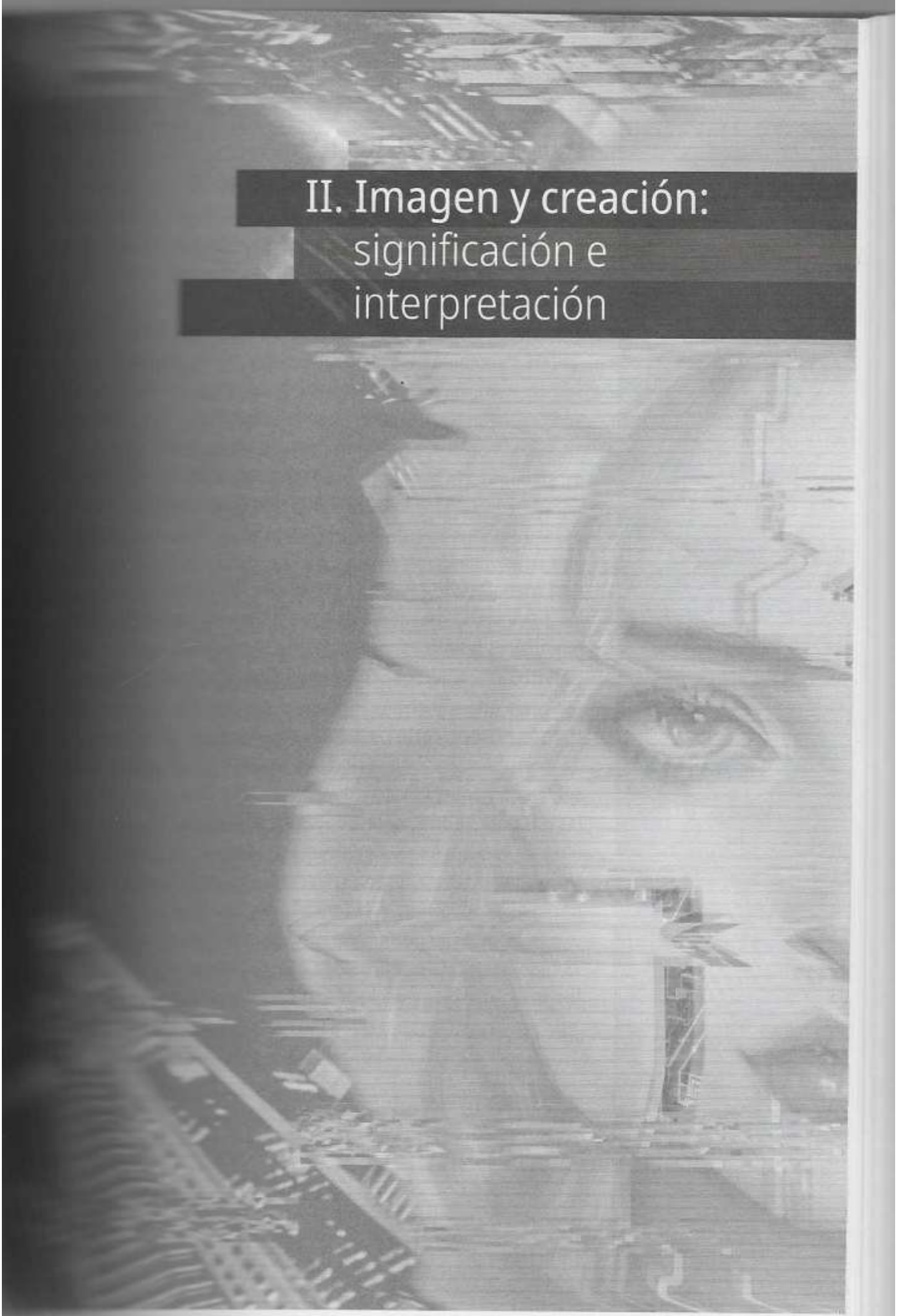


II. Imagen y creación: significación e interpretación



Interpretación y sentido de la tierra en la *poiesis* estética

Diego Lizarazo Arias
Departamento de Educación y Comunicación, UAM Xochimilco

Resumen: Desde la filosofía antigua, el concepto de *poiesis* refiere a los procesos de creación estética. Frente a las tradiciones clásicas y metafísicas que tienden a separar y dar autonomía a ésta, las teorías estéticas modernas cuestionan dichos márgenes y muestran la profunda relación entre creación e interpretación. Todo proceso de fruición es un proceso de creación y la creación es también una forma de interpretación. En el artículo se sostiene que esta posición no es suficientemente radical, dado que contiene la *poiesis* en el campo de las relaciones entre conciencias. Para ello, muestra la utilidad de la filosofía estética de Heidegger, quien al introducir los conceptos de *tierra* y *mundo*, para la comprensión de la obra de arte, permite reconocer que toda *poiesis* está tensada por una otredad que la supera y ante la cual se constituye. Dicho planteamiento permite abrir el camino hacia una estética de la otredad como relación abierta con los otros y con la sustancia de la propia obra como otro.

Palabras clave: poiesis, *procesos, creación estética, tierra y mundo.*

Introducción

Cierta creencia común y también ciertos paradigmas teóricos o filosóficos han sustentado una imagen de los procesos de *creación poiética*[1] como ámbito autónomo y claramente diferenciado de otros procesos fundamentales como la lectura o la fruición de las obras o acciones estéticas. Quizás el más determinante de dichos paradigmas ha sido la concepción metafísica del creador, especialmente elaborada en la tradición platónica para la cual la obra de arte, especialmente la poesía, no provenía de sus enunciadores empíricos, sino de la divinidad que a través de ellos se expresaba. El *poietés* resulta considerado por Platón en *Ion o de la poesía* como un medio a través del cual la divinidad expresa su sentido. A tal punto se plantea la autonomía, la inmanencia de la *poiesis*, que incluso la persona concreta que profiere dicha oratoria o que inscribe dicha escritura está en realidad al margen de un acto de creación del cual sólo es su conducto (Platón, 2016). Con la desarticulación de esta posición extrema dada la crisis de la metafísica en la epistemología y estética modernas, no necesariamente se produjo un replanteamiento de la demarcación de las regiones de lo creativo y su fruición. En el Romanticismo, por ejemplo, la obra artística es indudablemente asunto del espíritu creador del artista e incluso hay una suerte de diferencia sublime y, a la vez, trágica entre sus excepcionales capacidades heurísticas y la condición común de las personas. El genio crea, la sociedad será más o menos sensible para acceder a las experiencias y sentidos que dicha obra pone en juego.

Hoy estamos, no obstante, en un horizonte de cuestionamiento de la *autonomía de la poiesis*. Los límites claros entre escribir y leer, entre la creación y la recepción, entre la producción y la interpretación, resultan cada vez más desdibujados y endebles. Esta creencia de que los procesos de creación son autónomos tiene hoy dificultad para sustentarse. Nos resulta en extremo elemental y esquemática esa concepción, en algunas ocasiones explícita y en otras tácita, de que la producción del texto es el resultado de operaciones intrínsecas y de una suerte de episodio de creación o de heurisis que se diferencia tajantemente en términos de un autor como creador de la obra y de una obra sólo leída o consumida en el otro extremo. Al cuestionar esta inmanencia, también se mina la idea de que hay producción *ex novo* o de que cierta gestación de forma o de sentido es espontánea. Hoy consta-

1. Refiero la creación a su ámbito "poético", dado que dicha categoría abarca el amplio campo de la producción estética en sus superficies y lenguajes no sólo lingüístico-literarios, sino también visuales, sonoros, espaciales...

tamos, por las dinámicas de comunicación digital y cibernética, que no es posible ya sostener dichos márgenes. Producir texto es una operación de cooperación con otros que otrora se imaginaban como lejanos destinatarios. La dinámica de coproducción virtual y las interacciones e interferencias de la fruición hacen añicos los modelos clásicos de distancia insuperable entre crear y consumir. Sostengo también que esta crisis de la autonomía fuerte de la creación no es exclusiva ni tiene su origen en el momento actual de las comunicaciones cibernéticas. No es el resultado de la mutación tecnológica ni de los modernos procesos de comunicación. Cierta tradición de comprensión de la *poiesis* ha involucrado constitutivamente la codependencia, la apertura y la interpretación. No sólo eso, sino, en un sentido más acuciante, la *poiesis* no es algo que esté solo en las manos (y en la imaginación) del creador y sus codependencias sociales o interpretativas, sino es algo que también se juega en relación con el otro del propio artista, con el cuerpo o la materia de su obra. La *poiesis* es apertura, no sólo con quien la interpreta, quien al hacerlo, se constituye en su cocreador; es apertura también con la *tierra*, como dijera Heidegger, que el artista procura convertir en obra. La recomprensión de la *poiesis* es el giro que mina la autoridad plena del artista sobre el medio, la materia o el otro que aborda, y el reconocimiento de la reticencia y el lugar de eso otro en el sentido mismo de su creación. Con esto, lo que procuro mostrar es que la imposibilidad de concebir una *poiesis* separada de otros procesos, tiene su formulación más radical no en una teoría de la fruición o de la recepción al estilo de la Escuela de Constanza, sino en una filosofía que dé cuenta de la dependencia de la acción creadora respecto a la otredad necesaria en la que su proyecto creador se realiza. La estética filosófica de Heidegger ofrece el horizonte en que dicha indagación puede formularse. En consecuencia, el presente texto se organiza en dos partes.

La ruptura de la autonomía de la *poiesis*

Como indicaba, en el horizonte del Romanticismo no estamos ya ante un autor mítico o divino, sino ante un carácter psicológico especial: la identidad creativa del autor adquiere la mayor preponderancia. La individualidad, la singularidad y la originalidad se constituyen en elementos cruciales de la producción artística. El arte adquiere lugar por su capacidad de oponerse a los convencionalismos y a la lógica de producción industrializante en la que sucumben los escritores profesionales. El

núcleo de dicha oposición es la inspiración propia, genuina, totalmente singular que se da en el artista, en el sujeto capaz de conectar la trascendencia universal con la inmanencia esencial de su intimidad (Novalis y otros, 1987). En ese sentido, entrar en contacto con la obra es vincularse con el espíritu del autor y sus vicisitudes, es un acto de conexión espiritual profundo y verdadero. Esta consideración del lugar del creador concreto, empírico, como fuente y sentido de la obra, pasado el tiempo, se *relevó* en dos vertientes principales: la de los intereses y condicionamientos creativos en la tradición sociológica; la de las intenciones conscientes e inconscientes en las corrientes psicologistas o psicoanalíticas. En el primer camino, lo que se produjo es una variedad de teorías de diversa complejidad y rigor que han planteado la conexión entre la obra y las condiciones sociales e históricas en que se produce.

En sus formas más extremas, la sociología del arte llegó a reducir la obra a una especie de reproducción de la situación del sujeto de clase. La obra como reflejo de las condiciones materiales de existencia, que fructificó en las versiones más cerradas y mecánicas del marxismo artístico. Gueorguy Plejánov insistió en la conexión estrecha entre el desarrollo material de las sociedades y la producción sensible que se realizaba en el arte. La lucha de clases se cristalizaba como obras estéticas (Plejánov, 1974). Engels llegó a plantear que la producción artística podía entenderse como una especie de *reflejo involuntario* de la realidad social, tal como lo identificaba en la obra de Balzac (carta a Margaret Harkness de 1888). Naturalmente, no todo el marxismo ha planteado una visión tan esquemática de las relaciones entre arte y sociedad: Sánchez Vázquez desarrolló una estética marxista que en la complejidad de dichas relaciones reconoce la especificidad de la esfera del arte (Sánchez Vázquez, 2005); en una tradición también crítica, la sociología de la cultura de Bourdieu muestra con bastante sutileza la complejidad de estos vínculos y la especificidad sociológica del campo del arte (Bourdieu, 2006).

El compromiso de la obra con su autor se desplegó también en diversas formas de biografismo literario, pero especialmente en el psicoanálisis. Freud consideró la obra como un recurso que lo llevaba al artista; sería posible identificar en el texto las huellas de un discurso más básico, subyacente a la superficie: el discurso del inconsciente. En los estudios sobre Leonardo Da Vinci, los cuadros, dibujos y apuntes se interpretan en conexión con *un recuerdo de infancia* que condensa una personalidad neurótica definida por un homosexualismo sublimado, delatado en la fuerte fijación afectiva con la madre, y manifestado intensamente en su producción artística

adulta (Freud, 2016). Sin oportunidad de detenerme en ello, resulta paradigmático el análisis que Freud realiza en *Dostoievski y el parricidio* a propósito de *Los hermanos Karamazov*, donde lee una personalidad histérica, originada probablemente en un trauma infantil (Freud, 1976).

Las diversas corrientes estructuralistas, especialmente inspiradas en la confluencia entre los estudios formalistas de la literatura y el arte que desarrollaron los Formalistas Rusos, y la lingüística estructural con origen en la obra de Ferdinand De Saussure constituyeron un giro radical (Todorov, 2010). El estructuralismo pone en tela de juicio y termina por desterrar las perspectivas centradas en el autor y sus múltiples implicaciones y desarrollos. La obra alcanza así una autonomía inimaginada ante el sujeto. La explicación de la obra no tiene ya razón en las intenciones, la vida o el inconsciente del autor. La obra se piensa como estructura inmanente, como realidad específica, irreductible a su creador. Incluso se perfila el requisito de delimitar y separar la obra de todas las circunstancias que la rodean para hacer posible su justo abordaje. Comprender la obra no es comprender a su autor o sus circunstancias, es comprender sus estructuras. En términos estéticos, nos hallamos ante una teoría inmanente de la obra, según la cual su valor y su sentido radican en sus estructuras formativas y su arquitectura interna. Históricamente, esta visión se eslabona en tres momentos clave: el formalismo alemán, el formalismo ruso y el estructuralismo.

A fines del siglo XIX, un grupo de estudiosos del arte en Alemania recuperan a Kant como base de una teoría estética, que plantea que la actividad artística consiste fundamentalmente en la creación de formas. Para Fiedler, el contenido de la obra resulta entonces indiferente, porque el valor estético se encuentra en otro lugar o: "el contenido propio de la obra de arte consiste en la forma" (Pérez Carreño, 1991: 16). Ni en literatura ni en pintura es la referencia a la realidad o el trabajo de copiar o reflejar esa realidad lo que tiene significado, porque es la forma específica, referida a sí misma, lo que constituye la sede del sentido artístico: "El arte no imita la realidad, sino que hace algo más radical: produce la realidad" (Antich, s/f: 108). En el campo de las artes plásticas, por ejemplo, el formalismo plantea que la pintura abandona todo programa de copia o de retrato del mundo y busca el campo de una visibilidad pura, ajena, propia, que con el tiempo lleva al impresionismo y luego al abstracccionismo. Konrand Fiedler, Aloïs Riegl, Adolf von Hildenbrand y Heinrich Wölfflin apuestan así por el desarrollo de una teoría del arte en la que los valo-

res estéticos se constituyen por el trabajo formal en sí mismo, y el juicio ante la obra se separa de cualquier consideración ética, ideológica o social. El segundo momento se desarrolla en Rusia en el entorno intenso y muy productivo del grupo conocido como los Formalistas Rusos, que en realidad respondía a múltiples intereses y que se organizaba en la confluencia de tres movimientos: La Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético de San Petesburgo, el Círculo Lingüístico de Moscú, de donde provenía Roman Jakobson; también, el Círculo Lingüístico de Praga, al que pertenecía, por ejemplo, Ian Mukarovsky. El formalismo ruso formuló una crítica consistente a los enfoques psicológicos y sociológicos de la literatura y del arte, dado que esto no permitía comprender el texto artístico, sino quizás aspectos de orden secundario. El formalismo pretendió explicar el funcionamiento interno de ese peculiar mecanismo que es un poema o una novela. Así, los trabajos de Viktor Shklovsky, Boris Tomashevski o Yuri Tyniánov alejaron radicalmente al autor como elemento significativo en la comprensión estética de la obra y propiciaron distinciones claves como la de historia y discurso o la clarificación de las diferencias entre el autor y la función de autor (Volek, 1995). Lo que propiamente conocemos como estructuralismo se desarrolla desde la década de los sesenta en diversos contextos de Europa, particularmente en Francia, donde las ideas de los formalistas se recogen en un movimiento muy vigoroso que reúne a Roland Barthes, Algirdas Julius Greimas, Tzvetan Todorov y Gérard Genette, quienes despliegan un campo nuevo al que se conoce como narratología, nutrido por los desarrollos de la semiología. En coincidencia con el principio estructural (de orden filosófico y antropológico) de descentramiento y declinación del sujeto, el autor desaparece ante la energía inmanente de la obra de arte; la obra no se explica por su historia, sino por las relaciones sistemáticas entre lenguaje, estilo y composición textual. Cada uno de los componentes internos de la obra adquiere su significación y su valor por las relaciones de oposición que entabla ante la totalidad del texto (Barthes, 2016). Sobre un complejo sistema de reglas de explicación estructural, la obra artística se convierte en un objeto de estudio independiente, como sucede con cualquier otra ciencia. Esto permitió erigir una clara delimitación entre la ciencia y la crítica literaria.

El crítico se encuentra en el campo de las opiniones y apreciaciones subjetivas, pero el científico literario maneja en cambio métodos de análisis objetivos capaces de dar cuenta de las estructuras fehacientes y, en particular, de aquello que

se llamó, por ejemplo, respecto a la literatura, *la literaturidad*. La ciencia del texto lo que busca son las reglas y las estructuras que subyacen a la obra concreta y la hacen ser lo que es. La literaturidad sería, así el *sistema de lo literario*; una suerte de lenguaje de segundo orden, el lenguaje de la literatura, buscado por la ciencia. En palabras de Jakobson: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la 'literaturidad', es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria" (Jakobson en Culler, 2002: 39).

En el campo de los estudios literarios y artísticos, el estructuralismo tuvo especialmente la forma de una semiótica o semiología que abarcó territorios diversos como la literatura, las artes plásticas, el cine, la publicidad o incluso la música; pero representó quizás el más intenso, amplio y prolijo paradigma teórico moderno, porque más allá de los estudios estéticos se extendió en un arco capaz de abarcar desde la psicología y el psicoanálisis, hasta la antropología y la historia. La crisis del estructuralismo y al agotamiento del análisis positivo como dispositivo teórico-metodológico, sin embargo, permitieron el retorno del problema y del lugar de la interpretación como ámbito para la comprensión de lo estético. De forma sucinta, dicha crisis proviene de tres grandes desafíos que terminan por fracturar y agotar este gran paradigma: así como el estructuralismo se confrontó con la poética del autor, la *estética de la recepción* reaccionó ante el privilegio "inmanentista" del estructuralismo, señalando que la obra sólo es significativa si se lee, que la estructura del texto se orienta hacia el lector y que el significado sólo es posible en los procesos de fruición. Fundada especialmente en la fenomenología de Román Ingarden (2005) y en la hermenéutica de H. G. Gadamer (2017), la estética de la recepción planteó que la experiencia estética radica no tanto, o no sólo, en la obra misma, sino en su lectura, en su apreciación y su interpretación por el lector. Autores como Wolfang Iser o H. R. Jauss mostraron cuestiones capitales como la cooperación sensible y significativa que se establece entre la obra y su intérprete (Rall, 1987).

Una segunda fuente del resquebrajamiento del estructuralismo inmanentista proviene del pensamiento de la deconstrucción. La crítica de Derrida se dirigió a la noción misma de estructura, en dos sentidos principales: porque hay siempre una fisura posible de las estructuras y un desborde de ellas. Hay algo más allá de las estructuras que las asedia y que dispersa el sentido, pero también porque el orden que supone toda estructura es, en última instancia, un arbitrio. Ninguna naturaleza indeleble, ninguna fijación definitiva. La deconstrucción muestra la condición

fehaciente del desorden y de la crisis de toda estructura (Derrida y otros, 2010). El juego de la deconstrucción consiste, precisamente, en poner patas arriba el orden, y comenzar de nuevo colocando las piezas en orden inverso.

Por último, quizá la corriente crítica que más inestabilizó el inmanentismo del movimiento estructural provenía de su dificultad para dar cuenta del cambio y la transformación de los sistemas, los lenguajes y la significación misma de los textos. La hipótesis (convertida en aserción) de la literaturidad absorbió y abstrajo de tal forma las estructuras de la literatura que terminó por separarlas de la vida y hacerlas inanes. La impronta sincrónica que Saussure impuso al estudio de la lengua y su esfuerzo epistémico por abstraer el devenir en el tiempo para concentrarse en las relaciones formales que vinculan y, a la vez, constituyen las piezas de toda estructura, y la estructura misma (Mounin, 1997), terminó por socavar la hegemonía de dicho paradigma y su pretensión de análisis científico. La significación no puede abstraerse del tiempo, porque, como ha mostrado el movimiento histórico sobre el lenguaje y, especialmente, las hermenéuticas de Schleiermacher y de Gadamer, la significación es fundamentalmente témpica. No hay significación más que en el tiempo y el tiempo redefine la propia significación. En ello, confluye tanto la pragmática de origen lingüístico como la de origen filosófico (que se fundamenta en el trabajo de Wittgenstein sobre el lenguaje ordinario).

En suma, lo que pone en juego esta crisis del estructuralismo del texto y su elaboración estética es el debilitamiento de las pretensiones de cierre de la obra. Desde los diversos frentes aquí señalados (hermenéutica, estética de la recepción, pragmática, semiótica de la fruición, deconstrucción), la obra no sólo es objeto de un esfuerzo interpretativo para su comprensión en las lecturas con pretensiones epistémicas, sino que también es la interpretación que se juega la experiencia misma de cualquier lector.

Heidegger y el llamado de la *tierra* en la *poiesis* estética

Poieo es un verbo griego que primariamente significa "creación" o "producción". Antes de Aristóteles, la referencia más célebre de *poiesis* aparece por voz de Diotima en *El banquete* de Platón, en un diálogo excepcional donde Sócrates es el escucha y el discípulo:

> Sabes que el concepto de "creación" [término puesto por el traductor a la palabra *poiesis*] es algo plural, ya que, sin duda, toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es "creación" de suerte que también las actividades regidas por todas las artes son creaciones y todos los artífices que las llevan a cabo, creadores (Platón, 2009: 111).

En el campo de las artes, particularmente en el de la música y el verso, es aquello que permite el paso del *no ser* al *ser*.

La *poiesis* es aquello que permite romper el vacío, la fuerza de figuración que emerge, el surgimiento de algo ante la nada. Incluso es imaginable como fuente de la sorpresa de Leibniz, quien se percata de esta condición en la que hay algo ante la posibilidad de que no hubiese nada. La producción poiética tiene así un cierto rasgo ontológico: consistente en hacer ser, constatable por ejemplo en el paso de lo incoativo a alguna clase de orden, en el paso al cosmos; incluso en la transición de lo intangible a la facticidad. En realidad, el concepto de *poiesis* se encuentra en un plano estético, por ello puede tematizarse en formas como lo que permite la emergencia de la voz sobre el silencio, lo visible ante lo invisible, el nombre ante lo inefable. En un sentido más amplio, podemos decir que la *poiesis* es también el proceso que hace posible lo pensable sobre lo impensable. Con ello, ya estamos muy cerca de una visión como la de Heidegger.

Heidegger separa la *heurisis* de la *tejné*, fundándose en el planteamiento de Aristóteles de que el verbo *poieo* es construir y engendrar, lo que significa que puede acentuar el "nacimiento" que implica la gestación creativa, también orientarse hacia la idea del proceso, de la técnica o de la secuencia sistemática de la creación. Para Heidegger, la *heurística* constituye el elemento sustancial de la *poiesis*: su capacidad de "iluminación" o "alumbramiento" como un surgimiento de algo hacia la luz. Una especie de momento singular, de "acontecimiento" en que algo aparece. Acontecimiento en el que lo conocido, de repente, se convierte *en otra cosa*, deviene una naturaleza nueva que emerge desde el fondo, como en "la caída de la cascada cuando la nieve comienza a derretirse". El instante en que el agua congelada deja de ser sólida; el momento singular en que pierde su petricidad y se convierte en cascada, en flujo, *en agua*.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger parte de la constancia de que la obra es una cosa: la tela pigmentada, la piedra tallada, incluso el sonido de la música: "Todas las obras tienen ese carácter de cosa" (Heidegger, 2006: 33). La obra, no obs-

tante, no se agota en su ser cosa, es algo más, "algo otro". Para acceder a eso otro que la obra es, Heidegger emprende un recorrido que lo lleva por la interrogación del ser de la cosa (su "cosidad") y ante tal itinerario parece detenerse en la teoría aristotélica del *hilemorfismo*: aquella que repara en la relación intrínseca de materia y forma. Lo notable aquí, es que Heidegger rescata dicha teoría del horizonte ontológico y la retorna a su lugar original en el campo de la estética.

En el *hilemorfismo*, es constatable cierta primacía de la forma sobre su materia; llevado al campo estético esto pareciera implicar la doble prevalencia de la hechura y la acción de quien imprime dicha hechura. Digamos que, frente al contexto, que inicialmente he planteado, habría en el hilemorfismo estético un privilegio de la *tejné* sobre *la heurisis*, y una impronta del artista sobre la *esthesis*.

La forma organiza la materia y con ello define su finalidad, su *telos*: hace que dicha materia se ponga en operación *para*, o se incline *hacia*, como en el acero de damasco usado para la hoja de la espada o en el cuero de los zapatos, que ha sido elegido por el artesano porque, entre muchas otras materias, es a la vez firme y flexible; dichas características, elegidas formalmente, resultan al máximo propicias cuando al adquirir la forma adecuada, alcanzan su *ser útil*.

> Es aquél rasgo fundamental desde el que nos está mirando y dando cara y con ello nos están presentes y son en definitiva los entes que son. En tal utilidad se funda la forma dada, como también la previa elección de la materia y con ello la estructuración de materia y forma. El ente que está subordinado a esta utilidad es siempre el producto de una confección (Heidegger, 2006: 42).

Con ello, Heidegger clarifica dos asuntos capitales: a) que el *hilemorfismo* viene al caso cuando se orienta al *objeto confeccionado*, porque en él es posible reconocer que la materia ha sido elegida y luego elaborada para proporcionarle una forma; b) que dicha teoría nada tiene que decirnos respecto a la cosa, a la cosa en sí misma. La ontología de la cosa es inaccesible en una teoría de la forma. Justo ésta es la violencia que Heidegger identifica en la extensión del argumento Aristotélico (y tomista) bien sea bajo la forma del devenir de la teleología en teología o bien en la forma modernista de convertir toda cosa en objeto de funcionalización técnica.

Así, se avizora un desplazamiento y una crítica de Heidegger a cualquier tentativa de ontología hilemorfista, pero también a cualquier *hilemorfismo estético*. El itinerario implica tres pasos:

1. Heidegger establece la distinción entre la "cosa" y el "útil". En el útil, la forma ha sido dada por un plan de hechura, la forma pertenece plenamente al campo del diseño y a la racionalidad que le subyace. La forma en la cosa en cambio es espontánea, es previa a cualquier proyecto de organización humana, la forma en ella está en el límite de su desvanecimiento. La categoría de forma pierde progresivamente su sentido en el campo de la cosa. Mientras la cosa se resiste a la forma, el útil, en cambio, se halla dócilmente gobernado por ella. Así, es posible oponer la hechura del útil a la espontaneidad de la cosa.
2. Entre el útil y la obra de arte hay una relación de parentesco, dado que ambos han sido creados por la mano humana. Por ello, en ambos, es reconocible una factura que los caracteriza. En la obra de arte hay una autosuficiencia que nunca será alcanzada por el útil, el cual se encuentra esclavizado. El útil no escapa del orden de su servidumbre. La obra de arte, en cambio, es inmune a dicha categorización.
3. La autosuficiencia de la obra de arte es compartida por la cosa que, al no ser útil, no responde a nada. Cualquier plan para la cosa es posterior a su naturaleza y todo triunfo de dicho plan sobre la cosa deshace su naturaleza. La torna en útil. La autosuficiencia de la obra se encuentra en su superación del útil, porque no es su utilidad lo que la define, sino precisamente su negación: la obra de arte no tiene utilidad ni funcionalidad alguna. Así, el útil está a medio camino entre la cosa y la obra: la cosa que autosubsiste, porque queda antes del campo de la utilidad; la obra, porque lo desborda.

El advenimiento del ser de la cosa se produce, así, en un juego de retornos y clarificaciones que Heidegger alcanza, justamente, cuando visita la obra y, al hacerlo, devela el ser de la cosa. Estamos más allá del hilemorfismo clásico o moderno. La hermeneusis es conocida: Heidegger aborda *Los zapatos*, la pintura que en 1866 realiza Vincent Van Gogh y que el filósofo hace objeto de una clase magistral en su cátedra de la Universidad de Heidelberg durante los años treinta. Esta interpretación es una de las fuentes principales del ensayo de Heidegger.

El núcleo del asunto es el develamiento del ser del útil que para Heidegger sólo la obra de Van Gogh alcanza en su estatuto de verdad. La pintura revela el "servicio del útil" de los zapatos de la campesina, porque logra mostrar que: "Lo son tanto más

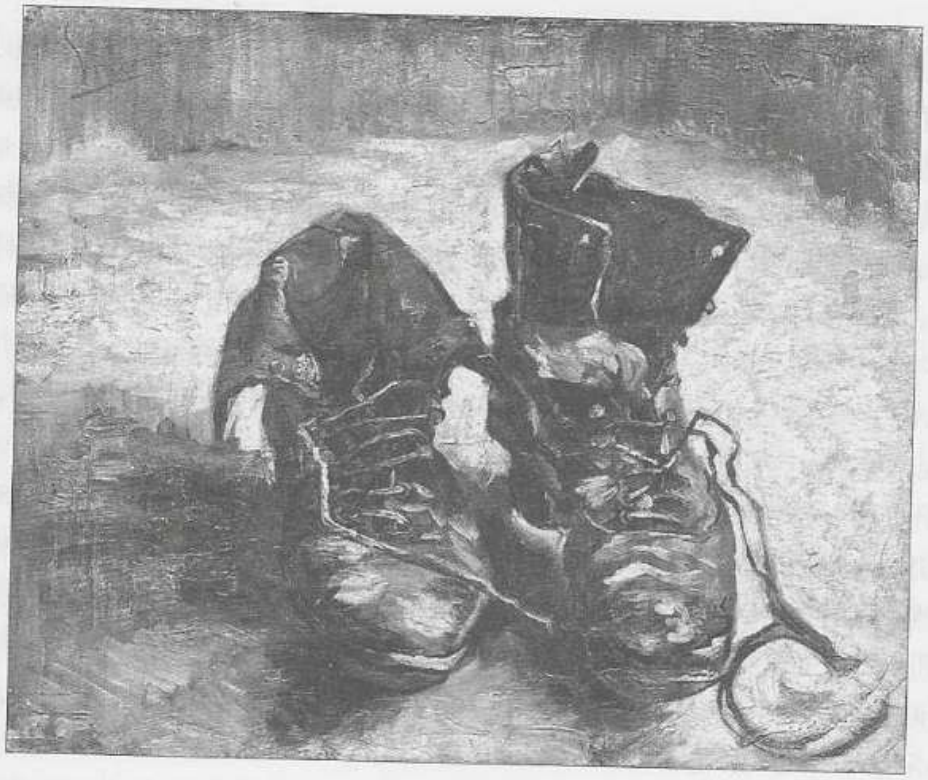


Figura 1. *Un par de zapatos*, Vincent van Gogh. Tomado de: https://bit.ly/3e8wFjN

auténticamente, cuanto menos al trabajar piense la labriega en ellos, no se diga los contemple, ni siquiera los sienta. Los lleva y anda con ellos" (Heidegger, 2006: 46).

Son útiles para la campesina porque no exigen reparar en ellos, porque su presencia es ausente para ella; pero si estuviesen ausentes, acuciante sería su presencia. La obra de Van Gogh no erige un discurso sobre los zapatos, no dice nada de esto, ni habla de su utilidad. Sólo exhibe el mundo concreto de la labradora, dando cuenta del lugar en que sus útiles yacen. Ese mundo plagado de vicisitudes y silencios, de trabajo rudo y áspera experiencia: "Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno" (Heidegger, 2006: 46).

Se pone sus zapatos y la campesina emprende la jornada, simplemente confía en ellos; pero ese confiar no es un reparar, no es un saber intelectual o estético: es una disposición para fluir, es apertura a su movimiento y seguridad en su mundo. "Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega. De esta resguardada propiedad emerge el útil mismo en su reposar en sí" (Heidegger, 2006: 47).

El útil conecta tanto el mundo como la tierra en que la labriega habita. La tierra que debe abrir, ante la cual se pone y trabaja en la ardua realidad diaria que ha de enfrentar, y el mundo que porta y establece, que constituye el hacer sobre esa tierra y que sólo es posible en la confianza no reparada de los zapatos que a la vez resguardan y continúan su mundo y le permiten encarar la oquedad de dicha tierra. La cuestión, señala Heidegger, es que es el cuadro de Van Gogh lo que permite advertir este ser del útil: "El cuadro habló. En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos [...] La obra de arte nos hizo saber lo que es en verdad el zapato" (Heidegger, 2006: 49).

El zapato se revela como bisagra entre el mundo y la tierra. El útil permite salir al encuentro de dicha tierra en dos sentidos: porque la tierra nos repele a menos que el útil medie; porque gracias al útil podemos fluir hacia ella. Esto es lo que Heidegger llama el "ser de confianza" que la obra de arte ha revelado. Revelación doble, porque al revelar el ser del útil, la obra de arte se revela a sí misma: "La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente" (Heidegger, 2006: 50). En la obra el ente se hace visible, más propiamente: se *desoculta*. Alcanza su verdad. La palabra griega antigua que da cuenta de esta apertura del ente es ἀλήθεια, ya señalada previamente, y que puede traducirse como *alétheia*, que significa lo que no está oculto: la sinceridad de los hechos. Con ello se nombra la verdad en un sentido arcano y a la vez profundo, que no puede reducirse ni reemplazarse por el concepto de verdad en la era moderna. *Alétheia* no significa entonces "correspondencia" entre las cosas y lo que de ellas se dice. No es una denotación ni una constatación. *Alétheia* implica más bien una visibilización de lo que era invisible, se encuentra en el orbe de la aparición. La obra tiene la fuerza de constituir una apertura que revela un mundo: "Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, los que son y como son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad" (Heidegger, 2006: 49-50).

Con ello, Heidegger confronta la concepción tradicional del arte como producción de belleza y la separación entre los campos epistemológico y estético. La filosofía moderna impuso que la verdad es cuestión lógica y que la estética se agota en la belleza. La reactivación de la versión antigua de la verdad griega, sin embargo, no significa tampoco que la creación artística, que la *poiesis*, deba asimilarse a la versión modernista de la *mimesis*, como copia de la realidad, ni tampoco a la versión medieval de la *adequatio*. Bien sea como *mimesis* moderna (es decir, como representación), como *adequatio* o como correspondencia, la *poiesis* resulta pervertida,

porque la esencia del arte resulta así reducida al modelo epistemológico. No hay en Heidegger una valoración de la obra de Van Gogh, porque sea un eficaz ícono de los zapatos de la campesina o porque en ella se exprese un significado códicamente convenido por un lenguaje según las apreciaciones de la semiótica moderna. La verdad puesta en la obra no significa la correspondencia con un hecho ni la semejanza icónica con la referencia ni el resultado indicial de una causa. La obra es verdad, es *alétheia*, porque en ella *acontece una desocultación*.

¿Pero dónde está ese acontecimiento? A diferencia del decir moderno, no se encuentra, para Heidegger, en los lugares que el mercado ha destinado para el arte. No está en las galerías, en los museos, en las operaciones de los curadores, de los críticos ni tampoco en las transacciones de los comerciantes y de los sistemas de exhibición. Podríamos decir que tal acontecimiento estético parece decir *no* a la reducción de la obra a valores de cambio o tasas económicas. En las publicaciones y las exhibiciones, las obras se encuentran "arrancadas de su propio espacio existencial [...] la colección las ha despojado de su mundo [...] El despojo y el desvanecimiento de su mundo son irrevocables" (Heidegger, 2006: 54).

La obra se enajena en el trayecto de las transacciones y de su comercio. En el usufructo de la obra, un extravío se produce. Resulta reducida a una cosa y, con ello, su *ser otro* se deshace. Valorada por el doble principio de la escasez y de la originalidad de su factura, termina perdida como acontecimiento. ¿A dónde pertenece la obra?: "La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esta apertura".

La respuesta de Heidegger nos recuerda la estética de Schleiermacher: la obra es una gestación del tiempo, un tiempo que se abre a la vez, desangrándose (perdiéndose) y también gestándose (recuperándose). La obra es pérdida de tiempo y también triunfo témpico cuando llega hasta nosotros (Scheiermacher, 2004). Scheiermacher, quien tras las huellas del sentido de la obra artística logró extender la hermenéutica más allá de los confines de la teología, comienza por admitir que si dicho sentido es el que se produce en el acto poiético, en el momento de la creación, está destinado a perderse. La obra significa en el tiempo en que se gesta, en el momento epifánico de su producción, está ligada a ese instante heurístico en que creador y creación son sólo una cosa, pero una vez que acaece la exteriorización, una vez que se ha realizado esa acción creadora de gestar obra, el sentido que le ha sido insuflado comienza a minarse. La dialéctica de exteriorización / interiorización según la cual la hermenéutica es el proceso de interiorización de una interioridad

otra que ha sido exteriorizada, experimenta aquí un agotamiento inexorable. La *poiesis*, podríamos decir, es ese proceso de exteriorización de una gesta interior, es un trabajo de creación y lenguaje que al hacer la obra logra exteriorizar dicha interioridad. Esa *poiesis* está abierta, es esa obra, por la hermeneusis que consiste justamente en recibir esa exteriorización, e iniciar el proceso de regreso: hacia la interioridad de quien busca comprenderla y experimentarla. Esa comunicación está marcada, no obstante, por la pérdida, porque el sentido poiético ya no puede ser pleno, porque la unidad de tiempo de la creación, como todo tiempo, es irrepetible. Entonces la obra irá perdiéndose progresivamente en su tránsito, en su trayecto. Quizás, incluso algunas obras que llegan hasta nosotros carecen ya de cualquier posibilidad de sentido, han sido agotadas y nuestro mundo es tan distante que somos incapaces de recrear algo de lo que en ellas se insufló en su momento. Hay también una ganancia posible en esta gesta hermenéutica, porque para Schleiermacher la hermeneusis, la interpretación, no es sólo una receptividad. Interpretar no es esperar apáticamente a que un sentido llegue. La interpretación es un proyecto (sentido que prosperará con especial fuerza en Gadamer) que se conforma de adivinación e hipótesis. La interpretación es hipotética, porque implica un trabajo sistemático de investigar las fuentes, los contextos, las relaciones de la obra. Investigación histórica: porque requiere dar cuenta de las condiciones del mundo de su creación; investigación filológica: porque se encarga de descifrar y actualizar el lenguaje de la obra.

El conocimiento del lenguaje y el conocimiento de la historia son las vías regias a través de las cuales la interpretación logra contemporizar, cuando menos, parcialmente, el mundo de sentido de la obra. También la interpretación es adivinatoria y, con ello, Schleiermacher, podríamos decir, suma un sentido romántico al horizonte de posibilidades de la relación con la obra. Adivinatoria significa que antes de las operaciones epistémicas, y también después de ellas, con la obra puede establecerse un vínculo que rebasa los criterios sistemáticos y las definiciones objetivistas. La obra aparece para mí, porque algo de ella me resulta significativo, porque habla un lenguaje que me interpela, porque figura una experiencia que me conmueve, porque evoca una sensibilidad que es, de alguna forma, la mía. El arte involucra una conexión irreductible: una conexión de los sentidos, pero también de las intuiciones. Esa conexión es mucho más fuerte, más existencial que toda sistémica intelectual. Éste es el sentido en que puede decirse que para Schleiermacher la condición témpica de la obra es también una ganancia, un acrecentamiento, prolija en dos

direcciones: porque el vínculo con el espíritu que la recibe es densidad para su sentido; porque su sentido ingresa así en la apertura del espíritu que al sentirse sintonizado con ella logra profundidades, surcos de posibilidad no advertidos previamente. Heidegger pareciera apelar a esta posibilidad de que la obra nos hable abriendo el mundo que en ella habita.

Esto significa que la obra destella su mundo, su mundo de creación se despeja en ella. Para Heidegger, al pertenecer al mundo que visibiliza, la *alétheia* no surge como una semiosis singular que desde aquí apele a ese mundo o por una técnica de interpretación o de análisis que logre deducirlo. No es una revelación que se logra desde este mundo abriendo un velo hacia aquél, es más bien el *acontecer de la verdad* de ese mundo el que se abre aquí, en este mundo que la ve.

Heidegger evoca un segundo caso del acontecimiento estético: el *Templo de Neptuno en Paestum*. La elección es significativa por tres razones: a) no se trata de representación ni de *mimesis*; b) la obra que ahora se concita es la de un mundo remoto, perdido en muchos sentidos para nosotros; c) la significación que en el templo se despliega rehúye las reducciones modernas: la mezcla de lo sagrado y lo artístico (¿cómo poner un límite?); el desborde entre la verdad histórica y la verdad artística.



Figura 2. *Templo de Neptuno*, Tomada de: https://bit.ly/2TY0OeP

La hermeneusis de Heidegger comienza con un esfuerzo de constatación de lo que ese templo magnífico recrea: la presencia de Neptuno mediante el templo, las relaciones totales que ese espacio sagrado congrega: nacimiento y muerte, desdicha y felicidad, victoria e ignominia, ruina y perseverancia, valentía y pusilanimidad... todo eso tomando curso en una historia social: "[...] la poderosa amplitud de estas relaciones patentes es el mundo de este pueblo histórico. Partiendo de tal ámbito, dentro de él se vuelve un pueblo sobre sí mismo para cumplir su destino" (Heidegger, 2006: 55).

Heidegger hace hincapié, sobre todo, en el surgimiento de un "mundo" sobre la tierra. Su mirada da cuenta de lo que el templo señala y revela: la emergencia, en medio de la rudeza y persistencia de la tierra, del mundo griego; el triunfo del edificio ante la tempestad, su prístina y apolínea forma descollando del piso tosco de la roca, la fortaleza inamovible del templo ante la imparable movilidad del oleaje del mar. El templo revela la epifanía del mundo griego en su complejidad, sus vicisitudes y su profundidad. El ser griego acontece en la obra.

Heidegger encara el acontecimiento dejando de lado las categorías de la semiótica o la estética modernas. *Tierra* y *mundo* dan cuenta con mayor poder y transparencia de lo que allí acontece. Con tierra no está refiriendo, por supuesto, ni al material ni al planeta: "La tierra es donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse. En el nacer, es la tierra como lo que alberga" (Heidegger, 2006: 57). Tierra no acarrea una concepción geológica ni geográfica, apunta una visión existencial y también ontológica: no hay nacimiento posible, no hay surgimiento (diría también, no hay *poiesis*) sin la doble condición de una tierra de la que emerge y lo alberga.

El acontecimiento estético es también un "establecimiento", no en el sentido de que se instala un edificio o se coloca una estatua en un pedestal, sino en el sentido en que se conquista una dignidad y una legitimidad que transforma todo, que ya no permite que las cosas se experimenten y se perciban como antes: "La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia [...] Ser obra significa establecer un mundo" (Heidegger, 2006: 58).

La obra que no puede más que emerger sobre la *tierra*, a la vez establece un *mundo* que estará siempre en tensión con ella.

Esquilo escribe *Prometeo encadenado*, y con ello abre un sentido nunca antes alcanzado. Un sentido que no podría emerger más que del mundo griego en el siglo V, pero que sólo a través de dicha obra podía alcanzarse. El mundo griego se ve

a sí mismo, se descubre y se establece en la obra que emerge de su suelo, de su *tierra*. Ante la furia de Zeus, promete regalar a la humanidad una porción del fuego creador, de la *gnóme*, la fuerza del discernimiento. Podríamos decir que con ello ofrece *el nacimiento del mundo*, porque antes de esta dádiva capital, el mundo era irreconocible para el ser humano. Habitaba, disuelto en él. Con el pensamiento, el mundo puede ser visto, puede ser mensurado y evaluado: "No tenían ellos señal firme ni del invierno ni de la floreciente primavera ni del fructífero estío, sino que sin razón lo hacían todo, hasta que yo les mostré los ortos y los ocasos difíciles de conocer de las estrellas" (Esquilo, 2001: versos 454-458).

No sólo eso, Prometeo otorga los signos que permiten dar medida al tiempo: "Yes, and numbers, too, chiefest of sciences, I invented for them" (Esquilo, 1926: verso 459). Los números como "los maestros de las ciencias", el fundamento del conocimiento, la raíz de todo lo posible. La dádiva excelsa de la *arithmós*, el principio del orden y la mensuración. De la infinidad de posibilidades de lo medible, especialmente *mide el tiempo*. La cuenta del tiempo implica un doble nacimiento: el del tiempo mismo y el de nuestra condición histórica. La aritmética ofrece no sólo el regalo de la ciencia, sino también la posibilidad de nuestro ser histórico; pero el fuego creador de la *gnóme* trae consigo también los *grammáton*: los signos y sus combinaciones, capaces de cristalizar toda memoria y de sustentar todo trabajo. Los signos con los cuales son posibles todas las artes y todos los conocimientos. Por eso, el verso 506 dice: "...todas las artes para los mortales proceden de Prometeo" (Esquilo, 2001). ¿Cuál es el fundamento de las artes?: los signos, el lenguaje, y con él, la condición específica del mundo humano. La conciencia del lugar del lenguaje, del conocimiento y de la ciencia constituyen en esta obra de Esquilo un acontecimiento estético, no el de la obra destinada a triunfar en los torneos dramáticos, sino el acontecimiento de verdad en el que ese mundo histórico se visibiliza a sí mismo.

Esto significa, entonces, que la *gnóme* no es una representación en la obra de Esquilo, es el acontecimiento de su dádiva, su *presentificación*. Es éste el sentido que Heidegger visualiza claramente ante el Templo en Paestum:

> En la tragedia no se exhibe o representa, sino que se realiza, la lucha entre los nuevos dioses y los antiguos. Al nacer la obra literaria de las leyendas populares no habla sobre esta lucha, sino que transforma estas leyendas, de modo que cada palabra esencial lleva a cabo esa lucha y pone a decisión lo que es santo y lo que no lo es, lo que es grande y lo que es pequeño, lo que es valiente y lo que es cobarde, lo que es noble y lo que es fugaz... (Heidegger, 2006: 57).

En la hermeneusis de Heidegger, la estatua de Neptuno no tiene el carácter de un retrato o de una *mimesis*. Reducirla a una analogía sería rebajarla por debajo de la efectividad que podría alcanzar una estatua de cera. Al igual que el lenguaje destella como dádiva capital de Prometeo en la obra de Esquilo, lo que la estatua congrega en el Templo, para Heidegger, es la presencia misma de lo divino. La *poiesis* es actividad no de ilustración o de apelaciones, no de efectos o registros; puede convocar todo ello, pero se constituye como una presentificación, un establecimiento que no puede verse más que como verdad. Lo "establecido", entonces, señala Heidegger, es un "mundo".

Aparece así con toda su riqueza el correlato de la categoría de *tierra* ya abordada. La obra no establece un conjunto de cosas ni constituye un marco referencial para encuadrar lo que vemos: "El mundo es... donde nos creemos en casa" (Heidegger, 2006: 59). Por eso "nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantienen absortos en el ser" (Heidegger, 2006: 59).

Mundo no constituye entonces una categoría sociológica o antropológica ni tampoco es una noción semiótica. Heidegger más bien da cuenta con ella de una condición ontológica y existencial: "lo inobjetivable" y de lo que dependemos radicalmente.

Como una apelación más amplia, podemos recoger el sentido de *mundo* que Heidegger ofrece en *Sobre la esencia del fundamento*:

> Es igualmente erróneo considerar la expresión Mundo tanto para designar la totalidad de las cosas naturales como para indicar la comunidad de los hombres. Lo que de metafísicamente esencial contiene tal concepto más o menos claro de Mundo es que tiende a la interpretación del "ser ahí" humano en su relacionarse al ente en su totalidad (Heidegger, 1999).

No se trata de una categoría en el sentido que podrían sustentar las ciencias sociales, porque en realidad se encuentra en el orbe de la noción del *dasein*: "ser en el mundo", con lo cual Heidegger plantea la continuidad indiscernible de ser y mundo, o del ser del hombre, en tanto su relación esencial con las cosas y los demás hombres. Mundo entonces es la totalidad del campo de relaciones de dicho *dasein*, que posibilitan precisamente, que sea lo que es (Heidegger, 2010).

Mi interés aquí es dar cuenta de la forma en que *mundo* y *tierra* interactúan en la filosofía de la *poiesis* que Heidegger desarrolla. Señalé que la noción de *tie-*

rra no puede asimilarse a categorías como la "materia" en su sentido físico, en el marco funcional en que una visión del arte diría que refiere a aquello de lo que está hecha la obra. En esa lengua, el artista tomaría una masa de materia para darle una forma que habrá de comunicar un sentido. La obra se reduce a un útil, enmarcada en el hilemorfismo cuestionado por Heidegger o en el mecanicismo del mundo moderno en que todo tiende a devenir como utensilio. La madera o la piedra se encuentran así siempre sometidas a una mirada que no ve en ellas más que las propiedades para su funcionalización. Apresadas en el mecanicismo, están siempre reducidas a lo que la mirada productiva y práctica hace de ellas. La piedra siempre como losa para el piso o la escalera, la madera como recurso a la vez firme y flexible para hacer la mesa o la silla. La materia, podríamos decir entonces, desaparece al ponerse al servicio de su función. A más idónea para el útil, más fácil su desgaste, su servicio y su extinción; pero el trabajo poiético consiste en regresar a la piedra no como forma potencial ya prefigurada en un plan estético o funcional, sino justamente en encontrarla como *tierra*. El vínculo con la finura y oscuridad de la pizarra o la indagación del fondo cristalino de la cuarcita, como una exploración que busca alcanzar su esencia, dispuesta a escuchar con atención ante una naturaleza que se resiste a la apertura. La tierra se resiste al desgaste y la servicialidad. La obra no busca "[...] que la materia se consuma; sino ante todo que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y centellear, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción" (Heidegger, 2006: 60).

Así, la *poiesis* emprende el camino inverso de la fabrilidad al retraerse para hacer posible que la tierra sobresalga en ella. La t*ierra* sobresale en ella, pero no como despliegue de sus misterios o de sus esencias, sino justamente como reticencia y enigma. La tierra como fuerza, como "empuje infatigable que no tiende a nada". Mientras la acción histórica hace un *mundo* en la *tierra*, la obra artística busca la tierra en la tarea de establecer su *mundo*. La piedra emerge como piedra cuando el Templo de Neptuno abre el mundo griego. La acción histórica hace un mundo a partir de la tierra; la acción poética abre la tierra en la obra.

La tierra en la obra, sin embargo, es una reticencia, y la obra justo logra de ella su desocultación, su *alétheia*, porque muestra su esencial retraimiento. La *poiesis* es escuchada, porque de la tierra busca su propia manifestación, dispuesta atiende la sonoridad de la palabra o palpa la petricidad de la roca. La actitud epistémica moderna de hallar en ella las regularidades, de imponer la ley que constituye su

concepto es en realidad una pérdida. Cuando la piedra se descompone en sus moléculas, desaparece justo como piedra: "Convierte la impertinencia del cálculo en destrucción". Wittgenstein advertía en el principio filosófico del análisis (primacía epistémica de la ciencia moderna) la consecuencia crítica de la pérdida del objeto. El análisis penetra, separa, dispersa, recoge sobre las trizas los hilos que conectan las partes y al final entrega un manojo de elementos y una lista de reglas, donde la integridad que constituye el ente se ha deshecho. La *alétheia* que abre la obra no es la verdad epistémica moderna en la que al convertir la tierra en su objeto produce su rompimiento y su sometimiento: raja y desintegra la tierra para cuantificarla y mensurarla o la transfigura en un útil. La verdad de la obra en cambio es el acontecer de un cierre, de una fuerza centrípeta de la *tierra* que relumbra su regreso a sí misma: "La tierra sólo se abre y se ilumina como es ella misma allí donde se preserva y se conserva como esencialmente infranqueable, retrocediendo ante cada nuevo descubrimiento, es decir, que siempre se mantiene cerrada" (Heidegger, 2006: 61).

Las "operaciones estéticas" del escultor portugués Alberto Carneiro consistieron, desde los años sesenta, en la apreciación de las sensaciones que brotaban en su contacto con las piedras, el agua o los árboles. Para Carneiro la obra emerge de procesos vividos y no de ideas o conceptos que se busca imponer. El proceso, piensa Carneiro, es un "enlace" con la energía de los entes. La poesía emerge del minucioso contacto con la piedra o la tierra, que no consiste ni en imitar ni en modificar significativamente su forma. En los troncos que apenas toca, reconocemos la naturaleza vegetal. Sus obras terminadas llevan los nudos y las ramificaciones, la maleabilidad y la capacidad de retransfiguración de la madera. El escultor, se propone Carneiro, ha de participar de la energía vital que, en sus ciclos naturales, los árboles portan.

El núcleo de la filosofía del arte de Heidegger radica en el reconocimiento de que en el trabajo de creación artística, en la *poiesis*, se produce una tensión irrecusable entre *tierra* y *mundo*; esa tensión puede verse como un juego o como una lucha, y la cuestión principal radica en que el arte no es un medio en que tal dinamismo se representa o se refiere, pues el arte constituye el lugar donde acontece el devenir de ese vínculo fundante del ser. La *poiesis* adquiere, entonces, un estatuto profundo y, a la vez, complejo. En la obra de arte, opera una tensión originaria entre fuerzas de revelación y fuerzas de ocultamiento. El trabajo del artista que busca develar y comprender desde el mundo que se elonga en él, y la tierra que tiende a guardar su ser, en un silencio de nuestro lenguaje. Lo que el artista busca, no obstante, le exige una ardua tarea: sin renunciar a su lengua, debe callar, escuchar, para poder hablar,



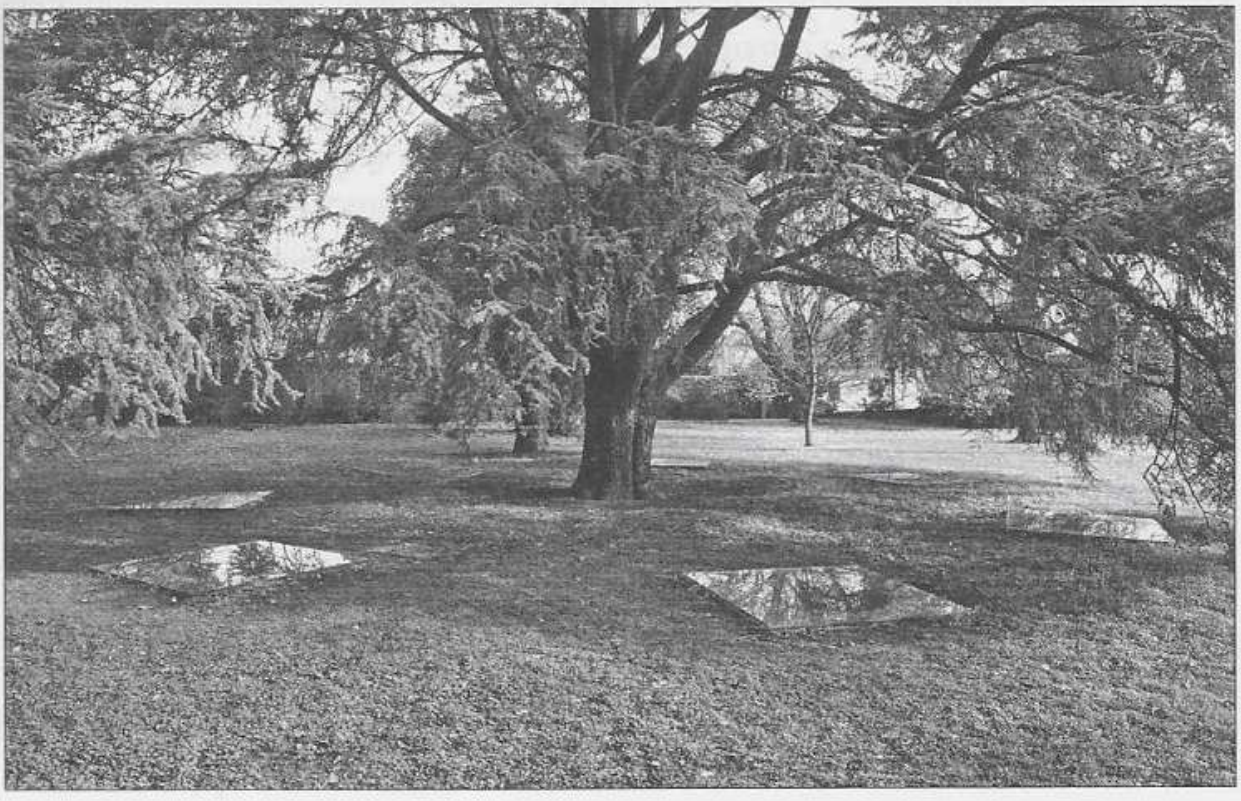


Figura 3. *Grabado ARTE=VIDA*, en rocas de Los Barruecos durante la SACOM II (Semana de Arte Contemporáneo Malpartida), en 1979. Tomada de: https://bit.ly/3k5eJKJ
Figura 4. *Ser árvore e arte* (2000-2002), Alberto Carneiro. Tomada de: https://bit.ly/3hQFaRG

para que su obra hable. ¿Cómo es posible callar para que su propia obra hable?, porque el habla de su obra es una tentativa por encontrar otro lenguaje (el otro que habita la obra); el lenguaje de la piedra, del árbol o del agua. Por eso, la obra es un movimiento entre mundo y tierra. Si el artista impone el mundo, no habrá más que convencionalismo, mera representación, código. Descifrable, pero insustancial. Legible, si tenemos las claves de la convención y susceptible de agotarse al encuentro. Partir del mundo sin escuchar la tierra es socavar las insondables posibilidades de un arte que en su cierre resulta inagotable. Sólo así emergen, tozudamente, los sentidos ajenos que poblarán la obra. La mirada reducida del mundo al que pertenece se superará en un horizonte nuevo, no advertido.

Conclusiones

Una *poiesis* de la otredad

En mi opinión, una de las consecuencias más capitales de la estética de Heidegger es que nos permite abrir la mirada hacia lo que podemos llamar una *poética de la otredad*, poética que implica tanto una *tejné*, como una *heurisis* de la alteridad.

La *tejné* vista como el refinamiento progresivo de una técnica artística que aprende de su relación con unos materiales vistos ya no como recursos descartables, gastables, sino como densidades que reclaman atención y minucia para adquirir progresivamente un conocimiento que permita la relación con ellos. Una *tejné* que goza la conquista progresiva de nuevos logros de significación y expresión ganados de ese diálogo con las materias, ganados gracias a un respeto esencial ante lo que es un misterio; pero a la vez consciente de sus limitaciones y su fracaso. De su imposibilidad de dar cuenta, de concluir los alcances de esa materia-tierra que procura descifrar para hacerla visible. Nunca será del todo visible.

Una *heurisis* que comprende progresivamente que el mundo que es el artista está siempre en tensión con la tierra sin la cual no hay obra, sin la cual no podrá descubrir su condición de tierra que también es él. Dilucidado en el mundo que la obra establece, pero a la vez oculto en el cierre de la tierra como enigma.

De otra forma: ante *diotima* la *poiesis* no es creación de la nada, arrogancia desmedida de la creación poética imaginada como totalidad insuperable. La *poiesis* siempre es un diálogo abierto con una otredad desconocida, en cuyo curso se conquista una posibilidad de renovación y experiencia. La creación es siempre una escucha ansiada y a la vez inesperada.

También frente a una estética de la conciencia, una filosofía moderna del arte, o incluso ante una hermenéutica humanista, aquí se concita la necesidad de rebasar la visión de la experiencia estética como aquello que se resuelve en el campo cerrado de las conciencias, es decir, en los límites del mundo. El juego de exteriorización/interiorización estética y hermenéutica de Schleiermacher no da cuenta más que de las relaciones entre sujetos. Elisión de la tierra y limitación de la imaginación y la experiencia estéticas.

La *poiesis* aquí indicada significa entonces el reconocimiento de la necesidad de otredad que toda creación implica. Necesidad como aquéllo que es y habita siempre la propia *poiesis*, aunque se desconozca; pero también necesidad como impulso, como aquéllo a lo que tiende, aunque nunca sea alcanzado del todo.

Fuentes de consulta

Aeschylus (1926). *Loeb Classical Library*, vols. 145 y 146. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Antich, Xavier (s/f). "La pintura pura. La conquista de la pura visualidad". En: *Arte moderno. Ideas y conceptos*. Madrid: Instituto de Cultura y Fundación Mapfre.

Barthes, R. (2016). *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.

Bourdieu, Pierre (2006). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama.

Derrida y otros (2010). *Desconstrucción y crítica*. México: Siglo XXI.

Esquilo (2001). *Prometeo encadenado*. España: Alianza Editorial.

Freud, S. (1976). *Dostoievski y el parricidio*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gadamer, H. G. (2017). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Heidegger, M. (2010). *Ser y tiempo*. España: Trotta.

_____ (1999). *Sull'essenza della veritá*. Roma: Armando Editore.

Ingarden, R. (2005). *La comprehensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.

Mounin, G. (1997). *La lingüística del siglo XX*. España: Gredos.

Novalis, F. *et al*. (1897). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.

Platón (2009). *El banquete*. Madrid: Alianza Editorial. Clásicos de Grecia y Roma.

_____ (2016). *Ión, Timeo, Critias*. España: Alianza Editorial.

Plejánov, Y. (1974). *Arte y vida social*. Barcelona: Fontamara.

Rall, D. (Comp.) (1987). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.

Sánchez Vázquez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI.

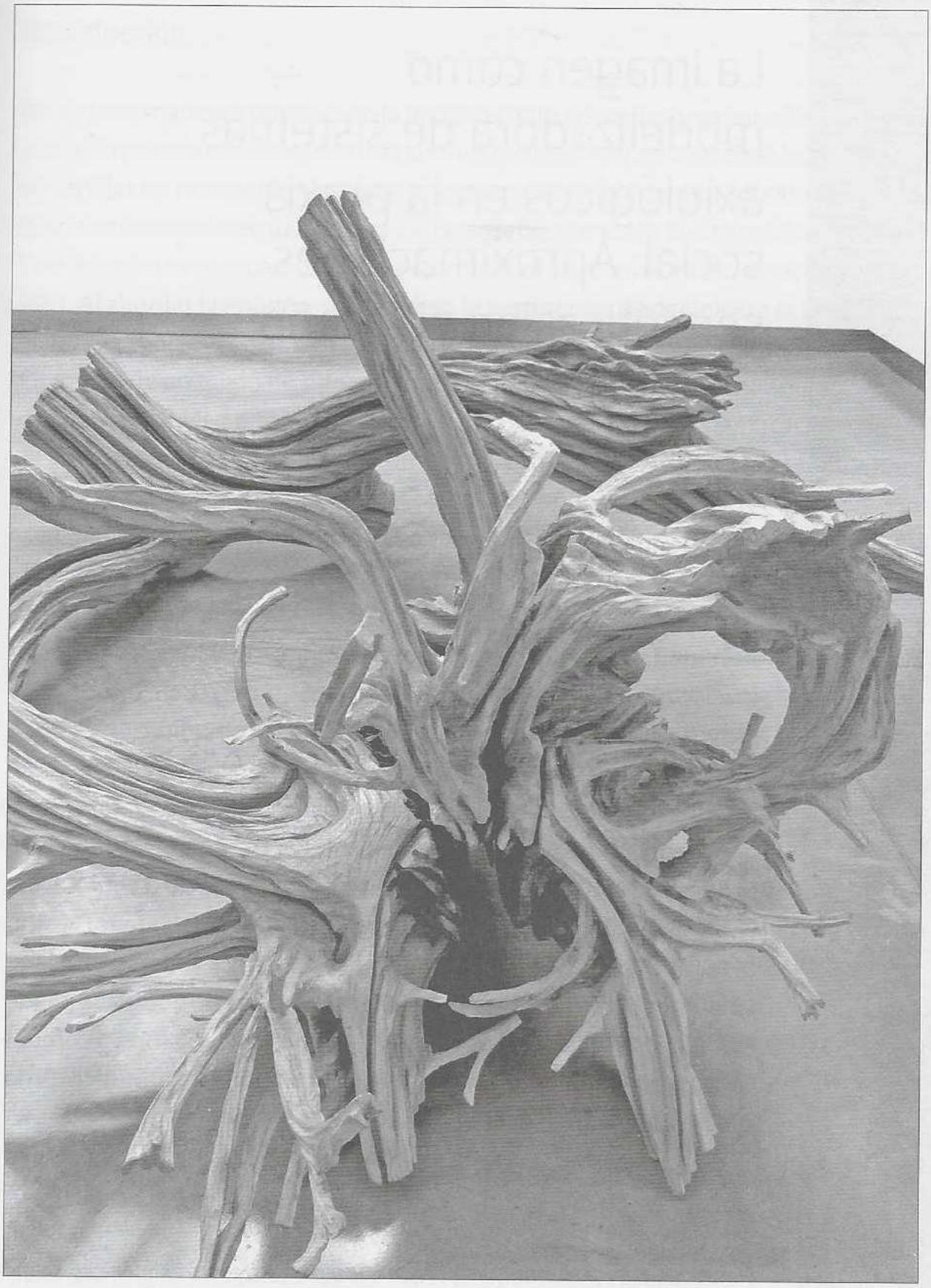
Schleiermacher, F. (2004). *Estética*. Sevilla: Verbum.

Todorov, T. (2010). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Volek, E. (1995). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Madrid: Fundamentos.

Referencias electrónicas

Pérez Carreño, Francisca (1991). "K. Fiedler. La producción de lo real en el arte", Introducción. En: Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*. Disponible en: http://www.javierseguidelariva.com/Res/R%2028.html



Obra de Alberto Carneiro, en https://twitter.com/cdanhuesca/status/857322198826143744/photo/2