

Revista de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica

Julio-diciembre, 2019 • Volumen 9, número 2 • EISSN 2215-3934 • pp. 1-34

Recibido: 12-Enero-2019 Aceptado: 5-Febrero-2019

El arte como fisura ontológica de la cotidianidad

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v9i2.37096>

Raúl Arechavala Silva

Licenciado en Filosofía, Máster en Tecnología Educativa, Doctor en Educación
Universidad Autónoma de Honduras, Honduras

Correo electrónico: rarechavala@gmail.com

El arte como fisura ontológica de la cotidianidad

Resumen

A partir de la etimología de *verdad* (ἀλήθεια) que Heidegger (1986) hace en *Sein und Zeit* (*Ser y Tiempo*), y teniendo en cuenta algunas caracterizaciones de cotidianidad que hacen Berger y Luckmann (1998), planteo la hipótesis de que el arte es una fisura ontológica en el ámbito de la cotidianidad. Si *verdad* (ἀλήθεια), tal como lo plantea Heidegger, significa literalmente en griego clásico ‘desocultamiento’ (la alfa inicial de la palabra es privativa: ἀ-λήθεια), ¿cuál sería el *desocultamiento* que efectúa el arte?, ya que también el arte se plantea como verdad en Heidegger. Además, en el presente artículo exploro lo poético, que no solo se refiere a lo poético en la literatura, sino a la acepción más general de *poiesis* (ποίησις) que significa ‘creación’. Por último, se presenta, inevitablemente, la pregunta de si el arte es posible sin belleza o sublimidad, o si la belleza es consustancial al arte. En esta parte del artículo reviso, en líneas muy generales, algunas tesis de Arthur Danto.

Palabras clave:

vida cotidiana, arte, ontología

Art as an Ontological Fissure of Everyday Life

Abstract

Based on the etymology of *truth* (ἀλήθεια) that Heidegger (1986) does in *Sein und Zeit* (*Being and Time*), and taking into account some everyday characterizations that Berger and Luckmann do (1998), I hypothesize that art is an ontological fissure in everyday life. If *truth* (ἀλήθεια), as Heidegger states, literally means in classical Greek “unconcealment” (the initial alpha of the word is privative: ἀ-λήθεια), what would be the “unconcealment” that art does, since art as well is posed as true in Heidegger? Furthermore, I explore the poetic, which not only refers to the poetic in literature, but also to the most general meaning of *poiesis* (ποίησις) which means “creation.” Finally, the question inevitably arises as to whether art without beauty or sublimity is possible, or whether beauty is inherent to art. In this part of the article, I review, in very general lines, some theses by Arthur Danto.

Keywords:

everyday life, art, ontology

Introducción

Debo hacer una aclaración preliminar: las reflexiones contenidas en este trabajo se refieren al *arte* en general y no sólo a las artes visuales o plásticas, como se suele entender en el ámbito anglosajón, donde se habla muchas veces, por ejemplo, de arte y literatura. Me referiré, en general, a todas las artes, tal como se ha concebido en Occidente, por lo menos desde el Renacimiento.

Este artículo pretende mostrar algunas de las infinitas perspectivas desde las que se puede encarar el arte como una de las manifestaciones más auténticas y significativas de la vida humana, ya que es portador de verdad y develador de verdades, como verdaderas sendas en el bosque que se entrecruzan, se bifurcan, se dispersan, se pierden y vuelven a confluir en algún punto. A veces, concebimos nuestra vida cotidiana como una especie de cinta transportadora que nos va llevando de estación en estación, con un recorrido predeterminado por la sociedad, por sus instituciones, por nosotros mismos, al cual hemos incorporado el lenguaje (institución fundamental y por excelencia) y otras instituciones que parecieran dirigir, sin mayor tropiezo, ese camino que recorreremos diariamente. Pero cuando vemos más de cerca este discurrir, advertimos que el recorrido está lleno de fisuras, de atajos, de diferentes niveles que pertenecen a la indagación de una *arqueología del saber*, con estratos muy antiguos y solidificados de los cuales casi no tenemos conciencia, geografías sinuosas que se transitan también durante la noche, como un reflejo surrealista del día.

El arte rompe, fragmenta, fisura la cotidianidad para permitirnos reinsertarnos en ella con nuevas perspectivas, nuevas visiones, a través del ojo que nos presta el artista. Y *lo poético* es el elemento esencial del arte. Lo poético no se refiere en estos textos a lo que comúnmente llamamos poesía, sino que es lo que nos indica esa ruptura a la que hacíamos alusión anteriormente, una *ruptura o fisura ontológica de la cotidianidad*. Mientras no se presenten problemas, tal como lo plantean Berger y Luckmann (1998), la cotidianidad fluye con toda “normalidad”, sin tropiezos, funciona de acuerdo a lo previsto. Pero siempre surgen “problemas” o aparece el arte y, entonces, esa cotidianidad diáfana y no problemática se fractura, nos cuestiona.

Por otra parte, el arte muestra una variada capacidad de formas, se modifica de generación en generación, sigue el curso de la historia, rige la moda, se coloca del lado de la rebelión social y política hasta que esta se esclerosa para colocarse de nuevo del lado de la rebelión *ad infinitum*. El arte es un objeto huidizo y polimorfo que no se deja objetivar, pero que permite que la cotidianidad, que muchas veces es llanamente insoportable y aburrida, se torne reveladora de los sentidos que tenía ocultos.

Hace ya algunos años, estuve a cargo de un curso de estética para la carrera de filosofía en la Universidad Autónoma de Honduras. Partí de un texto de Heidegger, del libro que en alemán se llama *Holzwege* y que fue traducido al castellano por José Rovira Armengol como *Sendas perdidas*. En dicho libro, el autor analiza la esencia de la obra de arte a partir del maravilloso cuadro de Van Gogh *A Pair of Shoes* [Zapatos] (ver figura 1).

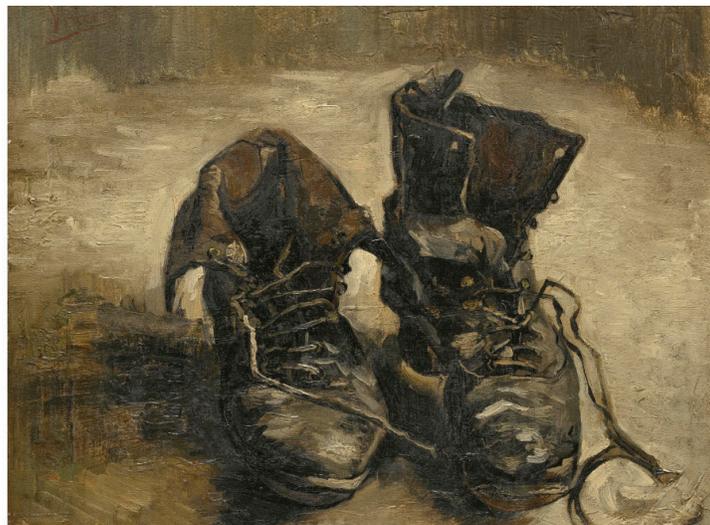


Figura 1. *A Pair of Shoes* [Zapatos] (Van Gogh, 1886).

Heidegger pone de manifiesto el hecho de que los útiles (todos los entes con que tenemos comercio a diario en la vida cotidiana) dejan, en la obra de arte, “la utilidad” para manifestarse en su “verdadero” ser cosa (la palabra en alemán que utiliza Heidegger es *Ding*). Dejan de ser “para”, mostrándose en su verdad, por sí mismos, como cosas del mundo, fuera de la utilidad que les otorga la cotidianidad que siempre es “pragmática”, tratando de resolver los problemas de la vida diaria.

Este extrañamiento que produce la contemplación de la obra de arte rompe el círculo de la cotidianidad, que se compone de rutinas y fórmulas (incluso en el lenguaje cotidiano). En el momento en que irrumpe el arte, en cualquiera de sus manifestaciones, la cotidianidad queda suspendida. El arte plantea, entonces, una fisura ontológica de la cotidianidad al abrirnos un mundo con otras leyes, con otro ritmo, con otras atmósferas, con otros colores (Heidegger dice *aufstellen*: instala un mundo)¹.

A pesar de que nuestras sociedades se han desacralizado casi por completo, tal como lo plantea Mircea Eliade (1967, p. 21), ha quedado un espacio, tal vez cada vez más pequeño, de algo que ocupa el lugar de lo sagrado. Es el espacio del arte. Cuando hablamos de arte aquí, estamos hablando de lo poético en el sentido más general del término. Y cuando entramos en ese ámbito, surge, inevitablemente, una pregunta que solo ahora se plantea, ya que en otras épocas de la cultura occidental no hubiera tenido ningún sentido: ¿es posible el arte sin belleza o sublimidad?

Mi respuesta es parecida a la de Heidegger (1960) en el sentido de que no se puede hablar sobre esto, sino, más bien, mostrarlo. Los ejemplos son prácticamente infinitos; la sensibilidad cambia históricamente, pero es evidente que en el arco de una civilización de unos cinco mil años han quedado unos hitos más o menos sólidos, y seguiremos descubriendo y creando nuevas obras, diferentes, por supuesto, pero que lograrán romper ese delgado hilo de la cotidianidad que nos separa de algo que está más allá o más acá y que nos conecta, como pretendía Croce (como se citó en Eco, 1978a, p. 159), con algo más universal que la mera cotidianidad. Quizás sea una apertura de horizontes: la virtud del arte es que nos permite “mirar” a través de los ojos del artista y ver el mundo que ha “instalado” en su obra.

1. Berger y Luckmann: cotidianidad, recetas, rutinas, fisuras

En primer lugar, trataré de hacer una caracterización de la cotidianidad partiendo de dos autores: Peter L. Berger y Thomas Luckmann (1998). Una de las tesis fundamentales del libro de Berger y Luckmann es que “*la realidad se construye socialmente y que la sociología del conocimiento debe analizar los procesos por los cuales esto se produce*” (p. 13). Por lo tanto, la realidad que vive una sociedad, una cultura, no es la misma que la de otra. No hay una *realidad* única (que trataría de objetivar la ciencia social). Y, por otra parte, implica historicidad, por lo que la *realidad* de un momento no es la misma a la de otro. Según estos autores, “la sociología del conocimiento debe ocuparse de la construcción social de la realidad” (p. 15).

Pero, además, “mi conciencia, pues, es capaz de moverse en diferentes esferas de realidad. Dicho de otra forma, tengo conciencia de que el mundo consiste en realidades múltiples. Cuando paso de una realidad a otra, experimento por esa transición una especie de impacto” (Berger y Luckmann, 1998, p. 38). Respecto a la realidad de la vida cotidiana, Berger y Luckmann (1998) proponen lo siguiente:

Entre las múltiples realidades existe una que se presenta como la realidad por excelencia: la realidad de la vida cotidiana. Su ubicación privilegiada le da derecho a que se la llame “suprema realidad” (...). Lo que “aquí y ahora” se me presenta en la vida cotidiana es lo realissimum de mi conciencia, la importancia fundamental del lenguaje es que marca las coordenadas de mi vida en la sociedad y llena esa vida de objetos significativos. (p. 39)

El lenguaje coordina el mundo de la intersubjetividad del sentido común de la vida cotidiana y la regula. La vida cotidiana se presenta, en general, como no problemática. Las recetas funcionan para resolver sus problemas y gracias a ellas se tiene un gran ahorro de energía, ya que se aprenden las formas de hacer, el *know how* que permite resolver la mayoría de los desafíos de la vida cotidiana.

Las recetas permiten no pensar permanentemente en la cotidianidad y, de esta manera, es posible concentrarse en tareas que requieran la formulación de soluciones nuevas. Podríamos decir que hay una especie de dialéctica entre las recetas y el pensamiento que las renueva, ya que las *recetas* tienen que adaptarse continuamente a nuevas situaciones:

Como la vida cotidiana está dominada por el motivo pragmático, el conocimiento de receta, o sea, el conocimiento que se limita a la competencia pragmática en quehaceres rutinarios ocupa un lugar prominente en el cúmulo social de conocimiento (...) gran parte del cúmulo social de conocimiento consiste en recetas para resolver problemas de *rutina*. (Berger y Luckmann, 1998, pp. 61-62, cursivas añadidas)

Hay una placidez, una fluidez que nos hace deslizarnos por las cosas sin mayor esfuerzo y que se rompe cuando surge el *problema* (este es el término que utilizan Berger y Luckmann). El *problema* quiebra esa fluidez, nos atasca y nos obliga a replantear la fórmula, que no es más que el resultado de un prolongado proceso de ensayos y errores (históricos y personales), pero que, en determinado momento, nos debemos replantear, porque la rueda del carro se atascó. El *problema* es lo que “rompe” la rutina de la cotidianidad, es una fisura en la diáfana y tersa cotidianidad, la que se nos había presentado como una continuidad homogénea, bien pautada por las *rutinas* y las recetas que las regulan. Todo en esta cotidianidad aparece como *normal*, como *natural*: las cosas son así. El *problema* nos replantea esta naturalidad, indicándonos que las cosas podrían ser de otra manera y que las *recetas* que usamos podrían ser otras.

Aquí presento un ejemplo más o menos trivial: alguien va por una carretera en la tarde, el paisaje fluye en toda su belleza, el tablero del carro indica que todo está en los niveles normales, pero, en determinado momento, se siente un ruido que se repite a cada giro de una de las ruedas: una de las llantas se ha desinflado. Hay que parar y colocar la baliza para indicar a los otros carros que tengan precaución. En este punto la persona entra, de nuevo, en otra secuencia de recetas reguladoras de rutinas que indican paso a paso qué hacer, de acuerdo con las circunstancias.

Pero se rompe ese primer estadio del viaje y el arrobamiento que provocaba el paisaje. Se produce una fisura en esa cotidianidad que le arropaba y que incluso le permitía divagar en pensamientos diversos, ajenos a esa cotidianidad.

En verdad, tenemos una ilusión de homogeneidad y continuidad de la vida cotidiana porque a cada momento esta continuidad se rompe y debemos ingresar en una serie de nuevas rutinas o replantearnos las viejas. Pero las rupturas de la cotidianidad no son exclusivamente problemáticas en el sentido apuntado anteriormente. Existe otro tipo de experiencias que rompen la cotidianidad en sentidos, por así decirlo, más elevados. La que nos interesa ahora es la de la experiencia estética:

Las experiencias estética y religiosa abundan en transiciones de esta especie, puesto que el arte y la religión son productores endémicos de zonas limitadas de significado.

Todas las zonas limitadas de significado se caracterizan por desviar la atención de la realidad de la vida cotidiana. (Berger y Luckmann, 1998, p. 43)

Pero justamente el arte, lo poético, es lo que rompe las rutinas y las recetas y nos permite adentrarnos en otra “realidad”. Es necesario decir que lo poético no se refiere aquí al *ars poetica*, al arte de la poesía, sino en general a aquello que hace que algo sea arte. ¿Y por qué la poesía, la literatura y la filosofía rompen las “recetas lingüísticas” del lenguaje cotidiano? En la cotidianidad, por lo general, el lenguaje se utiliza para finalidades eminentemente prácticas, como realizar una tarea, para la cual hay una serie de instrucciones lingüísticas que son fórmulas, recetas, y que hay que seguir más o menos rigurosamente. Los saludos, por ejemplo, son, aparentemente, expresiones de deseo: “buen día”, “buenas tardes”; pero, más bien, funcionan fáticamente. La función fática (y no “fáctica” como aparece en algunos libros con este error de traducción) se refiere a la función lingüística que permite establecer y mantener el contacto con otro interlocutor. Estos saludos son fórmulas, son rectas bastante rígidas, y si prestáramos atención a las conversaciones cotidianas, nos daríamos cuenta, inmediatamente, de que se repiten casi al infinito. Pero el arte no tiene ninguna finalidad práctica, se mueve en otro plano, crea atmósferas, instala mundos.

Por supuesto que las diversas funciones lingüísticas se mezclan, y es muy posible que en medio, antes o después de un mensaje práctico de la vida cotidiana se filtre un chiste que de inmediato rompe la fórmula y provoca un distanciamiento de esa finalidad práctica en que se había concentrado el discurso. Permanentemente, en el lenguaje cotidiano se producen estas rupturas de las fórmulas, de las recetas. Son fisuras que no necesariamente se deben catalogar como arte, pero que, de alguna manera, lo vislumbran o prefiguran, acaso nos preparan para ingresar al ámbito del arte. La literatura de todos los tiempos ha captado muy bien esto. Sin embargo, cuando estamos hablando de arte, pensamos en una ruptura más radical, más duradera, que nos *saca*, nos *sustrae* de la vida cotidiana, la que frecuentemente se transforma en una rutina asfixiante. El arte nos transporta al mundo que ha visto, que ha oído, que ha soñado el artista.

Expongo, como ejemplo, las palabras de Dante (1973) en el Canto III de la Divina Comedia:

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente. (p. 26)

Hay, en primer lugar, una rima, una métrica. Un sonido tan potente (la poesía no es para leerla silenciosamente, sino en voz alta) que nos aterra de solo escucharlo. Por otra parte, Dante ha personalizado al pórtico del infierno. Posiblemente no habla el mismo pórtico, pero lo que allí está escrito produce un sonido aterrador que solo podría recitar cabalmente un bajo ruso.

A estos versos podríamos contraponer la voz casi inaudible de otros muertos en las antípodas geográficas y culturales de aquellos, los “habitantes” de Comala, en la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*:

Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. (1984, p. 13)

Nadie, o casi nadie, habla de esta forma en la vida cotidiana. Aquí se ha “forzado” el lenguaje para decirnos que no estamos hablando de cosas corrientes (cuando se recita poesía, generalmente se imposita la voz de una forma muy particular, muy diferente a del habla cotidiana), aunque también se puede hablar de cosas corrientes, pero que, por el hecho de contextualizarlas poéticamente, dejan de ser lo que son. En el caso de los *Zapatos* de Van Gogh, la representación pictórica los sustrae de la vida cotidiana de la campesina, les quita toda utilidad y los presenta en su pleno ser. En estos tres ejemplos, el de Van Gogh, el de Dante y el de Rulfo, está lo *poético*, como lo está en Wagner o Mahler, como lo está en el Partenón de Atenas. Está también en el cine que tenga alguna propuesta interesante gracias a la cual le podamos llamar artístico. Está en la danza, en la arquitectura y, por supuesto, en la poesía y en la literatura en general.

2. Eliade: lo sagrado y lo profano

Mircea Eliade (1967) establece una diferencia fundamental entre la forma de pensar y de encarar la realidad del hombre contemporáneo (marcado por la desacralización del espacio y del tiempo) y la del hombre que la antropología, o la sociología, llama a veces, en forma impropia, “hombre primitivo”. Como dicen Frankfort, Frankfort, Wilson y Jacobsen (1993):

La diferencia fundamental entre las actitudes del hombre moderno y las del antiguo, con respecto al medio que lo rodea, es que para el contemporáneo, que se apoya en la ciencia, el mundo de los fenómenos es, ante todo, un “ello”, algo impersonal; en tanto que para el hombre antiguo y, en general, para el primitivo, es enteramente personal y se le trata de “tú”. (p. 15)

Eliade (1973) coincide absolutamente con esto, aunque desde una perspectiva muy diferente:

Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo, presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras (...). Hay, pues, un espacio sagrado y por consiguiente “fuerte”, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra; amorfos. (p. 25)

Eliade nos indica la diferencia entre la experiencia religiosa y profana del tiempo y del espacio:

Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el “caos” de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano.

Por el contrario, para la experiencia profana [digamos la de la física newtoniana], el espacio [y también el tiempo] es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa. El espacio geométrico puede ser señalado y delimitado en cualquier dirección posible, mas ninguna diferenciación cualitativa, ninguna orientación es dada por su propia estructura. (Eliade, 1967, p. 26)

Por otra parte, nuestro mundo se ha ido desacralizando, sobre todo con el surgimiento de la ciencia y la filosofía modernas a partir del Renacimiento:

Cualquiera sea el grado de desacralización del Mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso. Habremos de ver que incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del Mundo (...). En esta experiencia del espacio profano siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no-homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio. Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. (Eliade, 1967, pp. 27-28)

El autor también agrega que “el hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial: se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia” (Eliade, 1973, p. 171). Justamente aquí veo yo el espacio y el tiempo del arte, un espacio y un tiempo privilegiado aun en una sociedad desacralizada. Hay un espacio escénico especial, hay unos sacerdotes y sacerdotisas que llevan a cabo diversas formas del arte: teatro, música, pintura, danza, literatura. Hay también un tiempo privilegiado, desde el cual se originó la tragedia: es el tiempo de las vendimias, de la orgía carnavalesca, es el culto dionisiaco que desveló Nietzsche (1967) en *El origen de la tragedia*.

El espacio sagrado del altar se transforma en espacio escénico. El lugar en el cual se exhibe una obra de arte es siempre un lugar privilegiado, sea la galería o el espacio especial que se reserva en la casa. Y los actores pueden, incluso, actuar en la calle, pero en ese espacio donde realizan su presentación (su *performance*), allí, aunque fuera por un momento, ese espacio se constituye en un espacio especial, “sagrado”, dentro de la desacralización que ha producido la sociedad moderna. Espacio especial y tiempo especial es el del carnaval, el de las ferias en los pueblos, el de las procesiones religiosas y el de la actuación de los artistas medievales. Siempre se destaca el lugar con un círculo de espectadores curiosos que asistirán a las palabras del embaucador y al poema del bate. Se crea una fisura en el tiempo y el espacio de la cotidianidad, pues constituye un momento y un lugar en el cual se rompen, al menos momentáneamente, las rutinas:

El carnaval era la misma ciudad transformada; más exactamente, un intervalo de tiempo durante el cual la ciudad se transformaba, y volvía después a su rutina cotidiana. Durante un lapso estrictamente definido, que se repetía cíclicamente, el carnaval revelaba “la otra cara” de la realidad cotidiana, una cara que estaba siempre presente pero que normalmente era invisible e intocable. El recuerdo del acontecimiento y la anticipación de otros acontecimientos futuros no permitían que desapareciera la conciencia de esa “otra cosa”. (Bauman, 2006, p. 106)

3. La verdad como ἀλήθεια [alétheia]

En *El ser y el tiempo* [*Sein und Zeit*], Heidegger hace una peculiar etimología de la palabra verdad [*Warheit*]:

El logos [λόγος] es un permitir ver, por ello puede ser verdadero o falso. Todo se reduce también a liberarse de un artificial concepto de la verdad en el sentido de una “concordancia” [en el juicio la supuesta concordancia de la sentencia con la cosa]. Esta idea no es en ningún caso la primaria en el concepto de ἀλήθεια [alétheia]. El ser “verdad” del λόγος [lógos] como ἀληθεύειν [alethéuein] quiere decir: en el λέγειν [légein] como ἀποφαίνεσθαι [apofáinesthai], sacar de su ocultamiento al ente de que se habla y permitir verlo, descubrirlo, como no-oculto (ἀληθές) [alethés]. (2002, p. 43)

Pero el sentido corriente de la verdad, y desde hace siglos, incluso en el mismo pensamiento griego —en el caso de Aristóteles—, “verdad significa actualmente y desde hace mucho tiempo la coincidencia del juicio con la cosa” (Heidegger, 1960, p. 42)². Con esta etimología de verdad como desocultamiento (*ἀλήθεια*), Heidegger nos recuerda un sentido que habíamos olvidado y que nos es fundamental para entender la obra de arte como verdad.

4. El arte como verdad

Heidegger, al final del capítulo “El origen de la obra de arte” [“*Der Ursprung des Kunstwerkes*”], en la obra *Sendas perdidas*, dice:

La esencia del arte, en que descansan la obra de arte y además el artista, es el poner-se-en-obra de la verdad. A base de la esencia *poetizadora* del arte acaece que en medio de la existencia destape un lugar abierto en cuya condición de abierto todo lo demás está como de ordinario³.

(...) Donde no está presente el lenguaje, como en el ser de la piedra, planta o animal, tampoco lo existente tiene condición de abierto y, en consecuencia, tampoco la tiene lo inexistente y lo vacío. El lenguaje es lo primero que designa lo existente por vez primera para su ser desde éste. (...) La poesía es la leyenda del desocultamiento de lo existente. (1960, pp. 60-61)

En este punto voy a comentar algunos pasajes de *Sendas perdidas* [*Holzwege*] que considero esenciales. Pero antes, es necesario señalar que toda la obra filosófica de Heidegger gira alrededor de una pregunta fundamental, la pregunta por el ser, y *Sendas perdidas* (1960) no es la excepción. La pregunta límite de la ontología es:

¿Por qué es en general el ente [Seindes] y no más bien la nada? Tal es la pregunta. Quizás no se trate, en modo alguno, de una interrogación cualquiera. “¿Por qué es en general el ente y no más bien la nada? –he aquí, como es manifiesto, la primera de todas las preguntas. La primera, por supuesto, no en el orden temporal de las interrogaciones. (Heidegger, 1966, p. 39, cursivas añadidas)⁴.

Una vez expuestas estas palabras de Heidegger que remiten, casi abruptamente, al centro mismo de su filosofía, con la pregunta fundamental de la ontología y en el centro de toda la reflexión heideggeriana, continuaré comentando algunos pasajes de “El origen de la obra de arte”⁵, capítulo primero de *Sendas perdidas* [*Holzwege*], con una referencia absolutamente poética que Heidegger hace al cuadro de Van Gogh, *Zapatos*:

Por la oscura apertura del gastado interior del zapato se avizora lo fatigado de los pasos del trabajo. En la burda pesadez del zapato se ha estancado la tenacidad de la lenta marcha por los surcos que se extienden a lo lejos y todos iguales del campo azotado por un rudo viento. Sobre la piel está lo húmedo y hastiado del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad de los senderuelos al caer el día. En el zapato vibra el apagado llamamiento de la tierra, su silencioso regalo del grano maduro y su inexplicable fracaso en los áridos yermos del campo invernal. A través de ese instrumento corre la aprensión sin lamentos por la seguridad del pan, la silenciosa alegría por haber vencido una vez más la miseria, la angustia ante la llegada del parto y el temblor ante el acecho de la muerte. *Este instrumento pertenece a la tierra y se guarda en el mundo de la campesina*. A base de esa pertenencia cobijada surge el instrumento mismo en su descansar en sí mismo. (1960, p. 27, cursivas añadidas)

Lo que pretende Heidegger por medio de la descripción *poética* del cuadro de Van Gogh es poner de manifiesto la esencia del arte. Gracias a la obra de arte aparece, se desvela, el ser-instrumento del instrumento:

La obra de arte, contra lo que podría parecer a primera vista, dista mucho de limitarse a ser una mejor presentación gráfica de lo que sea un instrumento [*Zeug*], antes bien en la obra y sólo mediante la obra se pone propiamente de manifiesto el ser-instrumento del instrumento. (Heidegger, 1960, p. 29)^{6,7}

En otras palabras, el cuadro de Van Gogh es la manifestación “de lo que es en realidad el instrumento, el par de botas de campesino”, “la esencia del arte sería el ponerse en obra la verdad de lo existente” (Heidegger, 1960, p. 29)⁸.

5. Lo poético. Significación y significancia en Barthes: el sentido obtuso

Necesitamos explorar ahora el sentido de lo poético. Para ello comenzaremos con los conceptos de *significación* y *significancia* en Barthes (1986). Mediante el análisis de una obra fílmica de Sergei Eisenstein (*Iván el Terrible*), Barthes plantea lo que él entiende por sentido obvio y sentido obtuso. Barthes distingue tres niveles de sentido. El primero es el que proporciona información (en una obra de teatro, por ejemplo, sería el decorado, el vestuario, los personajes). Este es el nivel de la *comunicación*, el cual debe proporcionar información al interlocutor para generar una respuesta de cualquier tipo. El segundo nivel es el simbólico (el derrame del oro en la película de Eisenstein). Finalmente, el tercero lo define como sentido obtuso:

El sentido obtuso podría considerarse un acento, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones [primer nivel] y las significaciones [segundo nivel]. Si pudiéramos describirlo (lo cual sería un contrasentido), tendría un carácter parecido al del *haiku* japonés: gesto anafórico sin contenido significativo, tajo que corta el sentido (el deseo de sentido). (1986, p. 62)

Barthes, además, hace referencia a Ferdinand de Saussure:

El sentido no es nunca simple (excepto en matemáticas), y las letras que forman la palabra, por más que cada una de ellas sea racionalmente insignificante (la lingüística se ha hartado de explicarnos que los sonidos forman unidades distintivas, y no significantes, frente a las palabras), están buscando en nosotros, sin cesar, su libertad, la de significar otra cosa. (1986, p. 128)

Siguiendo con este concepto de significancia, Barthes (1986) aprovecha el arte de Erté para introducir el concepto de “lo poético”: “Erté hace con la letra lo que el poeta con la palabra: un juego. (...) Erté posee la inspiración (el toque genial, podríamos decir) que sabe abrir con un solo gesto el mundo del significante, el mundo del juego” (p. 125) (ver figura 2)⁹. Para Barthes, en efecto, la obra de Érté se encuentra estrechamente relacionada con lo poético:

Las letras de Erté son «poéticas». Y eso, ¿qué quiere decir? Lo poético no es una impresión vaga, una especie de valor indefinible, al que nos podríamos referir con comodidad sustrayendo lo «prosaico». Lo «poético» es exactamente la capacidad simbólica de una forma; esta capacidad no tiene valor más que en la medida en que permite a la forma «partir» en un gran número de direcciones y manifestar así, en potencia, el avance *infinito* del símbolo, que jamás puede constituir un significado último y que es siempre, en suma, el significante de otro significante (por eso el auténtico antónimo de lo poético no es lo prosaico, sino lo estereotipado). Por lo tanto es inútil pretender establecer una lista canónica de los significados que una obra ofrece: tan sólo lo trivial puede ser inventariado, pues sólo las trivialidades son *finitas*. (1986, p. 128)

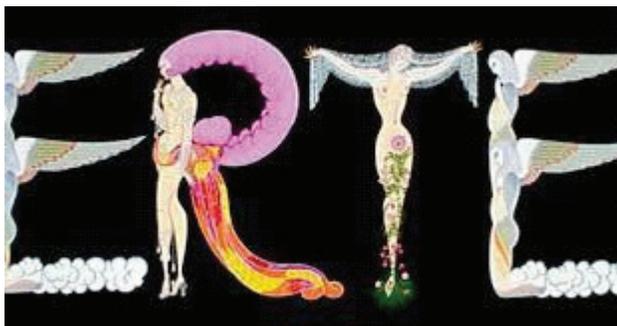


Figura 2. Abecedario (Erté, 1940)

Las palabras implican “un hojaldre de sentidos que siempre permite subsistir al sentido precedente, como en una formación geológica; decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho” (Barthes, 1986, p. 57). También Michel Foucault (1970) habla de estas estratificaciones en relación con los instrumentos de trabajo de los historiadores:

Estos instrumentos les han permitido distinguir, en el campo de la historia, capas sedimentarias diversas; las sucesiones lineales, que hasta entonces habían constituido el objeto de la investigación, fueron sustituidas por un juego de desgajamientos en profundidad. (Foucault, 1970. p. 3)

Con esto nos hemos acercado al concepto de lo poético, que se relaciona absolutamente con este sentido obtuso y que abarcaría no solo a la literatura, sino a todas las artes:

El sentido obtuso no tiene un lugar estructural, un semantólogo no le concedería existencia objetiva (pero ¿hay lectura objetiva?) y, si ese sentido es evidente (para mí), quizá todavía lo es (por el momento) en virtud de la misma “aberración” que obligaba al solitario y desdichado Saussure a escuchar en el verso arcaico una voz enigmática, obsesiva y sin origen: la voz del anagrama. Igual incertidumbre se experimenta cuando se pretende describir el sentido obtuso (dar una idea acerca de dónde viene o adónde va): el sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. (Barthes, 1986, p. 61)

La significancia, lo filmico, en el caso del análisis que hace Barthes (1986) de la obra de Eisenstein, es el punto en el cual el lenguaje articulado “no es más que aproximativo y donde empieza otro lenguaje (cuya ‘ciencia’ no podrá ser la lingüística, pronto abandonada como una nave nodriza)” (p. 64).

Existen, según la escuela de Tartú en Estonia, “sistemas modelantes secundarios”, es decir, prácticas semióticas que se organizan sobre bases lingüísticas (en las cuales el lenguaje denotativo es el sistema primario) (Kristeva, *Semiótica I*, 1978, p. 56). Dentro del conjunto de estos “sistemas modelantes secundarios” es donde se mueve la significancia bartheana. Mientras las definiciones del diccionario son pretendidamente denotativas, es decir, precisas, exactas, siempre se le adhiere a esas significaciones denotativas estas connotaciones que convierten al texto en algo necesariamente borroso, impreciso, con la *imprecisión y borrosidad* de la poesía, acaso del arte en general.

Y, en este mismo sentido, Kristeva habla de un feno-texto, que es el texto que se lee, el texto “objetivo” que se nos aparece a la vista, aparentemente coagulado hasta que el lector lo reactiva como su propia productividad, nos habla del genotexto, definido como “productividad significante” (*Semiótica 2*, 1978, p. 98).

En un texto hay elementos obvios, otros intencionales (que es lo que el autor o autora ha querido expresar). Pero también hay algo que no podemos precisar y por eso Barthes (1986) utiliza el término *huidizo*, por ejemplo, para referirse a esta apertura de sentidos (hacia el infinito) (p. 51). La *significancia* es ese plus que abre el sentido del texto y, a la vez, le permite al “lector(a)” “cerrarlo” (siempre borrosamente) en su propia lectura, teniendo en cuenta que cada vez que vuelva sobre él aparecerán nuevos sentidos (una nueva *significancia*).

Este concepto semiológico bartheano se me hace fundamental a la hora de encarar los sentidos (siempre múltiples) que abre la obra de arte, el *mundo que instala* (*aufstellen*); en otras palabras, los climas, las atmósferas, los ritmos que entran en la constitución de una significancia particular.

Más o menos en este mismo sentido de la Escuela de Tartú, Umberto Eco, siguiendo sobre todo a Roman Jakobson (1984), hace una serie de observaciones sobre el lenguaje poético en dos de sus obras de semiótica: *La estructura ausente* (1978) y el *Tratado de semiótica general* (1978). Después de hacer una crítica a Croce en su abordaje del lenguaje estético en el *Breviario de estética [Breviario di estética]* por considerarlo fuera de toda dimensión semiótica, lo denomina una doctrina de la “cosmicidad del arte” (Eco, 1978a, p. 159). El autor hace una serie de consideraciones desde el punto de vista de la semiótica. Comienza haciendo un breve análisis de las funciones del lenguaje según Jakobson, para analizar después el mensaje con función estética.

Para Jakobson (1984) las funciones del lenguaje son las siguientes: a) referencial, b) emotiva, c) imperativa, d) de contacto o fática¹⁰, e) metalingüística, f) estética (p. 360). En general, todas estas funciones conviven y solo hay una predominancia.

Una de las primeras características, y quizás de las fundamentales del mensaje con función estética, es la ambigüedad:

La ambigüedad productiva es la que despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación, y en un desorden aparente y no casual, establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes. (Eco, 1978a, pp.160-161)

Por otra parte, hay un idiolecto en la obra y del artista, un “lenguaje privado”, que veremos más adelante en referencia a Wittgenstein (2010). Y desde esta perspectiva es que analiza Eco (1978a) la famosa cuestión de contenido y forma:

¿Qué significa la afirmación estética de la unidad de contenido y forma en una obra bien hecha, sino que el mismo diagrama estructural rige para los distintos niveles de organización? Se establece una especie de red de formas homólogas que constituyen el código particular de aquella obra. (p. 166)

La obra de arte transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones y sus propios significados en significantes (Eco, 1978a, p. 167). Por esto pudo decir Roland Barthes (1970) que “el signo es una fractura que no se abre jamás sino al rostro de otro signo”¹¹ (p. 66), con lo cual la lengua se torna en un espacio infinitamente autorreferencial. Por otra parte, el lenguaje estético tiene una infinidad de variaciones que no son cuantificables. Veamos estas consideraciones que hace Stankiewicz (1964):

Pero, ¿qué decir cuando se trata de valores tradicionalmente más inaferrables, como las gradaciones tonales, las intensidades cromáticas, las consistencias y rarefacciones de la materia, los valores táctiles, las asociaciones sinestésicas, los fenómenos que incluso en el lenguaje verbal, sin tener en cuenta la organización semántica, se califican de “emotivos”, y que son los rasgos suprasegmentales, los “gestos sonoros”, las inflexiones, las variaciones facultativas¹², las “coloraturas” mímicas, los sostenidos de la voz; o bien los “rubati” musicales y —siguiendo un orden de complejidad progresiva— todos aquellos que en general suelen llamarse comportamientos estilísticos, variaciones individuales del uso del código, idiosincrasias significativas? (como se citó en Eco, 1978a, p. 172)

Todas estas consideraciones llevan a Eco a preguntarse: “¿no sería razonable catalogarlos como signos expresivos, fisiognómicos, analógicos, que no pueden ser reducidos a una medida directa, ni regulados por un código que aborda el sistema en términos de diferencias y oposiciones?” (1978a, p. 172). Asimismo, siguiendo a Jakobson, Eco cita en nota a pie de página: “el objetivo principal de la poética es contestar a esta pregunta: ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal se convierta en una obra de arte?” (1978a, p. 176). Esta definición de Jakobson no se referiría solamente al arte verbal, sino que estaría incluido en una semiótica del mensaje estético en general.

Además de todo esto, en el *Tratado de semiótica general*, Eco (1978b) propone algo que es, en cierto sentido, el meollo de nuestro planteamiento y que hemos podido ver en distintos autores, desde Berger y Luckmann hasta Heidegger, y es el hecho interesante de que hay momentos de extrañamiento de la cotidianidad, momentos, ya sea en el plano lingüístico o referidos a otras experiencias (estéticas), por los cuales la cotidianidad, en su tersa homogeneidad, queda suspendida. Y, entonces, dice Eco: “lo que hemos dicho nos remite a una característica de la comunicación estética teorizada por los formalistas rusos: el efecto de extrañamiento, que *desautomatiza* el lenguaje” (1978b, p. 410).

“Ser-obra significa instalar un mundo” (Heidegger, 1960, p. 36)¹³, pero, por otra parte, y para corroborar nuestra tesis de la *ruptura de la cotidianidad*, esta instalación nos sustrae de ella, quiebra, fisura la cotidianidad. “En la proximidad de la obra hemos estado de repente en otra parte diferente de aquella en que solíamos estar de ordinario” (Heidegger, 1960, p. 29)¹⁴.

6. Los múltiples sentidos de lo estético

En una de sus admirables conferencias, Jorge Luis Borges, en el teatro Coliseo de Buenos Aires, año 1977, comenzó hablando de Escoto Erígena, quien había dicho que *La Sagrada Escritura* “encierra un número infinito de sentidos”. Después se refirió a un cabalista español que habría dicho que Dios “hizo la escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia”.

Respecto a estas dos referencias, mencionaba Borges, “me atrevo a decir que son exactas, no sólo en lo referente a la Escritura sino en lo referente a cualquier libro digno de ser leído” (Borges, 1980, p. 101).

Esta es, posiblemente, una de las características más fuertes de la poesía, del lenguaje poético, en realidad, de todo lenguaje, pero especialmente del lenguaje poético: la ambigüedad. Si hiciéramos una gráfica en la que colocáramos en un extremo el lenguaje lógico y en el otro el lenguaje poético y los comparáramos desde el punto de vista de su sentido, encontraríamos que del lado del lenguaje lógico tendríamos dos posibilidades semánticas: la verdad o la falsedad de la proposición. Pero si nos fuéramos al otro extremo, veríamos que las posibilidades irían variando, desde el lenguaje ordinario hasta el lenguaje poético, al cual ya no tendría sentido aplicar los valores de verdad o falsedad. Aparentemente, nos movemos en el mismo lenguaje; pero, en realidad, fluctuamos, muchas veces, incluso en la vida cotidiana, en la plena cotidianidad, entre lenguajes poéticos y lenguajes referenciales que buscan respuestas prácticas y concretas (de sí o no). En el plano de la comunicación es muy diferente la posición del emisor de un mensaje y la del receptor, por eso dice Jakobson (1984):

Para el receptor el mensaje ofrece muchas ambigüedades que eran inequívocas para el emisor. La poesía y el chiste, fundados sobre la ambigüedad, recurren a esta propiedad, que corresponde a la recepción (input) del mensaje, pero cargándola sobre la emisión (output) [circuito de salida].

No hay duda de que existe un *feedback* entre el acto de hablar y el de escuchar, pero la jerarquía de los dos procesos es contraria para el codificador y el decodificador. Estos dos distintos aspectos de la lengua son mutuamente irreductibles, ambos son igualmente esenciales y debe considerárselos complementarios en el sentido que decía Niels Bohr. (p. 88)

7. La poesía

Para finalizar esta parte, volvamos a unas palabras de Heidegger (1960) acerca de lo poético, mediante las cuales el autor explica que lo poético no se refiere solamente a la poesía [*Dichtung*] en el sentido más estricto de la palabra, sino más bien a lo poético, que es el elemento crucial en todo arte, desde la poesía hasta la arquitectura.

Si no hubiera sentido poético, no habría tampoco arte. Por otra parte, el arte surge en el seno de una cultura, en el seno de un pueblo que crea su propia poética:

La poesía es la leyenda del desocultamiento de lo existente. El lenguaje de cada momento es el acaecer de aquella leyenda en que históricamente se abre a un pueblo su mundo y se conserva la tierra como lo cerrado. La leyenda que esboza, es aquello que en la disposición de lo decible lleva al propio tiempo al mundo lo indecible como tal. En ese decir se acuñan de antemano para un pueblo histórico los conceptos de su esencia, es decir, su pertenencia a la historia del mundo.

La poesía está pensada en este caso en un sentido tan amplio y al propio tiempo en tan íntima unidad de esencia con el lenguaje y la palabra que debe dejarse indeciso si el arte —y ciertamente en todos sus modos, desde la arquitectura hasta la poesía— agota la esencia de la poesía. El lenguaje mismo es poesía en sentido esencial. (Heidegger, 1960, pp. 61-62)¹⁵

8. Lo poético y lo prosaico

Se abre un dualismo: el de lo poético y lo prosaico. “Hölderlin decía: ‘Poéticamente, el hombre habita la tierra’. Creo que hay que decir que el hombre la habita poética y prosaicamente a la vez” (Morin, 2001, p. 39). Para Morin hubo dos rupturas en relación con la poesía: la primera fue cuando en el Renacimiento la poesía se ocupó cada vez más de temas profanos; la segunda fue cuando a partir del siglo XVII se separó de la ciencia, de la técnica y, por supuesto, también de la prosa. Por otra parte, hubo dos rebeliones históricas de la poesía: la primera fue la del Romanticismo, desde el Romanticismo alemán, y, la segunda, la del Surrealismo (Morin, 2001, p. 57). Un poco más adelante, Morin hace una caracterización de lo poético que se relaciona con la cita de Heidegger expuesta anteriormente, en la cual diferencia la prosa o, quizás mejor todavía, lo prosaico de la poesía y lo poético:

Se puede llamar prosa a las actividades prácticas, técnicas y materiales que son necesarias para la existencia. Se puede llamar poesía a lo que nos lleva a un estado segundo: primero la poesía en sí misma. Luego la música, la danza, el placer y, por supuesto, el amor. Prosa y poesía estaban estrechamente entrelazadas en las sociedades arcaicas. Por ejemplo, antes de partir de expedición o en la época de cosecha, había ritos, danzas, cantos. Estamos en una sociedad que tiende a separar prosa y poesía, y donde hay una ofensiva muy grande de la prosa ligada a la irrupción de lo técnico, lo mecánico, lo gélido, lo cronometrado, donde todo se paga todo está monetarizado. La poesía trató, por supuesto de defenderse en los juegos, las fiestas, los grupos de amigos, las vacaciones. (Morin, 2001, p. 62)

9. Tratando de responder una pregunta difícil

¿Será posible arte sin belleza o sublimidad?

En una edición de *Les fleurs du mal* de Baudelaire, Max Milner (1978), en la introducción, habla del mundo poético del escritor, se refiere al “instinto” de belleza que tiene el poeta y transcribe el párrafo de una correspondencia de Baudelaire: “es admirable este inmortal instinto de Belleza, que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como una visión de conjunto, como una relación con el Cielo” [las mayúsculas son del original] [la traducción es mía] (Milner, 1978, p. 36)¹⁶.

Tal como ya habíamos visto, Heidegger concibe el arte como verdad, de acuerdo con la etimología de *ἀλήθεια* (*alétheia*), como desocultamiento, y apenas señala en *Sendas perdidas* la relación que tiene el arte con la belleza:

Cuanto más simple y esencialmente, cuanto más directamente y más puras broten las botas de la fuente en su esencia [se refiere, por supuesto, al cuadro de Van Gogh]; más directo y cautivador será todo ser, [será] más ente. De esta manera se ilumina el ser que se oculta [como útil]. Lo de esta suerte iluminado dispone su resplandor en la obra. Este brillo que la luz dispone en la obra es la Belleza. La Belleza es un modo de estar presente la Verdad como estado de no-oculto. (Heidegger, 1960, p. 46)^{17 18}

Pareciera que Kant y Hegel fueron más o menos indiferentes al arte que les era contemporáneo. Ellos tenían como parámetro el arte clásico griego. Para Kant, lo sublime tiene nada más un sentido cuantitativo, como aquello que es infinito o prácticamente infinito (Kant, 1972). Para Hegel (1966), el arte se inscribe en la historia del *Espíritu (Geist)*, es simplemente el momento inicial del espíritu absoluto (recomiendo consultar también la versión de esta obra en alemán: Hegel (1970)). Por eso Danto reflexiona sobre algunas de sus ideas en lo que se refiere al fin del arte. Con el espíritu absoluto se cierra un ciclo de Occidente, culminando así tanto la filosofía como el arte. La pregunta inicial de Danto como filósofo del arte es “qué había hecho posible que algo se convirtiera en obra de arte en determinado momento histórico sin que hasta entonces hubiera podido aspirar a ese mismo estatus” (Danto, 2005, p. 16).

Nuestra época nos ha llevado a un relativismo que sería inaudito en épocas anteriores. No hubiera sido posible una exhibición de Duchamp de un urinario como *La Fuente*, *la Caja Brillo de Warhol* o *el 4'33''* de John Cage. Posiblemente, Danto podría responder nuestra pregunta inicial:

La belleza es solamente una cualidad estética más entre un abanico inmenso de cualidades estéticas, y la estética filosófica estaba en un callejón sin salida por haberse concentrado demasiado en la belleza. Sin embargo, la belleza es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana. (Danto, 2005, p. 51)

Pero, por otra parte, también Danto (2005) adhiere a la tesis institucional del arte, es decir, que se considera arte aquello que un grupo de expertos (sean curadores, críticos de arte o grupos influyentes del público) lo declare como tal. Es esto lo que sucedió con la *Caja Brillo* de Warhol y muchas otras. En otras épocas, la iglesia y la nobleza encargaban obras a los artistas, hasta que aparece en el escenario el arte el burgués. El burgués es el que puede pagar por las obras que le interesan. Sin embargo, había unos criterios, unos cánones, no necesariamente escritos, pero sí administrados por “autoridades” que podían vestir santos y doncellas.

Finalmente, se impone el gusto burgués, caricaturizado genialmente en *Le bourgeois gentilhomme* de Molière (1670), y comienza a haber un mercado para el arte. Hay un toque de distinción que proporciona el arte y que hará sufrir a muchos auténticos artistas; pero esa tensión entre los “productores” de arte y sus “consumidores” es un hecho que produce dinámicas de rupturas y vanguardias.

Hoy, cualquier cosa puede ser una obra de arte, esto lo plantea Danto en relación a “las última bienales”, en donde cada vez se ve menos pintura y menos escultura. Pero:

La belleza es un atributo demasiado humanamente significativo para que desaparezca de nuestras vidas, o al menos eso esperamos. Sin embargo, sólo podría volver a ser lo que en arte fue una vez si se produjera una revolución no sólo en el gusto sino en la vida misma. (...) Los atributos estéticos no viven aislados. Forman parte de esquemas muchísimo más amplios, por la sencilla razón de que el arte es inseparable del resto de la vida. (Danto, 2005, p. 180)

Desde otra perspectiva, muy diferente a la de Danto, Katya Mandoki, que parte del evolucionismo darwiniano, propone que toda la Naturaleza rebosa de belleza, y la *estesis* es un impulso natural que comparten todas las especies (Mandoki, 2013, p. 61). No hay que confundir estética con arte. Mandoki parte del sentido de la estética formulado por Alexander Baumgarten (1714-1762). Baumgarten, como después lo hizo el mismo Kant, dividía la gnoseología en dos partes: “gnoseología inferior o estética (que se ocupa del saber sensible) y gnoseología superior o lógica (que se ocupa del saber intelectual)” (Mora, 2001, p. 324). Es decir, para Baumgarten, la estética tenía un sentido completamente diferente y más amplio que el que se le suele dar en la actualidad, referida al arte, la belleza o la sublimidad.

Mandoki propone un verbo a partir del sustantivo belleza: *bellear*. Con esto, lo que la autora nos propone es que la belleza está en nosotros, no en el objeto (Mandoki, 2013, p. 56). Y esto de acuerdo a un epígrafe que la autora coloca en la página 266 del libro citado: “no vemos las cosas como son; las vemos como somos”.

“Estesis es la receptividad, lo abierto al entorno, lo sintiente y sensorial a cualquier escala” (Mandoki, 2013, p. 16). Posiblemente, en el fondo de toda *estesis* esté la atracción o repulsión hacia diversos objetos, que son los que impulsan el conocimiento más primitivo y la vida misma en su evolución. Esto, además, está íntimamente relacionado con el placer y la utilidad (genética para la evolución de la especie):

Jacob von Uexküll denominó *umwelt* [sic] a esa especie de burbuja perceptual que engloba a toda criatura y circunscribe lo que puede detectar y resaltar del entorno para su supervivencia. Ningún organismo lo percibe todo ya que siempre está sesgado por su morfología y su contexto. (...) Von Uexküll planteó el proceso de percepción o recepción por el “ciclo funcional” o *funktionskreis*¹⁹ [sic] donde el estímulo o “vehículo-signo” será interpretado por el organismo como perceptor hacia una respuesta activa como efector. (Mandoki, 2013, p. 269)

Este *Umwelt* [mundo circundante], esta burbuja perceptual que es propia de cada individuo, ya que vemos el mundo de forma diferente, nos lleva a un asunto muy interesante para nuestro tema: el de los idiolectos o idiomas individuales. Esto, en realidad, parece una especie de contradicción en los términos porque el lenguaje es, por definición, un hecho social. En el *Tractatus*, Wittgenstein (2010) dice: “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”²⁰ (p. 111). El autor agrega la palabra “*prope*” [propio] que no está en el original, pero que enfatiza todavía el sentido de esta sentencia²¹. Wittgenstein habla de *mi lengua y de mi [propio] mundo*. ¿Se trata de un lenguaje privado? Hay bastante discusión con respecto a este aserto de Wittgenstein; no entraremos aquí en ella. Pero en teoría literaria y lingüística esto se denomina idiolecto. El idiolecto tiene que ver con el estilo personal de cada autor, de cada hablante. Hermann Paul llega al extremo de considerar que cada hablante tiene una lengua particular:

Partiendo de que nada más que los diferentes individuos tienen una existencia real, ante la cual géneros y clases son síntesis y distinciones de la razón humana, H. Paul quiere distinguir tantas lenguas como individuos hay. Todo → dialecto, toda lengua de grupos es ya una abstracción. En cada momento se hablan en cada comunidad tantos → dialectos como individuos hablantes existen. (como se citó en Lewandowski, 1986, pp. 183-184)

Esto parece bastante exagerado, pero tiene su asidero en el hecho incuestionable de que hay una tensión entre *la langue et la parole* [la lengua y el habla], para usar la terminología saussureana. Todo esto, aunque parezca bastante alejado de la poesía y de lo poético, constituye más bien su más prístina esencia:

André Martinet sienta en el inicio mismo de su reflexión que “la experiencia personal es incomunicable en su unicidad” (Elementos de lingüística general). Con esto hay que entender que, cualquiera que sea la lengua natural que la manifieste, el lenguaje articulado no está dotado para transmitir totalmente lo que constituye la vivencia íntima y completa de cada uno de los individuos que hablan esa lengua.
(...) Los lingüistas vuelven a hallar y justificar la milenaria definición de poesía hecha por los poetas: poesía es lo inefable, *pero dicho*. (Mounin, 1979, pp. 258-259)

Y, por otro lado, está el hecho de que como cada lengua abre un mundo (diferente), no hay una verdadera correspondencia entre las lenguas. El artilugio de la traducción suele ser engañoso (*traduttore, traditore*; se dice en italiano: el traductor es un traidor). Por eso dice John Culkin, en un artículo dentro del libro *Mc Luhan: caliente y frío*, “cada cultura encierra una metafísica distinta. Cada una codifica la realidad a su manera” (Stearn, 1967, pp. 65-66). Luego, se refiere a los esquimales: “disponen de cuarenta o cincuenta vocablos para designar la ‘realidad’ que llamamos nieve” (pp. 65-66, cursivas añadidas).

A modo de conclusión

La fisura en la cotidianidad que abre el arte permite, por un lado, ver el “mundo” desde la perspectiva del artista, desde su ojo y, por otro lado, irrumpir en la cotidianidad, que es por definición monótona y rutinaria; se abre de ese modo el velo que cubre la belleza o la sublimidad.

Cuando retornamos a la cotidianidad, tenemos la posibilidad de apreciar en ella elementos que al discurrir rutinariamente, por medio de fórmulas (de todo tipo, desde condicionamientos musculares hasta las recetas del lenguaje cotidiano), pasan desapercibidos porque no los vemos, en palabras de Heidegger, en su “cosidad”, sino como mero útiles²².

Indudablemente, es muy difícil hablar de belleza o sublimidad sin llegar al extremo de plantear que la belleza o la sublimidad es absolutamente subjetiva. Es evidente que cada cultura, que cada civilización tiene sus propios parámetros, y que los individuos mantenemos relaciones de tensión y libertad en relación a ellos.

Por esto, más que hablar de belleza o sublimidad, tendríamos que mostrarlas, como lo hace Heidegger en relación con los *zapatos* que duermen su sueño tranquilo después de haber recorrido el campo de labranza. Por supuesto que hay innumerables obras que podrían ser calificadas como bellas o sublimes. Cualquier elección sería arbitraria y la lista sería prácticamente infinita. Dejemos al lector de este ensayo que confeccione la suya propia, nosotros seguimos anotando la nuestra.

Notas

¹ “*Werksein heißt: eine Welt aufstellen*” [Ser-obra significa instalar un mundo] (Heidegger, 2003, p. 30).

² “*Wahrheit bedeutet heute und seit langem die Übereinstimmung der Erkenntnis mit der Sache*” (Heidegger, 2003, p. 38). “Verdad significa actualmente y desde hace mucho tiempo la coincidencia del conocimiento con el asunto” (Heidegger, 1960, p. 42). La cita precedente es la traducción que hace Rovira Armengol. Yo preferiría traducir *Ding* (\equiv Sache) por *cosa*, en vez de *asunto*, lo cual nos permitiría introducirnos mejor al mundo de la lógica, que es al que se refiere aquí Heidegger. Así, la traducción quedaría de esta manera: “Verdad significa actualmente y desde hace mucho tiempo la coincidencia del conocimiento con la cosa”. Quizás todavía podríamos traducir *Erkenntnis* por *juicio*, lo que acercaría aún más la traducción a la lógica aristotélica: “Verdad significa actualmente y desde hace mucho tiempo la coincidencia del juicio con la cosa”.

³ “*Das Wesen der Kunst, worin das Kunstwerk und der Künstler zumal beruhen, ist das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit. Aus dem dichtenden Wesen der Kunst geschieht es, daß sie inmitten des Seienden seine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles anders ist als sonst*” (Heidegger, 2003, p. 59).

⁴ “*Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts? Das ist die Frage. Vermutlich ist dies keine beliebige Frage. »Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts? « das ist offensichtlich die erste aller Fragen. Die erste, freilich nicht in der Ordnung der zeitlichen Aufeinanderfolge der Fragen*” (Heidegger, 1976, p. 1).

⁵ *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Capítulo primero de Holzwege, 2003, p. 1).

⁶ Heidegger, desde las primeras páginas de *Holzwege*, toma posición en contra de la mimesis aristotélica como concepción del arte.

⁷ “*Vielmehr kommt est durch das Werk und nur im Werk das Zeugsein des Zeuges* [el ser instrumento del instrumento] *eigens zu seinem Vorschein*” (Heidegger, 2003, p. 21).

⁸ “*Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt*” (Heidegger, 2003, p. 21).

⁹ Valentina Falchi, diseñadora de joyería, dice en su blog, con fecha del 13 de julio de 2016 y bajo el título “Erté, el mago milagroso”, respecto a la obra “Alfabeto”: “En los años 30 y 40 seguía trabajando en Europa para revistas y teatros pero llegó entonces la segunda guerra mundial y el trabajo empezó a escasear. Teniendo más tiempo libre retomó y terminó Alfabeto, un proyecto gráfico empezado en 1927 que años más tarde se convirtió también en una serie de broches” (Falchi, 2016, párr. 7)

¹⁰ Hay una errata en los dos libros traducidos al castellano: debe decir función *fática* y no *fáctica*. En *La estructura ausente* (Eco, 1978a), se encuentra en la página 160. En el *Tratado de semiótica general* (Eco, 1978b), la errata figura en una nota (55) en la página 418.

¹¹ “*Le signe est une fracture qui ne s’ouvre jamais que sur le visage d’un autre signe*”.

¹² Aunque dice un poco más adelante que en el trabajo estético no hay variantes facultativas, “cualquier diferencia asume valor formal (en este caso el término / formal / debe entenderse en el sentido técnico propuesto por la teoría de los códigos” (Eco, 1978b, p. 423).

¹³ “*Werksein heißt: eine Welt aufstellen*” (Heidegger, 2003, p. 30).

¹⁴ “*In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen*” (Heidegger, 2003, p. 21).

¹⁵ *“Die Dichtung ist hier in einem so weiten Sinne und zugleich in so inniger Wesenseinheit mit der Sprache und dem Wort gedacht, daß es offen bleiben muß, ob die Kunst und zwar in allen ihren Weisen, von der Baukunst bis zur Poesie, das Wesen der Dichtung erschöpft”* (Heidegger, 2003, p. 62).

¹⁶ *“C’est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel”* (Milner, 1978, p. 36).

¹⁷ *“Je einfacher und wesentlicher nur das Schuhzeug, je ungeschmückter und reiner nur der Brunnen in ihrem Wesen aufgehen, um so unmittelbarer und einnehmender wird mit ihnen alles Seiende seiender. Dergestalt ist das sichverbergende Sein gelichtet. Das so geartete Licht fügt sein Scheinen ins Werk. Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne. Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west”* (Heidegger, 2003, p. 43).

¹⁸ En este pasaje me he apartado completamente de la traducción de José Rivera Armengol porque me pareció incomprensible. En la última línea coloqué las palabras Belleza y Verdad con mayúscula inicial, aunque en alemán todos los sustantivos se escriben de esta manera, para destacarlas.

¹⁹ La autora coloca los sustantivos alemanes con minúscula.

²⁰ *“Les limites de mon langage signifient le limite de mon propre monde”* (Wittgenstein, 1972, p. 141).

²¹ *“Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”* (Wittgenstein, 1959, p. 89).

²² Aquello que da a las cosas lo que tienen de constante y nuclear, aunque al mismo tiempo provoca el modo de acceso a los sentidos —lo colorido, sonoro, duro, macizo—, es lo material de las cosas. En esta determinación de la cosa como materia (*ἔλη*) está comprendida ya la forma (*μορφή*). Lo constante de una cosa consiste en que una materia coexista con una forma. La cosa es materia formada. Esta interpretación de la cosa invoca su visión directa, con la cual la cosa nos afecta con su aspecto (*εἶδος*). Con la síntesis de materia y forma se encontró, por fin, el concepto de cosa que tanto conviene a las cosas naturales como a las de uso (Heidegger, 1960, p. 21). Esto es lo que llama Heidegger *cosidad* de la cosa [*Dingheit des Dinges*] (Heidegger, 2003, p. 16).

Referencias

- Barthes, R. (1970). *L'empire des signes*. Ginebra: Éditions Albert Skira.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2006). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (1998). *La construcción de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Borges, J. L. (1980). *Siete Noches*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dante, A. (1973). *Comedia. Infierno* (Trad. Á. Crespo). Barcelona: Seix Barral.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1978a). *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1978b). *Tratado de semiótica general*. México: Lumen.

- Eliade, M. (1967). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Erté. (1940). *Abecedario* [Ilustración]. Recuperado de <http://arteac.es/erte-romain-de-tirtoff/>
- Falchi, V. (2016). Erté, el mago milagroso. Recuperado de <https://www.valentinafalchi.com/erte/>
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Frankfort, H., Frankfort, H. A., Wilson, J. A. y Jacobsen, T. (1993). *El pensamiento prefilosófico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, F. (1966). *Fenomenología del espíritu* (Trad. W. Roces). México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, F. (1970). *Phänomelogie des Geistes*. Baden-Baden: Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1960). *Sendas perdidas* (Trad. J. Rovira Armengol). Buenos Aires: Losada.
- Heidegger, M. (1966). *Introducción a la metafísica* (Trad. E. Estiú). Buenos Aires: Nova.
- Heidegger, M. (1976). *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen: Max Niemayer Verlag.
- Heidegger, M. (1986). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemayer Verlag.
- Heidegger, M. (2002). *El ser y el tiempo* (Trad. J. Gaos). México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2003). *Holzwege*. Frankfurt am Mein: Vittorio Klostermann.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lewandowski, T. (1986). *Diccionario de lingüística*. Madrid: Cátedra.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- Milner, M. (1978). Introduction. En C. Baudelaire, *Les fleurs du mal* (p. 36). Paris: Imprimerie Nationale.
- Mora, F. (2001). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Morin, E. (2001). *Amor, poesía, sabiduría*. Madrid: Seix Barral.
- Mounin, G. (1979). *Lingüística y filosofía*. Madrid: Gredos.
- Nietzsche, F. W. (1967). *El origen de la tragedia* (Trad. E. Ovejero y Maury). Buenos Aires: Aguilar.
- Stearn, G. E. (1967). *McLuhan: caliente y frío*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rulfo, J. (1984). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Van Gogh, V. (1886). *Shoes* [Pintura]. Amsterdam, Museo van Gogh. Recuperado <https://vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>
- Wittgenstein, L. (1959). *Tractatus logico-philosophicus*. Oxford: Suhrkamp.
- Wittgenstein, L. (1972). *Tractatus logico-philosophicus* (Trad. P. Klossowski). Francia: Gallimard.
- Wittgenstein, L. (2010). *Tractatus logico-philosophicus* (Trad. J. Muñoz & I. Reguera). Madrid: Alianza Editorial.