

ESTETICA, NIHILISMO E IDENTIDAD

LUIS O. BREA FRANCO

A D. Diana, S. Atahualpa y Fátima con afecto

La filosofía, que se originó como una creación propia y única del pueblo helénico, hace ya más de veinticinco siglos, es la matriz de donde ha surgido la concepción de la ciencia, que ha permeado desde entonces, como ideal de conocimiento, a toda la cultura occidental, la cual, a su vez, ha marcado todo tipo de conocimiento, toda praxis y toda historia.

En otra ocasión, tuve la oportunidad de resaltar este hecho. En efecto, señalaba: *"La culminación del espíritu griego se logra plenamente en la reflexión filosófica. La filosofía es la que determina primeramente la existencia de lo griego; y ha sido ella, mediante el nacimiento y dominio de las ciencias y la interpretación del fenómeno del lenguaje, según un modelo gramatical lógico-racional, la que ha troquelado con su carácter la historia del hombre sobre toda la tierra"*. (1). Hoy, lo repito aquí, de entrada, para situar la presencia histórica de la filosofía en nuestra cultura y su fundamental co-presencia ideal en toda actividad científica.

En la actualidad, las ciencias se han desarrollado exuberantemente. Hacer ciencia, en nuestros días, significa explicar, mediante un método rigurosamente formulado, un campo particular de objetos. Para las ciencias, todo lo que se manifiesta con independencia del método científico es o inexistente o falta de valor.

Los éxitos crecientes de la ciencia moderna se deben a su especialización; pero, en estas condiciones, la unidad del saber científico no puede ser sino la yuxtaposición de muchos mundos separados los unos de los otros. Y esto ha dado lugar a una unidad casual e ingenua del saber, de la cual la ciencia ha pretendido siempre mantenerse alejada. Acontece, en esta situación, que la unidad del saber se presenta o como la unificación de las varias especialidades, la cual se mantiene, como he dicho, de modo casual e ingenuo; o bien, nos proponemos sentar una verdadera unidad, esto es, ir más allá del mero amasijo de disciplinas que se desarrollan separadas.

Para plantearnos el problema de la auténtica unidad del saber científico, tendríamos que ir más allá del mero quehacer científico inmediato. Se haría necesario plantearnos, en otra dimensión, el sentido de la ciencia y lograr por esta vía una transformación del método. ¿Quiénes podrían hacerlo? Considero que sólo el trabajo mancomunado de investigadores y filósofos. Hasta que no tomemos consciencia, todos nosotros, de la *necesidad* de la unificación del saber científico y trabajemos tesoneramente para lograrlo, dicha unificación se nos presenta con las características nebulosas de un sueño.

En 1929, el filósofo alemán Martin Heidegger elaboró una conferencia titulada: "¿Qué es metafísica?". En ella enunció la polémica frase: "*la ciencia no piensa*", la cual provocó mucha sensación cuando fue pronunciada. El escenario en que se situaba Heidegger para formular tal afirmación, lo definía al inicio de la mencionada disertación: "*Nuestra existencia- en la comunidad de investigadores, maestros y discípulos- está determinada por la ciencia. ¿Qué esencial cosa nos acontece en el fondo de la existencia cuando la ciencia se ha convertido en nuestra pasión? Los dominios de las ciencias están muy distantes entre sí. El modo de tratar sus objetos es radicalmente diverso. Esta dispersa multiplicidad de disciplinas se mantiene, todavía, unida gracias tan sólo a la organización técnica de las universidades y facultades, y conserva una significación para la finalidad práctica de las especialidades. En cambio, el enraizamiento de las ciencias en su fundamento esencial se ha perdido por completo.*"

(2)

¿Qué pretendía señalar el citado pensador más allá de toda polémica momentánea cuando afirmaba que *"la ciencia no piensa"*? A mi juicio intentaba expresar, de un modo muy abreviado, que la ciencia no se mueve en la dimensión de la filosofía; y, al mismo tiempo, destacaba que la ciencia necesita de ella para poder ser como tal.

La ciencia, en sí misma, no puede decidir qué es movimiento, qué es tiempo, qué es espacio, qué es número, etc.... La ciencia no puede pensar, ni decidir con sus métodos sobre sus fundamentos. Esta decisión se cumple en otra dimensión, en la dimensión que se otorga en la filosofía.

El nivel de desarrollo de una ciencia se determina por su capacidad para experimentar una crisis filosófica de sus conceptos fundamentales. Recuérdense los grandes cambios y avances alcanzados en las ciencias más rigurosas y respetadas durante el presente siglo, gracias, precisamente, a estas crisis planteadas en sus fundamentos; piénsese en las matemáticas, en las ciencias físicas, en la biología, en la economía, en las ciencias históricas. Ha sido en este proceso de fundamentación donde dichas ciencias han logrado definir una relación metodológica fundamental con su objeto, y donde ellas han alcanzado una nueva rigurosidad que les ha permitido dar grandes saltos hacia más coherentes desarrollos.

Para que pueda haber ciencia, en un sentido auténtico, debe darse un doble movimiento, primero, tendríamos el que va desde la aplicación del método científico a un campo objetivo, el cual procede por las modalidades de la experimentación de las implicaciones concretas de sus planteamientos teóricos y de las comprobaciones obtenidas en los laboratorios; y, segundo, el movimiento que va desde los resultados así logrados, al análisis de los presupuestos objetivos y metodológicos con miras a una fundamentación rigurosa de sus conceptos fundamentales. En esta última dirección se orienta la instancia filosófica necesaria al quehacer científico.

Basten estas palabras para reafirmar, de manera muy breve, mi más profunda convicción en torno a la imprescindible e indisoluble complicación de la filosofía y la ciencia para aspirar a la consecución de un saber objetivo, metódicamente controlado y verificable, fundamentado y riguroso sobre el universo. Este es el ideal irrenunciable

de la *episteme* que está en la base de nuestra cultura occidental.

El título de la presente disertación es: *Estética, nihilismo e identidad*. En ella intento, desde la determinación de la aspiración histórica de la Estética como disciplina filosófica, enfocar el problema de la esencia de la obra de arte, su significado en nuestro tiempo y sus implicaciones para la identidad de los pueblos; realizado esto, desde una perspectiva teórico-conceptual como corresponde a una orientación filosófica.

Coloco, como epígrafe, los iluminados versos de un poeta dominicano contemporáneo:

Deudor es el hombre de su origen

De él depende que la historia se repita en otra historia".

José Enrique García: El fabulador. (3)

Las meditaciones sobre lo bello y el arte son tan antiguas como la filosofía. En cambio, la Estética, que intenta sistematizar tales meditaciones, constituye una de las disciplinas filosóficas más recientes. Fue a mediados del siglo XVIII cuando logró su constitución.

La palabra "Estética" no surgió hasta 1750, creada por la pluma de Alexander Baumgarter (1714-1762); y, en aquel entonces, sólo sirvió para dar sentido a la teoría de la sensibilidad, de acuerdo con la etimología del vocablo griego *aisthesis*.

La nueva disciplina alcanzó gran popularidad a través de los canales de difusión peculiares de esa época: las revistas, los salones y la ensayística. No tardó en ganar adeptos entre los filósofos más eminentes. Kant (1724-1804) en su tercera "crítica", la Crítica del juicio, confirmó la importancia de las investigaciones sistemáticas concernientes a los problemas de la belleza y del arte. En el siglo XIX, en Alemania, Schiller (1759-1805) se ocupó de cuestiones estéticas y asimismo Fichte (1762-1814), Schelling (1775-1854) y, sobretodo, el "maestro por excelencia", Hegel (1770-1831), en su memorable "Estética". También Schopenhauer (1788-1860), Nietzsche (1844-1900), Marx (1818-1883) y Sigmund Freud (1856-1939) trataron sobre ella.

El interés por los problemas estéticos se ha acrecentado igualmente en otros países. De Francia citaremos los nombres de Henri Focillon (1881-1934), Henri Bergson (1859-1941), Paul Valery (1871-1945), Mikel Dufrenne y a los filósofos existencialistas Gabriel Marcel (1889-1973), Jean Paul Sartre (1905-1980), Albert Camus (1913-1960), Georges Bataille, hasta llegar a los diferentes pensadores posmodernos.

En Italia la lista de sus estudiosos es extensa, está presidida por Benedetto Croce (1866-1952) y abarca a pensadores contemporáneos de la talla de Dino Formaggio (1914-...) y Umberto Eco (1932-...). La nómina de sus cultores sería interminable si detalláramos los demás países. Por ello aquí nos detendremos en este recuento.

El tema de la Estética se refiere a los saberes difusos sobre la belleza, el arte y sus manifestaciones, los cuales, repito, admiten una historia milenaria diseminada en la reflexión filosófica y teológica que se ha venido tejiendo en Occidente desde la antigüedad griega. Mas, el Siglo de las Luces representa el momento decisivo para su formación, no sólo a causa de que se elaboran categorías nuevas en el juego interpretativo del arte y de las obras, sino, sobre todo, gracias a la manera original de articular las anteriores visiones con las que se van elaborando en ese momento, hasta conferirles un estatus teórico y disciplinar nunca anteriormente logrado. La Estética conquista su autonomía como disciplina ilustrada.

La Ilustración pretendía, en un sentido, promover la educación, la formación y el desarrollo plural de cada persona y del género humano en su conjunto y, en otro, identificarse con el ejercicio de los poderes reconocidos a la razón humana. Aspiraba, además, a esclarecer e iluminar racionalmente en todas direcciones. Ahora bien, no sólo aspiraba a este esclarecimiento, sino que promovía un proceso de emancipación global del hombre, el cual corre paralelo a la conciencia que éste obtiene de ser un sujeto autónomo, autosuficiente. La Estética, en su nacimiento, está comprometida con esta marcha, y no tarda en transformarse en una teoría universal sobre el arte con el rango de disciplina filosófica suprema.

Desde este origen ilustrado, la Estética reconoce dos únicas guías: la razón y la experiencia. Entiende conciliar armónicamente estas dos

posibilidades primordiales de la condición humana. Por un lado, el instinto, los sentimientos y las emociones y, por el otro, las leyes de la razón y de la coherencia racional. Participa, además, de la visión utópica de la Ilustración, a través de una praxis, en la cual la razón, centrada en sus objetivos prácticos, procura alcanzar la felicidad humana mediante la reconciliación de la cabeza y el corazón, reuniendo la pura sensibilidad con la actividad intelectual.

La Estética durante toda la historia de la modernidad ha sido fiel a esta relación originaria con la utopía de la realización de lo estético y lo artístico en la historia. Si bien ha oscilado entre dos visiones: una, que aspira a la universalización de lo estético y confía esperanzada que le será posible vencer los obstáculos con los que tropieza: la razón abstracta, científicista e instrumental; y otra, pesimista, convencida de que la edificación de la utopía se estrellará contra las fuerzas oscuras de la historia, de lo inconsciente y lo represivo.

La Estética trata sobre el arte. Y, en seguida, nos preguntamos: ¿Qué es el arte? Empero, ¿a qué o a quién debemos preguntar en torno a la esencia del arte? Podríamos cuestionar al artista que es el sujeto creador de obras de arte, mas podría acontecer que el artista, como suele suceder, no sepa definir el arte y que nos invite más bien a considerar la obra para determinar la esencia de su arte, y, en consecuencia, del arte. El artista es la fuente de la obra y ésta, a su vez, es la fuente del artista. Hablar de alguien como artista porque "tiene talento" carece de sentido, pues, ¿cómo podríamos verificar algo tan indefinido como el talento? Un hombre se transforma en artista al crear una obra. El maestro se explica en la obra y por ella.

En nuestra investigación nos damos cuenta que nos encontramos en un círculo. El artista se explica por la obra y la obra por el maestro. ¿A quién interpelar? ¿Al arte? Empero, ¿no es éste únicamente una representación global de lo que sólo es real, a saber, el artista y la obra?.

En la Estética se utiliza el método circular, basado en la convicción de que a nivel creador, la relación que vertebra la actividad humana no es el esquema "causa-efecto", *esquema causal de tipo lineal, monodireccional*, sino el *esquema interferencial de "apelación-*

respuesta". Para conocer los actos y procesos que responden a esta trabazón interferencial no basta con estudiar sucesivamente las diversas fases que lo integran. Hay que tener ante la vista, en alguna medida, el bloque, la trama constelacional que forman estas fases, y, consecuentemente, su intrínseca respectividad y conexión estructural.

Cuando se estudia el fenómeno estético es decisivo hacer las paces con este tipo de *ambigüedad fecunda*. El conocimiento de este género de realidades envolventes no se obtiene adoptando una actitud meramente "espectacular", en distanciamiento de indiferencia, sino por vía del trato, en un encuentro comprometido del hombre integral con la realidad vista en todo su poderío interior.

Sea cual sea la verdadera realidad del arte, debemos admitir que este actúa en nosotros. Aunque no sepamos cuál es su esencia, no podemos ignorar que el arte se manifiesta. ¿Donde se manifiesta? Se manifiesta en la obra de arte.

Llegados a este punto debemos, pues, preguntarnos: ¿Qué es una obra de arte? Y al formularnos esta pregunta deberíamos prepararnos, cada uno de nosotros, trayendo a la imaginación una obra de arte concreta. Aquí, para facilitar la reflexión, he elegido cinco obras de arte tan conocidas, que tal vez todos las conozcan y puedan actualizarlas en su imaginación: *El Partenón* del Acrópolis de Atenas (448-437 a. C.); el famoso cuadro de Vincent Van Gogh, *La Silla* (1888); el no menos conocido *Concierto para clarinete (bajo) en la mayor, Kv 622*, (1791) de Mozart; *el Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz (1577) y el exquisito soneto de Quevedo "*Amor constante más allá de la muerte*". Cuando me refiera a la obra de arte estaré pensando siempre en una de ellas o aún, en todas.

A continuación procederé a exponer la esencialidad de la obra de arte. Para ello me serviré, como hilo conductor, del hoy ya clásico análisis fenomenológico de la obra de arte elaborado por Martín Heidegger en su ensayo "El origen de la obra de arte". (4)

Situémonos ante una obra de arte. Ante todo, una obra de arte es algo material. Toda obra de arte se basa en lo material, existe en cuanto es cosa. El edificio se funda en las columnas y arquivribas. El cuadro cuelga en la pared como cuelga la ropa. La partitura del concierto, los

poemas, están almacenados en el sótano de la casa editora como se almacena el azúcar en un ingenio. Además, cuentan las piedras, los colores, el sonido, las palabras, que son materia, cosas materiales.

La estética contemporánea valoriza a fondo la importancia del trabajo *sobre, con* y *en* la materia. Empero, ya Miguel Angel (1475-1564), en el Renacimiento, mantenía que la escultura estaba virtualmente contenida en el bloque de piedra original. Es más, en un soneto, sugería que la primera fuente de inspiración es la materia y, la tarea del artista, consistiría en dialogar con ella. Algunos pensadores actuales (5) han llegado a afirmar que toda obra verdaderamente grande brota sólo de un intenso diálogo con la materia, en el cual emergen a nuestra sensibilidad, desde ella, zonas nuevas de presencias, sobre las que podemos ejercitar nuestra acción modificadora, pues el artista trabaja, piensa y produce desde el cuerpo y la sensibilidad, que constituye la actividad originaria de donde brota toda forma y toda organización formal sensible.

Toda obra de arte es inmediatamente una cosa. Pero todo lo que acontece en una obra de arte no termina ahí. Hay en ella algo más. Hay "*un no sé qué que quedan balbuciendo*" como expresa el magnífico verso de San Juan de la Cruz; y que tan sólo llegan a intuir aquellos que son capaces de penetrar su misterio. La obra de arte nos introduce a un mundo nuevo. Nos habla de algo diferente, de una realidad absolutamente distinta: toda obra de arte es fundamentalmente metáfora (6) y como tal nos transporta, nos lleva más allá de donde estamos situados. Nos transitúa, si se me permite el término; nos arroba y suspende.

Toda obra de arte es mediatamente alegoría. Alegoría es un término que en griego se dice en dos palabras: "*allo agoreyei*", la primera se traduce como "otro" y "hablar" es el significado de la segunda. Unidas significan: "hablar de lo otro". Decir que la obra de arte es una alegoría indica sólo que ella nos habla de algo que está más allá, que la obra señala hacia un cierto rebasamiento o trascendencia. (6)

También podríamos decir que en la cosa que es la obra y a través de ella, algo se nos hace más próximo, algo que es más que cosa. Ahora bien, acercar, facilitar el encuentro, es el significado del término griego

symballein, que traducimos con la palabra símbolo. La obra de arte es símbolo. Alegoría y símbolo: metáfora.

La tarea que nos hemos propuesto es alcanzar la realidad inmediata y plena de la obra de arte, con objeto de captar, mediante su análisis, la esencia del propio arte. Para ello, el camino a seguir nos conduce a la cosa que es inmediatamente la obra, para desde allí determinar qué es la obra como tal. Para iniciarlo debemos cuestionarnos: ¿qué es la cosa? ¿cuál es la esencia de la cosa?

Este es un camino muy largo. Por razones de oportunidad trataré de abreviarlo al máximo. Me limitaré, en consecuencia, sólo a lo necesario para hacerlo medianamente inteligible, dejando de tocar toda una serie de asuntos fundamentales que vienen dados por supuesto.

En filosofía se denomina cosa, a todo cuanto es. Cosa es cuanto es *algo*, no importa el grado de su realidad. A la cosa en filosofía se le denomina *ente*. Y como se puede intuir, este es un concepto extensísimo. Son entes o cosas el agua que contiene una copa, la copa misma, el mar y el sol, la gaviota que vuela sobre el mar, las nubes del cielo, la silla donde reposo, la edificación en que nos encontramos, el árbol que da frutos y sombra, etc... Pero no sólo esto; en la filosofía tradicional, también, aunque nos parezca inadecuado, a Dios mismo se le ha considerado una cosa o ente, precisamente, *el entísimo*; y, asimismo lo es el mundo, que es algo impalpable. Desde este punto de vista, la obra de arte es una cosa en cuanto es ente, en cuanto es algo.

Sin embargo, generalmente, llamamos cosa a los objetos inanimados y a los fabricados por nosotros para nuestro uso. Así, designamos como cosas a la piedra, a un trozo de madera, a un reloj, a una silla, a los zapatos. Excluimos del orden de las cosas a los seres vivos: el pez, la gaviota, el árbol, las hormigas, el caballo; los seres humanos tampoco somos cosas. Pero sí los son los vegetales, las carnes y los cereales que ingerimos para alimentarnos. En lo adelante, entenderemos como cosas a los objetos inanimados y a los que producimos para nuestro uso, los utensilios, los útiles.

Nuestro asunto es ahora determinar la esencia de estas cosas. Esto lo hacemos con la finalidad de indagar la realidad de la obra de arte que en su base es una cosa.

En la Historia de la Filosofía se han elaborado tres interpretaciones de lo que es la cosa. La cosa ha sido explicada como el soporte de las propiedades, como la unidad de una pluralidad de sensaciones y como materia informada.

Me referiré muy sucintamente a ellas.

La primera teoría explica *la cosa como el soporte de las propiedades*. ¿Qué significa esto? Tomemos una piedra en nuestra imaginación para mejor comprender. Comprobamos que una piedra es consistente, dura, compacta, de contorno irregular, pesada, de ciertas dimensiones, etc... tales son *sus propiedades*. La cosa no aparece, sólo captamos sus propiedades. La cosa, vendría a ser el *núcleo* en torno al cual adhieren las propiedades. En esta interpretación, se la configura como una especie de *centro mágico*. Esta concepción de la cosa fue elaborada entre los griegos. Ellos la consideraban como *la articulación de una substancia* (el núcleo) y, de múltiples modificaciones de ella, *los accidentes*. A través de nuestra comprensión del lenguaje, que heredamos igualmente de los antiguos griegos, mantenemos en vigencia esta manera de ver las cosas. El esquema substancia-accidente como sentido de la construcción de la cosa, corresponde al esquema sujeto-atributo, esto es, al esquema de la construcción de la proposición, que es el eje de toda la construcción de la lógica y; por ende, de todo pensamiento y de toda aprehensión cognocitivo-racional de las cosas. No podemos, ahora, profundizar en esta experiencia fundamental del ser del ente elaborada por los griegos. Nos basta con señalar que por medio del esquema que analizamos, no podemos distinguir los entes que existen como pura cosa de los demás, es decir, de los animados. Este esquema vale para definir la esencia no sólo de la piedra o del martillo, sino también para definir la esencia del vegetal, del animal, del humano..., en fin, de *todo* lo que es.

La siguiente interpretación histórica de la cosa proviene de Emmanuel Kant (1724-1804). Describe *la cosa como unidad de una multiplicidad de impresiones sensoriales*. La cosa actúa en nosotros, opera sobre nuestro cuerpo, se presenta *en* nuestros sentidos y, a través de ellos, tiene formas y cualidades: es dura, huele, emite sonidos, etc... Llega a nosotros por mediación de ellos, la captamos en nuestra

percepción (aisthesis). Empero, como la cosa nos viene dada en varios sentidos al mismo tiempo y sigue siendo la misma para nosotros, cogemos de ello que su esencia radica en esa *unidad* que captamos en la pluralidad y variedad de las percepciones sensoriales. Tomemos ahora, nuevamente, la piedra imaginaria y, mentalmente, cada uno de nosotros, hagamos el ejercicio de percibirla sensorialmente. La piedra será la totalidad de todas las percepciones. Sin embargo, si prestamos atención a nuestra experiencia inmediata, aprehendemos que la piedra no consiste simplemente en un orden puesto por nosotros a nuestras sensaciones. La piedra está ahí, en medio, fuera de nosotros. Tiene una consistencia que se nos impone. La piedra no es fruto de una abstracción de nuestra capacidad perceptiva. Dada la evidente limitación de esta teoría con respecto al modo concreto de imponerse la presencia de la cosa en nosotros, comprendemos que ella no nos ayuda a desentrañar lo que buscamos.

Pasemos, inmediatamente, a considerar la tercera idea en torno a la esencia de la cosa. Es la que la concibe como *un compuesto de materia y forma*. Es de concepción aristotélica. Afirma que cada cosa está dotada de cierta consistencia, de una coherencia interna. A través de ello, de lo que es constante y, en cierto modo, esencial, se manifiestan sus propiedades sensibles: el color, el sonido, la dureza, la masa, etc... Esto constituye la materialidad de la cosa. Ahora bien, en esa materia está ya incluida, como acabamos de decir, una constancia, una forma. Toda materia tiene siempre unida una forma, Así, la cosa sería materia y forma o materia informada.

Precisamente, este par de nociones, materia y forma, se ha aplicado siempre en toda estética como las nociones que le pertenecen. Se ha interpretado que, en el terreno de la obra de arte, la forma natural cede su lugar a la forma artística. Parecería que hemos dado con lo que buscamos. Pero antes de contentarnos con esta teoría y cantar victoria, nos cuestionamos sobre el origen de estas nociones. Mientras lo hacemos, no debemos olvidar que el universo de las cosas lo hemos descrito como el conjunto de los objetos inanimados y de los objetos de uso o utensilios. Tenemos, pues, tres tipos de cosas: las puras cosas brutas de la naturaleza, los utensilios y las obras de arte.

Y ahora nos formulamos la pregunta planteada: ¿dónde tiene su origen el complejo de nociones materia-forma: en la pura cosa, en el útil o en la obra de arte?

Volvamos nuestra mirada a la piedra que tenemos en la imaginación como representación de la pura cosa y nos cuestionamos ¿qué es en ella la forma? Podríamos responder que ésta consiste en la repartición espacial de la materia en un contorno, en la disposición de la espacialidad local del contorno, y es, desde ahí, de donde surge su volumen y, la ordenación de las partes de la materia en ella, su forma.

Pongamos ahora nuestra atención en un útil. Anteriormente mencionaba una silla, pensemos en una silla común de madera y paja. Aquí la forma no está dominada por la materia, como sucede en la cosa bruta, sino que es la forma la que determina su ordenación, su cualidad y el tipo de materia que se utiliza. Imaginemos, para hacer esta idea aún más clara, un martillo. La forma del martillo determinará el tipo de materia y su cualidad. Pero debemos enseguida agregar que, en el caso del útil, la forma no es la intención que sirve de modelo en el curso de su ejecución. La finalidad que domina la producción de un utensilio consiste en que éste *sirva para cumplir una tarea determinada*. La finalidad de su producción es que éste pueda cumplir de la manera más apropiada su facultad de servir: *su servilidad*. El producto de la conjunción de materia y forma, en este caso, lo fabricado, lo producido como instrumento, tiene como fin servir para algo. Por esta razón, el instrumento es siempre *dependiente*; carece, por su esencial servilidad, de autonomía. La forma del instrumento depende del fin al cual se le destina.

Pasemos a observar ahora una obra de arte. La disposición de la materia y de la forma es fruto de una tensión inédita, realizada a través del diálogo del artista con la materia. En la obra de arte la materia es llevada a un límite, en el cual, materia y forma aparecen hermanadas en un fulgurante abrazo inseparable, en el cual *mutuamente se donan la una a la otra de manera imprescindible*. Es en esta mutua donación en la cual, en una obra de arte auténtica, se ofrecen materia y forma; ambas descansan en este recíproco apropiarse de la una en la otra. En este caso, ni la forma ni la materia dependen de nada

que les sea externo, como vimos sucede con el útil, para el cual la finalidad del servir-para es determinante. Mas en la obra se da algo más.

La relación de materia y forma da lugar al surgimiento de un más, de un plus que no es explicable mediante el análisis de sus componentes. En la obra de arte la conjunción de forma y materia da origen a *una apertura a algo otro*, lo cual no está fuera de la obra sino que se revela en ella y a través de ella.

Decimos que en la obra de arte se articula una relación íntima, autosuficiente, de materia y forma, pero esta conjunción no explica per se la esencia de la obra, pues ésta se *revela siempre desde ella misma más allá de ella misma*.

Por todo ello, podemos colegir que las nociones de forma y materia definen fundamental y originalmente la esencia del instrumento y no la de la obra, ni la de la pura cosa. Estas nociones, sin embargo, como señalamos anteriormente, se han considerado siempre como propias de la estética, mas no dan razón de la obra de arte en su esencia y sólo son aplicables a ella como una transformación y ampliación de su campo de validez propio, el de la instrumentalidad del útil.

¿Por qué se ha producido esta extensión? Podríamos postular dos razones. La primera es que ello se ha debido a que el instrumento ocupa una posición intermedia entre la pura cosa y la obra. El instrumento es algo más que una simple cosa bruta y es, al mismo tiempo, algo menos que una obra de arte. Esto último es así, en cuanto el instrumento al igual que la obra, tiene la huella de la intervención humana. Es menos que ella en tanto carece de la radical *autonomía* que constituye un carácter esencial de toda obra de arte. La segunda razón sería más compleja, y es de orden histórico-cultural.

Nuestra cultura occidental se origina en Grecia, de donde trae las ideas fundamentales. Sin embargo, la carga relativa con que hemos reinterpretado tales ideas proviene del Cristianismo. Y cuando hablo de Cristianismo no me refiero a la doctrina evangélica predicada por Jesús de Nazareth, sino a la institución histórica que ha moldeado a Occidente traduciendo y adaptando la cultura griega a una nueva sensibilidad y a una diferente experiencia de la vida y de la realidad.

Para el Cristianismo, como institución histórico-cultural, la realidad tiene una vinculación clara, establecida, con Dios. Dios es, para éste, fundamentalmente creador. Dios creó el mundo para que pudiera realizarse el fin de la Salvación. Todas las cosas están dirigidas a ese fin. Las que no se conforman a él nos aparecen, desde esta perspectiva, como cosas marcadas, defectuosas, disminuidas. Todo cuanto es, es considerado por el Cristianismo como un *instrumento* de este Plan Divino misericordioso que es la Salvación Eterna. Y es desde esta concepción de donde trae su origen *la visión instrumentalista de la realidad*. Así como Dios ha creado el mundo, el artesano crea utensilios y el artista, obras. Cada cosa, por estar subordinada al acto de su creación, depende para poder alcanzar su plenitud, su acabamiento, de su *fidelidad* a los fines o propósitos de su creador.

Llegados a este punto de la exposición, se hace necesaria una breve digresión para introducir algunos conceptos necesarios para nuestro análisis, a fin de intentar comprender cómo se manifiesta hoy, entre nosotros, humanos, colocados en las postrimerías del segundo milenio de la Era Cristiana, esta visión instrumentalista de la realidad que trae su fundamentación en la doctrina cristiana que permea la cultura occidental, extendida hoy avasalladoramente a todos los rincones del planeta.

En el siglo pasado vivió y pensó radicalmente desde Europa un hombre llamado Federico Nietzsche (1844-1900). Sus ideas no tuvieron mucha incidencia en su época, pero en este Siglo Veinte que estamos despidiendo, su pensamiento ha tenido una influencia decisiva. Sus ideas fueron manipuladas y utilizadas para intentar justificar ese ensayo general del infierno que fue la Alemania nazi. También sus concepciones han influido a pensadores de la existencia tales como: Karl Jaspers (1883-1969); Martin Heidegger (1889-1976); Jean Paul Sartre (1905-1980); George Bataille, y a pensadores más cercanos a nosotros como Gille Deleuze (1925-1995) y Jacques Derrida (1930-...).

Nietzsche estaba convencido del poder de las ideas, por ello creía que: *"Las palabras más silenciosas son las que traen la tempestad. Pensamientos que caminan con pies de paloma dirigen el mundo"*. (7)

Pues bien, traigo a Nietzsche a colación porque este pensador en los últimos tiempos de su lucidez previó la llegada del *Nihilismo* como nota dominante del desarrollo de la cultura occidental durante los próximos dos siglos. ¿Qué ha de entenderse bajo esta palabra? *Nihil* es término latino que significa *nada* y el sufijo *ismo* está por doctrina o concepción. Entonces el *Nihilismo* sería la doctrina que postula como principio de todo a la nada. Extraña teoría, se dirá, pues creemos saber que la nada nada es y de la nada nada sale. Para saber qué entiende Nietzsche en este sentido sólo tenemos que escucharlo: “¿Qué significa el *Nihilismo*? Que los valores supremos (de la cultura) pierden validez. Falta la meta; falta la respuesta al *por qué*”, (8) y agrega, “El *Nihilismo*, el rechazo radical del valor, el sentido y el deseo”. (9) Nos dice que, con su llegada, “toda nuestra cultura europea se agita ya desde hace tiempo, con una tensión torturadora, bajo una angustia que aumenta de década en década, como si se encaminara a una catástrofe; intranquila, violenta, atropellada, semejante a un torrente que quiere llegar cuanto antes a su fin, que ya no reflexiona, que teme reflexionar”. (10). Estas palabras tuyas, escritas en 1887, parecen un retrato de nuestro atribulado siglo.

¿Cuál es, para Nietzsche, el signo de la llegada del “*más inquietante de todos los huéspedes*” (11), del *Nihilismo*? Es la decadencia del Cristianismo como valor cultural. ¿Que significa esto? Significa que los hombres ya no *contamos* con el Cristianismo como el valor absoluto de nuestras vidas. Significa que el Cristianismo pierde su *eficacia histórica*, que pierde su veracidad como valor cultural fundamental en la historia.

Para que se pueda comprender mejor esta última afirmación recurriré a un par de conceptos elaborados por Ortega y Gasset (1883-1955) en una obra, publicada en 1940, titulada “*Ideas y creencias*” (12). Distingue Ortega entre “*ideas con que nos encontramos -por ello las denomino ideas-ocurrencias- e ideas en que nos encontramos que parecen estar ahí ya antes de que nos ocupemos en pensar*”. (13)

Las ideas en que nos encontramos son *las creencias*. Son las ideas básicas, pues son las ideas que somos. Dice Ortega: “*No hay vida humana que no esté desde luego constituida por ciertas creencias*

básicas y, por decirlo así, montada sobre ellas". Y agrega, "las creencias, son las ideas que somos... estamos en ellas". "Las ideas-ocurrencia, por otro lado, -dice-, son las que producimos, sostenemos, discutimos, enseñamos, combatimos en su pro o en su contra y hasta somos capaces de morir por ellas. Lo que no podemos es vivir de ellas"; concluye diciendo que "el hombre tiene ideas pero está siempre apoyado en creencias básicas... En efecto, -agrega-en la creencia se está, y la ocurrencia se tiene y se sostiene. Pero la creencia es quien nos tiene y nos sostiene". (14)

Pues bien, para Nietzsche, el Nihilismo surge cuando la existencia del hombre occidental ha dejado de estar sustentada en el Cristianismo. La cultura de Occidente ha iniciado su marcha hacia la *superación* del Cristianismo desde el final de la Edad Media. La verdad del Cristianismo, la creación del mundo por parte de Dios y el plan de la Salvación, ya no es la creencia en que se sostiene la vida actual. Sin lugar a dudas sostenemos, discutimos, enseñamos y difundimos el Cristianismo, pero este ya no es, para nosotros, sino, idea-ocurrencia, experiencia intelectual, no vida inmediata, vida espontánea.

Con el surgimiento del Nihilismo se nubla el horizonte del mundo. Se desvaloriza la atmósfera espiritual de la época, se pierde el sentido de lo trascendente. Se instala en el seno de la cultura como idea directiva la opinión de que la *organización técnica* y la producción que deriva de ella establecerá el orden en el mundo.

Organización en latín viene de *strío* que significa poner a disposición, esto es, armar, construir, fabricar, ordenar, habilitar. La organización técnica del mundo consiste en el ordenar y predisponer, provocador de la realidad, de acuerdo a planes de utilización de todo por todo. La organización técnica es la conjunción sin salida de la voluntad de poderío y de la técnica que "racionaliza" la Tierra devastándola. Este *poner en orden* propio de la *voluntad de poderío*, que ha sustituido a la voluntad divina en la época de la instauración del Nihilismo, mediante el cumplimiento de la organización técnica del mundo, lo nivela todo en la uniformidad de la producción. Toda jerarquía y todo rango vienen destruidos desde su misma raíz de ser; se

origina un proceso de nivelación y uniformización de las existencias y de las cosas. La realidad se torna un mero campo de energías explotables y dirigibles a cualquier sitio, listas, predispuestas para una dominación ilimitada sin objetivo definido.

Esta conexión de dominación y manejo de la realidad comporta el abandono de todo terreno donde arraigarse. Se pierde la esencial relación de la tierra con las cosas, se pierde la esencial capacidad de habitar y edificar en el dominio de lo esencial, en el dominio de una tierra natal. Se pierde la habitación, la morada, el hogar del hombre en la tierra, la cual es devastada en las anónimas relaciones que dicta la imperante voluntad de poderío.

La tierra- que siempre fue esta tierra concreta, determinada histórica y culturalmente como *mi tierra, nuestra tierra, la tierra natal*- se transforma en objeto disponible y predispuesto al servicio del querer que se encierra en este vertiginoso paroxismo de meras consecuencias concatenadas.

En otra ocasión, en 1981, señalaba con relación a esta crisis histórica: *"Las sociedades con una tecnología avanzada, víctimas del torbellino de su propio "desarrollo", empujan y predisponen a las llamadas sociedades tradicionales a liberar, transformar, acumular y dirigir sus energías y recursos naturales hacia un proceso pre-fabricado de industrialización desenfrenada que destruye y asola el suelo y el paisaje, los usos y las costumbres, los hombres y sus esperanzas, sin proporcionarles nada sustancial a cambio de sus símbolos destrozados. Desaparece -suprimida por una laberíntica retórica publicitaria- la diferencia entre el estado de guerra y la paz mientras más peligrosamente nos acercamos al borde del abismo de la autodestrucción del género humano ante la posibilidad del estallido de artefactos atómicos; mas, si esto no acontece, es posible que cada día con mayor fuerza y rapidez se produzca un hecho que supera todo lo imaginable y demencial: la devastación ecológica del planeta, la consunción y muerte de la Tierra, la consumación del Geocidio".* (15)

He intentado condensar en unas pocas proposiciones el tipo de relación con el universo que rige desde la actitud técnica que se despliega en esta fase del Nihilismo:

a) La realidad se le percibe sólo en función de su posible dominio y control.

b) Se instala un proceso de cuantificación de la naturaleza y de la historia; mediante este proceso, el ideal de dominio, presente en todo momento en la actitud técnica, se torna adecuado para el manejo que el especialista ejerce sobre la realidad.

c) Todos los seres aparecen bajo el único aspecto de su ser instrumental i. e. como instrumentos y medios, como si todo su ser se redujera a la característica de su utilizabilidad.

d) El hombre mismo no escapa a esta visión dominadora; como tal, viene objetivado y cosificado con miras a establecer su efectivo control. Así, su existencia viene matematizada en un doble sentido: por un lado, se instala el proyecto de una cuantificación mensurable de su ser, reduciendo lo espiritual a lo psíquico, y esto, a lo meramente fisiológico de los procesos orgánicos elementales; por otro lado, se afinan metodologías y los sistemas más sofisticados de cuantificación del comportamiento para lograr una más completa utilización de las capacidades humanas para los fines de explotación y dominio de la realidad; el hombre se torna así, en un recurso más entre los disponibles, se torna: *recurso humano*.

En este horizonte, la obra de arte pierde algunos de sus atributos esenciales, pierde el *aura* que emana de su autenticidad y desaparece su *autonomía*.

Walter Benjamín (1892-1940), pensador alemán, amigo y afín en las ideas del dramaturgo Bertold Brecht (1898-1956), en el año 1936, en un ensayo titulado "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica" (16) definió el *aura* que emana de toda obra de arte auténtica como "*la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)*" (17). Pues bien, uno de los aspectos que constituye la aspiración de la actual cultura de masas consiste en, dicho en las palabras del mismo Benjamín, "*el desmoronamiento del aura*" de la obra de arte, esto es, "*acercar espacial y humanamente las cosas... cuanto la tendencia a superar la unicidad de cualquier dato mediante su reproducción... Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuya sensibilidad para lo igual en el*

mundo ha crecido tanto que incluso por medio de la reproducción le gana terreno a lo único, a lo irrepetible". (18)

A través de la reproducción de la imagen de la obra de arte se trata de acreditar un nuevo producto, como si tuviera idéntica autoridad que el original, que cuenta con el aquí y ahora característico de toda presencia irrepetible y está insertado en un contexto histórico-cultural y ritual determinado.

Lo mismo que acontece con la autenticidad ocurre con la *autonomía* de la obra de arte. El arte se transforma en industria y el movimiento de las obras viene determinado por los requerimientos del mercado de obras de arte. La orientación consumista de la sociedad de masas destruye la autonomía y jerarquía de la obra de arte. En el mejor de los casos, ésta viene transformada en producto cultural, que se determina e identifica, por un lado, por el carácter dominante en la industria cultural y, por el otro, por el estatus de artículo de consumo, sin que en esta dialéctica puede emerger la característica autonomía de todo sentido exterior que caracteriza a la obra de arte verdadera.

Finalmente, cabe señalar que, en las producciones de la cultura de masas, la fórmula sustituye a la forma y la vulgarización a la materia. Además, en este tipo de situación le viene negado al artista el identificarse con su obra. Entre ésta y aquel se llega a formar una extraordinaria repulsa. Con ello desaparece la más alta satisfacción del artista: identificarse con su obra, fundar en ella su propia trascendencia.

Con lo apuntado, cierro este paréntesis, en el cual he intentado aproximarme a la comprensión de algunas razones de orden histórico-cultural que están, a mi juicio, a la base de la extensión de las nociones de materia y forma a la interpretación de la obra de arte y las consecuencias actuales de tal extensión. Volvamos ahora, al análisis de la esencia de la obra de arte guiados por las indicaciones de la fenomenología heideggeriana.

Decíamos, anteriormente, que la esencia del útil consiste en el cumplimiento de su servilidad. En ello estriba su coherencia y su seguridad. Sin embargo, la servilidad del útil descansa en la *confianza*.

El utensilio es tal en cuanto nos confiamos a él y a él nos remitimos en el cumplimiento de la tarea apropiada a su campo referencial. Pensemos en un par de zapatos o en unas gafas. Son útiles en tanto nos confiamos a ellos para la realización de la ocupación indicada por su campo referencial. En un caso el caminar, en el otro, el ver, el leer, etc...

Recuerdo, aquí, únicamente de paso, que cada útil, por su propio carácter dependiente, siempre se refiere a algo otro, que está fuera de él. Por esta razón los utensilios con sus campos referenciales van configurando cadenas de relaciones significativas, que a su vez se constelan en un plexo general de referencias, el cual se abre y cierra, siempre, en un eje determinado: la conducta práctica del ser humano. De esta manera, la red de referencias que se configura vertebra una coherencia, una planimetría, que constituye el horizonte de la vida práctica: el mundo de la praxis económica.

La esencialidad del útil, ahora descrita, se la puede percibir inmediatamente si observamos con detenimiento la obra de Vincent Van Gogh, a la que hicimos alusión al inicio de esta exposición.

El cuadro representa una silla de tosco leño, color amarillo sucio (mantequilla fresca según el artista), el asiento es de paja, ablandada por el uso de sustentar el vencimiento de un pobre trabajador. Es muy simple y rústica, contrasta con otros asientos de mayor lujo y acomodamiento. En la silla, sobre ella, hay una pipa y un papel con tabaco. El cuadro representa una trágica silla pobre. En el cuadro no se representa nada más. Sin embargo, ahí aparece toda la vida y las preocupaciones de un cansado trabajador. Sobre ella se posa y respira, y reposa de las preocupaciones que ocasiona la búsqueda del pan cotidiano. Es, en ella, donde retoma fuerzas y recupera la tranquilidad, y donde saborea los pequeños goces que las duras fatigas del día le han deparado. Y es ahí donde también sueña y donde recobra su conciencia humana y recuerda su dignidad. Todo su mundo aparece en esa silla estropeada y manchada. El cuadro nos revela la confianza que constituye la esencia del útil. El trabajador no piensa en ella, no considera su servilidad. Simplemente la usa. Se confía a ella, y es en ello que descubrimos la esencia del útil, en la confianza que tenemos al contar con él. A través del útil somos admitidos a la tierra y estamos

seguros -sine cura- en nuestro mundo.

La esencia de la silla, en cuanto útil, si nos revela en la obra de arte, en el cuadro de Van Gogh. El cuadro es una apertura donde nos es posible descubrir la verdad de las cosas.

La obra de arte, en cuanto tal, no depende de nada fuera de ella misma para ser. La realidad de una obra estriba en su ser sí misma. El útil se actualiza al cumplir con la función que tiene prefijada. La obra actúa siempre. Presenta a los ojos y a los oídos de todos, su realidad material, su cuerpo. Y lo que es, además de su cuerpo, nunca oculta a éste, como la música puede ocultar el aparato de música en que suena. Su cuerpo nunca se convierte en medio, ni en realidad derivada. Lo que la obra de arte tiene, además de su cuerpo, se reduce sin cesar a su cuerpo mismo.

La auténtica obra de arte actúa, opera. ¿Qué opera en la obra? En la obra opera la apertura de las cosas. Y hablar de la apertura o revelación de las cosas es hablar del advenimiento de la verdad.

El cumplimiento de la verdad, *la revelación de lo que es*, constituye la realidad esencial de la obra de arte. Ahora bien, decir que esto es la obra de arte auténtica, no implica que en ella se deba manifestar, necesariamente, una realidad bella.

En todas las consideraciones sobre el arte hasta nuestros días se relaciona la obra de arte con la belleza y no con la verdad. Sin embargo, debemos aclarar que la belleza *no es constitutiva* de la obra de arte auténtica, *es el resultado* de una obra de arte verdadera. Dicho de otra manera, lo bello no configura la obra de arte sino que está implícito en la obra de arte constituida. Por razones de tiempo no puedo abundar en estas ideas, pero los invito a pensar en un cuadro de Picasso (1881-1973), el titulado "Guernica", conservado en el Museo Reina Sofía de Madrid. En él encontrarán la confirmación de lo aquí aseverado. "*El juicio estético es, como afirmó Jeanne Hersch, en mucha mayor medida, un juicio de existencia que un juicio de belleza*". (19)

¿Qué podemos sacar en claro de este resultado? Que no es a través de la infraestructura cósmica de la obra que podemos captar su esencia, sino que, por el contrario, es el interior mismo de la obra el que puede mostrarnos en qué consiste el carácter cósmico de ella.

¿Cómo se cumple, en la obra de arte, la esencia de la verdad? Para aprehender una indicación de esto tomaremos como ejemplo una obra de arte determinada. Elegimos *el Partenón* del Acrópolis de Atenas. Nadie duda que este templo es una obra de arte. Lo confirma la Historia del Arte y la Crítica. Desde la Antigüedad se consideraba el Partenón la gema más radiante del Acrópolis de Atenas. Y a este último cantaba Píndaro (518-438 a. C.), el príncipe de los poetas helenos:

*"Oh Tú, la refulgente,
coronada de violetas,
celebradas en los cantos,
baluarte de Helade,
Atenas gloriosa,
divina ciudad.
(fragmento 76, Snell.)*

Todo el mundo griego está encerrado en el edificio del Partenón. Para abrirlo utilizaré una magistral descripción de esta inagotable obra de arte. Pertenece a Heidegger (1889-1976) y está extraída de la obra (*El origen de la obra de arte*) que nos sirve de hilo conductor en este análisis. Es de 1936.

"El edificio ateniense reposa sobre la roca. Esta duración plena de majestad, libera y saca a la luz la oscuridad, la potencia y la resistencia de la roca informe sobre la cual se yergue el templo. Con su dignidad, el Partenón resiste las borrascas que se desencadenan sobre él y se precipitan a través de sus columnatas. Desafía la furia de las tempestades. Y, precisamente por su serenidad, hace que destaquen con más violencia las furias de las tormentas, de las lluvias, de los relámpagos y de los vientos. Su dignidad tranquila pone en evidencia el furor de los elementos. En los días de bonanza, el templo se entrega a los fulgores del sol. Y el resplandor del sol extrae del templo el brillo de sus piedras, sus luces y sus sombras, sus matices y sus colores. El templo nos revela lo que es el mármol, nos permite percibir el azul del cielo griego. A la

hora del crepúsculo vespertino, cuando el templo está aún más silencioso, y la pálida luz de la luna se desliza entre sus columnas, comprendemos el misterio del anochecer. La monumental inmovilidad del edificio nos hace ver lo que son las olas de un mar agitado. El Partenón, por el hecho de ser una obra de arte, nos revela lo que es la roca sobre la cual se yergue, la tempestad que lo azota, el brillo del sol que lo envuelve, el azul del cielo lejano y puro, la sombra misteriosa de la noche. El templo nos muestra lo que es el árbol, la hierba, el aguila, el toro, la serpiente, el grillo... Todos estos seres reciben de él sus contornos, su forma. El templo nos revela la Tierra. (Subrayado nuestro). (20)

En esta poderosa imagen del Partenón percibimos lo que nos revela una obra de arte auténtica. Heidegger, en su análisis, insiste que en toda obra de arte se adelanta una manifestación de lo que es. ¿Cómo se articula este develamiento? Mediante el aparecer en ella y a través de ella de dos revelaciones: la presentación de un Mundo y la manifestación de la Tierra.

¿Qué significa asegurar que en la obra de arte se produce la presentación de un Mundo? Para responder apropiadamente debemos cuestionar qué entendemos por Mundo. Bajo este término concebimos la atmósfera espiritual de una época determinada: el conjunto característico de las creencias, las ideas, las costumbres y los sentimientos propios de un tiempo históricamente determinado. Decir, entonces, que una obra de arte presenta un Mundo, significa afirmar que en la obra de arte se nos abre un Mundo, se nos descubre *su* Mundo. Con la obra de arte nos introducimos en la grandeza, en la dignidad y en los valores de una época histórica específica y en el cosmo de su creador, pues todo gran artista da en su obra testimonio de su tiempo.

En la obra de arte se manifiesta, además, la Tierra. ¿Qué significa esto?

En la obra de arte la materia, a diferencia de lo que ocurre en el utensilio, donde es usada al servicio de la servilidad del útil, es descubierta, es revelada en cuanto tal. La obra de arte se caracteriza por sumergirse en la materia y en ella aparece, gracias a esta sumersión, la

flexibilidad y el dibujo de las maderas, la dureza y el brillo de los metales, la luminosidad y los matices de los colores, las múltiples gradaciones de la luz en el vidrio, la tonalidad y los timbres en los sonidos, la gracia airosa de los cuerpos humanos, la fuerza expresiva y nominativa en las palabras.

Nos servimos aquí del vocablo "*Tierra*", propuesto por Heidegger, a diferencia del término "*materia*", pues aspiramos a resaltar la diferencia que, entendemos, corre entre ambos. La piedra en cuanto materia la podemos medir, pesar, analizar química y físicamente. Como resultado obtenemos unas cifras y datos matemáticos, químicos y físicos. Lo mismo ocurre con el sonido o con el color. Mas con tales resultados no lograremos captar el carácter del color que luce magnífico, en el cuadro de Van Gogh o la aurea sonoridad que nos hechiza en el concierto de Mozart. Por el contrario, el análisis científico de la materia hace desaparecer la obra de arte. En el conocimiento científico de la materia presente en una obra de arte la obra se esfuma.

La Tierra, podríamos decir en primera aproximación, es la revelación de los secretos de la materia tal como se dona en la obra. La obra de arte está hecha de materia, se hunde en la materia. Mas la obra, al sumergirse en la materia, adquiere el poder de mostrarnos la materia en cuanto tal. Este abrirse de la materia en la obra, es la Tierra. Esta se revela sólo en la obra de arte. Todo intento de abrirla mediante la violenta manipulación racional se estrella contra ella. La Tierra sólo se abre allí donde se respetan sus secretos y sus maneras. La Tierra se abre sólo a un trato en el cual se respete su esencia y le deje ser lo que es. Se revela únicamente en el respetuoso dejar ser que se instaura en la obra.

Heidegger define: "*... aquello sobre lo cual y en lo cual funda el hombre su morada. Nosotros lo denominamos la Tierra. De lo que en este caso significa la palabra es preciso alejar tanto la representación de una masa de materia aparte cuanto, también, la meramente astronómica de un planeta. La Tierra es el seno hacia donde el nacer vuelve para tomar a todo lo naciente como tal. En lo naciente está presente la Tierra como lo albergante... La obra revela existiendo un Mundo y lo reconduce a la Tierra que de esta suerte surge, por vez*

primera, como el suelo natal". (21)

Aparece aquí, con transparencia, que la esencia de la obra de arte: presentación de un Mundo y manifestación de la Tierra, constituye un tipo de relación fundamental para nosotros, los humanos.

Por el hecho de reunir en sí la manifestación de la Tierra y la presentación de un Mundo, la obra se constituye en *símbolo* de la identidad de un pueblo histórico.

La obra de arte es el lugar del encuentro y acercamiento del Mundo y de la Tierra. Por un lado, está el Mundo, que es la apertura, que abre las vías a las opciones concretas que tiene un pueblo como cultura y, por otro lado, está la Tierra, que es la aparición de lo que es base y fundamento, que como tal, se cierra constantemente en sí y, en consecuencia, debe ser constantemente manifestada, redescubierta.

En la obra, el Mundo y la Tierra, están *copropiados* en su radical diferencia. El Mundo se constituye sobre la Tierra, la cual está en todo, en cada elemento del Mundo. En cuanto se erige sobre la Tierra y descansa en ella, el Mundo tiene necesidad de la Tierra para hacerla entrar en el horizonte de su apertura. La correlación de estos dos elementos, Mundo y Tierra, su *copropiación*, constituye la identidad, de la cual la obra es cifra y símbolo. La identidad, la copropiación del Mundo y la Tierra, constituye la posibilidad de un concreto modo de habitar humano.

En el combate, que se instaura entre Mundo y Tierra, en la obra de arte, es donde se patentizan las posibilidades más profundas y originales de un pueblo en una época de su historia. Es ahí donde se establece su destino como pueblo arraigado desde una cultura constituida sobre la tierra, sobre *su* tierra. Es allí donde se *fundamenta* su habitar.

Llegados a este punto, antes de finalizar, estimo oportuno dirigir nuestra atención a la situación del arte contemporáneo, interpretándola a la luz de los resultados alcanzados.

En un ensayo publicado en 1925 y titulado "La deshumanización del arte" (22), Ortega y Gasset se planteaba el fenómeno de la impopularidad e intrascendencia del arte en nuestro tiempo, fenómeno que, decía, "*no consiste en otra cosa sino en haber el arte cambiado su*

colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos (...). No ha perdido ninguno de sus atributos exteriores, pero se ha hecho distante, secundario y menos grávido”.

Hoy sabemos, por el mismo darse y pensarse del arte actual, qué quería decir Ortega.

Sabemos además, cómo viene zarandeada, en nuestra época, la vida de los pueblos, transformados en meros conglomerados atómicos sin sentido y sin historia.

Ha surgido, en nuestro tiempo, por vez primera entre los pueblos, paralela a la propia, una cultura “*universal*” que corroe y disgrega a las demás. En ella, la creación viene desacralizada y disgregada. La cultura autóctona, enraizada en el alma popular, y la alta cultura, se ven disminuidas y ultrajadas. En esta nueva cultura mundial no se establece alguna discontinuidad entre el arte y la cotidianidad de la vida. No existen, para ella, reinos solitarios, ni ceremonias, ni rituales que opongan la cultura a la cotidianidad. El producto cultural aparece determinado, por una parte, por su carácter de producto industrial y, por la otra, por su carácter de bien de consumo generalizado, sin que pueda emerger un espacio para la autonomía estética. La cultura de masas, es, igualmente, producida y consumida a lo largo de todas las horas del día; se constituye, así, como cultura de fondo, cultura de ambiente, especie de cultura aerosol.

¿Qué sucede con el arte en nuestro tiempo? Sucede lo descrito por Ortega. El arte se retira, y, en apariencia, actúa con gran modestia. Esto, claro está, respecto a la prolijidad de la cultura de masas. ¿Qué ocurre entonces, ahora, *en* el arte?

Toda obra de arte como obra humana es fruto de una *polis*. El artista trabaja, concibe, actúa y sueña siempre desde, por y para una comunidad, y está imbricado en el movimiento conflictivo de su praxis social. Empero, la obra de arte apunta a formas y modos de un habitar humano posible; trasciende lo inmediato.

La cultura y el arte brotan de la potencia de negación presente en todo lo inaudito y original. El artista es innovador; se planta, primariamente, como contradictor de la realidad inmediata; como tal, lucha por develar la verdad de su tiempo y de sus raíces, y combate por

lo que aún no es o por lo que ha sido y quedó olvidado como reprimido.

El artista como creador original es fundamentalmente revolucionario, tiende a cumplir en la obra de arte la liberación de lo real mediante su resignificación.

Y esto se cumple en el arte contemporáneo. Su lucha, a menudo dramática y siempre radical contra la forma, contra toda forma constitutiva, implica y denuncia la exigencia de un trastocamiento de todas las leyes, también de las políticas, las religiosas y las morales. Es un arte que se sitúa bajo el signo de la "nada". Más, ella, no se adelanta como una nada metafísica o mística, sino como una nada metódica. Se erige como un *camino* para salir de la situación histórica derivada de la implantación del Nihilismo.

La nada se presenta en la obra de arte contemporánea como un *modo de aniquilamiento* de una realidad surgida en una atmósfera de vacío espiritual y también, como el modo de una *racionalidad más madura*, porque es abarcadora en sí de la razón histórica y de la no-razón, una razón más loca que la locura (en que vivimos), porque la comprende y la niega desde dentro. En esta disposición, el trazo, el sonido, el signo, las palabras, presentes en una obra de arte actual, nos hablan del ser, mas no se constituyen en su guardián; exponer en la obra, manifiestan en ella, las causas de lo negativo, se mueven como proyectos de destrucción del ser constituido y de su identidad. Se ofrecen como libre curso de materia y significados que tienden a la autosignificación. Actúan como transgresión, no viven más la causa del estatismo y de la inmovilidad del ser. Tienden a ir más allá, intentan imponer su propia ley y se ofrecen, aún en la transgresión de ella misma, como presencias destructoras.

Las obras de arte contemporáneas manifiestan la propia autodestrucción significativa del mundo contemporáneo, en una orgía de libertad, verdad y autoconocimiento. Y esto, lo alcanzan no sólo con la manifestación de la presencia, sino con la de la ausencia de ella, con lo obtuso, lo insignificante, lo ininteligible y lo ininteligente, con lo cual se avanza una presencia destructora del mito de la realidad objetiva, vigente en nuestros días. Cancelan la metafísica de la presencia y del ser como eternidad e identidad inmóvil y, abren la posibilidad de ser a

la esencia de todo lo finito y temporal, a su polivalencia abierta y a la dialéctica de su continua resignificación. Así, la obra de arte de nuestro tiempo, nos revela los límites de todo estructuralismo y de toda estructuración que intente hacer de la estructura un organismo ontológico como postula el nihilismo incompleto, cuya inversión apropiada, como ya describimos, es la falsa positividad del utilitarismo, el cual fue magistralmente retratado en la figura del *Gran Inquisidor* en la novela de Dostoievsky (1821-1881), "Los hermanos Karamasov".

Nietzsche, a este *Nihilismo Incompleto*, opone la necesidad de llevarlo a la perfección, para poder salir de la crisis histórica descrita por él. Es incompleto este nihilismo en cuanto no destruye el lugar de los valores suprasensibles sino que, hace entrar en ese ámbito, valores nuevos, diferentes, en lugar de los viejos y destronados. Empero, la tarea liberadora consistiría en realizar la *plenitud del Nihilismo*: destruir la región misma de lo suprasensible. A la muerte de Dios debería seguir, igualmente, la muerte de los ídolos que han ocupado su lugar y la destrucción del lugar de los valores ultraterrenales. Cambiar los valores de lugar no conduce a la liberación, habría que destruir, para ello, el lugar mismo de los valores suprasensibles.

La destrucción de lo suprasensible con el perfeccionamiento del nihilismo significaría la *aurora de lo sensible* y, en esta disposición, la liberación del arte sobre toda realidad. El arte es, así concebido, la potencia de la vida, en cuanto su operar es un habitar que se interroga y se cumple en lo sensible. Por ello afirma Nietzsche: "El arte vale más que la verdad".

Es propio de este operar sensible que se hace visible en un saber material y finito, antidogmatizante y liberador del hombre, el tornarse en *arte crítico*, en cuanto incorpora en sí y en su estructuración operativa, de manera virtual, la forma de la reflexión. Sin embargo, el arte, aquí, se mueve en una lógica diferente de la lógica posicional, racional-deductiva; se actualiza a través de una *lógica de lo posible*. Bergson escribía a este respecto: "Creo que acabará por hacerse evidente que el artista crea lo posible al mismo tiempo que lo real cuando ejecuta su obra, pues resulta claro que lo real es lo que se hace posible y no lo posible lo que se hace real". (23)

El arte contemporáneo suscita una nueva potencia de verdad más allá de toda *"verdad racional"*, apunta hacia un posible real más allá de toda realidad subjetiva u objetiva.

Paul Klee (1879-1940) en un período de su arte y de su reflexión como artista, el de la Bauhaus, en Weimar (Alemania), en el año de 1924, aspiraba a la *"humanización del objeto"* como el punto de encuentro de los caminos del Mundo y de la Tierra, que desde arriba y desde abajo, como los caminos de la comunidad cósmica y de las raíces terrenales, confluyen en la obra de arte. (24)

Interpretar siempre, y cada vez de nuevo, los signos que pueblan el Mundo y la Tierra es la tarea del arte. Arraiga, de esta suerte, en una concreta, única y apropiada identidad a un pueblo histórico. Es esta su manera de vencer, en designio, a la muerte.

Desearía para concluir, agregar a modo de epílogo, dos textos poéticos de infinita riqueza que invitamos a meditar en el horizonte de lo expresado aquí sobre la obra de arte.

Son los versos de dos poetas nuestros, de nuestra lengua. El primero, es argentino, Jorge Luis Borges, el otro, español, Francisco de Quevedo. Borges nos recuerda:

*"Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena,
pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra
la arena..."* (25)

Quevedo ante el fenómeno de la muerte reconoce:

*"Su cuerpo dejará, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado".* (26)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) *Luis Brea Franco*: "Antología del pensamiento helénico", Pag. 541, Ed. UNPHU, Santo Domingo. 1982.
- (2) *Martin Heidegger*: Cfr. "¿Qué es metafísica?", trad. esp. por Xavier Zubiri, Pag. 40, Editorial Siglo Veinte, Bs. As. 1974.
- (3) *José Enrique García*: "El fabulador y otros poemas", Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid. 1989.
- (4) *Martin Heidegger*: "L'origine de l'ouvre d'art", en "Chemins qui ne mènent nulle part". pp. 13-98, Gallimard, Paris. 1962 (1986).
- (5) *Luigi Pareyson*: "Estetica: Teoría delle formatività", cap. IV. Zanichelli, Bologna. 1960.
- (6) Cfr.: *Corominas*: "Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana". I, p. 106; II, p. 138; III, pp. 360, 870 y sgs., Gredos, Madrid. 1974.
- (7) *Federico Nietzsche*: "Así habló Zaratustra", segunda parte: La más silenciosa de todas las horas, p. 214, Alianza Editorial, Madrid. 1972.
- (8) *Federico Nietzsche*: "La voluntad de poderío". Nihilismo, aforismo Nº 2, pag. 33, Edaf, Madrid. 1981.
- (9) *Federico Nietzsche*: Obra cit., libro primero, aforismo Nº 5, pag. 31.
- (10) *Federico Nietzsche*: Obra cit., Prefacio, aforismo Nº 2, pag. 29.
- (11) *Federico Nietzsche*: Obra cit., libro primero, aforismo Nº 5, pag. 31.
- (12) *José Ortega y Gasset*: Obras Completas, volumen V, "Ideas y creencias", pp. 379 a 408, Rev. de Occidente, Madrid. 1970.
- (13) *José Ortega y Gasset*: Obra cit., pp. 384 y sgs.

- (14) *José Ortega y Gasset*: Obra cit., p. 384.
- (15) *Luis Brea Franco*: "Antología del pensamiento helénico". Pag. 548, Ed. UNPHU, Santo Domingo. 1982.
- (16) *Walter Benjamín*: "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en: "Discursos interrumpidos I", pp. 17 a 57, Taurus, Madrid. 1973.
- (17) *Ibidem*, p. 24.
- (18) *Ibidem*, pp. 24-25.
- (19) *Jeanne Hersch*: "L' Etre et la forme", pp. 119 y 120, Neuchatel. 1946.
- (20) Cfr. Nota 4, *Ibidem*, p. 44 y 45.
- (21) Cfr. Nota 4, *Ibidem*, p. 45.
- (22) *Ortega y Gasset*: "La deshumanización del arte", en "Obras Completas", volumen III, pp. 356 a 386, cfr. pp. 384-5, Revista de Occidente, Madrid. 1966.
- (23) *Henri Bergson*: "Lo posible y lo real", en "Pensamiento y movimiento: ensayos y conferencias", pp. 1013 a 1027, Colección de Premios Nobel, Ed. Aguilar, México. 1963.
- (24) *Paul Klee*: "Teorías del arte moderno", Bs. As. 1971.
- (25) *Jorge Luis Borges*: "Fragmentos de un evangelio apócrifo", vers. Nº 41, en "Elogio de la sombra", Obra Poética, p. 361, Alianza Ed., Madrid. 1975.
- (26) *Francisco de Quevedo*: "Antología poética", prólogo y selección de Jorge Luis Borges, p. 80. Alianza Editorial, Madrid. 1988.