

El horror a ti debido: lo inhóspito en el origen de la obra de arte de Martin Heidegger¹

The horror because of you: the inhospitable in the Origin of the Work of Art by Martin Heidegger

Juan José Garrido Periñán*

Recibido em: 03/2015

Aprovado em: 05/2015

Resumen: La tesis principal del artículo es que la verdad del arte, en la conferencia de 1936 "El origen de la obra de arte", ha de entenderse como lo inhóspito, es decir, como lo horrible o monstruoso de la verdad de ser. En este sentido, se atisbará una diferencia ontológica en el seno mismo de la obra de arte: la obra particular de arte difiere de lo que ésta pone en obra, en relación al combate existente entre mundo-tierra, cosa y verdad. Por último, se comprenderá cómo el arte tiene una función propedéutica para con nosotros mismos: transparentar nuestra propia estructura ontológica.

Palabras claves: horrible, cosa, diferencia ontológica, verdad.

Abstract: The main thesis of this article lies in that the truth of Art - at the conference "The Origin of the Work of Art (1936)- should be understood as the inhospitable, ie as well as the horrible or monstrous truth of being. In this sense, an ontological difference is clear within of the Work of Art: The concrete Work of Art is different of what the concrete Work is setting itself to work in their relation with the combat between world-earth, thing-truth. Finally, we understand how the art has a propaedeutic function to ourselves: To reveal our own ontological structure.

Keywords: horrible, thing, ontological difference, truth.

Introducción

De lo que aquí se trata es el del cuestionamiento fenomenológico de la obra de arte, desde el horizonte hermenéutico de las consideraciones vertidas por Heidegger en la conferencia "El origen de la obra de arte". La tesis que

* Personal Investigador en Formacion, Universidad di Sevilla. E-m@il: jjgarper@us.es.

sugerimos es que la verdad que la obra de arte abre en su carácter de cosa, ha de entenderse como “lo inhóspito” [*Umheimlichkeit*]. Siguiendo una de las posibles etimologías del vocablo horror, hemos intentado dilucidar a éste como lo desbordante, lo enorme, lo monstruoso, precisamente porque hemos intuido una diferencia ontológica en el seno mismo de la obra de arte: el “poner-en-obra” [*ins-Werk-setzen*] no puede ser abrazado comprensiblemente por la obra de arte particular, y ni mucho menos por la cobertura hermeneutica donde se asienta su carácter de cosa. La meditación, por tanto, se divide en dos grandes bloques temáticos: el primero, intentaría comprender qué es de lo que se trata en la conferencia sobre el origen de la obra de arte, a través de los principales conceptualizaciones allí mentadas: carácter de cosa, utilidad, horizonte de fiabilidad, tierra-mundo y cuidado; en cambio, en el segundo bloque, se ha intentado responder en qué medida es posible denominar lo puesto en obra por la obra de arte, el des-ocultamiento del ente (*aletheia*), como la inhospitalidad u horror del ser, pues este acontecimiento – el acontecimiento del obrar- es, por definición, lo que no se atiene a medida y, por ende, de lo que no se puede hablar hermenéuticamente. ¿Es que acaso no significa ésto lo horrible, lo monstruoso y lo inhóspito? ¿Podemos acoger, en el seno de nuestra cultura, esta experiencia ontológica del horror en tanto verdad del ser?

El tratamiento que se la ha dado a las diversas referencias artísticas de Van Gogh y Marcelo Bordese, no responden a una metodología estética, sino que éstas nos han servido como ejemplificaciones pictóricas, cuyo fin ha sido reforzar la meditación de naturaleza ontológico-fenomenológica que hemos intentado plasmar en este escrito. Pensamos, por lo demás, que una meditación ontológica en torno al horror podría ser útil para quien esté interesado en abordar estéticamente esta temática, ya que consideramos, con Heidegger, que lo que pone en referencia la obra de arte no es exclusivamente un objeto para el deleite humano, sino un propio modo de ser de las cosas, de la existencia y de la vida humana. Hay verdad en el arte. La verdad es superior, más fundamental, que lo que la obra de arte pueda provocar en el sujeto que la contempla.

El origen de la obra de arte: carácter de cosa, fiabilidad, subsistencia, mundaneidad y cuidado. Consideraciones para una apropiación de lo monstruoso (horror)



"Un par de Botas" de Vincent Van Gogh (1886)

Unas botas deformadas por el uso y la labranza, hundidas en su contorno por la genuflexa labor del campesino, o del hombre de campo, de la mujer adusta, labradora fiel, que, espalda inclinada, siembra, abona, el campo. Unas botas y -según parece- nada más, le sirvió a Martin Heidegger, en palabras de Safranski: "el maestro de Alemania" (Cfr. 2003), para reajustar la derivas de un arte moderno, descabellado y contentado con cierto gusto por el subjetivismo, la inflación yoica del genio, del artista. Justamente, unas botas para dilucidar lo que ranciamente, en palabras filosóficas, es la "esencia del arte" [Wesen der Kunst]. Que el arte tenga algo así como una esencia, ha de entenderse, en principio, negativamente: éste no es la actividad eximia de un artista, ni se resume, grosso modo, como el producto de la labor de un genio distinguido; el arte, la esencia del arte, es lo que la obra de arte pone en relación, que, en el caso de Heidegger, es la relación con la (su) verdad: la verdad del arte es la verdad de lo "abierto" [Offenheit] por la obra. Pero la relación de la obra -que debería estar preñada de verdad- se ha perdido en lo que, en la teoría heideggeriana, se ha llamado "olvido del ser" [Seinsverlassenheit], sólo que aquí, dentro del contexto de la conferencia "El origen de la obra de

arte”, se podría denominar, parafraseando el dictum: “el olvido de la obra de arte²”. Este olvido es perentorio, y su muestra más palpable es el exacerbado protagonismo que en el arte – sobre todo moderno- tiene el artista, como si el artista fuera el origen de la obra de arte³ (Cfr. 1977, 7) y más allá de él, el arte desapareciera. La obra de arte, por tanto, estará englobada en un horizonte de significación, ora práctico, ora teórico, que comprenderá y determinará la obra de arte.

La obra de arte es una cosa: el horizonte de fiabilidad

¿Una obra de arte? ¿es la ropa tendida en una azotea, por ejemplo, una obra de arte?



Foto personal “Un azotea catalana” (2015)

Lo que sea arte, para hoy, es una cuestión harta problemática, pues no es sólo la filosofía -en tanto saber configurado científicamente en un paradigma- la que presenta una crisis de identidad (Cfr. Husserl 1990). En cierto modo, la posmodernidad, aunque se entienda meramente como modismo, es la expresión de que, a día de hoy, el pensar esencial es cosa más bien extraña. La literatura filosófica está preñada de libros que intentan explicitar este movimiento en paroxismo⁴, en el que el arte no ha estado exento. El estatuto de legitimidad de la obra de arte ya no radica en que ésta esté bien conformada, ejecutada, o en que provoque una suerte de sentimiento de sublimidad en el

receptor – véase si no todas las vanguardias que surgieron en la primera década del siglo XX (Cfr. Bürger 1974 y De Micheli 2002)-. No, ni mucho menos: el arte es arte por la manifestación de una referencialidad. Imaginemos que el que escribe este texto, acompasado por una música de fondo tranquilizadora en su tempo, de repente escucha un ruido por el horizonte de la ventana: ¿qué es lo que verdaderamente el autor de este texto ha escuchado? ¿ha escuchado un ruido? ¿sólo un ruido? ¿ha escuchado, como decía Kant, el *noúmeno*, la cosa en sí del ruido? o, empero, ¿ha escuchado el ruido de algo? Inmediatamente, en una consideración anodinamente a-teórica, solemos decir que el ruido ha sido provocado por el motor de un coche, una motocicleta de gran cilindrada, un camión o una grúa. Lo que se nos aparece, lo hace siempre en un entramado hermenéutico que configura nuestro propio y particular sentido del mundo⁵. Y la obra de arte, según Heidegger, estaría circundada por este circuito hermenéutico, insoslayable en su aparecer. Esta ligazón necesaria para con una referencialidad, es lo que se ha llamado el “carácter de cosa” [*Dinghafte*] de la obra de arte (Heidegger 1977, 16). La cosa del arte nos pone en alerta ante ensueños especulativos, cuyos fines sean contemplar algo así como el *arte puro*; la obra de arte nos deberá poner sobre aviso de la imposibilidad de una contemplación absoluta del objeto-arte, porque – como ya se comprenderá- la obra de arte nunca es objeto de nada⁶, sino todo lo contrario, como todo ente, la obra de arte se presenta en un horizonte de sentido que lo enmarca y conmina, como las botas de campesino⁷, rápidamente, nos hace pensar en la vida en el campo, en el trabajo de sol a sol de un jornal, etc. De este modo, la pregunta conductora no debería estar orientada a la dilucidación de qué-es una obra de arte, sino a la de cómo se da una obra de arte, adónde se asienta para que pueda ser comprendida, puesta en un proyecto de comprensibilidad, o hacia dónde nos hace la obra situarnos cuando la percibimos. Si se entiende esto, se comprenderá algo que en fenomenología es común: la intencionalidad (Cfr. Husserl 1999, 473-588). Heidegger opera aquí desde tal consideración, al no entender la obra de arte como la conformación de un entramado hilemórfico, es decir, al no considerar la obra de arte como la composición sintética entre materia y forma (Cfr. 1977, 10), sino desde la perspectiva en la que nosotros estamos ya en la obra de arte, dirigidos-a su

aparecer. Todo lo que aparece – al menos ese par de botas-, se muestra en un horizonte que Heidegger va a denominar de “utilidad” [*Dienlichkeit*], por eso, “materia y forma no son de ninguna manera determinaciones originarias de la cosidad de la mera cosa⁸” (*Ibid.*, 18). Lo determinante reside en el esclarecimiento del suelo donde acontece, y se asienta, todo lo que es, el ente, en el caso de nosotros, de la obra de arte representada por el útil botas. El útil es útil en la medida en que nosotros operamos ya, con las cosas que nos rodean, bajo una consideración de tipo práctico, no subyugada a consideraciones teóricas plúmbeas, a saber, manejamos un martillo, se nos acopla en la mano, sin la necesidad de leer un manual de instrucciones. Con las botas de Van Gogh – y según Heidegger- pasaría algo similar: las botas nos sumergen en un horizonte de “fiabilidad” [*Verlässlichkeit*], llegando a afirmar que la tarea del artista es la conducir la obra bajo la cobertura de ésta (*Cfr. Ibid.*, 24). La fiabilidad, por lo demás, hace mención al espacio de seguridad de la obra en cuanto cosa, al carácter que engloba su mundo de significaciones. La fiabilidad de la obra de arte reside en el cumplimiento de ésta en tanto carácter de cosa: “El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que *es* de verdad el utensilio, el par de botas de labranza⁹” (*Ibid.*, 25). Dicho de otro modo, las botas son la ventana a un mundo entorno para el ser humano, son como brújulas que orientan en su rezumar mundanidad, provocando que el ser humano se piense en torno a ellas. Las botas “ponen, establecen” [*zum stehen bringen*] un mundo. He ahí su grandeza. Heidegger *dixit*.

La belleza como modo del obrar de la obra de arte

¿Son las botas de Van Gogh realmente bellas? ¿Son esas botas malformadas el paradigma de algún tipo de belleza? ¿acaso tienen el *status* de algún tipo eximio botas? No. Las botas de Van Gogh no sobresalen por simbolizar el caso más paradigmático de botas de labranza, sino todo lo contrario: las botas están ahí dibujadas en una insignificancia que hace acentuar su carácter mundano. Ésta es la razón por la que Heidegger no va a pensar que el arte tenga un compromiso con la belleza, al menos con la belleza entendida como mimesis o representación de lo bello. La representación sólo es posible

cuando se comprende epistemológicamente el arte, a saber, el artista como un sujeto creador, capaz de poner ahí delante el objeto arte, y el objeto arte, creación del genio-artista, se adecua al patrón de lo bello. La belleza es aquí, entonces, el producto de la adecuación¹⁰ de la voluntad creadora de un artista y el objeto, obra de arte, de su creación. Hay que mostrar el carácter de cosa de la obra, su referencialidad a un mundo. En este caso, la belleza es un modo más del donarse la verdad en la obra, pero solo un modo más (*Cfr. infra., nota 15*). Nosotros veremos, más adelante, cómo el modo prominente es “lo inhóspito” [*Umheimlichkeit*].

La subsistencia del carácter de cosa y la mundaneidad

Hay que tener claro que, cuando se está afirmando que a la obra de arte le pertenece el carácter de cosa, se está aceptando - al menos *in nuce*- que la obra, por si misma, es subsistente (*Cfr. Heidegger 1977, 29*). Subsistente al autor, subsistente a las circunstancias vitales o biográficas que hayan acompañado su gestación. ¿Y por qué? Porque lo que llamamos cosa en la obra de arte, hace mención a la propia facticidad de la vida humana, a una propia constitución ontológica del mundo en que vivimos. Los entes no están ahí – según Heidegger, porque haya alguien como un ser humano que los cree-, sino que más bien, aparecen entes y nosotros nos atenemos a ellos. El ente aparece cuando se hace humano, es decir, cuando se comprende dentro de un horizonte de sentido, en un proyecto de mundo, y se hace *cosa*. Resulta curioso que algo como una obra de arte se torne cosa, sobre todo, porque uno tiene la percepción de que a la obra de arte le acompaña un cierto sesgo de excepcionalidad: la genialidad de la obra del artista. Esto, al menos en el caso en que nos ocupa, no es así. De suerte que, desde el carácter de cosa de la obra de arte, podamos pensar un ambigüedad inherente a su propio modo de ser: para que la obra de arte tenga un carácter de “mundaneidad” [*Weltlichkeit*], es decir, de cosa, es necesario que algo se de, aparezca¹¹. Lo que aparece no está sometido a las condiciones de posibilidad de la “mundaneidad”, de la formación cultural humana, pues – y aquí Heidegger es muy tajante- el ser humano es un ser que se conforma con un mundo ya sido, ya constituido (*Cfr. 2005, 345-411; 1992 y 1976*). Por

tanto, el carácter de cosa, todo el plexo de significaciones que esboza su entorno¹², no es un producto de la mediación humana, antes al contrario, la mundaneidad de la cosa, es un modo de darse del ser, de la apertura ontológica que permite que las cosas sean.

La diferencia ontológica de la obra de arte: tierra-mundo

Ambigüedad: si el carácter de cosa de la obra de arte no es una creación del artista y, en un plano general, no es fruto de una actividad puramente humana, ¿quiere decir esto que el ser humano – en particular el artista- es un mero receptor de lo que se da, se presenta o aparece? Según pienso, desde el horizonte de la conferencia de 1936: “El origen de la obra de arte”, Heidegger no piensa de este modo. Su propia percepción fenomenológica, basada en una traducción casi literal -por su concepto de ser-en-el-mundo- de la intencionalidad husserliana¹³, impide tal perspectiva: el ser humano es un ser que, en la medida en que existe, está constantemente “en una ocupación” [*ein-sich-Betragen*]. Quiere decir esto: que el ser humano está inmerso en los entes que se le presentan, de la misma manera que ellos en él, por lo que es imposible cualquier comprensión realista o idealista del mismo. Hay que pensarnos desde y en el mundo, no más allá del mundo – como sería el caso del idealismo: hay mundo porque hay un sujeto que lo piensa- o más acá – como en el realismo: el mundo es indiferente al sujeto que existe-. El mundo está en el ser humano, en el existente particular, como en estado de ebullición, constantemente estamos abordados por cosas, abordados de mundo: el mundo “munde¹⁴” [*welten*]. Y el arte no va a ser menos. De esta ambigüedad estructural en la misma concepción heideggeriana de arte, se va a formar la dualidad mundo-tierra (*Cfr.* 1977, 33). Con la obra de arte, atravesada por su carácter de cosa, sucede lo mismo que con la famosa diferencia ontológica: que el ser no es el ente, en este caso: la obra de arte no es lo mismo que su “obrar”. De la misma manera, en la que lo abierto, el ser, es decir, el horizonte de “aprehensibilidad” que permite toda aprehensión particular, no es lo mismo que las cosas que “están-ahí” [*Vorhandensein*], los entes; el obrar, lo que “pone-en-obra” [*Ins-Werk-Setzen*] la cosa llamada “el arte”,

no es lo mismo que la “obra particular” [*Werk*], material, de arte. Esta diferencia, también, es expresada por el propio Heidegger al referirse a la “tierra” [*Erde*] y al “mundo” [*Welt*]. La tierra que forma la obra de arte, es aquello que conserva, en una materialidad concreta o en un ente, la emergencia de sentido que se abre en el mundo (*Ibid.*, 33). Por esta razón, la tarea del artista, como la del poeta, es la de llevar la obra de arte – para el poeta: la palabra- a su fundamento: la verdad del ser, su obrar. El poeta tiene *logos*, el artista arte.

Como el obrar de la obra de arte, no puede ser pensado en tanto ente particular, ni definido como un algo – recuérdese la diferencia ontológica-, Heidegger se va a permitir hablar de “combate¹⁵” [*Streit*], porque, entre tanto, lo que hace la obra de arte, materializada en el resguardo de la tierra y la emergencia de sentido del mundo, es aprehender, vincular a ésta con la propia verdad de su ser. Curiosamente, la belleza va a constituir unos de los modos en que la verdad, a través de la obra de arte, se presenta como des-ocultamiento¹⁶ (*Cfr. Ibid.*, 67). Pero veremos –y esta es nuestra tesis- cómo ésta no va a hacer la única y ni mucho menos la preeminente.

El cuidado del artista: lo monstruoso de la verdad

Recordemos otra vez lo mismo: a la obra de arte le pertenece el carácter de cosa. El artista está en la obra y la obra en el artista. Es imposible una separación: el artista es su obra. Entonces, ¿a qué llamamos creación? ¿qué es lo que hace el artista? ¿no es una obviedad que no todo el mundo hace arte?

Lo primero que tenemos que tener claro es que el artista no es un *technikos*, su pro-ducir no consiste en un saber, un *Handwork* (*Cfr. Ibid.*, 47), ni en un “efectuar” [*Wirken*]. El artista es incapaz de operar al modo del artesano, pues él no saca a relucir, solamente, un “aspecto” [*eidōs*] de algo pensado previamente. La labor del artista es la de una actividad de un hacer (*Cfr. Ibid.*, 47-48). En palabras de Heidegger, el artista es quien erige o pone la verdad del obrar, fundamentada en la aprehensión de la “apertura o estado de apertura del ser” [*Erschlossenheit des Seins*], a través de la obra de arte. Esta plasmación del obrar de la verdad en el arte se conforma en los límites de la “figura” [*Gestalt*]. La figura es el *eidōs* propio de la

tarea del artista. La figura es la que reúne los límites del combate entre tierra-mundo (Cfr. *Ibid.*, 52). El artista es quien “transforma” [*Wandel*] el surgir del obrar de arte en una determinada figura. ¿No tendría el artista un papel perentorio como creador de la obra de arte, según Heidegger? En este caso, con el artista sucede algo similar que con el *pastor del ser*, él es quien lleva a término el “cuidado” [*Bewahrung*], pues, entre tanto, la obra de arte es aquella, si es arte de veras, que asegura y hace permanecer la verdad en su seno. “El cuidado por la obra es, como saber, el sobrio atenerse a lo monstruoso de la verdad que acontece como obra¹⁷” (Cfr. *Ibid.*, 56), pero ¿no habría dicho Heidegger que la belleza era un modo de darse la verdad del ser en el arte? (Cfr. *supra.*, nota 15) ¿cómo es posible que la verdad sea algo así como “monstruosa” [*Ungehoren*]? Precisamente, porque lo mensurable – en contraposición a lo monstruoso- es lo que asegura, lo que está exento de todo peligro, fija y retiene¹⁸, la verdad del arte ha de aparecer como monstruosa, porque la verdad del arte no se ve reducida a la obra determinada de arte (diferencia ontológica). Se erige como monstruosa la verdad del arte porque ella misma no se contenta con ser obra de arte, tal cual.

Desde aquí aventuraremos una meditación en torno al horror; cómo la experiencia del arte, subordinada a ser relación con la verdad del ser, es necesariamente una experiencia de lo que Heidegger denomina “inhóspito” [*Umheimlichkeit*].

Condiciones de posibilidad de lo monstruoso en la obra de arte: lo inhóspito de la verdad del ser

Advirtamos al lector que no nos interesa, sobremanera, los aspectos psicológicos de la experiencia del horror, que no nos interesa qué produce esta experiencia en el sujeto humano, ni tan siquiera nos interesa a qué zona o parte del cerebro afecta cuando un determinado sujeto la está padeciendo. Nuestro desinterés, en cambio, no se debe a que se desestime la investigación fisiológica-científica del horror – incluso artística-, sino porque nuestra vista está centrada en los aspectos ontológicos de la misma. La cuestión pertinente, a nuestro juicio, es de la determinar cómo aparece el horror, ni más ni menos, en su relación con la obra de arte; concretamente, cómo

unas botas de campesino, de labranza, o unos comedores de patatas, pueden llevarnos – extrañamente- al horror. Pues bien, entendamos por horror toda experiencia sobresaliente, monstruosa y enorme, hagamos epojé de sus manifestaciones subjetivas, de las millares de películas *gore*¹⁹ que salen a la venta en nuestra actualidad, quedémonos con lo excesivo del término e intentemos responder a la siguiente cuestión: ¿estamos preparados para acoger, sin paliativos ni analgésicos, lo monstruoso, lo horrible? Preguntemos a Heidegger: ¿adónde se queda el carácter de cosa de la obra de arte cuando todos los horizontes de sentido han sido absorbidos por el terremoto del horror de la verdad del ser? ¿acaso, en un nivel antropológico, nuestra cultura se basa, en su *modus vivendi*, en acoger, aceptar, acatar lo monstruoso (horrible)? ¿no sucede más bien que este modo de ser de las cosas –modo de ser porque el horror aparece, se quiera o no- es camuflado, maquillado y hasta sublimado? Pensemos, por poner un sólo ejemplo, en el tratamiento que nuestra cultura hace a la muerte. Muerte que según Heidegger es el *telos*, el cumplimiento de nuestra existencia, basada en un nudo poder-ser, en un “estar-arrojado” [*Geworfenheit*]. Estar-arrojado que constituirá unas de las formas en la que se manifiesta lo inhóspito de la existencia.

El estar en casa frente a la amenaza de la verdad

Demos gracia al mundo, porque, quizás, hasta para con las experiencias más extremas de la vida, éste nos abre un horizonte de inteligibilidad, que permite que nos sintamos cómo en casa en su tierra. El carácter de cosa que supura toda obra de arte y, en general, todo ente, constituye aquello que nos permite estar “como en casa” [*heimisch*] en el mundo. Ese estar como en casa, no adviene –según Heidegger- porque el ser humano sea un ser que construye mundos, mitos, poesía, novelas, etc. Adviene porque, la forma de ser del ente que existe – y que Heidegger llama *Dasein*- consiste en ser-en-el-mundo, es decir, que para existir, este ente que existe llamado humano, se debe constituir desde la propia facticidad que toda existencia comporta. Anteriormente (*Cfr. supra.*, 1.1), dispusimos del ejemplo de la intencionalidad: de la misma manera en la que yo me constituyo en dirección a las cosas, no puedo pensar(me) sin ellas. ¿Hasta

qué punto yo me diferencio de mi cultura? ¿hasta qué punto la forma de coger un martillo no me está imponiendo una forma de vivir y de comprender la vida? Heidegger lo ha tenido siempre claro, prueba de ello son todos esos cursos anteriores a *Ser y Tiempo* (1927) donde, en primer lugar, elaboró el proyecto de comprensión de la inmediatez de la vida humana, la “ciencia originaria de la vida” [*Urwissenschaft des Lebens*] (Cfr. 1999) y, más tarde, el proyecto de “hermenéutica de la facticidad” [*Hermeneutik der Faktizität*] (Cfr. 1988). El ser humano se comporta en un entramado de “familiaridad y tranquilidad” [*Vertrautheit und Beruhigung*]. Por esta razón, el ser humano no puede pensarse sin ese modo de ser suyo basado en la cotidianidad. Pero ello no significa que todo lo que aparezca, lo deba de hacer reflejado como condición de posibilidad de la cotidianidad que embarga la vida del existente. Todo lo contrario, la existencia, entendida como forma de ser que se pregunta por el sentido de lo que aparece, según Heidegger, se erige sobre una “amenaza” [*Bedrohung*] (Cfr. 2006, 289-290), y aquí reside la experiencia de lo inhóspito, pues ella misma es la experiencia de una experiencia original: la posibilidad de que un ente sea des-ocultado, sea descubierto [*Entdecktheit*] (Cfr. *ibid.*). La *aletheia*.

La monstruosa verdad del ser y el cuidado del Dasein

Algunos de los estudiosos recientes del pensamiento heideggeriano, han afirmado que es el existencial *Sorge* el más importante entre todos aquellos que el pensador de Alemania elaboró en su obra magna: *Sein und Zeit* (Cfr. Adrián 2010; Volpi 2012). *Sorge* es un modo propio de ser del *Dasein* que consiste en el imperativo de que para existir, éste debe cuidarse²⁰ (Cfr. 2002, 252). Las modalidades del “cuidado” [*Sorge*] se han englobado en tres dimensiones, de acuerdo a la tipologías de las formas de “comportarse u ocuparse” [*Besorgen*], de la “solicitud” [*Fürsorge*] y el cuidado de sí [*Selbstsorge*] del ente que se pregunta por el ser, el *Dasein*: “ser-en” [*In-sein*], “ser-con” [*Mit-sein*] y “mismidad” [*Selbstheit*]. Pero a lo que nosotros nos concierne, no es la elaboración sistemática-descriptiva de la analítica existencial heideggeriana, sino lo que se ha venido a llamar *Sorge*. *Sorge* es una respuesta

al carácter horrible, monstruoso, del ser. Porque la experiencia de la des-ocultación del ente es monstruosa, ésta no se conforma en la fijación de un ente. Esta es la razón, por la que el *Dasein*, para vivir, reclama un cuidado (Cfr. Heidegger 1979, 391). Analizaremos la estructura de lo inhóspito.

El verdadero horror como lo inhóspito: diferencia ontológica del temple anímico

En el curso de verano de 1925 intitulado: “Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo” (Cfr. *Ibid.*), Martin Heidegger entrará en detalle a analizar la estructura ontológica de aquello que se ha denominado como lo “amenazante” [*Bedrohlich*]. Y lo hará diferenciando cuatro manifestaciones de aquello que amenaza, a saber: el “miedo” [*Furcht*], el “susto” [*Schreck*], el “horror” [*Grauen*] y el “pánico” [*Entsetzen*]. Estas cuatro manifestaciones lo son de una experiencia que, para decirlo en lenguaje del *origen de la obra de arte*, tiene que ver con el carácter de cosa de la obra, esto es, con su mundaneidad. Tanto el miedo, como el susto, el horror y el pánico versan sobre la “cercanía” [*Nähe*] de un “mal que se avecina” [*kakon mellon*]. Recurriendo a Aristóteles, Heidegger va a desligar estas experiencias del modo de ser del *Dasein* en su mundo, de cualquier atisbo “psicologizante”, pues, como decía Aristóteles, el miedo, entendido como *pathos* de la existencia, nunca es producto de la fantasía (Cfr. 1999, 334-335). Según Heidegger, estas cuatro modulaciones del “temple anímico” [*Stimmung*], son disposiciones que se hacen cargo de lo que, según la diferencia ontológica, es la parte óptica de la misma, a saber: del miedo, que acontece en tanto falla en la trama de significación del sentido del mundo: uno tiene miedo de algo, el miedo reclama un “de-qué” [*das Wovor*] se tiene miedo; el susto es un miedo que se presenta súbitamente (Cfr. 1979, 359); cuando el miedo tiene el carácter de lo absolutamente desconocido, se denomina horror²¹ (Cfr. *Ibid.*, 359-360); y, por último, cuando lo horroroso acontece súbitamente, se denomina pánico (Cfr. *Ibid.*, 360). Si analizamos estas apetencias en torno a la obra de arte, podríamos explicitarlo a través de otra imagen pictórica:



“Los comedores de patatas” de Vincent Van Gogh (1885)

quizás podamos observar, identificar, el miedo en alguno de los rostros, o hasta el horror –es decir, el horror no ligado a lo inhóspito-, en una cabizbaja mirada. Lo cierto es que poco tiene que ver esto, con lo que nosotros denominamos horror, sobre todo en su relación con lo inhóspito. Lo que la obra pone en juego, no es que sea un producto que nos conmueva a sentimientos, antes bien, la obra nos pone en relación con nuestra propia “mismidad” [*Selbstheit*], con lo que nosotros mismos somos. Y lo que nosotros mismos somos se simplifica tal que así: antes que nos comportamos en un “ahí” [*Da*], es decir, en una dimensión donde acontece la apertura del ser, las manifestaciones de sentido que abrazan a los entes y a las cosas más cotidianas. Esto es lo que quiere mentar el término *Dasein*, y ésta es la función del arte: una suerte de propedéutica para la manifestación de nuestra más propia mismidad (Cfr. Heidegger 2002, 276 y 1979, 364). Lo que pone el arte en juego no es producto para el deleite humano: el arte transparenta nuestro propio ser. ¿Y cómo llama Heidegger a aquella disposición que nos despierta para que podamos ver nuestra propia estructura ontológica? La angustia (Cfr. 2002, 188). “La angustia es un estar en lo inhóspito²²” (*Ibid.*, 263).

De este modo, las cuatro afecciones del comportarse humano: miedo, susto, horror y pánico, no son más que experiencias fácticas (ónticas) de la vida, que se sustentan en una apertura originaria, que proclama para sí la angustia, al igual que la figura de la obra de arte, en el combate tierra-mundo, intenta aguardar su obrar en la verdad que supura. Esta es la razón por la que la verdad de arte, o sea, su propio fundamento,

es una experiencia de des-limitación, de monstruosidad, lo que nosotros entendemos como verdadero horror.

El arte como esclarecimiento de lo inhóspito: Hostel, Un par de botas y El beso verde



Imagen película "Hostel" de Eli Roth (2005)



"Um Par de Botas" de Vincent Van Gogh (1886)

Véanse las dos fotos. Sería extraño al menos, que yo osará pronunciarme en la afirmación de que las botas de Van Gogh expresen el horror de lo inhóspito, más, cuando parece que lo inhóspito, como experiencia fundamental de toda *aletheia*, acontece como un "no-estar-en-casa" [*Un-zu-Hause-sein*]. Y es que ¿no nos revelan las botas una ligazón con un mundo humano? En cambio, la imagen de la izquierda, extraída de la película *Hostel*, un hombre con un carro, que normalmente es utilizado en nuestra cotidianidad para transportar objetos pesados, vemos que acarrea un cuerpo humano despezado por otro humano: el cuerpo humano hecho objeto de mercado ¡qué

cosa! ¿A qué esta imagen puede llegar a horrorizarnos fácilmente? El problema del horror, cuando se exterioriza grotescamente con el único fin de conmocionar al espectador, es que éste se vuelve, en palabras de Heidegger, una mera experiencia óptica, al ser comprendido como vivencia, como experiencia interna y, por ende, psicologizada. La imagen de *Hostel* es impermeable para una experiencia de lo inhóspito, porque su propia “figura” [*Gestalt*], que forma su materialidad, no pone en obra nada, sólo una experiencia subjetiva de desagrado y estupefacción, justamente lo que Heidegger, en su análisis de las afecciones sobre lo “amenazante” [*Bedrohlich*], elucubraba con el rótulo de horror, como manifestación derivativa del miedo.



“El beso verde” de Marcelo Bordese (2008)

En esta imagen, del artista argentino Marcelo Bordese, podemos observar como van operando los rasgos de lo amenazante, pues, cómo no, la misma imagen es la que nos amenaza. En este sentido, lo que ella misma nos presenta, son dos cuerpos medio humanos medio animalizados, desfigurados y colgados cual piezas de carne, en un beso, que puede hacer estremecernos, encogernos en un frío interno. Empero, desde la perspectiva de Heidegger, lo horrible del arte, su inhospitalidad, no radicaría solamente en el virtuosismo del pintor, sino, a partir del carácter de cosa de la obra (sus rasgos hermenéuticos: cuerpo humano, pieza de carne, beso, excitaciones del aparato reproductor etc.), conseguir poner en obrar su verdad, en este

caso, la apertura de un sentido esclarecedor para nuestra propia estructura ontológica. Emanciparnos de los sentimentalismos que una obra de arte pueda llegar a causarnos, no es hacer *epojé* de tales elementos, como si, en un horizonte de ascetismo, lográramos situarnos fuera de ellos. Desde Heidegger, hemos considerado que tal empresa es imposible, pues lo que nos define es nuestra intencionalidad en el mundo, o sea, ser-en-el-mundo. Pero para pensar la apertura fundamental de sentido de las cosas, es menester partir del suelo donde nos situamos cada día: el carácter de cosa de la obra, la facticidad, nuestra finitud y cotidianidad. A partir de aquí, podemos pensar la apertura que permite la comprensión, el aparecer, de todas las cosas. Y ésta es la función del arte. Una función siempre perentoria, abismal, casi a destiempo, pero que vincula la obra con algo más que ser un artefacto, producto de marketing, susceptible de venta al mejor postor. Porque el arte es actividad para con la verdad. El arte reclama la verdad en un encuentro entre lo que conforma su materialidad y lo que abre. La apertura del arte, aunque también pueda ser entendida como lo más bello y asombroso que existe, tiene, considerando la analítica existencial del *Dasein* heideggeriana, un fuerte fundamento en lo inhóspito. Y lo inhóspito – como espero haber dejado bien claro- es la experiencia fundamental de que hayan cosas, de que este determinado computador que tengo sobre la mesa tenga un sentido. Existimos sobre lo inhóspito. Y la tarea del arte, cómo no, es mostrarnos esta verdad. Por tanto, lo inhóspito sería la evidencia de que todo carácter de cosa que engloba la obra de arte, es siempre insuficiente ante la emergencia de la verdad del arte, del “poner-en-obra” [*ins-Werk-setzen*] a ésta. He aquí el verdadero horror.

Referências

ADRIÁN, Jesús (2010): *Heidegger y la genealogía de la pregunta por el ser*. Una articulación temática y metodológica de su obra temprana, Herder, Barcelona.

ARISTÓTELES (1999): *Retórica*, Editorial Gredos, Madrid.

BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona.

DE MICHELI, Mario (2014). *Las vanguardias artísticas del*

- siglo xx*, Alianza Editorial, Madrid.
- FARIAS, Victor (1989): *Heidegger y el nazismo*, Muchnik, Barcelona.
- FAYE, Emmanuele (2009): *Heidegger : la introducción del nazismo en la filosofía: en torno a los seminarios inéditos de 1933-1935*, Akal, Madrid.
- HEIDEGGER, Martin (2006): *Einführung die Phänomenologische Forschung*, Gesamtausgabe, II. Abteilung, Band 17, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- _____. (2005): *Phänomenologische Interpretation ausgewählter Abhandlungen des Aristoteles zu Ontologie und Logik*, Gesamtausgabe, II. Abteilung, Band 62, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- _____. (2002): *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- _____. (1999): Zur Bestimmung der Philosophie 1. Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem (KNS 1919) 2. Phänomenologie und transz Wertphilosophie (SS 1919) 3. Anhang: Über das Wesen der Universität und des akademischen Studiums (SS 1919), Gesamtausgabe, II. Abteilung, Band 56/57, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- _____. (1992): *Plato: Sophistes*, Gesamtausgabe, II. Abteilung, Band 19, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- _____. (1988): *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, Gesamtausgabe, II. Abteilung, Band 63, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- _____. (1976): *Logik. Die Frage nach der Wahrheit*, Gesamtausgabe, II. Abteilung, Band 21, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- _____. (1979) *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, II. Abteilung, Band 20, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- _____. (1977): *Holzwege*, I. Abteilung, Band 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. [(2010): *Caminos de bosque*, trad., Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid]
- Husserl, Edmund (1999): *Investigaciones Lógicas*, vol. II, Alianza, Madrid.
- _____. (1990): *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: una introducción a la filosofía fenomenológica*, Crítica, Barcelona.
- LYOTARD, Francois (2008): *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2003): *Un maestro de Alemania:*

Heidegger y su tiempo, Tusquets, Barcelona.

Schapiro, Meyer (1999): *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, Tecnos, Madrid.

VOLPI, Franco (2012): *Heidegger y Aristóteles*, Fondo de Cultura Económica, Argentina.

XOLOCOTZI, Alejandro (2013): *Heidegger y el nacionalsocialismo*. Una crónica, Plaza y Valdés, México.

¹ La presente meditación se ha ejercido gracias al estipendio otorgado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte (MECD), en relación a la convocatoria FPU13/00375.

² No merece la pena extenderse en esta crítica archiconocida en el pensamiento de Heidegger. Éste va a pensar que la tradición filosófica, desde Platón a Nietzsche, se ha constituido como historia de un olvido de la pregunta fundamental por el ser del ente (Cfr. 2002, 339-354), menoscabando las relaciones que en nuestra praxis el ser humano tiene para con el ser. Este olvido, como afirma en el texto de la conferencia, es ejemplarizado en la lengua latina misma, una lengua que en sus traducciones de los conceptos griegos, ha obviado y denostado la experiencia original en las que éstos se asentaban (Cfr. 1977, 13). Ver, también, lo que hace en el epílogo del texto (Ibid., 66), donde Heidegger piensa la imposibilidad de que la obra de arte se conciba en tanto actividad epistemológica conformada en un objeto mental [Gegenstand], es decir, una cosa que es re-presentación de un sujeto –subiectum-. El arte se convierte, nolens volens, en una cuestión de vivencias.

³ “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista”. [Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers]. Todas las referencias a los textos de Heidegger que se lleven a cabo en la presente meditación, serán traducciones que el autor del texto asume. En caso contrario, se indicará la edición donde se ha tomado la traducción. Por lo que se ve, Heidegger va a pensar al artista, más bien, como mediación entre obra y lo que ésta pone en obra, en marcha: el horizonte de la verdad del ser.

⁴ La literatura sobre posmodernidad, en casi todos los ámbitos del saber científico, es amplísima. Valga con mentar: Lyotard (2008).

⁵ Esto lo ha denominado Heidegger: “situación hermenéutica” [Hermeneutische Situation] (Cfr. 2006, 109- 111; 2002, 232-396 y 1979, 413-417).

⁶ El carácter de cosa inherente a la obra de arte, impide la concepción epistemológica de la misma. Bajo ninguna circunstancia, la obra de arte es un objeto mental, “puesto-allí” [Gegenstand] por el sujeto-artista.

⁷ Según el crítico Meyer Schapiro las celeberrimas botas pertenecieron a Van Gogh (1999, 147-162) . En nuestro caso, esta cuestión, nos resulta

trivial, en la medida – cómo se verá más adelante- en que nuestra tentativa es vincular la obra de arte con su verdad, su horizonte fundamental de significación, y éste no puede estar subordinado a ninguna consideración de tipo historiográfico.

⁸ “Stoff und Form sind keinesfalls ursprüngliche Bestimmungen der Dingheit des bloßen Dinges”.

⁹ “Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist”. Seguimos la traducción de los profesores Helena Cortés y Arturo Leyte (Heidegger 2010, 20).

¹⁰ Piénsese, a modo solo introductorio, que para Heidegger el arte va a estar vinculado con la aletheia, esto es, con un estado de des-ocultamiento de lo que aparece. La verdad como adecuación, *adaequatio intellectus rei*, es una modificación de esa experiencia originaria que es la de la aletheia.

¹¹ Este aspecto que enfatiza el mero surgir de algo, el aparecer, es lo que Heidegger ha denominado *physis*. Nosotros no desarrollaremos este tema por cuestiones de espacio.

¹² Este entorno que conforma la mundaneidad, en *Ser y Tiempo*, estará comprendido por las tres dimensiones existenciales-ontológicas del *Dasein*: “circumundo” [Umwelt], “mundo compartido” [Mitwelt] y “mundo de sí mismo” [Selbstwelt] (Cfr. Heidegger 2002, 41-175).

¹³ Explicitar esta idea conllevaría, al menos, otra meditación. Mínimamente, quiero que se vea la relación por la que anexo intencionalidad y ser-en-el-mundo. Haciendo epojé de las diferencias metodológicas entre la fenomenología de Husserl y Heidegger (Cfr. Adrián 2010, 426-541), la percepción ontológica del ser-el-mundo conlleva necesariamente la implicación del individuo – el existente- en su mundo, o sea, que no es posible un sujeto sobre el mundo, sino en-el-mundo. La intencionalidad husserliana, grosso modo, desde el juego noema-noesis, advierte la imposibilidad de comprender la conciencia si no es direccionada más allá de ella misma. Eso sí, lo que es mundo para Heidegger era muy distinto que para el Husserl de las Investigaciones Lógicas, pues este mundo – para Husserl- carecía de una hermenéutica mundana, de una hermenéutica de la facticidad, que no por causalidad, era el proyecto filosófico de un Heidegger en el año 1923.

¹⁴ Esta expresión es usada por el joven Heidegger para significar el carácter de familiaridad del mundo, el modo como se me presentan primariamente las cosas en el mundo que me rodea. Constituirá para el filósofo, el suelo donde debe asentarse toda filosofía y, también, servirá de base para el proyecto de la “ciencia originaria de la vida” [Urwissenschaft des Lebens] (Cfr. 1999, 73).

¹⁵ No queremos hacer mención a la cuestión de si, debajo de esta expresión, se esconde una cierta cosmovisión nacionalsocialista, como es el caso de algunos filósofos que, a lo largo de los últimos veinte años, se han dedicado a afirmar – en mi opinión alegremente- que el pensamiento de Martin Heidegger es una aplicación ideológica del nacionalsocialismo (Cfr. Fariás 1989 y Faye 2009). Para nosotros, en el caso particular de la conferencia sobre “El origen de la obra de arte”, el combate ha de entenderse como modalidad de diferencia ontológica, esto es, que la obra de arte produce un

cierre a la hora de aprehender la verdad de su obrar. Para el contexto histórico de la época (1936) con la biografía de Heidegger, recomiendo la lectura de Xolocotzi (2013, 141-165).

¹⁶ “La verdad es el des-ocultamiento de lo ente en tanto ente. La verdad es la verdad del ser. La belleza no figura al lado de esta verdad. Se aparece cuando la verdad se pone en la obra”. [Die Wahrheit ist die Unverborgenheit des Seienden als des Seienden. Die Wahrheit ist die Wahrheit des Seins. Die Schönheit kommt nicht neben dieser Wahrheit vor. Wenn die Wahrheit sich in das Werk setzt, erscheint sie].

¹⁷ “Bewahrung des Werkes ist als Wissen die nüchterne Inständigkeit im Ungeheuren der im Werk geschehenden Wahrheit”.

¹⁸ Piénsese así lo que Heidegger denomina en tanto combate de la obra de arte.

¹⁹ Pensemos, por ejemplo, en la película “Hostel”, dirigida por Eli Roth (2005).

²⁰ “El cuidado es el título ontológico para la totalidad del todo estructural del Dasein” [Sorge ist der ontologische Titel für die Ganzheit des Strukturganzen des Daseins]

²¹ Advierta el lector que, cuando hablamos del horror en tanto lo inhóspito, no estamos haciendo referencia a este tipo de horror fundado en el miedo.

²² “In der Angst ist einem unheimlich” Ver también (Ibid., 188 y 276).