

Sublimidad e imaginación en el combate tierra-mundo: una lectura existencialista de la desgarradura del arte en Heidegger¹

Sublimity and imagination in the combat between earth and world: an existentialist reading of the tear of art in Heidegger

Francisco Salinas
Universidad Diego Portales, Chile
frsalina@uc.cl

Resumen

A partir de una lectura del artículo *Der Ursprung des Kunstwerkes* escrito por Heidegger, se desarrolla la problemática de comprender los conceptos relacionales de tierra y mundo. La propuesta aquí se sitúa desde una perspectiva existencial que liga la tierra con los conceptos de sublimidad y el mundo, comprendidos desde una apertura en la imaginación. Para articular estas ideas, el presente escrito se apoya fundamentalmente en argumentaciones de Kant, Nancy y Arendt. Lo aquí propuesto es que Heidegger buscaría dar cuenta del modo en que la desgarradura causada por la tierra en la obra de arte sublimaría la imaginación en una apertura hacia el mundo.

Palabras clave: Heidegger, sublimidad, tierra-mundo, imaginación, obra de arte.

Abstract

On the basis of a reading of Heidegger's *Der Ursprung des Kunstwerkes*, the problematic of understanding the relational concepts of "earth" and "world" is developed. The proposal here is situated from an existential approach that links the earth with the concepts of sublimity and world, understood on the basis of an opening within imagination. To articulate these ideas, this paper fundamentally draws from arguments by Kant, Nancy and Arendt. The proposal here is that Heidegger seeks to explain how the tear caused by the earth in the work of art would sublimate the imagination in an openness towards the world.

Keywords: Heidegger, Sublimity, Earth-World, Imagination, Work of Art.

1 Quisiera agradecer a la Dra. María del Rosario Acosta de la Universidad de los Andes en Colombia por sus importantes comentarios y consideraciones al borrador previo de este artículo.

Y, de pronto, en este fatigoso no estar en parte alguna,
 el sitio inefable, donde la pura carencia
 se transforma de modo incomprensible,
 saltando de súbito hacia aquella abundancia vacía,
 donde el cálculo de muchas cifras
 se resuelve en cero.

Rainer Maria Rilke, *Fünfte elegie*²

El extracto del poema citado como epígrafe no es arbitrario. El intento por decir lo que escapa a lo decible traza poéticamente la problemática que aquí queremos articular desde la reflexión. En lo dicho en este poema, la palabra se vuelca misterio y parece huir a esa “abundancia vacía”, profundidad de lo originario, región donde habita aquella extensión donde ya no se puede decir ni comprender científicamente. Se trata de lo inmenso, la región potencial donde se guarda el significado; es el infinito y callado misterio que nos abisma como existentes en la finitud.

Ya desde un antiguo tratado atribuido a Longino, el pensamiento occidental ha caracterizado la relación entre el ser humano y la informidad de estos grandes pensamientos como expresión de lo sublime. Lo sublime suele relacionarse con aquello que escapa a los sistemas del pensamiento, que sobrepasa al intelecto, ligándose con lo inefable en una alianza silenciosa, vínculo de perplejidad, miedo y asombro en nosotros. La fenomenología post-husserliana, esa tradición hermenéutico-existencialista articulada como mundo circundante a la obra de Martin Heidegger, no parece insensible a esto. La atracción por el misterio, las pistas de luz, el signo, el rito y las búsquedas por articular un sentido parecen repetirse en autores como Hannah Arendt en Alemania o Jean-Luc Nancy en Francia. Aquí nos centramos en Martin Heidegger, particularmente, en el modo en que su reflexión respecto a lo artístico se entrapa silenciosamente en la problemática de lo sublime. Su existencialismo también nos dará luces sobre cierto rol de la imaginación en la interpretación de la obra de arte.

El presente ensayo se centra en la exploración de ciertos elementos implícitamente sugeridos por Heidegger en su famoso ensayo *El origen de la obra de Arte* (*Der Ursprung des Kunstwerkes* en el original alemán), específicamente, en ciertos trazos que en este parecen darnos luces sobre la cuestión de lo sublime. Ya algunos autores han hecho alusión a este fenómeno oculto. Por ejemplo, Samuel Ramos—traductor del texto— comenta que en dicho escrito la terminología de Heidegger se vuelca oracular,

² “Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich/ die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig/ unbegreiflich verwandelt-, umpringt/ in jenes leere Zuviel./ Wo die vielstellige Rechnung/ zahlenlos aufgeht. Rilke (2001), Quinta Elegía.

proponiéndonos un enigma en proposiciones tales como el carácter de instauración, fundamento y ofrenda que tendría la esencia poética del arte (23). Mauricio González, por su parte, dirá que lo sublime está en ese mimetizarse consigo mismo del arte en cuanto tierra, como elemento autoocultante que se guarda para permitir que la obra se muestre como bella (480-482).

Estas anotaciones colaboran a dar sentido a lo que sigue. En este trabajo se ensaya una interpretación existencialista del modo en que para Heidegger se expresaría lo sublime en la obra de arte. La hipótesis de fondo es que en los conceptos heideggerianos de *tierra* y *mundo* existe cierta interpelación a lo humano en su finitud, articulándose éstos, respectivamente, con lo *sublime* y la *imaginación*. En el desplegarse mismo del escrito se mostrarán las razones de esta asociación.

La estructura de este escrito se divide en cuatro partes:

- I. Primero, se hace un pequeño repaso de algunos de los principales conceptos en la comprensión del arte en Heidegger, en pos de acercarnos a cierta clave existente en el autor para estudiar este fenómeno.
- II. En un segundo lugar, se enfatiza en el concepto “Tierra”, en pos de estudiar las conexiones del arte con la problemática de lo sublime y lo inefable.
- III. Luego, se articula un vínculo entre la aperturidad del mundo en la obra y las anotaciones sobre la imaginación kantiana en las lecturas de Arendt y Nancy.
- IV. Finalmente, en la última sección se ensaya conectar los principales elementos de las secciones anteriores con una preocupación existencialista en la que se jugaría la desgarradura del arte en este autor.

I

En *Der Ursprung des Kunstwerkes*, al reflexionar Heidegger respecto a la obra de arte, cuestiona su origen. La obra viene del artista y el artista sólo es artista si es que hace obras, se co-originan. Sin embargo, ¿de dónde viene el arte que les da nombre? ¿Cuál es el fundamento o esencia de lo artístico? ¿Qué es lo que hace al arte ser arte? Esta búsqueda por la especificidad de lo artístico es aquello que moviliza las reflexiones del filósofo. Lo más originario de este origen quizás sea ya un mito perdido, no obstante, en la perspectiva de Heidegger no pareciese que esto mande a acallar el pensamiento; se presenta más bien como reto para que este se esfuerce en sentido hacia dicho horizonte.

Así, la sección llamada *La cosa y la obra*, puede interpretarse como una búsqueda por distinguir y relacionar lo propio de la obra en relación con “la cosa” y “el útil”. Confrontándose a la tradición estética, destaca que la distinción materia/forma (o contenido/forma) no pueda ser aquel código que distingue a la obra de arte; toda

cosa tiene ese carácter pues “forma y contenido son conceptos vulgares en los cuales se puede poner todo” (46). La cosa tiene la particularidad de descansar en-sí como algo espontáneo y natural; la cosa que está dada en la *Φύσις* (naturaleza), tiene determinada materia y forma, como es el caso de un bloque de granito cuya solidez material se da en la forma de bloque. En el útil, en tanto, la forma determina la materia y, más en específico, la confección de su ser útil-para-algo toma en consideración instrumental la relación entre materia y forma en función del fin deseado (47-48).

En *Ser y Tiempo*, el autor agrega que el útil a la mano, en su uso mismo, se hace invisible junto a la mundaneidad del mundo en que este y el *Dasein*³ que lo usa están circunscritos (§16). Imaginemos un mueble de cocina. Su cubierta está hecha de granito y su utilidad reside en la posibilidad que nos da de cortar alimentos, dejar otros utensilios y limpiar fácil sobre ella. La cubierta de granito desaparece cuando cocinamos, no la percibimos, se desvanece su apariencia en cuanto la damos por supuesta y consideramos su ser-de-confianza (54). Sin embargo, por algún accidente nuestra cubierta de granito puede romperse, llamar la atención y volverse inempleable, configurándose como *signo* que deja de estar-a-la-mano y nos señala el mundo circundante (§16-17).

En el análisis heideggeriano del arte esta noción vuelve a hacerse patente. La obra de arte es una cosa, pues tiene un carácter material que descansa en sí con autosuficiencia, a su vez, del útil tiene el hecho de ser confección. ¿Pero cuál es la peculiaridad de lo artístico? Para Heidegger sería su carácter de signo que, al relucir y manifestar la materia como algo bello, remite a una apertura en la obra. No obstante, la obra no es un signo cualquiera:

La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto de la obra de arte. Juntar se dicen en griego *σὺμβάλλειν*. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte (*El origen de la obra de arte* 38).

La obra es *alegoría* y *símbolo*, revela lo otro y reúne lo distinto. Esta reunión se da en la obra misma, en su carácter material. Así, por ejemplo, el útil inadvertido en la vida cotidiana se alberga en la escultura surrealista que instaló la empresa IKEA el año 2010 en el Barbican Center de Londres. La cocina, las ollas, los muebles y demás utensilios cotidianos dejan de ser indiferentes al montarse colgando o incrustados en el árbol; se presentan *en* la obra, su blancor apunta al mundo de la línea blanca que solemos dar por hecho en el uso cotidiano.

3 Modo en que Heidegger alude al ser humano en tanto ser que no sólo está, sino que “existe”. En la interpretación de Jorge Eduardo Rivera, significaría «Ser el ahí», no obstante, por todas las complicaciones que conlleva dicha traducción, él ha preferido ceñirse al término en Alemán. Véase las notas del traductor en Heidegger (2005: 454, nota *** a la página 30). En el desarrollo de este ensayo se ha optado por usar el término *Dasein* de modo casi indistinto al de ser humano, pero subrayando la dramaticidad del carácter existencial que conlleva este término.

Pero entre la materia y el símbolo no hay un trato simple. Heidegger dirá que la obra reposa, que descansa, en una tensión esencial: se trata del combate entre *tierra y mundo*. La tierra sería aquello que se manifiesta como lo autoocultante, vale decir, lo que se muestra como escape a la patencia, como resistencia que rehúye toda manifestación. No obstante, esta tierra cerrada es el fundamento donde y en el cual el ser humano yergue su morada (“El origen de la obra de arte” 63, 87 y 92). Así, el mundo se traza en una desgarradura desde la tierra que, aún sin abrirse nunca, permite la remisión hacia un modo de ser Dasein de un pueblo históricamente fundado: “La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen; pero sí pertenecen al impulso oculto de un ambiente en que están sumergidos. En cambio la campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de lo existente” (67).

Esta aperturidad fundada en lo óntico nos remite al sentido ontológico. Nos da cuenta “de la condición respectiva” del Dasein, de su estar volcado hacia el ser (*Ser y tiempo* §18). Esto nos lleva a la comprensión heideggeriana de verdad como ἀλήθεια, como acontecimiento del develar el ser a partir de lo latente, un traer delante aquella región del ser que se escapa en el ocultamiento. Pero esto lleva a más complejidades pues, desde la fenomenología del autor, este des-ocultamiento lleva a un ocultamiento que también es verdadero. “La verdad es no-verdad” (El origen de la obra de arte 83), nos dice, aludiendo a este doble carácter de la experiencia humana respecto a la ἀλήθεια. Así, por ejemplo, para el autor es verdad que la técnica opera en la verdad al velar por el descultamiento constante, no obstante, no es menos verdad que dicho desocultar pone en peligro un develar más originario que nos interpelaría como seres humanos (“La pregunta por la técnica” 114-115).

En términos de lo propio del arte, esta verdad operaría en un doble desocultar: la obra ilumina la tierra, dando cuenta de su esencia inaccesible, a su vez que, trae adelante un mundo como apertura al Dasein que contempla. Agregará el autor que este traer delante lo oculto se da en la poesía en tanto *poiesis* (ποίησις), esencia del arte que se expresa como *decirse* de la verdad del desocultamiento de lo ente (Heidegger, 2006 95-98); se muestra así la prioridad que tendría para Heidegger el lenguaje en la comprensión del ser humano, incluso en el plano de la técnica artística en tanto que modo de obrar de lo humano. Finalmente, nos dirá el filósofo que en el arte se manifiesta lo bello, aquello que descansa en la forma alumbrada por el ser en su develamiento y que, por lo tanto, verdad y belleza irían de la mano (“El origen de la obra de arte” 104).⁴

Ya habiendo explorado los principales puntos de arranque de esta filosofía del arte cabe en las secciones venideras hacer un análisis más detallado de algunas de sus principales operaciones. En lo inmediato, la pregunta gira en torno a la tierra, ¿Qué esconde este elemento? ¿Qué relevancia guarda para la comprensión de lo artístico y el sentido de la condición humana?

4 De esta manera el autor busca conciliar la cuestión cognoscitiva y estética como parte un mismo proceso. No por ello necesariamente hay entonces un vuelco hacia la concepción medieval de “los trascendentales del ser”, pues el autor nada menciona respecto a una correspondencia de verdad y belleza con lo moral.

II

Comienza Arendt su libro sobre la condición humana dando cuenta del *Sputnik 1*, objeto que fue lanzado por la URSS en 1957 y que pasó a nuestra historia como el primer satélite creado por el ser humano. Así, respecto al hito de tener un objeto nuestro habitando entre los astros, la filósofa reflexiona: “La emancipación y secularización de la Edad Moderna, que comenzó con un desvío, no necesariamente de Dios, sino de un dios que era el Padre de los hombres en el cielo, ¿ha de terminar con un repudio todavía más ominoso de una Tierra que fue la Madre de todas las criaturas vivientes bajo el firmamento?” (Arendt, *La condición humana* 14)

En el texto citado, se hace hincapié en la rebeldía del ser humano moderno ante lo dado, en el ánimo que tiene de constituirse desde sí mismo. Se atenta contra las condicionantes que nos son propias: la tierra siempre albergó y dio cuenta de los límites humanos o –usando jerga kantiana– de nuestras “condiciones de posibilidad”. En la imagen arendtiana, aparecemos abandonando a esta madre que nos dio a luz en su misterio, alejándonos de sus brazos en búsqueda de nuevos horizontes. Esto es interesante: se abandona el origen, pero no por ello se zanja su misterio. La negación del principio no responde a la pregunta respecto a qué es esta tierra, pues ella constantemente se recoge y protege en su materialidad enigmática.

Esto está muy a tono con lo que Nancy, siguiendo a Nietzsche, ve como el plasmar de un terrible horizonte infinito allí donde «no hay ya tierra»; cuestión que lleva a la proliferación de una multiplicidad de sentidos cerrados sobre sí mismos (*Ser singular plural* 9-12). Este olvido de la tierra por mor de la apertura incesante en los mundos me parece que puede comprenderse heideggerianamente como olvido del ser. No obstante, este olvido no significa que alguna vez hayamos sabido qué es la tierra, pero sí, que alguna vez le pudimos dar sentido como un misterio condicionante de nuestra finitud. Inconscientes al respecto, quizás ya nada logre detenernos más que nuestra propia autodestrucción.

Nancy sitúa una esperanza. Podemos *tocar el origen* en tanto nos tocamos y tocamos a los otros en cuanto son (*Ser singular plural* 29); tocar el origen no significa perderlo, es remitir hacia este, verlo como raíz mía y de los demás, identificarnos en él como símbolo. Esto nos lleva de nuevo a la obra de arte, a su exigencia de ser *cuidada*. Para que mantenga su carácter material brillando en la belleza de su consistencia cósmica se debe proteger su materialidad: una pintura hecha polvo por un incendio será incapaz de remitirnos al sentido que convoca la aperturidad de un mundo. Sólo si cuidamos esta materialidad se puede tocar este origen que se manifiesta como pista de despegue hacia la extensión de lo mundano.

¿Y qué resguardamos al cuidar la tierra? En mi interpretación, estamos protegiendo aquel misterio que nos excede, que nos hace sentir pequeños en su carácter informe y siempre indisponible a pesar de todos nuestros intentos por poseerlo. Es la fuente del sentido que yace oculta: es el secreto que subyace *sublime*, aquel sentimiento

que Kant ve produce en nosotros aquello irrepresentable, ilimitado, grande, violento, que nos causa respeto y se presenta como inadecuado a nuestras capacidades cognoscitivas (*Crítica de la facultad* §23). Así, volviendo a Heidegger, de acuerdo González habría una conexión entre tierra y sublimidad:

Puesto que todo crear acontece ya en “el espacio abierto por el decir y el nombrar”, sublime es aquello que en la esencia poética no se deja nombrar. Sublime es el elemento cegador en medio del incremento de brillo que es lo bello, aquello que sin presentarse ello mismo, deja que la tierra sea tierra y que “un mundo munde (*ein Welt weltet*) y tenga más ser que todo lo aprehensible y perceptible que creemos nuestro hogar” (482).

En esta noción, lo sublime es lo inefable al poema, la callada oscuridad que sostiene el brillar de la belleza, el silencio oculto que es condición del comparecer antagónico entre tierra y mundo... aquello que yace escondido en la esencia misma de la tierra. Con esto nos resuena también un Nietzsche que con tono enigmático expresa: “Si ese sublime se cansara de su sublimidad, sólo entonces comenzaría su belleza –y sólo entonces yo le gustaría, y me gustaría” (*Así hablaba Zarathustra* 119). Desde el drama de su oscuridad y sin el agrado de lo bello se insinúa lo sublime. Desde Heidegger, esto incluso podría extrapolarse más allá del arte, como proyecto último del filósofo. Así lo establece César Ojeda, para quien lo que el autor alemán querría decir no cabría en los marcos del lenguaje pues la pretensión ontológica del autor se toparía con los límites del mismo. Así Heidegger se encontraría “tan sólo en el camino hacia el silencio” (15).

Esta interpretación de Ojeda parece factible, sobre todo si se analizan las pretensiones y resultados de Heidegger en *Ser y tiempo*, donde desde el §1 sus investigaciones lo llevan a la necesidad de llegar a plantear la pregunta por ser, cosa que no logra elaborar en su obra. En §83, el autor admite que la constitución del ser del Dasein que esboza en su obra es sólo un *camino* hacia la meta de elaborar la pregunta por el ser en general. Esto no lo llega a formular. Quizás se trata de aquello que expresa Blanchot respecto a la pregunta más profunda: que “*ella es la pregunta que no se plantea*” (17, cursivas en el original).

Arendt dirá que lo inefable se da en la problemática de intentar unificar la invisibilidad del espíritu (o mente) con lo invisible del mundo mediante una metáfora (*La vida del espíritu* 147). Una metáfora sería aquello que logra unificar el pensamiento con el mundo fenoménico mediante la perfecta semejanza de lo desemejante que es la analogía, no obstante, en esencia esta es poética y no filosófica (124-127). Lo inefable da cuenta de la imposibilidad de captar el misterio por medio del pensar-en-el-lenguaje. Interpretado desde Heidegger, podríamos decir que la esencia del arte nos muestra su cara provocativa, su incesante estar volcado hacia lo imposible.

El misterio nos deja perplejos. El poema no puede manifestar su secreto pues su belleza sólo brilla al montarse sobre la sublimidad escondida; su verdad parlante

reside en el escondite de su no-verdad, no-verdad que, en última instancia también es verdadera pues es condición para el desocultar. Incluso la pretensión de “resolver” una «Post Card» antipoética en Nicanor Parra se nos llena de este simbolismo oculto:

P_rO_{bl}EM 2
 Cristo con la † a cuestras
 Pesa 100 kilos
 Cristo pesa 10 kilos + que la †
 Cuanto pesan Cristo y la † separadamente

$$\left. \begin{array}{l} C + c = 100 \\ C - c = 10 \end{array} \right\} \begin{array}{l} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \begin{array}{l} C = 55 \\ c = 45 \end{array}$$

Resolver el problema de este poema, no lo agota. Este sigue perdurando allí en su propia consistencia material, en su tinta y papel. Su posible solución matemática no lo soluciona. No tiene solución. Yace en él un Cristo con un problema algebraico a cuestras; mezcla el símbolo religioso y el científico y los posibles sentidos se expanden al horizonte. Su decir desde la materia nos lleva a recapitular lo que vimos al iniciar esta sección; perder la tierra puede presentárenos como ocultamiento, negación respecto de las condiciones y limitantes de ser humano, la cual se hace en mor de las pretensiones de un ideal de progreso humano: significa perder la sublimidad y la belleza. Por su parte, enterrarse en la tierra como un topo sería equivalente a querer quedarse determinado por las condicionantes del misterio de la naturaleza, sería vivir sin simbolismo ni alegoría, sin nuestra proyección de humanidad, sin mundo. Justamente es esto último lo que permite la obra: deja que nos proyectemos desde la tierra hacia el mundo, desde las condiciones de nuestra propia finitud nos deja extender nuestra proyección de sentido. En lo que sigue, se investiga este abrir un mundo en la obra desde el límite mismo de nuestra finitud. Preguntamos entonces: ¿Qué rol juega la imaginación al respecto?

III

En una conferencia realizada en Atenas en 1967, Heidegger se pregunta respecto de la *proveniencia* de la obra de arte. Aprovechando el hecho de estar en la ciudad de la que Atenea fuese protectora, el filósofo tantea la posibilidad de interrogar a la diosa respecto a este origen de la obra. Trae a lugar el relieve de la Atenea pensativa en la acrópolis y se pregunta:

¿Hacia dónde se dirige la mirada meditante de la diosa? Hacia el monolito fronterizo, hacia el límite. El límite, sin embargo, no es sólo contorno y marco, ni solamente aquello en lo que algo termina. Límite mienta aquello mediante

lo cual algo se halla reunido en lo suyo propio, para aparecer desde allí en su plenitud, hacerse presente. Al meditar el límite, Atenea ya tiene en la mirada aquello, hacia donde tiene que mirar previamente el actuar humano, para hacer aparecer lo así divisado en la visibilidad de una obra (*La proveniencia del arte*, web).

En los confines de un límite algo se reúne en el marco de lo que le es propio, pero Atenea piensa *en* el límite y mira hacia donde tienen que observar las acciones del hombre. En la piedra del relieve que está aquí analizando el autor, la mirada de la diosa parece proyectarse en referencia a algo distinto, divisa algo que no está en ella misma. Pero lo que observa la diosa se esconde en la materia, en la tierra de los tiempos pasados. Esto marca un énfasis heideggeriano: sólo el *contemplar* del Dasein permite que la verdad en la obra se mantenga como existente (“El origen de la obra de arte” 89).

Sólo el Dasein puede ser interpelado por la obra y ver en ella el desocultar de un mundo que se manifiesta en su extensión. Heidegger contempla el cuadro de Van Gogh donde yacen pintados un par de zapatos de labriego. A pesar que no logra distinguir “dónde” están dichos zapatos, desde la traza de la oscuridad de un gastado interior él observa la abertura hacia el mundo del campesino trabajando en el campo: en la obra *obra* la representación de su reposado ofrendar el trigo, la pesantez del camino, la monotonía del ambiente, el mudo temer por la seguridad del pan, el salir nuevamente de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo, la inminencia de la muerte (52-54).

Esto ve Heidegger en dicho cuadro, ¿pero todos verán lo mismo? Es sabido la cercanía y gusto del filósofo por la vida rural, sus largas temporadas escapando de lo urbano en su apacible “Hütte” en la Selva Negra. Estando allí seguramente aprendió mucho de esa forma de vida; de sus rutinas, de los útiles que en ella acontecían, de las plantas, el clima, vestimentas y demás. La alegoría en la obra interpelando a Heidegger se vivencia desde su propio límite experiencial. Una persona de ciudad que jamás ha viajado al campo quizás vea en esos zapatos la miseria en la ciudad, lo desechable que se vuelcan los objetos viejos, la indiferencia y el consumo. Así, pareciese que aquello que la obra puede proyectar sobre el mundo se basa en la experiencia y conocimiento de mundo que el Dasein que contempla tiene. En lo que sigue, ligamos esto con el tema de la imaginación. Hagamos un pequeño rodeo esforzándonos en dicha dirección antes de conectarlo con cierta interpretación de lo que Heidegger dice al respecto.

Para Kant “la *imaginación* es la facultad de representar un objeto en la intuición incluso *cuando este no se halla presente*” (*Crítica de la razón pura* 115, cursivas en el original). En otros términos, la imaginación es aquello que permite hacer presente lo ausente en una imagen. En la lectura que Arendt hace de dicho fenómeno, esta facultad no se restringe a traer a la presencia las imágenes mentales de objetos ausentes, pues mediante la memoria ella también pone a disposición del recuerdo lo que *ya no es* y, mediante la voluntad, aporta aquello que *no es todavía* pero que podría traerse en el futuro (*La vida del espíritu* 94).

En el uso de la imaginación puede venir a mí, por ejemplo, la imagen de los zapatos que he usado, los que reconozco como zapatos, los que pienso podrían ser zapatos a pesar de no conocer, a pesar que su forma no sea tan clara. Puedo tener la comprensión del calzar en la abstracción del trazo acrílico en tonalidades de azules y celestes en una obra de Orly Mazabel a pesar que no haya ningún zapato fáctico allí. Antes del invento del primer zapato, un hombre que viera esto no podría darle un sentido en el calzar (a lo sumo podría inventarlo).

Nancy en su interpretación de la tercera crítica de Kant complementa estas acotaciones sobre el tema de la imaginación. Resalta el hecho que la imaginación se manifiesta ella misma con anterioridad a toda determinación y que su característica esencial reside en operar sin concepto alguno (“The sublime offering” 29). Más importante, ella puede desplegarse hacia el límite y, en dicha circunstancia, puede enlazarse con la sensación de lo sublime. “Lo sublime es: *que* ahí hay una imagen, por lo tanto, un límite por cuyo borde la ilimitación se hace a sí misma sentida” (Íbid.)⁵. Lo sublime nos hace conscientes de nuestra finitud, la imaginación nos lleva al límite y amplía el espectro de dicha demarcación en la pretensión imposible de captar lo ilimitado. En este esfuerzo, experimentado al tocar el límite, la imaginación se siente como sobrepasándolo, a pesar de no lograrlo; la sensibilidad se desvanece en un sentimiento de totalidad y se ofrece como ofrenda al sentimiento en lo sublime: se sacrifica la imaginación ofrecida en el altar del límite (44-48). En esta noción, el sacrificar la imaginación libera su significado, ampliando sus límites. En relación a lo sublime, la imaginación se consagra en este ritual, volcándose más imaginativa.

Para Nancy, Heidegger ve la imaginación como aquello que ve antes y fuera de sí la mirada que se presenta a nosotros y permite que representemos (“Masked imagination” 89). Es una observación que anticipa la observación presente. La imaginación viene de antes. Su carácter de pre-concepción presentándose en lo presente marca el ámbito de despliegue posible, sus horizontes de extensión. Es como la Atenea de la acrópolis, mirando el destino humano desde la tierra escondida: podemos seguir su mirada y buscar expresarla poéticamente en el intento por alcanzarla, podemos en su mirada perdida abrirnos a ver una antigüedad griega poblada de dioses vivos. Es la imaginación en su límite, obrando en la obra que esconde mientras muestra, que hace verdad en la exposición de la belleza y el escondite de la majestuosidad sublime. Lo anterior opera mientras el Dasein experimenta desde su finitud-en-la-obra lo que es la mundaneidad del mundo: los dioses muertos reviven en el sacrificio de la imaginación.

La mirada pensativa de la diosa nos habla desde su mutismo, expresa algo de ese origen que tocamos en la contemplación de su representación reflexiva. Imaginamos el mundo que le daba vida y nos interpela existencialmente. Lo que ya no vive yace

5 Traducción mía, énfasis en el original.

allí representado y nos llama. Preguntamos entonces por su muerte; damos vida a su muerte y nos sentimos perplejos. Una no-correspondencia enorme se alza entonces como abismo. La nada se articula en la obra. Así, lo ajeno se reconoce en la muerte propia, se apodera de la obra de arte y las palabras de la última sección de este escrito.

IV

La interpretación de lo artístico en Heidegger a la que llegamos en este camino reflexivo podríamos resumirla del modo que sigue: en el combate tierra-mundo la esencia misteriosa e indeterminada se oculta en la materia mientras la imaginación se fuerza hasta el límite, experimentando la sublime e imposible extensión del mundo que quien contempla intenta hallar al verse confrontado con la obra de arte. Esta lucha de reafirmación de las dos fuerzas operando en la ἀλήθεια produce una desgarradura:

La verdad se establece en el ente y este mismo ocupa lo abierto de la verdad. Pero este llenar sólo puede acontecer cuando el producto, la desgarradura, confía a lo autoocultante que salta en lo abierto. La desgarradura debe retraerse en la pesantez de la piedra, en la muda dureza de la madera, en el oscuro ardor de los colores. Al recoger la tierra en su seno la desgarradura, ésta se restablece en lo abierto, de modo que surja como lo que se resguarda y autooculta en lo patente (“El origen de la obra de arte” 86).

La desgarradura no rompe la tierra, pues se retrae en el elemento. Es un desgarramiento silencioso e invisible que traza el camino hacia la exposición del mundo. En “El origen de la obra de arte”, hay una ocasión en que se conecta de manera más o menos textual una relación entre el combate tierra-mundo con la problemática de lo sublime. Al respecto nos dice Heidegger: “El mundo intenta, al descansar en la tierra, *sublimar* a ésta” (70)⁶. En psicoanálisis, el sublimar suele ligarse a un elevar la energía de las pulsiones sexuales a términos más civilizados y aceptados socialmente (como el arte). Sublimar la tierra desde el mundo, aquí puede significar “darle un sentido humano”, dar cuenta del horizonte de sentido ontológico que se puede desprender del carácter óptico de su callada materia. Podría elevarse una hipótesis que plantee que dicho sublimar es sublime; una sensación de imposibilidad en un intento perpetuo de elevar nuestra potencialidad ontológica por sobre nuestras limitaciones ópticas. Quizás esta relación no sea exacta y peque de sobreinterpretación, pero esta posibilidad parece tener sentido si es que se articula con la clave interpretativa que hemos venido siguiendo hasta ahora, vale decir, que lo sublime se posiciona en una situación límite.

6 El énfasis es mío.

Esta sublimidad humana nos remite en último término a nuestro destino trágico. La desgarradura no se ve, supera nuestras capacidades cognitivas, se resguarda en su misterio infinito en constante reproducción. Lo misterioso, a su vez, nos remite a lo que no sabemos con certeza pues no podemos experimentar como propio mientras estamos con vida. Dirá entonces Heidegger que la muerte es vivida por el Dasein como un estar vuelto hacia el propio fin (*Ser y tiempo* §54). Todo muere, es algo común a todo lo que se yergue con vida sobre la faz de la tierra, no obstante, nuestra condición es ontológica y en el lenguaje; nos involucramos en un mundo donde la cotidianidad de lo *Uno* (el “lo”, el impersonal) busca negar este destino a pesar que a nivel personal el Dasein siente esta inminencia como algo propio de su constitución existencial.

Siguiendo lo establecido desde la primera sección de este escrito, sucede que la obra de arte logra hacer disponible a la contemplación aquello que fenomenológicamente es invisible en la vivencia del mundo circundante. La muerte es, en último término, el referente final en la cadena de remisión de esta invisibilidad. En el arte opera un origen, en ese mismo origen también parece esconderse su final. Tal como lo pensara Hegel respecto a su sistema, donde el final no sería más que un dar la vuelta en un círculo conceptual en pos de volver a arrancar en un punto inicial sólo que con mayores determinaciones dadas por la experiencia del movimiento conceptual (63-73), aquí también la polea parece dar vueltas sobre sí misma. A diferencia de lo plasmado por Hegel, a este mecánico sistema aquí lo volcamos carne y hueso: la naturaleza escondida en su origen plasma la sublimidad de la muerte humana, su destino dramático.

Sucede entonces que damos la vuelta y en el lenguaje comenzamos a asociar, nunca en el origen, pero siempre a medio camino hacia y desde él. Nos movemos en el pensar y encontramos una serie de vestigios de este escapar que seguimos. Enunciamos entonces...

- Lo invisible: la muerte se tapa bajo tierra.
- Lo inefable: los muertos no hablan.
- Lo informe: los muertos se desvanecen como cuerpo y memoria de otros.
- Lo que nos supera: no hay posibilidad de elegir no morir.

La muerte es lo que esconde lo sublime y parece ser un plausible candidato como impulsor último del arte. De la tierra nos urge un sentido, pues sabemos que volveremos a la tierra. La imaginación moviliza a los artistas a forjar modos elocuentes en la pintura, música, escultura, poesía y demás; ensayo perpetuo por representar aquello irrepresentable. Quien contempla la obra creada, a su vez, si es que realmente fuese interpelado por ella, debería sentir un compromiso de su existencia en la experiencia de tratar de llegar a la desgarradura invisible que sostiene la obra. Corremos el camino en un círculo que nos urge a volver a sentir las palabras de Rilke para ver si el tramo aquí recorrido ha podido intensificar el sentido de sus palabras:

Y, de pronto, en este fatigoso no estar en parte alguna,
el sitio inefable, donde la pura carencia
se transforma de modo incomprensible,
saltando de súbito hacia aquella abundancia vacía,
donde el cálculo de muchas cifras
se resuelve en cero (Rilke 89).

Pensemos este poema en la búsqueda por hallar la desgarradura que esconde el arte. Cómo nos fatiga su no presencia, su hábitat en el silencio, su complicidad existencialista con la nada, su no adecuación a las facultades cognitivas, su salto hacia un lado imposible, lleno de significado inaccesible, donde todo lo estudiado se resuelve fuera del orden numérico. La existencia también se cansa junto al poema. Tantea la nada, nos dice la muerte sin tener que explicitarla.

La meta última es intentar imaginar aquella fuerza incomprensible que lleva a que experimentemos lo sublime. Desde Heidegger, nosotros hemos propuesto que en el arte se juega la mismidad de nuestro carácter existencial y finito. La obra *obra* en la verdad y a ella le gusta jugar con el simbolismo, con la luz que tantea entre el claro y el bosque. La verdad se manifiesta como la mediadora que acompaña al Dasein que existe en una tensión entre origen y muerte. El simbolismo con su opacidad –para usar una expresión de Ricoeur– permite trazar la distinción hacia algo que no podemos visualizar pero que nos interpela profundamente: de allí proviene el arte. Pero no poseemos dicha indeterminación: la caricaturizamos en nuestros intentos imaginativos, aperturas constantes como rito de pasaje hacia la pretensión de enfrentar cara a cara aquella fuerza.

Hoy los científicos tienen la “partícula de Dios” en sus manos, pero nada saben del origen de la misma. ¿Cuál es el origen del origen? ¿De dónde proviene la fuerza demoledora de su expansión? La partícula calla mientras se le interroga con los aparatos tecnológicos más caros y avanzados del mundo. Con sus pinceladas, la obra de arte puede revelarnos que el secreto de este secreto reside en ser secreto y clausurado. Pero no por ello hay conformidad con esta respuesta: *Difícilmente abandona su lugar/ lo que mora cerca del origen*, nos dirá Heidegger citando unos versos de Hölderlin. La trinchera imaginativa del arte va a seguir intentándolo a pesar de su imposibilidad, se siente con demasiada cercanía a esta fuerza suprema como para dejarla. Pequeños y lejanos, la única herramienta disponible parece ser la apertura imaginativa de nuestra finitud, tanteando un acceso al sacrificarse en el umbral hacia lo imposible.

Referencias

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. de Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, 2005. Medio impreso.

- . *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Trad. de Ricardo Montoro y Fernando Vallespin. Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1984. Medio impreso.
- Blanchot, Maurice. "La pregunta más profunda". En *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1996. Medio impreso.
- González, Mauricio. "El silencio de lo sublime en "El origen de la obra de arte"". En *Heidegger: La experiencia del camino*. Alfredo Rocha ed. Barranquilla: Uninorte, 2009. Medio impreso.
- Hegel, Georg Friedrich. *La ciencia de la lógica*. Trad. Rodolfo Mondolfo. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1968. Medio impreso.
- Heidegger, Martin. "La pregunta por la técnica". En *Filosofía, ciencia y técnica* Trad. Francisco Soler y Jorge Acevedo. Santiago: Universitaria, 2007. Medio impreso.
- . "El origen de la obra de arte". En *Arte y poesía* (33-104). Trad. de Samuel Ramos. México: FCE, 2006. Medio impreso.
- . *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago: Universitaria, 2005. Medio impreso.
- . *La proveniencia del arte y la determinación del pensar*. Conferencia presentada en la Academia de las Ciencias y las Artes en Atenas. Trad. Breno Onetto. http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm. Fecha de ingreso: 5 de Mayo de 2012. Sitio web.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. México: Taurus, 2006. Medio impreso.
- . *Crítica de la facultad de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monteávila, 1992. Medio impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. de Antonio Tudela. Madrid: Arena Libros, 2006. Medio impreso.
- . "Masked imagination". En *The ground of the image*. Nueva York: Fordham University Press, 2005. Medio impreso.
- . "The sublime offering". En Jeffrey Librett, *Of the sublime: presence in Question*. Nueva York: State University of New York Press, 1993. Medio impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Trad. Carlos Palazón. Barcelona: Edicomunicación, 1999. Medio impreso.
- Ojeda, César. *Martin Heidegger y el Camino hacia el Silencio*. Santiago: C&C, 2006. Medio impreso.
- Ramos, Samuel. Prólogo a Martin Heidegger *Arte y poesía*. México: FCE, 2001. Medio impreso.
- Rilke, Rainer María. *Las elegías del Duino*. Trad. Otto Dörr Zegers. Santiago: Universitaria, 2001. Medio impreso.

Recibido: 11 enero 2014

Aceptado: 17 junio 2014