquello con lo que concuerdan todas nuestras facultades de conocer es el fin último dado a nuestra naturaleza inteligible, que puede servir de medida subjetiva para la finalidad estética, sólo que incondicionada en el arte bello. Por esto de la *idea estética* no se puede prescribir principio objetivo alguno y sin embargo poseer validez universal.<sup>582</sup>

Para Kant, el genio es quien posee el espíritu (*Geist*) para presentar las "*ideas estéticas*" a partir de delimitar principios indeterminados que le imprimen originalidad a su obra.

La idea estética es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto; hace pues, que un en un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer, introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras.<sup>583</sup>

Sin embargo, cabe diferenciar las ideas como "*estéticas*" con respecto a las "*intelectuales*". Las primeras provienen de la imaginación y las segundas de la razón, ambas se violentan respectivamente una a la otra. Se

<sup>581</sup> C.d J, §47, p.213-14.

<sup>582</sup> C.d J, §58, P.251-253.

<sup>583</sup> C.d J, §50, p.223.

trascienden mutuamente y por ello producen sentimientos de placer diferentes, a saber, lo bello y lo sublime.

Una *idea estética* nunca puede llegar a ser conocimiento porque es una intuición (de la imaginación) para la cual nunca se puede encontrar un concepto adecuado. Una idea de la razón no puede llegar a ser un conocimiento porque encierra un concepto (de lo suprasensible, al cual no se puede dar nunca una intuición que se acomode con él). En consecuencia, una *idea estética* es una representación "inexponible" de la imaginación y la *idea de la razón* es un concepto "indemostrable" de la razón. En una *idea de la razón* la imaginación con sus intuiciones, no alcanza al concepto dado, y en una *idea estética*, el entendimiento, mediante sus conceptos, no alcanza nunca la intuición de la imaginación, que se enlaza con una representación dada.<sup>544</sup>

Cuando el artista desarrolla su capacidad y crea la obra, desde el nivel del juicio reflexionante (no desde un plano instrumental), lo que está logrando radica en alcanzar el sentido más abstracto (sin concepto, por medio de la imaginación y el entendimiento) de la teleología como armonía de la naturaleza o el sentido de universalidad.

Cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a la exposición de aquel concepto, pero que por sí misma ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto, y por tanto, extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, es creadora y pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación (cosa que pertenece ciertamente al concepto del objeto), más de lo que puede en ella ser apprehendido y aclarado.<sup>545</sup>

La idea estética "alimenta" lo más abstracto de la significación artística, porque responde a la potencialidad de la imaginación, que en su calidad regulativa puede orientar después, el sentido de la razón y el entendimiento en la perspectiva de la ciencia (conocimiento) como de la política, la sociedad, o la religión (razón práctica). Esto es así, plantea Goëthe en los comentarios elaborados a su "*Crítica del Juicio*", porque el juicio tiende a la reflexión, y no a los sentidos.

Las facultades del espíritu cuya reunión constituye el Genio son la imaginación y el entendimiento. Solo que como en el uso e la imaginación para el conocimiento, la primera está bajo la sujeción del entendimiento, en lo estético es libre para buscarlo, proporcionar, por encima de aquella concordancia con los conceptos, una materia no desarrollada y abundante para el entendimiento, a la cual éste, en sus conceptos, no puso atención y,

<sup>544</sup> C.d J, §58, p. 251.

<sup>545</sup> C.d J, §50, p.221.

sin embargo, no usa tanto objetivamente para el conocimiento como subjetivamente para la vivificación de las facultades de conocer, indirectamente, pues, también conocimientos. Resulta que el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la expresión mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida, pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto.<sup>566</sup>

Ejemplo de ello se encuentra en la poesía y la literatura impactadas por el sentido Nitzscheano de la "Muerte de Dios" que descarnan el plano de lo real y penetran principalmente desde el movimiento Romántico, en el sentido de la vida como una "orbita vacía" (Jean Paul), o los "paraísos artificiales" (Baudelaire), o la unión del bien y el mal como la dualidad del hombre moderno en el Fausto (Goethe).

En la poesía todo ocurre honrada y sinceramente. Ella declara querer tratar un mero juego entretenido con la imaginación, según la forma y de acuerdo con leyes del entendimiento, y no desea insinuarse en el entendimiento ni captarlo por medio de una exposición sensible.<sup>567</sup>

El sentido regulador de las ideas estéticas es lo que permitió en otras épocas, postular el sentido de la libertad humana, sostenida en la legalidad y el derecho que se instituye como ley, a partir del desarrollo del debate y la argumentación. Esto es el antecedente de un pueblo que se organiza para conquistar su destino común, y sobrepone el temor y la sumisión, al desarrollo de una cultura que integre por igual, el contenido de la amplitud, sencillez, originalidad y rudeza, para culminar como una forma de política: la democracia.

La época y los pueblos en que el instinto empujado hacia una sociabilidad legislada, mediante la cual un pueblo constituye un ser duradero y general, luchó contra las grandes dificultades que rodean al difícil problema de reunir la libertad (*e igualdad*) con la coacción (*más respeto y sumisión que deber y miedo*). Semejante época y semejante pueblo debió primero inventar el arte de la recíproca comunicación de las ideas de la parte más cultivada con las de la más ruda, la armonía de la amplitud y el afinamiento de la primera con la sencillez natural y la originalidad de la última, y de ese modo, el término medio entre la más alta cultura y la superficie naturaleza, que constituye también para el gusto, como sentido universal del hombre, la media exacta, imposible de formular, según regla alguna universal.<sup>568</sup>

La imaginación estética impacta en forma peculiar todas las artes del siglo XX, al grado que sus "vanguardias" transfiguran el sentido y comunicabilidad de las relaciones sociales. Y porque el arte recupera otro sentido de ser de lo humano y es ahora la imaginación quien se expresa, en palabras de Kant esto significa que:

<sup>566</sup> C.d J. §50, p. 223-224.

<sup>567</sup> C.d J. §53, p. 235.

<sup>568</sup> C.d J. §60, p.265.



Las formas que no constituyen la exposición de un concepto dado, sino sólo expresan como representaciones adyacentes de la imaginación, las consecuencias allí enlazadas y el parentesco con otras, llámense atributos (estéticos) de un objeto cuyo concepto, como idea de la razón, no puede ser expuesto adecuadamente.<sup>500</sup>

El S.XX tiene casos ejemplares sobre estas ideas estéticas, cuyo impacto en otras áreas, es posterior al mundo que emerge en estas nuevas obras a partir de sí mismas y que serían argumentados por Kant en la siguiente forma:

*Porque el espíritu como principio vivificante del alma en su significación estética es la facultad de la exposición de las "ideas estéticas". Una "idea estética" es la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno y que por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible...<sup>500</sup>*

En este nivel, el planteamiento musical de Stravinski p.ej., orienta un contenido donde los alcances del romanticismo, se retoman para dar lugar a una propuesta del futurismo, a partir de incorporar el sentido del tiempo. El manejo de consonancias y disonancias en dos tonos por igual, reorienta el contenido de una escala y esto determina el impacto de un descubrimiento que le permite impartir su primera conferencia en Harvard: la "poética Musical".

En este nivel Kant plantea que:

El genio es la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocer. De ese modo, el producto de un genio es (en aquello que en él es de atribuir al genio y no al posible aprendizaje o escuela) un ejemplo, no para la imitación, sino para que otro genio lo siga, despertado al sentimiento de su propia originalidad, para practicar la independencia de la violencia de las reglas en el arte, de tal modo que éste reciba por ello mismo una regla nueva mediante la cual se muestra el talento como ejemplar.<sup>501</sup>

El cubismo ejemplarmente encabezado por Picasso, retoma el sentido del futurismo a partir de la integración de 4 dimensiones: largo, ancho, volúmen y tiempo que impacta la replica del realismo en la transfiguración de lo real, y da lugar posteriormente, al sentido de de lo abstracto. El tiempo como tema central, se torna punto de partida en los dibujos de Escher que reorientan la investigación física y matemática dando lugar al surgimiento de la "topología" y del "equilibrio inestable" (teoría del caos).

---

<sup>500</sup> C.d J, §50, p.221.

<sup>500</sup> C.d J, §49, p. 220.

<sup>501</sup> C.d J, §49, p.224-225.

En cada uno de los casos, el genio es quien da regla al arte, puesto que lo constituye y lo construye como mundo. El genio no es un producto divino ni proveniente del más allá. El genio es lo humano que se expresa en tanto que humano que se torna ejemplar en la unidad emanada de su creación.

Para Kant la creación artística es "idea estética", sin regla. El sentido de la Escuela que pueda continuarle, no obstaculiza de manera alguna, el talento creador. Lo absurdo es confundir que mediante procesos instrumentales y procedimientos lógicos, encaminados a la didáctica, el contenido formal de la obra de arte pueda convertirse en síntesis original o genial.

**El genio es la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocer. De ese modo, el producto de un genio es (en aquello que en él es de atribuir al genio y no al posible aprendizaje o escuela) un ejemplo, no para la imitación, sino para que otro genio lo siga, despertado al sentimiento de su propia originalidad, para practicar la independencia de la violencia de las reglas en el arte, de tal modo que éste reciba por ello mismo una regla nueva mediante la cual se muestra el talento como ejemplar.<sup>522</sup>**

Kant asume que lo bello solo puede crearse a partir de quien integra la síntesis teleológica de la naturaleza bajo su forma de talento artístico, y es capaz de adecuar la libertad de la imaginación a las leyes del entendimiento, donde la síntesis de lo diverso se expresa con sorprendente originalidad, como una "idea estética", en el plano del juicio reflexionante.

De ello depende la posibilidad de comunicabilidad de la representación misma como sentimiento conforme a un fin y no como pensamiento.

**La capacidad de los hombres de comunicarse sus pensamientos, exige una relación de la imaginación y del entendimiento para asociar a los conceptos intuiciones y a éstas, a su vez conceptos que se juntan en un conocimiento; pero entonces la concordancia entre ambas facultades del espíritu es conforme a la ley bajo la presión de determinados conceptos.**

**Sólo cuando la imaginación en su libertad, despierta el entendimiento, y éste, sin concepto pone a la imaginación en un juego regular, entonces se comunica la representación no como pensamiento, sino como sentimiento interior de un estado del espíritu conforme a fin.<sup>523</sup>**

## **34.2. El Juicio Como Voluntad de Libertad**

El principio subjetivo que hace de la facultad de juzgar, la base de la reflexividad o del pensar filosófico como razón humana, se rige por tres máximas. A saber: la del *entendimiento*, la del *juicio* y la de la *razón*:

---

<sup>522</sup> C. d J §49, p.224-225.

<sup>523</sup> C d J. §41, p.201.

Las máximas del entendimiento común humano son: 1a. Pensar por sí mismo, 2o. Pensar en lugar de cada otro, 3a. Pensar siempre de acuerdo consigo mismo. La primera, es pensar libre de prejuicios, es la máxima de una razón nunca pasiva, es la *máxima del entendimiento*. La Segunda, de "*extensio*" conlleva a pensar desde el punto de vista universal, es la *máxima del juicio*. La tercera, "consecuente" es la más difícil de alcanzar y solo se logra a partir de las dos primeras, y después de una frecuente aplicación de las mismas para convertirse en destreza. *Esta es la máxima de la razón...*<sup>594</sup>

Lo que expresa la facultad de juzgar como resultado de las máximas del entendimiento, es el principio subjetivo que hace de la reflexividad, el medio para plantear principios de tipo regulativo y no constitutivo. Sin embargo, porque existe una confusión entre reflexión y conocimiento, a saber, de juicio reflexionante y juicio determinante, es que surgen las antinomias:

Si las máximas pasan de los principios regulativos a constitutivos, a saber:

**TESIS:** Toda producción de cosas materiales y de sus formas es posible (antes: debe ser juzgada como posible) según leyes meramente mecánicas.

**ANTITESIS:** Alguna producción de las mismas no es posible (antes: no puede ser juzgada como posible) según leyes meramente mecánicas.

En el primero, el concepto de la causalidad es una mera idea en la cual no se emprende la tarea de atribuir, de ningún modo realidad, sino que sólo se usa como hilo conductor de la reflexión, que además permanece siempre abierta para toda base de explicación mecánica y no se pierde saliendo del mundo sensible.

En el segundo, caso sería un principio objetivo que la razón prescribiría, y al que el juicio determinante debería someterse, con lo cual éste, por encima del mundo sensible, se perdería en lo trascendente y quizá fuere conducido al error.

Toda la apariencia de una antinomia entre las máximas del modo de explicación propiamente físico (mecánico) y del teleológico (técnico), descansa pues, en que se confunde un principio del juicio reflexionante con uno del determinante y la autonomía del primero (que vale sólo subjetivamente para nuestro uso racional, en consideración de las leyes particulares de la experiencia) con la heteronomía del otro, que debe regirse según las leyes (universales o particulares) dadas por el entendimiento.<sup>595</sup>

El sentimiento de placer que surge como condición subjetiva del juicio aplicada a la representación del objeto si -en este caso, la obra de arte- es la concordancia de dos facultades: la *imaginación* en su libertad y el *entendimiento* en su conformación de leyes, dirigido a impulsar el libre juego de ambos, en la forma de intuición y sensibilidad.

<sup>594</sup> C.d J., §40, p.200

<sup>595</sup> C.d J, p.299-302.

En el juicio reflexionante no está permitido el uso alguno de las facultades del conocer, sin principios, en tales, este tipo de juicio deberá servirse a sí mismo de principio, y como éste entonces, no es objetivo y no puede poner por debajo base alguna del conocimiento del objeto, suficiente para el propósito, debe servir de principio meramente subjetivo el uso final de las facultades del conocer, a saber, reflexionar sobre una especie de objetos a partir de sus máximas.<sup>596</sup>

La subjetividad de la razón se expresa en la intuición como relación entre "imaginación" (libertad que esquematiza) y "entendimiento" (naturaleza que delimita la legalidad natural).

Como la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto, debe el juicio de gusto descansar en una mera sensación de la mútua animación de la imaginación en su libertad y del entendimiento, con su conformidad con leyes; descansar, pues, en un sentimiento que permita juzgar el objeto según la finalidad de la representación para la impulsión de las facultades de conocer en su libre juego, y el gusto, como juicio subjetivo, encierra un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo conceptos, sino de la facultad de las intuiciones o exposiciones (es decir, de la imaginación) bajo la facultad de los conceptos (entendimiento), en cuanto la primera, en su libertad, concuerda con la segunda en su conformidad a leyes.<sup>597</sup>

Y en tanto que lo bello proviene de la facultad de juzgar, lo mismo que el sentido de la naturaleza o toda pretensión de universalidad, cada una corresponde a su vez al plano de la reflexión, puesto que sus principios no pueden provenir de la experiencia. En este nivel, el juicio cumple una función regulativa que puede orientar la mirada hacia lo cual, posteriormente tienda el sentido de la investigación, para el caso del conocimiento.

-El juicio tiene un principio "*a priori*" para la posibilidad de la naturaleza, pero solo en relación subjetiva, en sí, por medio del cual prescribe una ley, no a la naturaleza (como *autonomía*) sino a sí mismo (como *heautonomía*)...

Así se dice: la naturaleza especifica sus leyes universales según el principio de la finalidad para nuestras facultades de conocer, es decir, para acomodarse al entendimiento humano, en su uso necesario, que es encontrar lo universal para lo particular que la percepción le ofrece y encontrar un enlace de lo diferente en la unidad del principio: si se dice esto, ni se prescribe por ello una ley a la naturaleza, ni se aprende una de ella por la observación, pues no es un principio del Juicio determinante, sino solamente del reflexionante: se quiere tan solo que cualquiera que sea la organización que la naturaleza tenga, según sus leyes universales, sea necesario buscar sus leyes empíricas.<sup>598</sup>

<sup>596</sup> C.d J, §69, 297-298.

<sup>597</sup> C.d J, §35, p. 191-192.

<sup>598</sup> C.d J, Introd. parte V, v. p. 85.

Como entendimiento, por un lado sometemos a la naturaleza a partir de las categorías por medio del conocimiento de objetos. En su relación con la imaginación, seguimos la finalidad de la naturaleza en su diversidad, como síntesis. Donde lo que se deriva es un juicio y no un saber. Es creación, síntesis que integra "algo" como "algo" cuya causa es su propia posibilidad, el resultado es algo diferente cuya constitución particular, tiende a lo universal como fin.

Si no queremos representarnos la posibilidad del todo como dependiente de las partes, conforme a nuestro entendimiento discursivo, sino a la medida del intuitivo (prototípico), la posibilidad de las partes (según su constitución y enlace) como dependientes del todo, ello no puede ocurrir, según la misma particularidad de nuestro entendimiento, de tal modo que el todo contenga el fundamento de la posibilidad de la forma del mismo, y del enlace de las partes (lo cual en el modo del conocer sería contradicción), sino sólo que la "representación" de un todo contenga el fundamento de la posibilidad de la forma del mismo, y del enlace de las partes. Pero como el todo, entonces sería un "efecto" (producto) cuya "representación" es considerada como causa de la posibilidad, y el producto, empero de una causa cuyo motivo de determinación es sólo la representación de su efecto, se llama "fin".<sup>599</sup>

Debido a que la finalidad no proviene de la aplicación de las categorías ni de la libertad como aplicación de lo universal a lo particular, el juicio no añade nada al objeto porque al ser resultado del sentimiento de placer, su concordancia con él, obedece a la representación del objeto involucrado en forma contingente, cuyo *telos*, no proviene de otro principio más allá de sí mismo.

Nuestro entendimiento tiene, pues, esto de peculiar para el Juicio: que en el conocimiento que elabora, lo particular no es determinado mediante lo universal, y no puede ser deducido sólo de éste; sin embargo, lo particular en la diversidad de la naturaleza, debe concordar con lo universal (mediante conceptos y leyes), para poder ser subsumido bajo él, y esa concordancia, en circunstancias semejantes, tiene que ser muy contingente y sin principio determinado alguno bajo el Juicio.<sup>600</sup>

La pretensión de universalidad que permite postular la validez del juicio a partir del principio de causalidad, es válido tanto para el juicio reflexionante como para el determinante. Solo que a cada uno corresponden cualidades diferentes: a saber, la causalidad por medio de fines es el caso del "juicio reflexionante". Causalidad según leyes de la naturaleza, corresponde al "juicio determinante".

El concepto de una causalidad por medio de fines (del arte), tiene, sin duda, realidad objetiva, así como el de una causalidad según el mecanismo de la naturaleza [...].

<sup>599</sup> C.d J, p.323.

<sup>600</sup> C.d J, §77, p.321.

**La razón determina solamente el uso de mis facultades de conocer, conforme con su característica y con las condiciones esenciales de su extensión como de sus límites. Así, el primer principio es un principio objetivo para el juicio determinante; el segundo, un juicio subjetivo sólo para el reflexionante y, por tanto, una máxima del mismo que le impone la razón.<sup>601</sup>**

En tanto que su función es regulativa y no constitutiva como en el caso del juicio determinante, postular el fin de la naturaleza, solo puede hacerse desde el juicio reflexionante, es decir, desde sí mismo como protagonista de su propio *telos*. Esta posibilidad ilimitada de la reflexión, es la que orienta hacia el sentido de la síntesis hacia la cual, puede tender el principio ordenador de la unidad de lo diverso.

**El juicio que es sólo reflexionante con relación a las cosas bajo leyes posibles y empíricas, debe pensar la naturaleza, con relación a las últimas, según un principio de la finalidad para nuestra facultad de conocer, el cual se expresa entonces en las citadas máximas del Juicio.<sup>602</sup>**

El juicio como función regulativa de la razón, no se plantea demostrar sus argumentos, en la forma del juicio determinante, porque su objeto no es empírico sino producto de la reflexión misma a través de su propio *telos*. Por ejemplo: el sentido de la "armonía de la naturaleza", "la existencia de Dios", "la universalidad de lo bello". Como producto de sus máximas, la función del juicio orienta hasta y donde sus límites la restringen frente al sentido del conocimiento, que en su calidad de juicio determinante, definen el sentido constitutivo de la legalidad natural.

**No sólo no se puede decidir las cosas de la naturaleza, consideradas como fines de la naturaleza, exigen o no para su producción, una causalidad de modo muy particular (la intencionada), sino que ni siquiera tampoco se puede preguntar eso, porque el concepto de un fin de la naturaleza, según su realidad objetiva, no es en modo alguno demostrable por la razón (es decir, no constitutivo para el juicio determinante, sino solamente regulativo para el juicio reflexionante).<sup>603</sup>**

Confundir el plano de la reflexión (juicio) con la determinación de los objetos (conocimiento) nos conduce en consecuencia, afirma Kant, al proceder dogmático. Las condiciones subjetivas del juicio solo nos permiten pensar al objeto en particular e integrarlo en el sentido de lo universal, más nunca decidir algo sobre el sentido de su causalidad ni de su constitución.

**Procedemos *dogmáticamente* con un concepto (aunque sea determinado empíricamente) cuando lo consideramos como contenido bajo otro concepto del objeto que constituye un principio de la razón y lo determinamos conformemente a éste.**

**Procedemos *críticamente* cuando lo consideramos solo en relación con nuestra facultad de conocer; por lo tanto, con las condiciones**

<sup>601</sup> C.d J, §75, p.310-311

<sup>602</sup> C d J, Introd. parteV, p.83.

<sup>603</sup> C.d J, §75, p. 309.

subjetivas para pensarlo, sin emprender la tarea de decidir algo sobre su objeto.

El proceder dogmático con un concepto, es pues, aquel que es conforme a la ley para el juicio determinante, el crítico, aquel que lo es para el reflexionante.<sup>604</sup>

La finalidad que se manifiesta en el juicio, como unidad de la libertad y la naturaleza, surge y se expresa a partir de las dos formas en que las ideas se refieren a sus objetos y entonces pueden ser "*estéticas*" o "*intelectuales*":

*a. Estéticas*. cuando representa la *concordancia del objeto con el conocer*, sin referencia a concepto alguno que pueda determinar a un objeto, y en consecuencia pueda ser "placentero para todos" como sentimiento de gusto o regocijo, surgen las ideas estéticas.

*b. Intelectuales* cuando su concordancia representa la *forma de posibilidad con ella misma como respectiva a su propia finalidad*, más que placer, muchas veces pueda provocar asombro, temor, silencio, es cuando surgen las ideas intelectuales.

Las ideas son representaciones referidas, según cierto principio (subjetivo u objetivo) a un objeto, en cuanto que no pueden llegar a ser nunca conocimiento del mismo. Se refieren a la "intuición" como principio subjetivo de concordancia de las facultades de conocer unas con otras (imaginación y entendimiento) y se llaman *estéticas* a un concepto sin poder proporcionar conocimiento del objeto, y se llaman ideas de la razón cuando el concepto es trascendente, distinto al concepto del entendimiento, bajo el cual siempre se puede poner una experiencia adecuada correspondiente, y por eso se llama *inmanente*.<sup>605</sup>

Como resultado de las ideas, es necesario diferenciar el juicio estético con respecto al juicio intelectual. Mientras la finalidad de la naturaleza representa el sentido del "*juicio estético*", como posibilidad de juzgar en concordancia del objeto con el conocer sin referencia a concepto alguno, a partir de encontrar la unidad que le permite formular su condición de universalidad. El "*juicio intelectual*" conlleva a que la reflexión concuerde con el tipo de conceptos que provienen de ella misma, como cumplimiento de su propio fin.

El *juicio estético* es un juicio sin conceptos que hace notar una mera finalidad en el libre juego de nuestras facultades de conocer. El *juicio intelectual* por el contrario se basa en conceptos que dan a conocer claramente una finalidad objetiva, es decir, aplicabilidad a toda clase de fines. Así la belleza intelectual (belleza de las figuras matemáticas) es más bien una "perfección relativa", pues su belleza debería perder toda su significación determinada, o la satisfacción intelectual toda superioridad sobre lo suprasensible.<sup>606</sup>

<sup>604</sup> C.d J, §74, 308.

<sup>605</sup> C.d J, § 57, p.250.

<sup>606</sup> C.d J, §63, v.p. 276, el subrayado es nuestro.

El juicio reflexionante expresa la voluntad de la razón donde la intencionalidad representa la facultad misma de la razón, indispensable para el proceder epistémico como conocimiento, y el la representación de la libertad y del deseo como fundamentación de la moralidad y la legalidad como expresión de las relaciones sociales. Pero en forma privilegiada, el juicio expresa el sentido más original de la comunicabilidad en el plano del sentimiento y no del concepto.

En lo que toca a sus productos, que deben ser juzgados como formados intencionalmente así, y no de otro modo, aún sólo para adquirir un conocimiento de experiencia de su interior constitución, es aquella máxima del juicio reflexionante esencialmente necesaria, porque el pensamiento mismo de aquellos, como cosas organizadas, es imposible sin unir a él, el pensamiento de una producción intencionada.<sup>607</sup>

### **34.3. Búsqueda y Fascinación**

El sentimiento de placer como expresión de la finalidad en el nivel del entendimiento, incorpora el sentido de la imaginación como encantamiento sensible, que permite dimensionar el sentido de la libertad, más allá del deseo y la moralidad.

El gusto hace posible el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también en su libertad, como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible<sup>608</sup>.

La comparación analógica entre razón práctica y juicio reflexionante permite que Kant establezca una diferencia en el papel que tiene la libertad en el plano del arte y la belleza como vivencia estética, con respecto al de la moralidad y el concepto, a partir del desinterés y papel del entendimiento en el libre juego con la imaginación.

1) Lo bello place inmediatamente (pero sólo en la intuición reflexionante, no como moralidad ni concepto), 2) Place sin interés alguno (el bien moral va unido con un interés pero no con el que precede al juicio por sobre la satisfacción, sino por esa misma que es producida), 3) La libertad de la imaginación es representada en el juicio de lo bello como de acuerdo con la conformidad a leyes del entendimiento y 4) el principio subjetivo del juicio de lo bello es representado como universal, es decir, valedero para cada cual, pero no cognoscible por medio de concepto alguno. De aquí que el juicio moral no sólo sea capaz de determinados principios constitutivos, sino que es sólo posible mediante la fundación de las máximas en ellos y su universalidad.<sup>609</sup>

---

<sup>607</sup> C.d J, p. 312.

<sup>608</sup> C.d J, § 60, p.264.

<sup>609</sup> C.d J, §59, p.263.



En el caso del juicio reflexionante, el entendimiento es quien establece la función de la naturaleza como "razón"; cuando pone límites a la imaginación y orienta el sentido del conocimiento, la voluntad y lo bello como síntesis universal. Pero cuando se vincula con la facultad de desear, pone principios constitutivos en la forma de "máxima del comportamiento".

Por nuestra estructura de libertad, frente a las leyes de la naturaleza, el nivel en el que se desenvuelve el placer estético, no es ni natural, ni moral (resultado del deseo y la voluntad). El arte como algo que se presenta más allá de lo agradable, es sentimiento de placer cuyo regocijo, radica en que no hay interés por sobre el evento estético mismo.

La belleza tiene autonomía y validez en sí misma, y como subjetiva, no puede ser determinada por conceptos extraños a ella. Esta es la diferencia entre lo bello y lo sublime. Lo primero proviene del placer entre entendimiento y representación sensible. Lo sublime en cambio, va más allá del entendimiento relacionado con la razón, sus ideas o representación alguna. Tal es el caso de la totalidad, lo absoluto, la nada...

Como unidad trascendental de las categorías, y por el juego de mis facultades (sensibilidad, entendimiento, razón) soy capaz de juzgar y decir algo del objeto, pero en tanto que el objeto artístico es lo que produce en mí, en el plano de la sensibilidad, mi juicio es subjetivo. En este nivel, lo que se me desvanece no es el lenguaje, sino la reflexión.

Toda distinción de lo mero posible y lo real descansa en que lo primero significa la representación de una cosa con respecto a nuestro concepto, y en general, a la facultad de pensar, y lo segundo, empero, el poner la cosa en sí misma (fuera de ese concepto). Así pues, la distinción de las cosas posibles y reales es tal, que vale sólo subjetivamente para el entendimiento humano, puesto que podemos tener algo en el pensamiento, aunque ello no exista, o representarnos algo como dado, aún sin tener de ello todavía concepto alguno.<sup>110</sup>

Lo que se descubre en la obra es el resultado del libre juego de las facultades, en el nivel de la sensibilidad (sensación). Sin añadir nada a la representación del objeto, imaginación y entendimiento expresan su regocijo, como sentimiento de placer.

Cuando la razón "determina" en el arte adopta una doble actitud:

- a. Principios objetivos que delimitan la extensión de las condiciones esenciales de la obra y que se formulan desde el juicio determinante.
- b. El sentido de la finalidad de la naturaleza que redundará en obra.

---

<sup>110</sup> C.d J. p.316.

Pero en tanto que la obra es producción intencional como algo posible que adquiere forma real, el pensamiento se avoca al sentido de esta integración como finalidad por medio del juicio reflexionante y no como relación causal de mecanismos instrumentales susceptible de conducir a un resultado lógico o predecible, predeterminado en el nivel del objeto. El arte se reitera en sí mismo como resultado de lo que va más allá de las cosas, de lo suprasensible como lo propio del hombre.

**La distinción de cosas posibles y reales es tal, que vale sólo subjetivamente para el entendimiento humano, puesto que podemos tener algo en el pensamiento, aunque ello no exista, o representarnos algo como dado, aún sin tener de ello todavía concepto alguno.<sup>611</sup>**

Kant advierte que debemos diferenciar el sentido del placer estético con respecto al goce supeditado por las leyes de la naturaleza, cuando ligados al objeto, respondemos al deseo como *aquello* que agrada. El placer ante la belleza, ya sea ante lo bello o lo sublime, proviene del libre juego que la representación del objeto provoca como satisfacción que se fascina a sí misma desde sí.

La voluntad de la razón no puede estar en el mismo plano que el deseo. Si la voluntad fuera natural, no existiría la libertad, pero si ésta existe, es como libre uso de la razón. La voluntad como facultad de desear, no es causalidad de la naturaleza, sino de la libertad, a su vez resultado de la naturaleza como *telos*.

De esta mutua relación, surgen dos tipos de resultados prácticos:

- Cuando el "*entendimiento puro*" está en relación con la *libertad*, otorga reglas "teórico-prácticas" a nivel normativo referidas a la naturaleza. P. ej.: *Acercarse al fuego en una determinada distancia, quema.*
- Cuando la "*razón*" conduce a la *libertad* incondicionada es cuando funda la "ley moral-práctica", ligada a un interés específico en el objeto (*telos*) donde el entendimiento funciona como legislador a través de ideas regulativas. Por ejemplo: ¡la verdad no existe, lo que buscamos es todo!<sup>612</sup>

Mientras la libertad se sujeta al plano de la naturaleza, y se supedita a las leyes naturales, sus resultados estarán contenidos y delimitados como "adecuación" a las leyes, capaces de fructificar en acciones como "habilidades eficientes". P.ej. en la "Ética Nicomaquea" Aristóteles plantea que la felicidad, es el fin último y hacia ello debemos orientar la vida. En este caso, el placer de esta ética es resultado del éxito como goce "natural" que satisface un deseo.

<sup>611</sup> C.d.J, §76, p.316.

<sup>612</sup> Hölderlin, (1828-30)"Hiperión", Versiones previas, España, Ed. Hiperión, 1989, p.137

Esta ética más bien se orienta a criterios instrumentales derivados de la racionalidad del conocimiento ("eficiencia", "costo-beneficio", "asertividad", etc.) capaces de evaluar contrastar si dichos fines se obtuvieron o no. Claro está que el concepto de felicidad para los griegos está integrado al sentido de verdad como virtud (*areté*). No obstante, esto nunca podrá ser equivalente a lo que Kant llama el sentido de un placer estético o moral, a partir de la libertad. En ello radica la profundidad de su mirada con respecto a la tradición que le lleva a plantear que:

El primer fin de la naturaleza es la "felicidad";  
el segundo, la cultura del hombre...<sup>13</sup>

Cuando la libertad en los conceptos *morales-prácticos* fundamentan la subjetividad, es cuando la razón representa el tránsito del hombre a la libertad, al trascenderse como entendimiento en el sentido de la instrumentalidad sujeta a leyes naturales en el plano del conocimiento.

Cuando la razón interviene, surge el sentido del hombre, de lo suprasensible que va más allá de las cosas, -en el plano práctico no en el del conocimiento-, donde el contenido de la autolegislación, es capaz de delimitarse a sí misma como fin ligado al objeto.

Ese fin afirma Kant, *es la cultura*.

Para encontrar en donde hemos de poner aquel *ultimo* fin de la naturaleza, debemos buscar lo que la naturaleza puede llevar a cabo para preparar al hombre a lo que él mismo ha de hacer para ser fin final y separarlo de todos los fines cuya posibilidad descansa en cosas que no se pueden esperar más que de la naturaleza.

De esta última clase es la felicidad en la tierra, bajo la cual se comprende el conjunto de todos los fines posibles por la naturaleza fuera y dentro del hombre; ésa es la materia de todos los fines del hombre en la tierra; cuando el hombre transforma esa materia en su fin total, ella hace al hombre incapaz de poner a su propia existencia un fin final y concordar con ese fin...

La producción de la aptitud de un ser racional para cualquier fin en general (consecuentemente en su libertad) es la *cultura*... Sólo la cultura puede ser el último fin que hay motivo para atribuir a la naturaleza, en consideración a la especie humana.<sup>14</sup>

Ciertamente, el placer que de aquí emana, proviene de la libertad donde el sentido de lo ético, -en el plano de la razón-, nada tendrá que ver con la felicidad como contingencia de instrumentalidad, funcionalidad o éxito. Necesariamente obedecerá al plano de abstracción que precisa el mundo de lo humano, está contenido de "*conceptos vacíos*" y no de equivalencias de las cosas. Es este el nivel de la razón, entendida como reflexividad, es que se podrá plantear p. ej., que la humanización de la

<sup>13</sup> C.d J, §83, p. 346.

<sup>14</sup> C.d J, §83, p.347-148.

naturaleza por el hombre permite postular el sentido de la armonía universal.

¿Porqué en nuestra naturaleza ha sido puesta la inclinación a deseos conscientemente vacíos?... Esa ilusión de los anhelos vacíos, es pues, tan solo la consecuencia de una bienhechora organización de nuestra naturaleza

El principio del Juicio con relación a la forma de las cosas de la naturaleza bajo leyes empíricas en general, es la finalidad de la naturaleza en su diversidad... La finalidad, es pues, un particular concepto *a priori* que tiene su origen solamente en el juicio reflexionante.<sup>615</sup>

#### 3.4.4. Telos y Razón

En la identificación de la unidad entre lo bello y lo bueno, a partir del sentimiento de placer, Kant aporta una perspectiva diferente de la tradición que permite ir más allá de toda separación posible entre arte y belleza. El *gusto* es el origen de la moralidad y la cultura, de él se desprende el principio de la comunicabilidad y la expresión formal de la ley y la justicia.

Como el gusto es en el fondo la facultad de juzgar la sensibilización de ideas morales y como de esa facultad (en la que se funda el sentimiento moral) se deriva el placer, el gusto declara valedero para la humanidad en general y no sólo para el sentimiento privado, la verdadera propedéutica para fundar el gusto es el desarrollo de ideas morales y la cultura del sentimiento moral, puesto que sólo cuando la sensibilidad es puesta de acuerdo con éste, puede el verdadero gusto adoptar una determinada e intercambiable forma.<sup>616</sup>

Por la libertad el hombre puede proponerse la ley y la cultura como el más alto fin, como el supremo "*bien del mundo*", pero ésta no solo depende de la capacidad de fundamentar el sentido de la razón frente a la facultad de desear como expresión libre.

Esta requiere previamente de un sentido original que nos descubre que como humanos, somos un fin último de la naturaleza:

Puede decirse que, o bien el fin de la existencia de un ser semejante de la naturaleza está en sí mismo, es decir, no es sólo fin, sino "fin final", o bien, está fuera de él en otros seres de la naturaleza. Es decir, o existe en modo final como fin final, sino en modo necesario, al mismo tiempo, como medio...

El hombre es el último fin de la creación, aquí en la tierra, porque es el único ser en la misma que puede hacerse un concepto de fines, y mediante su razón, un sistema de fines de un agregado de cosas formadas en modo final.<sup>617</sup>

<sup>615</sup> Kant Crítica del Juicio, Introducción, IV, P.76-79.

<sup>616</sup> C.d J, §60, 266.

<sup>617</sup> C.d J, § 82, p.342-343

El sentido que funda la posibilidad original de la comunicabilidad humana como constitutiva, radica en que proviene del sentimiento de placer cuando en su libre juego, apela a que la razón proyecte un sentido orientador de la experiencia, al integrar síntesis que expresan la raíz del sentido colectivo de la cultura. Por ello, el juicio estético tiene una especie de "sentido común", debido a que proviene de la capacidad de comunicación de la sensibilidad y la vivencia, que permite sentir placer o dis-placer.

Ello es resultado de una causalidad teleológica que proviene desde y a través de la libertad misma del artista, que haya su expresión culminante como creación o construcción de su obra como lo propiamente humano.

Por eso, la naturaleza deviene en arte y esto solo es posible de plantearse, en el nivel del juicio reflexionante.

No tenemos más que una especie única de seres en el mundo, cuya causalidad sea teleológica, es decir, enderezada a fines, y al mismo tiempo, sin embargo, de índole tal que la ley según la cual esos seres tienen que determinarse fines es representada por ellos mismos como incondicionada e independiente de condiciones naturales y, al mismo tiempo, empero, como necesaria en sí.

El ser de esa clase es el hombre, pero considerado como *noúmeno*, es el único ser natural en el cual, sin embargo, podemos reconocer una facultad suprasensible (la libertad) y hasta la ley de la causalidad y el objeto de esa facultad puede proponerse como el más alto fin (el supremo bien del mundo).<sup>18</sup>

Kant advierte que el sentimiento de placer que proviene del sentido de la voluntad de la razón, está más allá de lo agradable que complace a los sentidos. La razón tiende a expresar la facultad de desear como "buena voluntad" cuyo valor se postula como *telos* que permite al hombre, establecer su mundo (humano y no natural) como fin final, en la suprema expresión de la cultura.

Sólo la facultad de desear, pero no aquella que hace al hombre dependiente de la naturaleza (mediante impulsos sensibles), no aquella en consideración de la cual el valor de su existencia descansa en lo que recibe y goza, sino el valor que él solo puede dar a sí mismo, y que consiste en lo que él hace, en cómo y según que principios, él obra, no como miembro de la naturaleza, sino en la "libertad" de su facultad de desear, es decir, que una buena voluntad es lo único que puede dar a su existencia en valor absoluto, y, con relación a ella, a la existencia del mundo como fin final.<sup>19</sup>

En el nivel de juicio reflexionante, la razón culmina como cultura. En ella la especie humana encuentra su fin supremo como vocación de la naturaleza. Como expresión cultural, el hombre va más allá de planteamientos sobre la felicidad, Dios o la armonía universal. A partir de

<sup>18</sup> C.d J, §84, p.352.

<sup>19</sup> C.d J, §86, p. 360.

ella, el hombre incorpora su sentido y lo proyecta teleológicamente como mundo y humanización de *natura*.

La producción de la aptitud de un ser racional para un fin, en general (consiguientemente, en su libertad), es la cultura. Así pues, sólo la cultura puede ser el último fin que hay motivo para atribuir a la naturaleza, en consideración de la especie humana (no la propia felicidad en la tierra, ni tampoco ser solo el principal instrumento para establecer fuera del hombre, en la naturaleza irracional, orden y armonía).<sup>620</sup>

El hombre usa su imaginación para conocer, y determinar objetos, porque "tiempo" e "imaginación" constituyen la estructura de la subjetividad trascendental que Kant expone en la *Crítica de la Razón Pura*...

Pero también, cuando actúa moralmente, el sujeto de la experiencia, como se expone en la *Crítica de la Razón Práctica*, descubre su libertad como fenómeno. La teleología en cambio no proviene de ninguno de los dos. Surge cuando la razón se da ley a sí misma a partir de un libre juego de las facultades.

Cuando la tendencia material (naturaleza) y formal (libertad) se concilian por el juego, afirma Schiller, la belleza se realiza como algo que se manifiesta. El juego las armoniza: la naturaleza colaborando al limitar y condicionar la libertad (entendimiento) y la libertad (imaginación) unificando los datos de la naturaleza.<sup>621</sup>

Para Kant el sentido de la finalidad, no proviene de principios de la naturaleza ni de la libertad. El *telos* sólo puede plantearse desde la perspectiva crítica como filosofía trascendental. La reflexividad es lo que permite que Kant formule al pensar filosófico como ciencia con una forma peculiar de conocer. Al publicar sus reflexiones en torno a Kant y pensar a la filosofía como ciencia, en 1794 en la *Doctrina de la Ciencia*<sup>622</sup> Fichte afirma:

Una filosofía que se precie de ser una ciencia, es decir, que posea una forma sistemática, sólo está completa cuando ya no puede derivarse en ella ninguna nueva proposición. La prueba positiva de que hemos agotado la ciencia es que al intentar seguir la deducción topamos otra vez con el mismo principio del que habíamos partido. Al igual que ocurre con el trazado de un círculo, el inicio y el último resultado coinciden, pero a diferencia de aquél, no se encuentran en un mismo nivel.<sup>623</sup>

<sup>620</sup> C.d J, §83, p. 348.

<sup>621</sup> v. Schiller, *La Educación estética del Hombre*, Op Cit

<sup>622</sup> Con el título original de *Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre*

<sup>623</sup> *Fundamento de la Teoría Total de la Ciencia*, en *Johann Gottlieb Fichtes Werke*, herausgegeben von Immanuel H. Fichte, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1971 (reprod. de las ediciones de 1834/35 y 1845/46). I, p.59).

Para pensar la naturaleza, su método depende del juicio. En este nivel, al igual que desde sus orígenes, a partir de lo suprasensible, la subjetividad arroja al pozo por igual a la filosofía de Tales de Mileto que a Kant.

*Ambos son "asombro". Thaumata que reflexiona en la razón.*

**La teleología como ciencia, no pertenece pues a doctrina alguna, sino a la crítica, y por cierto, a la de una facultad particular de conocer, a saber, el Juicio. Pero en cuanto contiene principios *a priori*, puede y debe deducir el método de como se debe juzgar sobre la naturaleza según el principio de las causas finales; y así su metodología tiene, por lo menos, influjo negativo en el proceder de la ciencia teórica de la naturaleza y también en la relación que ésta puede tener en la metafísica, con la teología, como propedéutica de esta última.<sup>624</sup>**

Como filosofía trascendental, el juicio estético se sitúa a la expresión de lo bello como sentimiento de placer en el plano de la reflexión y no de los sentidos.

El artista no pretende "saber", sino "crear". Todo aquello que intente ser determinado por categorías, queda fuera del placer ante lo bello y del juicio reflexionante.

El arte pretende ser universal sin concepto. Lo bello no está en el objeto sino en el placer que produce lo cual no requiere de concepto sino del sentimiento de placer. Para Kant, la obra de arte es lo que necesariamente place.

El juicio reflexionante es su principio porque se da a sí mismo como ley, cuya finalidad es aplicar síntesis a la diversidad de la naturaleza. El genio por consiguiente, no aplica categorías a su obra. Integra "su objeto" como algo particular, que tiende a lo universal como fin. La acción del artista es propiamente creación, intencionalidad y causalidad.

**En los seres organizados nos representamos ya una causalidad, según fines, para su interior posibilidad, un entendimiento creador, y relacionamos esa facultad activa con el motivo de determinación de la misma, la intención. (causalidad, creación e intencionalidad).<sup>625</sup>**

Desde el punto de vista de la creación, ciertamente como consecuencia de la relación del hombre con la naturaleza, como fin final, la subjetividad humana es un principio infinito de construcción del mundo: "*La tarea infinita del conocimiento, la "x" por determinar*".<sup>626</sup>

---

<sup>624</sup> C.d J, §79, p.332.

<sup>625</sup> C.d J, §82, p. 341.

<sup>626</sup> v. Hermann Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin, 1989).

Cuando la razón desea relacionar los fenómenos de la experiencia y sus principios, no lo hace a partir del entendimiento que determina objetos mediante categorías, sino que a partir de su sustrato suprasensible, encuentra las posibles leyes de su unidad, y es cuando puede representárselos y actuar para alcanzar este fin.

Hemos visto que como en lo que toca a la naturaleza, formadora según sus leyes particulares (para cuya conexión sistemática nos falta empero, la clave) no son ellos más que principios del Juicio reflexionante, que no determinan, pues, en sí, el origen de los seres naturales, sino sólo dicen que, según la constitución de nuestro entendimiento y de nuestra razón, no podemos pensar el origen en esa clase de seres más que según causas finales, no sólo es permitido el mayor esfuerzo posible, y hasta la audacia en los intentos de explicación mecánica, sino que también somos excitados por la razón a ello, a pesar de que sabemos que en ello nunca podremos tener éxito [...].

...Sabemos finalmente, que en el principio suprasensible de la naturaleza (tanto en nosotros como fuera de nosotros) puede estar muy bien la reunión de ambos modos de representarse la posibilidad de la naturaleza, siendo el modo de representación, según causas finales, sólo una condición subjetiva de nuestro uso de la razón, cuando ésta quiere, no sólo saber el juicio de objetos, dispuestos como fenómenos, sino que desea relacionar esos fenómenos mismos, en sus principios, con el sustrato suprasensible, para encontrar posibles ciertas leyes de la unidad de los mismos que no puede representarse más que por medio de fines (entre los cuales la razón tiene que son suprasensibles).<sup>627</sup>

Como libertad, la presencia del hombre en la naturaleza es logos, razón. Porque la naturaleza se funde en las leyes de la naturaleza que están planteadas a partir de las categorías humanas, la relación "logos y Ser" surge como unidad del saber, pensar y conocer, apoyados en la apertura del hombre hacia los entes, la vida y la totalidad.

Para Kant, la imaginación es conciencia y libertad, porque igual que en Descartes, la filosofía es trascendental y teoría del conocimiento. Kant descubre en el emplazarse a sí mismo bajo la ley de sí mismo, que la libertad es autolegislación, máxima de acción.<sup>628</sup>

## § XXXV:

### SCHELLING: EL ARTE COMO ORIGINALIDAD ABSOLUTA

A diferencia del planteamiento Kantiano, acerca de que la naturaleza da regla al arte, cuando en 1880 se publicó "El Sistema del Idealismo Trascendental" (*System des Traszendentalen Idealismus*), F.W.J Schelling afirma que como el arte es la perfección de la realización de la naturaleza, a través del genio, mientras la naturaleza sólo es capaz de expresarse de manera causal y parcial, el arte es quien da regla a la naturaleza.

<sup>627</sup> C.d J, p.345.

<sup>628</sup> v. R. Guerra, 1996, p. 17-22.



En la parte final del *Sistema (Proposiciones de la Filosofía del Arte según Principios de la Filosofía Trascendental)*, afirma:

Lejos de ser la naturaleza, sólo accidentalmente bella, la que da regla al arte, más bien es el producto artístico en su perfección el principio y la norma para enjuiciar la belleza natural.<sup>629</sup>

Más que una relación con la naturaleza, el artista en relación con el espíritu se convierte en originalidad absoluta y retorna al sentido de esto absoluto como una pasión:

En este mismo sentido, en su *Testamento*, Rainer M. Rilke plantea:

¿Quién piensa aún que el arte representa lo bello y que lo bello tiene un contrario? ...¡ El arte es la pasión por la totalidad!

### 35.1 ARTE COMO POETICA DE LO INFINITO

Para Schelling, el sentido de la creación artística, no es invención en el plano de lo empírico o instrumental. El arte proviene de una relación con el más alto nivel del intelecto vinculado con el espíritu.

Tal y como lo consideraban los griegos, el arte reitera la predominancia del sentido de Eros (la divinidad) por sobre poiesis que muy bien deja Platón establecido en el Fedro:

Refiriéndose a las tres formas de posesión de la locura, la tercera es la que se refiere a las Musas.

Al ocupar un alma tierna y pura, la despierta y lanza a transportes dionisiacos que se expresan en odas y en todas las formas de la poesía, y, celebrando miles de gestas antiguas, educa a la posteridad. Pero cualquiera que, sin la locura de las Musas, accede a las puertas de la Poesía, confiando en que su habilidad bastará para hacerle poeta, ése es él mismo un fracasado, de la misma manera que la poesía de los locos eclipsa a la de los sensatos.<sup>630</sup>

La obra de arte es producto de la inteligencia que culmina como una "autointuición" que al estar más allá de toda condición de conciencia posible, es ella misma quien desde el inicio place en el sentido de una reconciliación entre contrarios, a saber, entre lo objetivo y subjetivo. La obra se crea a ella misma.<sup>631</sup>

Del mismo modo que el artista es impulsado a la producción involuntariamente e incluso con resistencia interior (de ahí el dicho de los antiguos: *pati deum* -abierto a Dios-, de ahí, en fin,

<sup>629</sup> Sistema del Idealismo Trascendental: VI, §2.622, p.420, [SIT]. Ed. Anthropos, 1a. ed., 1988, España.

<sup>630</sup> Fedro, 245, OpCit, p.74.

<sup>631</sup> SIT, VI, §1.615, p.413

la representación de la inspiración mediante un soplo ajeno), así también lo objetivo se añade a su producción, por así decirlo, sin su intervención, o sea, de un modo meramente objetivo.<sup>632</sup>

El sentido que adquiere el genio en Schelling es tan radical, que no sólo lo delimita como una cualidad innata donde se congrega un don libre de la naturaleza, sino que en su papel, el artista genial protagoniza lo que denomina: "*La Poesía en el Arte*".<sup>633</sup>

Sería inútil preguntarse aún a cuál de las dos partes le corresponde la primacía sobre la otra, puesto que de hecho ninguna tiene valor sin la otra y sólo las dos juntas producen lo supremo[...].

Así como la poesía y el arte aisladamente y de por sí, no pueden producir lo perfecto, tampoco una existencia separada de ambos puede producirlo, por consiguiente, dado que la identidad de los dos sólo puede ser originaria y es absolutamente imposible e inalcanzable por la libertad, lo perfecto (*das Vollendete*) sólo es posible para *el genio*, el cual, por eso mismo, *es para la estética lo que el Yo es para la filosofía*, a saber, lo supremo y absolutamente real, lo que nunca se objetiva pero es causa de todo lo objetivo.<sup>634</sup>

Para Schelling, el carácter de la obra de arte posee tres características esenciales:

a) Es un objeto de reflexión que *tiende a "abismarse" en lo intuitivo* porque involucra una infinitud de intenciones que se manifiestan por una interpretación infinita.

b) Emana de una *contradicción infinita que se integra en obra como reposo* cuyo producto expresa "serena grandeza".

c) Expresa de un *modo finito lo infinito*, la belleza es por tanto lo finito que comprende a ambos.

Creación es conflicto que reposa en la obra. De este conflicto surge el goce y su resultado es lo bello. Para Schelling puede existir belleza pero no necesariamente por eso, ser algo sublime o a la inversa.

La oposición entre belleza y sublimidad sólo reside en que donde hay belleza se suprime la infinita contradicción en el objeto mismo, mientras que donde hay sublimidad la contradicción no se concilia en el objeto sino que está aumentada hasta un grado tal que se suprime involuntariamente en la intuición, lo cual es tanto como si estuviera suprimida en el objeto[...].

Lo sublime pone en movimiento todas las fuerzas del espíritu para resolver la contradicción que amenaza toda la existencia intelectual.<sup>635</sup>

---

<sup>632</sup> SIT, VI, §1, 618, p. 415.

<sup>633</sup> SIT-VI, §1. 618.

<sup>634</sup> SIT, VI §619, p. 416-417.

<sup>635</sup> SIT-VI§2, 621, p.419.

### 35.2. ARTE COMO FUNDAMENTO

En la relación que existe entre artista y naturaleza, el arte se aleja de la moralidad y de la ciencia, porque ambas están encaminadas a fines externos previamente establecidos. El arte sólo se sirve de sí mismo como medio. También en la perspectiva que Kant propone en el nivel del juicio reflexionante, para Schelling, el arte es el modelo de la ciencia. Sólo donde hay arte puede llegar la ciencia.

Esto explica porque no hay ningún genio en las ciencias -no porque sea imposible resolver genialmente una tarea científica-, sino porque la misma tarea (del arte) cuya solución puede ser encontrada por un genio es también resoluble mecánicamente, por ejemplo, el sistema gravitatorio de Newton... Sólo aquello que el arte produce es posible pura y exclusivamente por un genio, porque en cada tarea que el arte ha resuelto se concilia una contradicción infinita.<sup>636</sup>

Esta resolución infinita es la aportación que el genio imprime al arte. Originalidad absoluta que otorga el carácter de estético a la obra. La forma en que el conflicto "reposa" en una propuesta artística, sólo puede lograrse en tanto que la contradicción debe ser resuelta absolutamente, como "infinitud finita". Si no lo logra, entonces la propuesta no alcanza el sentido de la obra de arte<sup>637</sup>.

Schelling afirma en sus "colorarios" que el arte logra lo imposible, o sea, suprimir una oposición infinita en un producto finito. La facultad poética es en la primera potencia la intuición originaria y viceversa, la intuición productiva, repitiéndose en la más alta potencia, es lo que llamamos facultad poética.<sup>638</sup>

La jerarquía que el arte alcanza en este planteamiento, lleva a dimensionar el sentido de la armonía de la obra, como resultado de la lucha entre la libertad y la necesidad. O bien, de la relación entre lo objetivo y subjetivo que ubica a la "filosofía del arte" como el verdadero *Organon* de la Filosofía.<sup>639</sup>

Como producto de la inteligencia, la "intuición estética" es resultado de la actividad intelectual objetivada, en el sentido de la filosofía trascendental:

El arte es el único órgano verdadero y eterno y a la vez el documento de la filosofía que atestigua siempre y continuamente lo que la filosofía no puede presentar exteriormente[...]

El arte es lo supremo para el filósofo, porque le abre el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar, así como en el pensar.<sup>640</sup>

<sup>636</sup> SIT, VI, §2,623,p.421.

<sup>637</sup> v. SIT-VI, 624,p.422.

<sup>638</sup> SIT §3,626 Op cit, p. 423-24.

<sup>639</sup> SIT §3, 626, p.423.

<sup>640</sup> SIT, VI§3,628, p. 425.

La obra de arte, acabada y perfecta, representa la mayor objetivación de la inteligencia misma. Pero como la reflexión no tiene conocimiento de ello, ni sus palabras le alcanzan para describir la inmensa satisfacción que proviene de su representación, el arte permite *un como* "sentirse descubierto", a "flor de piel" que al "pensar mucho" sin aparente contenido, abre mundos ante nuestra experiencia.

A esto Schelling le llama "poética del arte": mundo descubierto entre la relación de lo particular con lo universal. A esto también, lo involucra como fundamento de la estética y principio de total libertad, como actividad creadora de lo absoluto.

Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos. *¡El mundo es un poema!*<sup>641</sup>

Para Schelling, la intuición es aquello que nos permite alcanzar lo absoluto y en este sentido, por medio de ella, el arte se torna fundamento, sentido de ser, estructura del hombre que se traduce en actividad como "poética del arte".

El arte objetiviza el fundamento originario de lo objetivo y subjetivo. Representa la objetivación del espíritu aúnada a la subjetivación de la naturaleza. En esto radica su universalidad. La identidad originaria por la intuición intelectual que se concreta en la obra de arte, equivale a la subjetividad que se torna filosofar.

Por ello, afirma Schelling,  
Es de esperar que la filosofía, del mismo modo que ha nacido y ha sido alimentada por la poesía durante la infancia de la ciencia, y con ella todas aquellas ciencias que ella conduce a la perfección, tras su culminación vuelva como muchas corrientes aisladas a fluir al océano universal de la poesía del que habían partido.<sup>642</sup>

#### § XXXVI:

#### HEGEL: EL ESPÍRITU DEL MUNDO CREA AL ARTE

#### A PARTIR DE QUE EL ARTE

#### CREA AL ESPÍRITU DEL MUNDO

En la *Fenomenología del Espíritu* (*Die Phänomenologie des Geistes*) Hegel se plantea describir el recorrido de la conciencia hacia el saber absoluto. Lo absoluto es la totalidad de las figuras, no es sujeto sino la realidad entera, el universo que se nos muestra. Cuando en su recorrido la conciencia que se piensa a sí misma llega a la "razón" como "certeza de ser toda realidad", tiene su cometido en lo humano que surge como figura del espíritu que representa al hombre como formador del mundo, capaz de sostenerse a sí mismo.

---

<sup>641</sup> SIT, VI §3, 628.

<sup>642</sup> SIT, §3.629,p.426.

La figura del espíritu es posible cuando la razón se eleva a la certeza de ser toda realidad (*Realität*) que es consciente de sí misma como de su mundo, y del mundo como de sí misma... Es esencia absoluta que se sostiene a sí misma. El espíritu es real (*reale*), es auténtica realidad que en vez de formar figuras en la conciencia, forma figuras en el mundo.<sup>643</sup>

En los cursos de 1817 y 18 impartidos en Heideiberg y en Berlin desde 1820 al 26 sobre la *Filosofía del Arte*, de acuerdo al tomo X de los tres volúmenes de las primeras obras completas coordinadas por su discípulo y secretario H.G. Hoto, publicadas en 1836-38 y corregidas en 1842-43, Hegel plantea que el "espíritu absoluto" tiene tres formas de mostrarse, iniciando por el sentido de la estética:

La estética es la fase inicial del espíritu absoluto, el que se despliega en la *intuición* como arte, en la *representación* como religión y en el *conocimiento absoluto de sí mismo* como filosofía.<sup>644</sup>

La fuerza creadora espiritual que convierte el sentido del trabajo en arte como movimiento dialéctico, y permite que se integre el carácter griego de *poiesis* con el de la belleza, es experiencia que incorpora el recorrido de la conciencia y la gestación del hombre como figuras de la autoconciencia hacia el saber absoluto.

El arte constituye un llamado a intervenir activamente en la existencia humana, puesto que modifica su plano biológico, social y espiritual.

El saber absoluto es el conjunto ordenado de conocimientos superiores que el hombre puede dominar como una aspiración demoníaca -divina en este sentido, que lo elevan sobre su condición prosaica y cotidiana, y que le permiten observar, gracias al afinamiento de sus fuerzas espirituales, la realidad que se esconde tras la apariencia.<sup>645</sup>

La presencia de lo bello deja de ser objeto de la naturaleza como lo "bello natural" que al ser superado se torna idea, y al igual que la autoconciencia crea la libertad, el espíritu crea la belleza en la obra de arte donde se refleja a sí mismo en la forma de intuición sensible que se torna representación en la figura de la religión.

En la "*Fenomenología del Espíritu*", Hegel alude al arte como aquel momento en que el espíritu se apoya en la sustancia ética, donde lo absoluto, lo verdadero, aparece en el plano de la representación.<sup>646</sup>

<sup>643</sup> *Fenomenología del Espíritu* [F.d.E.] 1807, VI, F.C.E. México 1973, p. 259-261.

<sup>644</sup> Hegel, *Lecciones sobre Estética*, 1842-43, T. I, 1. Ediciones S.XX, B. Aires, 1985, p. 11.

<sup>645</sup> *Estética*, T.I, p. 12.

<sup>646</sup> V. Hegel, F.d.E. 1807, "CC" La Religión, B *La Religión del Arte* p. 408-432.

El espíritu absoluto que emerge del reino de las sombras desvinculado de lo sensible, aparece mediante la representación bajo la forma de la inmediatez, y la determinabilidad de la figura donde su representación ante sí mismo es la del ser.

El espíritu que se sabe a sí mismo es en la religión, de un modo inmediato, su propia autoconciencia pura -la del espíritu verdadero, la del espíritu extrañado de sí mismo y la del espíritu cierto de sí mismo- lo constituyen en su conciencia, que enfrentándose a su mundo no se reconoce en él [...]

Como sabemos que el espíritu en su mundo y el espíritu consciente de sí como espíritu en la religión son lo mismo, la plenitud de la religión consiste en que ambos se igualen recíprocamente, no sólo en que su realidad sea abarcada por la religión, sino a la inversa, en que él, como espíritu consciente de sí mismo, devenga real y objeto de su conciencia.<sup>647</sup>

La unidad inmediata del espíritu consigo mismo, es su propia configuración donde queda integrada la certeza de sí mismo al igual que el de la sustancia, al incorporarse el sentido de superación como "*experiencia*" cuando el objeto era pura objetividad y la autoconciencia pura negatividad.

Esto es lo que permite el recorrido de las figuras como el espíritu del mundo. Los momentos a los que Hegel hace referencia, son: la "*religión natural*", la "*religión del arte*" y la "*religión revelada*" a la que corresponden respectivamente, tres tipos diferentes de arte: a) simbólico, b) clásico y c) romántico.

La primera realidad del espíritu nos dice Hegel, es la de la *religión inmediata...o natural...*, cuyo objeto es la figura natural o inmediata.

La segunda es cuando el espíritu se sabe en la naturalidad superada o del sí mismo que es la *religión artística*, porque la figura se eleva a la forma del sí mismo gracias a la *producción* de la conciencia, de tal forma que ésta contempla en su objeto, su obrar o el sí mismo.

La tercera supera el carácter de la unilateralidad de las dos primeras; el sí mismo es tanto un inmediato como la inmediatez en sí mismo. Si en la primera el espíritu es en general en la forma de la conciencia y en la segunda en la de la autoconciencia, en la tercera es en la forma de la unidad de ambas, tiene la figura de *ser en y para sí*; y, al ser así representado como es en sí y para sí, ésta es la *religión revelada*.<sup>648</sup>

El momento de la "*religión natural*" surge cuando lo divino se muestra en la representación sensible de los objetos de la naturaleza sin adecuación y sometimiento, en la forma de lo *simbólico*.

En el arte simbólico la mente se esfuerza por manifestar sus ideas, pero no encuentra adecuación a su realización y por eso debe usar el símbolo como instrumento y como el contenido y su forma sólo se unen externamente, su defecto esencial a través de todas sus fases es la incongruencia entre ambos, pues lo espiritual no logra nunca expresarse, sino que es sugerido por

<sup>647</sup> Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, C.C., VII, p.396-397.

<sup>648</sup> *Ibid.*, C.C., VII, p.400-401.

medio de símbolos.<sup>649</sup>

Cuando surge el sentido de la belleza, es el momento en que lo divino se piensa a sí mismo como objetivización de su realización a partir de sí, en la forma del mundo como cultura (*Volk*). Surge lo bello *clásico*.

Este desequilibrio empuja al arte a otra forma: la clásica. Si el arte debe alcanzar lo ideal, el equilibrio armonioso y el acuerdo de lo espiritual y la forma, esto solo es posible cuando lo espiritual es concreto. Lo universal concreto ingresa a lo particular y constituye el individuo. Por eso, para que el arte se eleve a este nivel debe originarse en un pueblo que haya dejado de considerar al espíritu como abstracción y lo capte en lo concreto...

Para los griegos lo divino no es un vacío sino es lo individual espiritual. Los dioses son seres individuales como nosotros. La tarea del arte se propone conocer al espíritu en su verdad siempre en lo sensible. En el arte clásico, el contenido espiritual no es abstracción informe sino individualidad formada que se combina en lo sensible, contenido y forma están en perfecto equilibrio.<sup>650</sup>

Para Hegel, lo bello del arte florece como religión en Grecia. Para los antiguos griegos, el arte es una religión que se torna alegoría de la propia cultura. La relación entre arte y genio surge como una figura del espíritu sólo en aquel pueblo que postula la libertad del hombre, *el sentido del hombre libre* porque no es esclavo de su ignorancia.

El mundo griego logra hacer equivalente el plano de lo divino y lo sagrado con el sentido de la praxis y ethos como cultura donde la belleza es la forma del mundo humano que trastoca todos sus ámbitos.

En la poesía titulada "*El Poder del Canto*", Schiller ilustra el sentido fundante del arte y lo divino en Grecia, como universalidad plena en el recorrido del espíritu:

Unido con los seres fecundos  
que silenciosamente tejen los hilos de la vida,  
¿quién puede deshacer el encanto del poeta?  
¿quién puede contradecir sus notas?  
Como si poseyera el cetro del mensaje divino,  
domina el conmovido corazón,  
lo sumerge en el reino de los muertos,  
lo eleva asombrado hacia el cielo,  
y lo mece entre la seriedad y el juego,  
dirigiendo la fluctuación de los sentimientos...  
Así se desprende el hombre de la carga mundana,  
cuando suena la llamada del canto,  
para elevarse a la dignidad del espíritu y acceder al poder divino;  
ahora el hombre pertenece a los dioses supremos,  
nada terreno se le puede acercar,  
todo otro poder debe aplacarse,  
y ningún destino le asalta,  
desaparecen todas las arrugas de la preocupación  
mientras gobierna el encanto de la canción.

<sup>649</sup> Estética, T.I, p. 14-15.

<sup>650</sup> Estética, T.I, p. 16-17.

Para el mundo griego, verdad, libertad, felicidad y sabiduría constituyen lo divino como contenido cultural, con la forma de la belleza. La verdad que aspira a la virtud, encuentra su expresión en la forma de pensamiento figurativo donde lo absoluto, se hace consciente de sí mismo como representación sensible de lo bello.

En la vida ética, el sí mismo se ha hundido en el espíritu de su pueblo, es la universalidad *plena*.<sup>651</sup>

El arte se torna religión como lo universal que es realidad (Reälitat) del espíritu ético:

A través del arte, el espíritu se convierte en la sustancia nacida de sí mismo... y va más allá...<sup>652</sup>

Cuando el recorrido del espíritu se percata de que lo divino individualizado como *ethos* es defectuoso, la materia queda hecha a un lado y predomina lo espiritual absoluto que surge como arte *romántico*.

La disolución del arte clásico acontece cuando lo divino es defectuoso, los dioses gregos no son ni libres ni infinitos, los amos supremos del mundo (escepticismo, epicureísmo y pesimismo)... que lleva a pasar a otra figura [...].

Junto con la singularidad simple y la ligereza que depura en la persona la universalidad abstracta del derecho, el espíritu ético pierde realidad y los espíritus vacíos de contenido de las individualidades de los pueblos, se congregan afirma Hegel, en el "*panteón de la universalidad abstracta*", "*del pensamiento puro*" que los priva de cuerpo.

Este es el momento del estoicismo que encuentra su verdad en la "*autoconciencia desventurada*":

Es la conciencia de la pérdida de toda *esencialidad* de esta *certeza* de sí y de la pérdida precisamente de este saber de sí -de la sustancia como de sí mismo, es el dolor que se expresa en las duras palabras de que "*Dios Ha Muerto*" [...]

La conciencia desventurada sabe de esta pérdida total. Han enmudecido la confianza en las leyes eternas de los dioses, las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, y los himnos son palabras de las que ha huido la fe.

El espíritu del destino trágico reúne todos aquellos dioses individuales y todos aquellos atributos de la sustancia en un panteón, en el espíritu autoconsciente como espíritu...<sup>653</sup>

Hegel plantea que en el arte romántico el espíritu aparece con mayor pureza porque se capta a sí mismo y aunque esto implica cierto privilegio a esta forma de aparecer de lo sensible, al sobrepasar los límites del arte, esta fase entra también en el terreno de la representación que corresponde a una imagen imperfecta de la verdad, porque su propósito consiste en retirarse del mundo externo y sensible.

<sup>651</sup> Fenomenología del Espíritu, CC, C. 1., p. 434

<sup>652</sup> Ibid., 1807, p.409.

<sup>653</sup> Ibídem. CC, C.,1, p. 435-436.



Como en el arte simbólico, surge de nuevo la indiferencia, la inadecuación y separación de la idea y la forma pero con esta discrepancia: en el arte romántico la idea, cuya insuficiencia en lo simbólico arrastraba consigo defectos de forma, ahora tiene que aparecer como espíritu y ánimo en sí completo, y sobre la base de esta perfección, se impide la unificación con lo externo, mientras ella puede buscar y completar su verdadera realidad y apariencia sólo en sí misma.<sup>654</sup>

En la poesía de Schiller queda inscrito el anhelo y la ironía del mundo que se empieza a volver a empezar "recuperando" el sentido originario.

En su poema El Paseo (*Der Spaziergang*) ilustra el sentido del arte romántico:

¿Estoy realmente solo? No. Estoy de nuevo en tus brazos,  
naturaleza en tu corazón.  
Fue solo un sueño terrible que me atacó con las imágenes  
espantosas  
de la vida,  
pero descendiendo al valle desaparecen las tinieblas.  
Recibo una vida más pura de tus puros altares,  
¡recupero el alegre coraje de la esperanzada juventud!  
La voluntad cambia eternamente el fin y la regla,  
los hechos cambian y se repiten de mil maneras.  
Pero tu honestidad, tu juventud y tu bella diversidad,  
naturaleza fiel, rinden honor a la vieja ley.

Siempre la misma, conservas en buenas manos para el  
hombre maduro  
lo que te confiaron el niño juguetón y el joven,  
alimentas con el mismo pecho la múltiple diversidad de las  
épocas;  
bajo el mismo azul, sobre el mismo verde  
discurren unidas las generaciones presentes y las lejanas.  
Mira cómo el sol de Homero también a nosotros nos  
sonríe.

### 36.1. LO BELLO ES HUMANO:

Hegel plantea que no hay ni puede haber belleza natural. Lo *bello artístico* es producto humano y proviene del espíritu del mundo que a la vez, es reflejado por él.

El arte como objeto del espíritu se alumbra desde su concepto, y en su presentación como objeto, este ser "este sí mismo" que se tiene como figura, se forma de tal modo que el concepto y la obra de arte creada se saben mutuamente como lo uno y lo mismo.<sup>655</sup>

La superioridad de lo *bello artístico* por sobre lo *bello natural* es definitiva, sobre todo por que en Hegel el espíritu es lo verdadero que en sí todo lo abarca.

<sup>654</sup> Estética, IV, 2, T.I, p. 160

<sup>655</sup> Hegel, 1807, Fenomenología de E. 1807, F.C.E., CC., VII, B, p. 409.

El plumaje abigarrado y atractivo de los pájaros brilla también aunque nadie lo ve; su canto resuena asimismo sin oírse; el cirio que florece solo una noche, se marchita sin ser admirado, en las espesuras de los bosques del sur, y estos bosques, entrelazamientos de la más bella y lujuriente vegetación, con sus aromas más intensos y adormecedores decaen y perecen sin ser gozados.<sup>656</sup>

Todo lo bello *es*, en cuanto que participa de esta superioridad del espíritu y es generada por él. Su representación se vincula con la "encarnación" de la idea, porque al mostrarse y simularse, con-figura su forma en el plano de lo sensible.

Si nos preguntamos cuál es el espíritu *real* que tiene la religión del arte la conciencia de su esencia absoluta, llegamos al resultado de que es el espíritu *ético* o el espíritu *verdadero*. No es solamente la sustancia universal de todo singular, sino que, teniendo esta sustancia para la conciencia real la figura de la conciencia, ello quiere decir que la sustancia, dotada de individualización, es sabida por aquél como su propia esencia y su propia obra.<sup>657</sup>

El arte como lo bello artístico, nace del espíritu y -mientras más elevado sea éste-, más se aleja de la naturaleza. En la medida que el espíritu aparece en Hegel como lo "verdadero", el arte participa necesariamente de la superioridad de la verdad puesto que representa la manifestación de la totalidad, de lo absoluto en el plano de lo sensible.

Con la religión del arte el espíritu pasa de la sustancia al sujeto: "el espíritu va más allá del arte para alcanzar su más alta presentación; la de ser no solamente la *sustancia* nacida del *sí mismo*, sino también, en su presentación como objeto de ser *este sí mismo*; no sólo de alumbrarse desde su concepto, sino de tener su concepto mismo como figura, de tal modo que el concepto y la obra de arte creada se saben mutuamente como lo uno y lo mismo."<sup>658</sup>

El arte es la manifestación de un movimiento del espíritu real, vivo, que conserva y se manifiesta históricamente, más allá del momento en que es creado. Es una mediación que conlleva en sí misma un automovimiento que se destruye a sí para configurar en un otro, la representación espiritual de una época concretada en la forma de una idea en particular.

Representar implica a una imagen y a un sentido, "contener la similitud en la cosa" (Santo Tomás). En uno de sus significados, Occam, lo describe como aquello mediante lo cual se conoce algo, y en ese sentido, el conocimiento es representativo y representar significa aquello con que se conoce algo. Aquí la representación radica en el nivel de la idea, es la idea en el sentido más general.<sup>659</sup>

<sup>656</sup> Estética, IV, vol. I, p. 145-146.

<sup>657</sup> F d E., CC, B, p. 408.

<sup>658</sup> Ibid p. 409.

<sup>659</sup> Abbagnano, N. 1961, Op Cit, p. 1015.

En la Introducción a la *Estética*, (1842) Hegel plantea que el arte es un producto espiritual donde el hombre ha llegado a manifestarse como representación sensible de la idea.

**La belleza artística es belleza nacida (*geborene*) del espíritu y reflejada (*wiedergeborene*) por él, y cuanto más elevado aparece el espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos, superior es también la belleza del arte frente a la naturaleza.<sup>660</sup>**

El arte es lo universal concreto, que en su forma expresa la mediación, como lo puramente sensible en relación con aquello que se da como *apariencia de la idea*. Su expresión es idea del mundo del hombre y de la vida humana.

**La superioridad (*Das Höhere*) del espíritu y su belleza artística frente a la naturaleza no es, empero, algo relativo, sino que el espíritu es ante todo lo verdadero, que en sí todo lo abarca, de modo que todo lo bello es verdaderamente bello en cuanto participa de esta superioridad y es generada por ella.<sup>661</sup>**

◊ Para Hegel, la estética es lo real transfigurado que no sacrifica la apariencia, ya que lo bello artístico constituye la representación sensible de la idea. El arte nos invita a la reflexión. Pensar no es "activar el entendimiento".

El arte abre un camino para ser conocido científicamente a partir de dos vías:

- Desde un procedimiento externo y ordenado de las obras.
- Desde la reflexión teórica que profundice en la idea de lo bello.

**El arte nos invita a la reflexión pensante, y no precisamente con el fin de recrear el arte sino para conocerlo científicamente.<sup>662</sup>**

Cabe aclarar que la concepción de ciencia en Hegel tiene que ver directamente con la posibilidad de profundizar a través del pensar, en el plano de la experiencia de la totalidad y lo absoluto<sup>663</sup>. La ciencia es el saber absoluto como movimiento que la conciencia ejerce en ella misma. El espíritu que se sabe a sí mismo, es la ciencia.

Esta concepción Hegeliana, es profundizada por Heidegger en el curso que imparte en Friburgo durante el semestre de invierno de 1930-31, cuando lo plantea de esta forma:

<sup>660</sup> Hegel, *Estética* T. I, l., p. 39.

<sup>661</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>662</sup> *Estética*, Prólogo, T.I, 29.

<sup>663</sup> *Wissenschaft der Erfahrung*

**La fenomenología no es ciencia de la experiencia, sino la experiencia, la fenomenología como el saber absoluto en su movimiento...**

**La experiencia que la conciencia hace en la ciencia-es decir, al llevarse al saber absoluto- es ésta: que la conciencia es espíritu y el espíritu es el absoluto: "el absoluto es el espíritu", ésta es la más alta definición del absoluto...**

**Esta es la tendencia absoluta de toda cultura y filosofía, sólo desde esta instancia es concebible la historia del mundo.<sup>664</sup>**

**En su forma de expresión sensible, desarrollada como figura del espíritu que se sabe a sí mismo, queda fundada la vía del arte como un momento de la historia y la cultura que Hegel denomina como "la religión del arte".**

**Cuando el espíritu se sabe a sí mismo, es en la religión, de una forma inmediata, su propia y pura autoconciencia.<sup>665</sup>**

**La obra de arte es creación de la actividad humana con un fin a partir de sí misma, cuando en la forma de un objeto artístico, se devela un mundo en el cual el propio "yo" se reconoce en la forma de la inmediatez y la sensibilidad que se autorrepresenta. La necesidad de lograr esta integración, es lo que lleva al desarrollo de una figura en el recorrido del saber, que por la vía de la idea se proyecta como pensamiento capaz de expresarse subjetivamente vinculado a una forma externa. Para Hegel, lo espiritual y lo sensible son uno en la obra.**

**El arte no es producto natural, es creación de la actividad humana, creada esencialmente para el hombre y en efecto, para el sentido de éste, que debe captarla por lo sensible.**

**La necesidad universal del arte es también la exigencia racional del hombre que debe elevar a la conciencia espiritual del mundo interno y externo, como un objeto en el cual reconoce su propio yo.<sup>666</sup>**

**Para la intuición, el arte se coloca en el plano de la representación sensible, que está presente y aparece como realidad. El espíritu como figura formadora del mundo de lo humano, requiere del genio del artista para ser capaz de producir en la forma de lo sensible, una manifestación de la ilusión capaz de realizar la idea como mediación entre lo inmediato y el pensamiento ideal.**

**Esta es la apariencia (*schein*).**

**Cuando el arte se somete también, en verdad a fines más serios, el medio que él mismo utiliza es la ilusión. Por eso lo bello tiene su vida en la apariencia [...].**

**La apariencia misma es indispensable para la esencia (*Wesen*); la verdad no existiría si no se mostrase y apareciese, si ella no existiese para alguien, para sí misma tanto como para el espíritu en general.<sup>667</sup>**

<sup>664</sup> v. Heidegger, 1980, 3.b. 36, p. 43, Hegel's *Phänomenologie des Geistes*, Vol. 32 La Fenomenología del Espíritu de Hegel, Alianza Universidad, 1992.

<sup>665</sup> Heidegger, 1980, 5.a.50, p. 56.

<sup>666</sup> Hegel *Estética*, Prólogo, T.I, p. 30-31.

<sup>667</sup> *Ibid.* 1842, Vol. I, p.43-48.

El arte puede ser conocido científicamente a partir de estas tres premisas:

a) Como conocimiento de las obras de arte individuales, antiguas y modernas, para adaptarlas a su tiempo, a su pueblo, a su ambiente (características históricas).

b) Como conocimiento de lo bello artístico y la formación del gusto a través del concepto de lo característico:

De acuerdo a Hegel, debemos dirigir nuestra atención hacia aquellos rasgos generales que estructuran un ser. Puede ser el contenido, y la forma en que se manifiesta este contenido

Goethe afirma: El principio supremo de los antiguos era lo *significante*, pero el resultado más elevado de un feliz *tratamiento* fue lo *bello*.... De este modo la obra de arte debe ser *significante* y no parecer agotada en tales líneas, curvas, superficies, talladuras, estrías de la piedra, en estos colores, sonidos, acordes de palabras o cualquier otro material usado, sino que debe desplegar una fuerza viviente interna, un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu, que llamamos el significado de la obra de arte.“

c) Receptibilidad y libertad de gozar y reconocer el carácter de las grandes obras de arte existentes. El arte es lo *significante*, lo *característico* y lo que se muestra para la libre receptibilidad en el goce estético

### **36.2. EL ARTE COMO REVELACION DE LA TOTALIDAD**

El arte proviene de la necesidad universal que responde a la exigencia racional del hombre que se ve emplazado a elevar la conciencia espiritual "interna y externa" para reconocer su propio "yo". Como conciencia que el hombre tiene de sí, para conocerse a sí mismo, debe empezar del nivel teórico al práctico donde lo que se comporta interna y externamente, va modificándose desde sí mismo.

Una forma de este comportamiento se alcanza cuando surge la expresión de la cultura espiritual, donde la conciencia racional humana aspira a satisfacer su libre racionalidad

La necesidad universal y absoluta de la cual nace el arte, encuentra su origen en que el hombre es conciencia pensante, es decir, que él hace de sí mismo para sí lo que es y lo que es en general...

Las cosas naturales (*Naturdinge*) son sólo inmediatamente y una vez más el hombre como espíritu se duplica...

El hombre adquiere conciencia de sí de dos modos: primero teóricamente, en cuanto él debe conducir por sí mismo lo interno a la conciencia y reconocerse tanto en lo que es suscitado desde sí como en lo que es recibido desde lo externo.

El hombre deviene para sí por la actividad práctica, en tanto que tiene el impulso de producirse y con ello de reconocerse a sí mismo, en lo que es inmediatamente dado, en lo que es para él existente en lo externo.

---

<sup>666</sup> Ibidem. 67-68.

La necesidad universal del arte es también la exigencia racional del hombre que tiene que elevar a la conciencia espiritual el mundo interno y externo, como un objeto en el cual él reconoce su propio yo.<sup>669</sup>

El arte constituye la "experiencia" superada de la mediación en la historia y recorrido que el saber ha hecho consigo mismo al alcanzar la forma del espíritu. Esta experiencia no sólo proviene del recorrido de la conciencia y autoconciencia, sino que se dirige y adviene como espíritu a la forma de una configuración hecha obra, que encuentra en sí misma su finalidad. A través de su forma, el arte es representación y revelación. Como alegoría, es síntesis donde se manifiesta la totalidad.

1) El arte no es producto natural, sino que es creación de la actividad del humana. 2) La obra es creada esencialmente para el hombre, y en efecto, para el sentido de éste, que debe captarlo más o menos mediante lo sensible. 3) Tiene un fin en sí.

La obra de arte está destinada al sentido de lo humano, en el plano de sus sentimientos. A saber, no del sentimiento en lo general sino el sentimiento de lo bello, así como el descubrimiento del sentido determinado para ello. Lo sensible de la obra de arte sólo debe de tener vida en cuanto que existe para el espíritu del hombre, pero no en tanto existe como lo sensible en sí mismo. Lo sensible puede relacionarse con el espíritu de diferentes maneras:

a) la *aprehensión sensible*, relacionada con *el deseo*:

Si bien la obra de arte tiene existencia sensible, no necesita sin embargo, del ser sensiblemente concreto y de lo viviente natural., no puede pues, permanecer ya en este terreno, en tanto que tiene que satisfacer intereses solo espirituales y debe rechazar de sí todo deseo...

Es verdad que el deseo práctico, estima la cosa natural, singular, orgánica e inorgánica de que puede servirse, más elevada que las obras de arte, las cuales se muestran inútiles para él, y únicamente son gozables por otras formas del espíritu.<sup>670</sup>

b) La *relación puramente teórica con la inteligencia*:

La consideración teórica de las cosas no tiene interés de consumirlas en su singularidad y satisfacerse y mantenerse sensiblemente con ellas, sino de aprehenderlas en su universalidad.

La consideración artística se distingue de la consideración puramente teórica de la inteligencia científica, por el modo opuesto, en tanto aquella expresa el interés por el objeto en su existencia individual y no lucha por modificarlo en su pensamiento universal y su concepto.<sup>671</sup>

---

<sup>669</sup> *Ibidem.* p. 85- 87.

<sup>670</sup> *Estética*, T.I, p. 93-95.

<sup>671</sup> *Ibid.*, T.I., p.95-97.

c) La relación con *lo sensible de la obra*:

El espíritu busca que en la presencia sensible permanezca igualmente una presencia liberada del armazón de la simple materialidad... La obra de arte no es aún pensamiento puro, pero no obstante su sensibilidad tampoco es ya existencia material simple, sino que lo sensible en la obra de arte es un "ideal"... Lo sensible es espiritualizado en el arte, pues lo espiritual aparece sensibilizado en él...<sup>672</sup>

En el recorrido del saber, el arte muestra las fuerzas eternas dominantes en la historia, sin el accesorio de la presencia de lo inmediatamente sensible con su inestable apariencia. El arte es por tanto idea, manifestación del ser, de la totalidad, esencia, absoluto. Por ello, en la actualidad el arte continúa siendo objeto del pensar filosófico.

La ciencia del arte es en nuestro tiempo, una necesidad mucho mayor [...].

El arte nos invita a la reflexión pensante, y no por cierto con el fin de recrear el arte sino para conocer científicamente lo que es el arte.<sup>673</sup>

La verdad del arte como la comprensión del espíritu en el plano de la sensibilidad, permite vincularse con la filosofía y la religión, porque esto real va más allá de la sensibilidad (certeza sensible, percepción y entendimiento) inmediata de los objetos bellos. Lo que el arte provoca, es la liberación del verdadero contenido de los fenómenos, porque su apariencia e ilusión corresponden al espíritu del mundo. Al espíritu de la verdad.

En palabras poéticas de *Los Artistas (Die Künstler)*, Schiller, alude a lo incondicionado del arte como victoria conquistada en la forma de la belleza, que abre paso al conocimiento humano.

El arte, elevado humildemente desde la voz y la piedra  
el arte creador, pone cerco en una victoria silenciosa  
al inabarcable reino del espíritu;  
Todo lo que en el campo del saber conquistan los  
descubridores,  
lo descubren y conquistan para vosotros.

De los tesoros que el pensador acumula  
sólo disfrutará en vuestros brazos,  
cuando su ciencia, madurada por la belleza,  
se convierta en una ennoblecida obra de arte,  
cuando haya ascendido con vosotros a una colina  
y a su vista se le muestre, de una vez,  
en suave crepúsculo, el valle variopinto...  
La dignidad del hombre ha sido puesta en vuestras manos,  
¡conservadla!  
¡Ella se hunde con vosotros! ¡Con vosotros se alzará!  
La magia sagrada de la poesía

<sup>672</sup> *Ibidem*, Vol. I, p. 97-98.

<sup>673</sup> *Ibidem*, T.I. p.55.

sirve a un sabio plan del universo,  
silenciosamente conduce al océano  
de la gran armonía...  
Multiplicad así vuestro juego de claridad  
en torno a la mirada fascinada, retornad así *al* vínculo de la  
verdad  
al *único* torrente de luz.

El arte como religión tuvo un momento culminante en el despliegue del espíritu con el pueblo griego, pero ciertamente su vigencia y actualidad no queda reducida a esta etapa. El arte trasciende el sentido de las diferentes figuras, porque nos conduce a formular nuevas preguntas a partir de incorporar el proceso como experiencia.

El arte pertenece para nosotros, según el aspecto de su suprema determinación, como algo que pertenece al pasado (*In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die kunst...für uns ein Vergangenes*). Ha perdido para nosotros la auténtica verdad y fuerza vital y ha sido más relegado en nuestra representación, de modo que no mantiene ya en la realidad (*Wirklichkeit*) su antigua necesidad ni ocupa su elevado puesto...<sup>674</sup>

La mal llamada "*muerte del arte*" nada tiene que aportar al sentido que Hegel analiza en el recorrido del espíritu ni al lugar privilegiado del arte como religión. Como objeto de tematización filosófica, el arte junto con la religión y la filosofía, reiteran su vigencia porque constituyen aquello que nos revela lo humano. Es la forma del espíritu que se sabe a sí mismo, y busca su concepto desde sí y para sí.

Hegel refiere la conocida frase "*Nihil humani a me alienum puto*" (Pienso que nada humano me es indiferente) para atestiguar que la tarea y el fin del arte es llevar a nuestro sentido, sentimiento e inspiración todo lo que tiene lugar en el espíritu humano.<sup>675</sup>

El espíritu hegeliano se torna despliegue, cultura, historia, verdad, esencia, totalidad.

Heidegger rechaza todo prejuicio contra la filosofía desligada de toda instrumentalidad técnica, porque facilita que *cualquiera* se sienta capaz de filosofar de inmediato y *enjuiciarla* al pensar, a partir de una "*razón natural*". Y si en el momento de la antigüedad el arte se torna verdadero como religión que alcanza la belleza, en la actualidad lo bello revela el sentido relativo de la historia humana.

Por su parte Hegel recomienda trabajar la "Fenomenología", a partir de su "*realidad efectiva*" y propia "*configuración interna*":

<sup>674</sup> Estética, Vol. I, p.53.

<sup>675</sup> Ibid., Vol. I., p. 109.



La filosofía es algo humano y sobrehumanamente primero y último, como el arte y la religión; es decir, justo porque está claramente separada de ambas y, sin embargo, es con ambas algo igual de primero, está necesariamente en el resplandor de lo bello y en el soplo de lo sagrado.<sup>676</sup>

### 36.3. LA OBRA ES CREACION

En el fluir de la transitoriedad, como figura del espíritu, el arte concede una realidad más elevada que precisa de una condición vital donde lo universal no puede reducirse como equivalente supeditado a *natura*. Cuando la imaginación accede a lo universal y actúa como manidestación del ánimo y el sentimiento representa a la integración de la cultura.

El arte los integra como aquella unidad que deviene obra por en el talento sensible del genio.

La obra de arte ya no es considerada como producto de una actividad *universalmente humana*, sino como obra del espíritu un exceso peculiarmente dotado en efecto, pero que ahora debería, sin duda, dejar sólo su particularidad como una fuerza natural específica,... la obra de arte es una creación del talento y el genio. El talento del genio es un estado (*Zustand*)...de... inspiración.

No obstante, necesitan de la cultura (*Bildung*) mediante el pensamiento y la reflexión tanto sobre el modo de su creación como en la práctica y habilidad del producir...<sup>677</sup>

En la obra de arte la producción sensible y espiritual deben ser una sola, proveniente de la imaginación artística productora:

Una obra de arte, afirma Hegel, sólo existe para nosotros, en tanto ha realizado su tránsito a través del espíritu y ha surgido de una actividad espiritual creadora... Es ya unidad indivisa es la actividad de la imaginación artística...<sup>678</sup>

Para Hegel la unidad del genio, no deviene exclusivamente de la naturaleza, su figura y el talento provienen del espíritu y ambos se concretan en el talento del genio:

La imaginación artística productora es la imaginación del gran espíritu y de un ánimo esforzado, la captación y la creación de representaciones y formas, y por consiguiente, de los más profundos intereses humanos que se expresan en la manifestación plástica, sensible y por completo determinada.

La imaginación se funda sin duda, en un don de la naturaleza... porque necesita de la sensibilidad.

Pero por otro lado...la imaginación tiene al mismo tiempo, un modo de creación de tipo instintivo en tanto la figuración esencial y la sensibilidad de la obra de arte deben estar subjetivamente presentes en el artista como disposición innata e impulso natural,

<sup>676</sup> Heidegger, 1980, 5.c. 66, p. 67.

<sup>677</sup> Hegel, Estética, p.79-80.

<sup>678</sup> Ibid., p. 99.

y deben pretenecer también como efectos inconscientes, al aspecto natural del hombre.

Así pues, la capacidad natural no abarca el talento completo y el genio, porque la producción artística es asimismo de tipo espiritual, autoconsciente, pero la espiritualidad debe sólo en general contener en sí un momento de la formación y de la configuración naturales.<sup>679</sup>

### **36.3.1. El Arte como Finalidad:**

El arte no es algo útil, ni llamado a revelar la verdad en la forma de la configuración artística sensible, por eso, en su representación se revela su finalidad. Lo bello artístico es reconocido como uno de los medios que disuelven y reconducen a la unidad. -Esa oposición y contradicción del espíritu que se funde abstractamente en sí y la naturaleza, tanto interior como exterior, del sentimiento y del ánimo subjetivo-.

a) El arte *no está destinado a la complacencia y distracción contingente de los sentidos*. Su conducto pertenece a la imaginación como libre juego de sus proyecciones. Como figura del espíritu es más libre que la naturaleza. Mientras más se aísla de la racionalidad del entendimiento, encuentra para sí un medio que le co-rresponde como dignidad de su propio fin. Ese medio es la cultura.

Para Hegel, hay que establecer la opinión de que aún cuando el talento y el genio del artista tienen en sí un momento natural, no obstante, necesitan esencialmente de la cultura (*Bildung*) mediante el pensamiento y la reflexión, tanto sobre el modo de su creación, como en la práctica y habilidad en el producir.<sup>680</sup>

Si el arte a través de la imitación entrara en competencia con la naturaleza, siempre estaría en desventaja.

Debido a que el arte *no es imitación de la naturaleza*, lo bello se relaciona con el juicio de gusto subjetivo y particular como propio a un momento del espíritu. El arte tiene que ver con una cierta "*naturalidad*" que necesariamente se muestra como configuración, donde la idea se concreta en apariencia y forma externa.

El arte libera el verdadero contenido de los fenómenos de su apariencia e ilusión en este mundo caduco y transitorio y les concede una realidad más elevada, nacida del espíritu ...

...en contraste con la apariencia de la existencia sensible inmediata y de la historiografía, la apariencia del arte tiene la ventaja de apuntar a través y más allá de sí misma y sugerir algo espiritual, que por su medio debe aparecer, entre tanto, la apariencia inmediata no se da así misma como ilusoria, sino más bien como lo real y lo verdadero, empero lo verdadero es contaminado y cubierto por lo sensible inmediato.<sup>681</sup>

<sup>679</sup> Hegel Estética, Vol. I, p. 100.

<sup>680</sup> Ibid. 1842, III, A., T.I, p. 80.

<sup>681</sup> Ibídem., Vol. I., p. 49-50.

Para Hegel *el arte tampoco está dirigido a la conmoción del ánimo*. Su fin no radica en provocar y educar los sentimientos, puesto que estos surgen de su propia apariencia como una consecuencia, como un despertar.

El interés artístico así como para la producción del arte, exigimos más bien una condición vital en la que lo universal no esté presente como ley y máxima, sino que actúe al unísono con el ánimo y el sentimiento, o que también estén contenidos en la imaginación lo universal y lo racional como si los indujera a la unidad mediante la apariencia sensible, concreta.<sup>682</sup>

El arte debe despertarnos todos los sentimientos de nuestro ánimo, y a través del contenido de la vida, extraer todo cuanto contiene la realización de nuestros movimientos, activados por la presencia externa e ilusoria de una obra. Al mostrarse, la obra siempre nos enseña algo, porque su objetivo no está contenido previamente en aquello que pueda presuponerse *por sobre* la obra misma. La vivencia artística es experiencia en sí misma, que nos reitera y asombra de una vez por todas, *como si fuera siempre la "primera vez"*.

Por eso, *el arte no es fin sustancial superior*. Su sentido no está dirigido a suavizar la ferocidad de nuestros deseos, al perfeccionamiento moral, o la purificación de las pasiones.

El arte nos enfrenta a nosotros mismos cuando se erige en espejo de nuestra libertad. Junto con él, nos libera y nos condena al incorporarnos a su potencia sensible, sin contener la rudeza de educar nuestras pasiones. Como figura del espíritu, el arte está llamado a revelar la verdad, en la forma de su configuración artística.

Ese es su valor, y ningún fin preconcebido por sobre la obra misma puede ser verdadero.

El arte es llamado a revelar la verdad, en la forma de configuración artística sensible, para expresar aquella oposición conciliada, y tiene por eso en sí en esta representación y revelación su finalidad. Otros fines como la enseñanza, la purificación, el mejoramiento, la ganancia, el deseo de fama y honores, no tienen que ver con la obra de arte como tal, y no determinan el concepto de ella<sup>683</sup>.

### 36.3.2. Subjetividad: Concepto y Realidad Espiritual de lo Absoluto

Hegel polemiza el sentido que Kant otorga al juicio reflexionante, cuando al ponderar el plano de la razón, contrapone el pensamiento subjetivo a la realidad objetiva, que intenta pasar de la universalidad abstracta a la individualidad sensible del "querer a lo universal". Kant sitúa la reflexión en

<sup>682</sup> *Ibidem.*, Vol. I, p. 52.

<sup>683</sup> Hegel, *Estética*, Vol. I., p. 123.

el plano de lo moral por sobre lo teórico, y en este sentido, sólo logra introducir la contradicción conciliada a través de la representación, que culmina sin proponerla y desarrollarla, como lo único y verdadero.

**Kant ha introducido la contradicción conciliada en la representación, aunque no pudo ni desarrollar científicamente su verdadera esencia ni tampoco presentarla como lo real verdadero único.**

**Ha vuelto a hallar la unidad exigida en lo que él llama el entendimiento intuitivo (*intuitiven Verstand*); pero aún aquí permaneció en la oposición de lo subjetivo y la objetividad... y con ello a la idea, más esta disolución y conciliación las convierte de nuevo en algo sólo subjetivo, no en algo en y para sí verdadero y real.<sup>684</sup>**

De hecho Hegel propone que debe precisarse la diferencia entre el objeto singular con respecto al concepto universal, puesto que no puede aceptar esta separación.

Lo bello para Hegel no radica en la finitud de la naturaleza, como forma de la finalidad, donde *fin* y *medio* permanecen como recíprocamente externos. Para él, la teleología de la obra de arte no está soportada en una relación interna con el material de su realización. El arte no tiene su finalidad como forma externa, sino en la correspondencia teleológica de lo interno y externo como naturaleza inmanente del objeto bello. En este sentido, su teleología proviene en sí misma del objeto, es decir, del recorrido de su proceso mismo.

**En lo viviente, el fin y la estructura del fin están tan unidos inmediatamente, que la existencia es sólo en cuanto a su fin le es inmanente. Considerado desde este aspecto lo bello no debe llevar en sí la finalidad como forma externa, sino que la correspondencia teleológica de lo interno y lo externo, debe ser la naturaleza inmanente del objeto bello.<sup>685</sup>**

Hegel concluye que lo bello sin concepto, no necesariamente genera placer, puesto que esta diferencia proviene de la separación que hace Kant en el plano del concepto mismo. Su crítica a la estética Kantiana radica en que esta supuesta separación que se deriva del sistema, queda superada en lo bello, al interpenetrar como unidad conciliada en la forma de "experiencia", en el sentido de: lo universal y lo particular, el fin y el medio, el concepto y el objeto.

**En todas las proposiciones Kantianas encontramos una inseparabilidad de lo que en nuestra conciencia es supuesto, además como escindido. Esta separación se halla superada en lo bello, mientras lo universal y lo particular, el fin y el medio, el concepto y el objeto se interpenetran completamente.<sup>686</sup>**

<sup>684</sup> Hegel, Estética, Vol. I., p. 125.

<sup>685</sup> Ibid., Vol. I, p. 128.

<sup>686</sup> Ibídem, Vol. I., p. 129.

Para Hegel el pensamiento que se encarna en lo bello artístico y la materia, no se determinan de manera externa por el pensamiento, sino que existe libremente en cuanto a lo natural, lo sensible, el ánimo, etc. En sí mismos tienen medida como la expresión de la totalidad, ya que el pensamiento renuncia a su *hostilidad* frente a la naturaleza y se *consuela* en ella, por la vía sensible de la forma.

Porque el sentimiento, el placer y el goce, son *justificados* y *santificados* como unidad y reconciliación de la relación: "*naturaleza-y-libertad*" y por "*sensibilidad-y-concepto*"; como experiencia que incorpora el sentido espiritual de la obra, el arte expresa las diferencias que se despliegan en una configuración y se *conforman* como manifestación de lo absoluto, en su particularidad y singularidad.

En este sentido plantea que Schiller concilia el carácter de la razón, libertad y espiritualidad al unirse con el *lado natural* como fusión de lo racional y lo sensible.

Lo bello es considerado como la fusión (*Ineinbildung*) de lo racional y lo sensible, y esta fusión es la verdadera realidad. El convierte el elogio de las mujeres, en su objeto, pues en su carácter reconoce y subraya la unificación de por sí existente de lo espiritual y lo natural.

Schiller captó científicamente, como principio y esencia del arte, la unidad de lo universal y lo particular, de la libertad y la necesidad, de la espiritualidad y lo natural.<sup>67</sup>

En la perspectiva hegeliana, el arte como fenómeno moderno y como momento del espíritu, presupone el proceso de libre creación, de la existencia humana. Precizando que la libertad es "conciencia de la necesidad", Hegel anticipa una ruptura con lo contingente e individual a partir de plantear el sentido de la "subjetividad" bajo el dominio de la necesidad histórica. Aquello que alude a la "interioridad" o "subjetividad" del hombre, no es más que la expresión de la *autoconciencia del espíritu* en una época determinada, y nunca de un individuo particular.

Hegel polemiza con Schelling, Wilkelmann, Schlegel, Fichte y Solger entre otros, cuando llevan al sentido del arte, el fundamento del "Yo" que orienta la creación artística como paradójica ironía: Si yo puedo crear mi obra de arte, también puedo aniquilarla. Este sentido conduce a implícitos que distorsionan la acción histórica del hombre y la reduce por ejemplo, a que: *Cada uno puede configurar su vida artísticamente; hay que vivir la vida como una obra de arte*, etc.

<sup>67</sup> Hegel, *Estética*, 2., V.I, p. 133.

Este sentido nada tiene que ver con el despliegue de las figuras del espíritu, que confieren al arte una cualidad sustantiva, como contenido de la idea.

Lo irónico, como la individualidad genial, consiste en la autodestrucción de lo magnífico, lo grande y lo excelente; y así también las formas artísticas tendrán que representar sólo el principio de la subjetividad absoluta, mientras ellas muestran lo que para el hombre tiene valor y dignidad, como algo nulo en su autodestrucción.<sup>600</sup>

Con Hegel la posibilidad de fundar la estética en el plano del saber absoluto, -como una *sociología del arte* que integra el vínculo de la historia y la cultura-, representa el reto de explicar el sentido de la forma de expresión sensible de la totalidad. Con ello, deja postuladas las condiciones para que *dicha idea* sea superada y diferenciada con respecto a las anteriores, como un nuevo momento donde lo absoluto adquiere la *forma* artística *correspondiente* al propio movimiento del espíritu contemporáneo.

A partir de haber realizado el recorrido del arte desde la perspectiva del filosofar, el espíritu del mundo contemporáneo constituye a la vez posibilidad y destino. La vida no es ya aspiración situada en esforzarse por alcanzar la figura del saber absoluto. La crisis provocada por el imperio del pensar instrumental, ha retirado el tema de lo sagrado en busca de certezas que afiancen el plano del dominio por sobre el sentido de una substancia universal que se ha quedado vacía.

El Arte no participa más de la superioridad de la verdad que encarna la culminación de recorrido alguno.

Desde este sentido, el abordar la pregunta por la creación artística, precisa de reorientar la mirada y volver a recorrer el sentido de la pregunta desde lo que el arte representa en la época de noche del mundo.

### *¿Qué es crear?*

---

<sup>600</sup> Ibid, 3, vol. I, p. 139.