

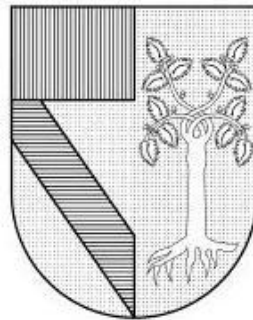
# **UNIVERSIDAD PANAMERICANA**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**

**ESCUELA DE FILOSOFÍA**



**“LOS LÍMITES DE LA ONTOLOGÍA DÉBIL DE GIANNI VATTIMO EN EL ÁMBITO DE  
LA ESTÉTICA”**

**T E S I S**

**Q U E P R E S E N T A**

**GUSTAVO FIGUEROA RAMÍREZ**

**P A R A O B T E N E R E L G R A D O D E :**

**D O C T O R E N F I L O S O F I A**

**DIRECTOR DE LA TESIS:**

**Dr. LUIS XAVIER LÓPEZ-FARJEAT**

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO 1:</b>	
<b>Los ejes de la ontología débil de Gianni Vattimo: ser, historia, sujeto y verdad. ....</b>	<b>9</b>
1.1. La crítica a la idea del ser como substancia, es decir, como presencia y fundamento de lo real.....	14
1.2. La crítica a la idea de la historia como unidad y progreso.....	31
1.3. La crítica a la noción metafísica de “sujeto trascendental”, entendido como autoconciencia y autotransparencia.....	52
1.4. La crítica a la noción de verdad entendida como <i>adaequatio</i> o correspondencia con la realidad.....	70
<b>CAPÍTULO 2:</b>	
<b>Los ejes de la estética ontológica de Vattimo: ser, arte y verdad.....</b>	<b>95</b>
2.1. Poesía y ontología: hacia una estética ontológica.....	96
2.2. Una vuelta a los orígenes: Aristóteles, Pareyson y Heidegger.....	114
2.3. La obra de arte como “puesta en obra de la verdad” y el lugar de la “afectividad” en la “frucción estética”.....	139
2.4. Hans-Georg Gadamer y la reconstrucción hermenéutica del estatus ontológico de la obra de arte.....	156
<b>CAPÍTULO 3:</b>	
<b>Los límites del debilitamiento ontológico frente al caos del arte contemporáneo.....</b>	<b>176</b>
3.1. La muerte o crepúsculo del arte .....	178
3.2. La estetización como heterotopía y la estética del <i>shock</i> .....	194
3.3. El carácter monumental y ornamental del arte en nuestros días .....	223
3.4. Arte, religión y secularización.....	240
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>256</b>
Bibliografía de Gianni Vattimo.....	265
Bibliografía complementaria.....	267
Hemerografía .....	280
Otras publicaciones consultadas:.....	283

## INTRODUCCIÓN

El interés por llevar a cabo este trabajo de investigación nace de la inquietud por rastrear en las ideas y en la obra del filósofo italiano Gianni Vattimo (1936) su visión y postura en el pensamiento estético contemporáneo, esto es, en el contexto de las reflexiones actuales en torno al problema de definir el arte, la experiencia estética y el fenómeno de estetización generalizada y difusa de la vida cotidiana en nuestros días.

Indiscutiblemente Gianni Vattimo es una de los filósofos más conocidos y reconocidos en la actualidad. Se ha dicho y se ha escrito mucho sobre él, sobre sus novedosas y arriesgadas interpretaciones de Nietzsche, Heidegger y Gadamer; se han discutido hasta el cansancio sus influyentes ideas en torno a la posmodernidad, el “fin de la metafísica”, la ontología débil, la hermenéutica coma nueva *koiné* y el así llamado *Pensiero debole* (Pensamiento débil), que de alguna forma fue encabezado por él en la Italia de los años ochenta y que mantiene su vigencia hasta nuestros días, como demuestra la reciente publicación, primero en inglés (2007) y luego en español (2009) del libro *Debilitando la filosofía. Ensayos en honor de Gianni Vattimo*<sup>1</sup>, editado para la celebración del 70 aniversario del filósofo italiano por uno de sus discípulos más destacados, Santiago Zabala, quien además se está encargando junto con Mario Cedrini y Alberto Martinengo, de la edición de las obras completas del pensador turinés.

Como lo demuestra el texto citado, se ha hablado y escrito mucho de tres de las áreas fundamentales del *Pensamiento débil* de Vattimo, a saber, la ontología, la política y la religión; se han desarrollado toda clase de posiciones y conclusiones en relación con estas tres temáticas. Sin embargo, el asunto estético, en el que consideramos que Vattimo ha hecho aportaciones esenciales, no ha recibido la misma atención o la debida consideración por parte de los seguidores y estudiosos del pensamiento vattimiano; probablemente porque el propio Vattimo, después de años de dedicarse profusamente a la cuestión (en sus propias obras sistemáticas y en sus ensayos<sup>2</sup>, como profesor e investigador de estética en la Universidad de

---

<sup>1</sup> Zabala, Santiago (Ed.), *Debilitando la filosofía. Ensayos en honor a Gianni Vattimo*, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa (México), Barcelona, 2009.

<sup>2</sup> Desde su primer libro *Il concetto de fare in Aristotele* (1961), *Arte e verità nel pensiero de M. Heidegger* (1966), *Poesia e ontologia* (1967), *Introduzione all' estetica de Hegel* (1971), *Arte e utopia* (1972), *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación* (1974), *Estetica moderna* (1977), *Las aventuras de la diferencia: filosofía después de Nietzsche y Heidegger* (1980), *Más allá del sujeto* (1981), *El pensamiento débil* (1983), *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985), *La sociedad transparente* (1989), *Más allá de la interpretación: el significado de la hermenéutica para la filosofía* (1994), hasta algunos de sus ensayos más recientes como “Il museo e l'esperienza dell'arte nella

Turín, como colaborador y director de la prestigiada *Rivista di estetica*, como espectador atento y entrenado e incluso crítico de varias exposiciones, muestras y ferias artísticas alrededor del mundo), ha tenido en épocas más recientes un cierto alejamiento intelectual respecto del “fenómeno estético”, que seguramente ha provocado la misma reacción entre sus críticos y comentaristas.

Podrían argumentarse muchas razones para explicar dicho alejamiento, pero creemos que una de ellas y quizá la más importante tiene que ver precisamente con la hipótesis de esta investigación y que constituye la crónica de una muerte anunciada por el propio Vattimo desde hace años: el ocaso del arte en su sentido más tradicional como una clara manifestación de lo que él ha denominado el fin de la metafísica moderna o el debilitamiento de la ontología moderna, que nos ha llevado, nos está llevando, a una estetización generalizada y difusa de la vida cotidiana en la actualidad.

Más aún, consideramos que los planteamientos visionarios del filósofo italiano en el campo de la estética no sólo no han merecido la atención suficiente, sino que además nos ofrecen un sustento teórico de gran actualidad y vigencia, pues hoy por hoy vemos como en “la época de la imagen del mundo”, en “el mundo de la comunicación generalizada”, en la era de la omnipotencia de los medios, se han venido cumpliendo muchas de las ideas prospectadas por Vattimo en el sentido de un progresivo declive del pensamiento metafísico moderno, un pensamiento construido bajo el modelo de la fundamentación última (del ser entendido como presencia, de la historia concebida como progreso, de la verdad definida como adecuación, del sujeto comprendido como autoconciencia), y que ha ido dando paso a un pensamiento efectivamente débil, de carácter interpretativo y contextualista donde se ha vuelto indispensable la apertura y el diálogo con las historias, culturas y subculturas de todos los grupos sociales.

Es en este orden de ideas en el que Vattimo ha insistido y expuesto en múltiples obras y foros, aunque no siempre con toda la contundencia y precisión deseadas, que el tránsito de la modernidad a la posmodernidad o del pensamiento metafísico al postmetafísico pasa necesariamente por la transición del arte entendido como obra de manufactura perfecta que se exhibe en un sitio privilegiado a un público selecto, a una concepción mucho más abierta e incluso superficial donde la experiencia estética se desustancializa en fenómenos que no pueden constreñirse a los límites de las obras de arte convencionales, como sucede en manifestaciones actuales como el *body-art*, el *land-art*, el *happening*, el *performance*, la

---

post-modernité” (1991) y “¿Ya sólo la estética puede salvarnos?” (2008), sólo por mencionar los textos más representativos en relación con el tópico de nuestro interés.

instalación, el arte digital multimedia, y que en última instancia se filtra de manera más directa y concreta, fuera de los espacios oficiales como el museo o la galería, en la textura misma de nuestra vida cotidiana a través del auge que han tenido en los últimos años la difusión mediática de la cultura de masas, muy en particular a través del cine y la televisión, el protagonismo absoluto del diseño en todas sus manifestaciones y especialmente el diseño publicitario, así como una actitud generalizada y difusa hacia el cuidado (a veces obsesivo) de la imagen, el *look* como lo llaman ahora, el culto del cuerpo y a la apariencia personal, el auge de la cultura *fashion* y la espectacularización de la política, el gusto por la comida y el turismo cultural.

En ese mismo sentido, el turinés ha planteado una transformación de fondo en la concepción de la fruición estética, más acorde con los tiempos plurales, caóticos y tecnologizados de la posmodernidad, donde ya no puede ser concebida como la pura y desinteresada contemplación de la belleza o el libre juego de las facultades, sino en cuanto experiencia cotidiana, vertiginosa, desfundamentadora y si se quiere hasta disolutiva de la existencia, que nos abre, nos obliga a abrirnos al diálogo hermenéutico e histórico con las visiones del mundo y de la cultura de los otros, y que en esa medida puede convertirse en una experiencia liberadora y emancipadora.

No han faltado historiadores, sociólogos, psicólogos y críticos del arte y la cultura que han explorado las razones profundas de este proceso<sup>3</sup>, que muchos han definido también como una especie de explosión y regreso a “la sensorialidad humana”, pero pensamos y trataremos de demostrar que Vattimo es uno de los pocos pensadores si no es que el único que ha podido tratar y analizar el problema desde una perspectiva radical, dándole una dimensión estrictamente filosófica, es decir, ontológica.

En esta misma línea, marcada desde luego por la influencia notable de Heidegger y Gadamer, intentaremos destacar y explicitar que seguramente la gran aportación de Vattimo en el campo de la estética contemporánea radica justo en el énfasis que ha puesto sobre la reivindicación de la relación entre estética y ontología, así sea una ontología debilitada, y más en específico, en las profundas implicaciones ontológicas de la estética, anunciadas ya por las poéticas de vanguardia de principios del siglo XX que veían al arte como una forma de conocimiento de lo real; anuncio que Vattimo estudió con gran detenimiento en su

---

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Arthur Danto, Jean-Francois Lyotard, Paul Virilio, Jean Marie Schaeffer, Zygmunt Bauman, Michel Maffesoli, Ulrich Beck, Gilles Lipovetsky, Nicolas Bourriaud e Yves Michaud, entre otros. Las obras de estos autores se irán citando paulatinamente a lo largo de esta investigación.

injustamente olvidado trabajo *Poesía y ontología* de 1967, apenas traducido al español en 1993.

Seguiremos pues la línea de pensamiento de esta obra temprana y de sus desarrollos posteriores para plantear, por un lado, la tesis central de Vattimo según la cual en la medida en que la ontología (el pensamiento del ser) se ha debilitado, la *poiesis*, la experiencia poética en su sentido más amplio, como experiencia de producción creativa y con un fin estético, ha dejado de ser una experiencia única, exclusiva, trascendental, elitista y se ha diseminado y difuminado en una serie de pequeñas y débiles experiencias comunes y corrientes, de todos los días, que de alguna forma pueden liberarnos del dogmatismo identitario y abrirnos a la diversidad, es decir, al diálogo social y cultural.

Sin embargo, trataremos también de tomar distancia de esta postura con el fin de dar un paso más allá de las ideas de Vattimo desarrollando un examen crítico de las mismas, con lo que intentaremos demostrar sus límites y finalmente su insuficiencia para dar solución al problema de una necesaria reontologización de la estética actual, pero en un sentido más fuerte (no tan débil), que nos permita dar solución al problema de formular una definición general del arte y de la experiencia estética en nuestros días, sin traicionar los caracteres inevitablemente contextuales (sociales, históricos) o incluso particulares (diferentes en cada obra y sobre todo en cada espectador) que supone dicha experiencia en la época posmoderna.

La clave está entonces en ofrecer a partir de y más allá de las ideas estéticas de Vattimo una vía de superación para el problema de fondo sobre la posibilidad de una teoría filosófica (ontológica) acorde con los tiempos actuales, que sea capaz de salvar y dar cuenta del tema del arte y de la experiencia estética e incluso de la estetización difusa de la vida cotidiana como fenómeno generalizado en la actualidad, pero desde un punto de vista crítico que realmente asuma los riesgos y peligros del nihilismo estetizante y del esteticismo nihilista de nuestra época.

Hacia el final de la tesis, trataremos de sugerir que dicha vía se puede encontrar efectivamente en una actitud anti-moderna como la de Vattimo, pero que el filósofo turinés desarrolló preponderantemente a través de sus audaces interpretaciones del nihilismo heideggeriano, las cuales -intentaremos justificar- lo llevaron hacia el debilitamiento extremo de la ontología y sus consecuentes repercusiones en el mundo de lo estético, en lugar de seguir la línea más clásica y moderada, digamos pre-moderna, de su primer gran mentor intelectual, Aristóteles, cuyo reencuentro en torno a la recuperación de la noción de la

“performatividad” en el arte le podría haber abierto camino a una legítima reconsideración ontológica del arte actual.

En suma, en diálogo con la obra de Vattimo, con la de sus interlocutores más importantes y con la de sus críticos y comentaristas, intentaremos desarrollar las dos siguientes hipótesis esenciales: como es que para Gianni Vattimo el ocaso del arte constituye un aspecto de la situación más general del fin de la metafísica, que nos ha llevado al extremo de una estetización difusa de la existencia en el mundo de hoy; y cómo dicha perspectiva asume con exagerado optimismo las consecuencias nihilistas del posmodernismo, hasta el punto de abandonar su carácter teórico-ontológico y resultar insuficiente (demasiado débil) para ofrecer una visión verdaderamente crítica del esteticismo exagerado y superficial de la vida cotidiana de hoy en día, así como para dar solución al problema fundamental de elaborar una definición del arte y de la experiencia estética en la época contemporánea.

Finalmente trataremos de apuntar una última reflexión en el sentido de sugerir cómo es posible que a través de la relectura que el propio Vattimo propone de la noción de “mimesis” en Aristóteles se logre encontrar una forma de salvar (salvaguardar, si se quiere) la ontologización y especificidad de lo estético, incluso en sus manifestaciones actuales.

Es cierto que la posición de Vattimo frente al fenómeno de la estetización ha sido oscilante y un tanto ambigua, pues a la experiencia del arte le reconoce aún un efecto emancipatorio, en el sentido que habla Dilthey del arte como una forma de adentrarse en la visión del mundo de los otros, pero en el caso de la estetización su posición no queda tan clara. En algunos momentos el filósofo italiano ha mostrado sus reservas respecto de dicho fenómeno, ya sea cuando advierte el peligro de caer nuevamente en el delirio romántico de identificar y confundir el arte y la vida, ya sea cuando por razones más bien de orden político considera dicha estetización como producto del consumismo voraz al que nos ha conducido el desarrollo ulterior del capitalismo. Pero el hecho es que, por un lado, ha reconocido a la estetización como un aspecto característico de la vida social postmoderna, pero sobre todo aceptando que tiene también y por encima de todo un sentido ligado a la historia de la modernidad tardía como historia del debilitamiento del ser. Más aún, Vattimo ha afirmado que una concepción del arte inspirada en el debilitamiento ontológico-hermenéutico como el que él apoya no puede cerrar los ojos frente a las transformaciones que la experiencia estética ha sufrido y está sufriendo en las sociedades tardo-industriales, dejando de buscar la verdad del arte únicamente en los lugares “elevados”, tradicionalmente reconocidos y prestando más atención “a la esteticidad difundida a partir de la impronta del mundo del mercado, de la

información, que envuelve el conjunto de la vida colectiva”<sup>4</sup>. Incluso ha puesto como ejemplos de dicha esteticidad fenómenos de identificación y experiencias de comunidad que se dan en ciertas formas de arte joven como el sentimiento comunitario que se vive en los grandes conciertos de *rock*, en la identidad colectiva que establecen entre sí grupos de seguidores del mismo tipo de música *punk* y otros similares. Si como él propone, la validez estética de estas experiencias está determinada por su fidelidad al hilo conductor del nihilismo (reducción de la violencia, debilitamiento de las identidades fuertes y agresivas, aceptación del otro hasta la “caridad”), se podría pensar que dichos criterios bien podrían extenderse a cierta parte de la estetización difusa de la vida en cuanto tal; quizá no a cualquier tipo de estetización sino sólo a aquellas experiencias estéticas de la vida cotidiana que mantienen su débil carga ontológica.

Sin embargo, el propio Vattimo ha dicho y escrito que muchas de sus ideas, especialmente las de una estética de inspiración hermenéutico-nihilista se han quedado cortas o en ciernes y que por ello requieren de un tratamiento de mayor amplitud y de modo más extenso y analítico de lo que él ha logrado hacerlo.<sup>5</sup> De ahí, otra vez, los huecos o silencios que ha dejado sobre el tema a lo largo de su obra. Para decirlo de una vez, en esta tesis intentaremos seguir las ideas de Vattimo en torno al arte y a la experiencia estética y en todo caso llevarlas de manera consistente más allá de él hacia el terreno de la estetización, evidenciando su falta de radicalidad e insuficiencia teórica para asumir una postura verdaderamente problematizadora y crítica frente al esteticismo voraz y superficial de nuestros días y, en última instancia, apuntando hacia una posible reontologización de lo estético a través del camino (apenas el esbozo) de una posible “estética de la perplejidad”.

---

<sup>4</sup> Vattimo, G., *Más allá de la interpretación* (1994), Paidós, Barcelona, 1995, p.119.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 103 y ss.

## CAPÍTULO 1:

### Los ejes de la ontología débil de Gianni Vattimo: ser, historia, sujeto y verdad.

En 1983 se publica en italiano *Il pensiero debole* (*El pensamiento débil*), un conjunto de textos recopilados y editados por Gianni Vattimo, en ese entonces profesor de Filosofía Teorética en la Universidad de Turín, y su colega Pier Aldo Rovatti, de la Universidad de Trieste<sup>6</sup>. Desde entonces, el título se volvió emblemático de una forma de pensamiento, una corriente si se quiere, o una vertiente del pensamiento filosófico italiano contemporáneo, que se ganó un lugar preponderante en el escenario intelectual de finales del siglo XX.

En una reciente autobiografía<sup>7</sup>, Vattimo afirma que el *pensamiento débil* sólo fue denominado así en el otoño de 1979, más de quince años después de su primera lectura “debilista” de Heidegger y que fue cuando se precisó en él la idea de la historia del Ser como aligeramiento y como alejamiento.

Durante varias décadas, *el pensamiento débil*, encabezado por Vattimo más que por cualquier otro, estuvo en el centro de la discusión de los grandes círculos académicos e intelectuales de los últimos treinta años, incluso hasta nuestros días. Aunque no todos los autores incluidos en aquella antología podrían considerarse como miembros de una misma “escuela”, había en todos ellos un elemento esencial de coincidencia: no admitir una fundamentación única, última y normativa. Esta última afirmación habrá de servirnos como piedra de toque e hilo conductor durante toda esta tesis, en la que intentaremos definir con mayor precisión los supuestos ontológicos del pensamiento débil y perfilar, desde una perspectiva personal y crítica, las posibles consecuencias que dicha afirmación tiene en el espectro teórico de la ontología contemporánea y, más en particular, en el horizonte práctico de la estética de nuestros días, tema central de esta investigación.

El propósito, pues, de este primer capítulo será desarrollar una caracterización, lo más aguda y fiel posible, de los rasgos nucleares, específicos y distintivos del *Pensiero debole*, tal y como aparece en el pensamiento y la obra publicada de Gianni Vattimo. Para ello, hemos elegido cuatro de los conceptos torales de la teoría vattimiana en torno de los cuales se ha ido estructurando al pasar de los años dicho *pensiero debole*: el ser, la historia, el sujeto y la verdad. Intentaremos, pues, dibujar el camino vattimiano de la transitividad del ser, que

---

<sup>6</sup> Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti (eds.) *Il pensiero debole* (1983), Feltrinelli, Milano. Traducción castellana *El pensamiento débil* en Cátedra, Madrid, 1988.

<sup>7</sup> Gianni Vattimo y Piergiorgio Paterlini, *Non essere Dio* (2006), Aliberti, Bologna. Traducción castellana *No ser Dios, Una autobiografía a cuatro manos* (2006), Paidós, Barcelona, 2008, p. 129.

disloca al hombre de una concepción metafísica unitaria de la historia (como veremos en el 1.2 de este capítulo), de su posición metafísica de sujeto trascendental (como revisaremos en 1.3) y, finalmente, de una concepción metafísica del pensamiento entendido como representación y, por lo tanto, de una noción de verdad definida en el sentido de una mera adecuación o correspondencia del pensamiento con la realidad (punto que será discutido en 1.4).

Hemos elegido estos cuatro puntos pero no de manera arbitraria, pues si bien Vattimo ha desarrollado su *pensamiento débil* en diversas líneas y temáticas que van desde la ontología, la política, hasta la estética y la religión, consideramos que estos son los conceptos-clave que desde un punto de vista filosófico engloban y sintetizan las tesis principales de la cosmovisión vattimiana y de su particular concepción en torno al arte y la experiencia estética, que es justo el nudo focal de nuestras reflexiones.

Para empezar, habrá que ubicar el *pensiero debole* y la obra de Vattimo en su contexto, a saber, el pensamiento de los años sesenta que buscaba otra fundamentación distinta a la que ofrecían los modelos teóricos entonces en boga: el estructuralismo y la fenomenología.

En Francia, para citar un ejemplo, Michel Foucault (1926-1984), tratando de superar el precedente estructuralismo, intentaba disolver el saber en una multiplicidad de estrategias racionales y renunciaba a interrogarse sobre el “quién” (qué sujeto) y sobre el “porqué” (con qué fin); en suma, excluía de la escena intelectual al sujeto y al sentido de la historia, considerándolos productos secundarios y engañosos.

Mientras tanto, en Italia, se discutía acerca de la “crisis de la razón”. Más que otra cosa, se trataba de salvar a la razón del fantasma del irracionalismo y la filosofía se remitía a las reinterpretaciones de Friedrich Nietzsche (1844-1900), Walter Benjamin (1892-1940), Martin Heidegger (1889-1976) y el propio Ludwig Wittgenstein (1889-1951) como “el intento de salvar la capacidad de síntesis y el poder de generalizar que todavía se le atribuía a la razón”<sup>8</sup>, frente a la renuncia a cualquier tipo de fundamentación metafísica, fundamentación última o absoluta. Dicha renuncia no era más que el síntoma de llevar hasta sus últimas consecuencias la experiencia del “olvido del ser” y de la “muerte de Dios”, anunciadas a nuestra cultura por Heidegger y Nietzsche respectivamente.

En otras palabras, el *pensiero debole* de Vattimo apelaba, en primera instancia, al redescubrimiento de Nietzsche y de Karl Marx (1818-1883), que establecen un nexo entre la

---

<sup>8</sup> Vattimo y Rovatti, *op. cit.* p. 13

evidencia metafísica (y, por lo tanto, entre la vigencia del fundamento) y las relaciones de dominio, dentro y fuera del sujeto.

Por otro lado, Vattimo buscaba por el camino del desenmascaramiento y la desmitificación desembocar en una experiencia emancipatoria que nos permitiera mirar de una forma nueva y más amigable al mundo de las apariencias, de los procesos discursivos y de las “formas simbólicas”, como ámbitos de una posible experiencia del ser, insistimos, no más allá de las apariencias sino dentro y a través de ellas. Todo ello, sin caer en la trampa de una “glorificación de los simulacros” pues acabaríamos en la gravísima contradicción de conferirles el mismo peso que tenía el *ontos on* metafísico, y más bien apuntando en la dirección de un pensamiento capaz de articularse y razonar a media luz, de acuerdo con uno de los posibles sentidos de la *Lichtung*, de Heidegger.<sup>9</sup>

Finalmente, el *pensiero debole* vattimiano se articula en la problemática relación entre ser y pensar que no ha de concebirse ya como una vía para encontrar de nuevo al ser originario y verdadero que la metafísica ha olvidado al transformarse en cientificismo y tecnología, sino como una vía para volver a hallar el ser entendido como huella y recuerdo, un ser consumado y debilitado.

Lo que queda claro con lo años es que la debilidad de la que habla Vattimo no se debe entender erróneamente como una decadencia o abdicación de tipo histórico-cultural ni como una apología indirecta del orden imperante. “La debilidad del pensamiento en relación al mundo y, por consiguiente, a la sociedad, representa probablemente un único aspecto del *impasse* en que el pensamiento ha desembocado al final de su aventura metafísica”<sup>10</sup>.

En realidad la expresión “pensamiento débil” constituye una metáfora y una cierta paradoja. Se trata –como lo ha dicho en innumerables ocasiones el propio Vattimo– una manera provisional de hablar, e incluso un tanto contradictoria, pero que señala un camino, una dirección posible hacia un “adiós a la razón” entendida como dominio, pero sabiendo al mismo tiempo que un adiós definitivo a esa razón es absolutamente imposible.

Una de las primeras teorizaciones que hace Vattimo del *pensamiento débil* responde a la necesidad de definirlo en relación con las nociones de *dialéctica* y de *diferencia*<sup>11</sup>. Por principio de cuentas, Vattimo apunta que el *pensamiento débil* ya no es dialéctico si por dialéctica se piensa en una vía de pensamiento que busca la conciliación, integración y final

---

<sup>9</sup> Cfr. Gianni Carchia, “Elogio de la apariencia” y sobre todo “La *Lichtung* de Heidegger, como Locus a (non) lucendo de Leonardo Amoroso”, ambos en Vattimo y Rovatti, *op. cit.*

<sup>10</sup> Vattimo y Rovatti, *op. cit.* p. 15

<sup>11</sup> “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil” en Vattimo y Rovatti, *op. cit.*, pp. 18-42.

“superación de todas las diferencias”. En contraposición a esta visión digamos idealista de la dialéctica donde la experiencia se presenta como experiencia pura y purificada de todo condicionamiento histórico y cultural, Vattimo propone una vía de orden retórico-hermenéutico y de corte “empirista” que parte y permanece fiel a la experiencia que cabría calificar como cotidiana; experiencia que se presenta siempre cualificada desde el punto de vista histórico y preñada de contenido cultural. “No existen condiciones trascendentales de posibilidad de la experiencia, accesibles mediante cualquier tipo de reducción o *epojé* que suspenda nuestra pertenencia a determinado horizonte histórico-culturales, lingüísticos, categoriales”.<sup>12</sup> Las condiciones de posibilidad de la experiencia se encuentran siempre cualificadas o, como repite Vattimo al más puro estilo heideggeriano, el ser-ahí es un proyecto arrojado, ubicado, situado, limitado, circunscrito a un “ahí” determinado. En otras palabras, la vía para el proyecto inicial de la reflexión vattimiana y del *pensiero debole* como tal, no puede ser sino la (des)fundamentación hermenéutica, misma que trataremos de desarrollar con más detalle en este capítulo, cuando abordemos en 1.1. el tema de la *ontologia del declino* o, en español, la ontología del declinar.

Cabe destacar que, cuando hablamos de Vattimo, nos referimos a un pensamiento vivo y más aún porque se trata de un pensador contemporáneo que sigue produciendo obra e impartiendo cursos, conferencias y seminarios por todo el mundo. En ese sentido, lo que aquí expondremos jamás tendrá que considerarse como una teoría en el sentido de un sistema de pensamiento acabado y culminado. Día con día, el pensamiento vivo de Vattimo sigue desarrollándose en múltiples aristas. Sin embargo, los fines de nuestra investigación nos obligan a esclarecer los conceptos básicos y mínimos del pensamiento vattimiano, muy en particular su visión peculiar de la ontología, una ontología de la actualidad, y las repercusiones que esta concepción tiene en los campos de la estética y de las manifestaciones del arte.

Debemos aclarar que se trata de un capítulo introductorio y expositivo, esto es, lleno de planteamientos teórico-ontológicos, ya que el pensamiento de Vattimo, sin duda un pensamiento original y novedoso, se nutre de la interpretación de varios filósofos que constituyen la plataforma intelectual y conceptual, el marco teórico diríamos en términos más simples, a partir del cual el filósofo italiano desarrolla sus propias ideas. En ese sentido, estaremos obligados a detenernos una y otra vez en las ideas de F. Nietzsche y M. Heidegger

---

<sup>12</sup> *ibidem*, p. 19

que, como revelan las propias obras del turinés<sup>13</sup>, constituyen los dos pilares intelectuales de todo su pensamiento hermenéutico. ¿Qué entender aquí por el término “hermenéutico”? Por el momento podremos decir que se trata de un concepto paradigmático en toda la obra de Vattimo y que define en buena medida la posición intelectual y la perspectiva filosófica del autor. En suma, se trata de la consideración del pensamiento filosófico como vía de interpretación, antes que cualquier otra cosa. En otras palabras, la idea de que el pensamiento es precisamente débil porque no aspira a una fundamentación única, última y normativa, toda vez que logra reconocer sus límites (de todo tipo, como después veremos) y no puede acceder a la verdad de una manera total y definitiva, es decir, de una vez y para siempre, captando la realidad tal cual es; el pensamiento débil se despliega más bien en una serie de acercamientos sucesivos a los hechos desde distintas perspectivas o puntos de vista y donde múltiples interpretaciones entran en conflicto. Se trata, en efecto, de una renuncia a la objetividad, si por objetividad se entiende la posibilidad de llegar a conocer las cosas (la realidad como estado de cosas) tal como son.

No obstante, en esta crítica a la objetividad, que desarrollaremos con más detalle en el 1.3., subyace en primer término una noción de ser y por lo tanto una concepción de la ontología, que habremos de abordar en el primer punto de este capítulo. Adelantémonos a decir que en el caso de Vattimo se trata de una “ontología del declinar” en la que se trastocan las notas clásicas y tradicionales que el pensamiento filosófico occidental había adjudicado al ser (unidad, universalidad, permanencia y trascendencia), en pos de un debilitamiento donde el ser queda, por decirlo de alguna manera, desustancializado.

En otras palabras, en este primer capítulo, intentaremos delinear los rasgos de la así llamada ontología débil de Vattimo, frente a lo que él mismo considera como los rasgos fuertes de una ontología dura, siempre en relación con los cuatro temas principales de su pensamiento: el ser, la historia, el sujeto y la verdad. Para ello, presentaremos a continuación lo que hemos denominado las cuatro grandes críticas de Vattimo, desarrolladas por el pensador turinés desde y a partir de estos cuatro ejes de su filosofía.

---

<sup>13</sup> Recuérdese la importante labor de Vattimo en la difusión contemporánea del pensamiento de Heidegger y Nietzsche en Italia a través de sendos estudios monográficos sobre ambos autores: *Introduzione ad Heidegger*, Laterza, Roma-Bari, 1971 (*Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 2006) e *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari, 1985 (*Introducción a Nietzsche*, Nexos, Barcelona, 1990).

### **1.1. La crítica a la idea del ser como substancia, es decir, como presencia y fundamento de lo real.**

En palabras sencillas, esta primera crítica de Vattimo se construye en torno al núcleo de la ontología, es decir, de la noción de(l) ser. La crítica del filósofo italiano se dirige a aquello que en términos generales él llama una concepción presencialista y substancialista del ser, esto es, la idea (más o menos atribuible en la visión de Vattimo a la metafísica escolástica: la metafísica tradicional filtrada y heredada hasta la época moderna) de que el ser en cuanto tal 1) es identificable con el ente, es decir, con una presencia dada y estable, y de que 2) el ser es pensado además como una suerte de “esencia” o fundamento de lo real, a saber, como aquello que hace que algo sea lo que es.

Para decirlo pronto, el primer problema que vemos en Vattimo es que da demasiadas cosas por supuestas y no se detiene en hacer un análisis detallado de los autores (antiguos, medievales y modernos) ni de las obras a los que atribuye, a veces de manera demasiado apresurada, una concepción ontológica de este tipo. Prácticamente la crítica de Vattimo parte de una visión efectista de la historia de la ontología, en la que da por hecho y asume sin mayores disquisiciones una determinada interpretación, bastante convencional por cierto, del problema del ser: una visión esencialista y fundamentadora. En realidad no hay ningún estudio de carácter sistemático que avale las críticas de Vattimo hacia los filósofos “esencialistas” o “fundamentadores” del ser, pues el filósofo turinés, insistimos, no se detiene en ninguno de ellos y más bien articula sus ideas sobre el ser a partir de Heidegger, o mejor, a partir de la lectura *debolista* (desfundamentadora, antiesencialista y antisubstancialista) de la ontología de Heidegger, y más específicamente, del último Heidegger, donde el ser ya no puede ser pensado como un ente sino más bien como la diferencia respecto del ente y, en último término, como el evento, el acaecer de dicha diferencia.

Así las cosas, para iniciar esta sección, retomaremos en primer término el concepto heideggeriano de “diferencia ontológica” a partir del cual, y desde sus primeras obras<sup>14</sup>, Vattimo construye el modelo teórico del *pensamiento débil* y los supuestos ontológicos que lo sustentan.

En la visión de Vattimo, el problema que Heidegger plantea desde *Sein und Zeit*<sup>15</sup> es análogo al suscitado por la crítica de la ideología (Marx, Benjamin, Adorno, Bloch), a saber, no

---

<sup>14</sup> Vattimo, G., *Le avventure della differenza, Ché cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Garzanti, Milano, 1980. Traducción española: *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger* (1980), Península, Barcelona, 1986.

<sup>15</sup> M. Heidegger, *Ser y tiempo* (1927), Traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

podemos tomar como obvia la noción de ente; y esto, porque su presunta evidencia es ya el resultado de una serie de “posiciones”, de sucesos, de aperturas histórico-culturales, las cuales, antes que la evidencia objetiva del ente, y de forma más radical, constituyen el sentido del ser. Sin embargo, en la opinión de Vattimo, la elaboración de este problema conduce desde el principio a Heidegger a descubrir algo distinto: no una estructura trascendental de tipo kantiano (o husserliano), ni una totalidad dialéctica como la de Hegel y Marx, que determinarían el sentido de los entes, sino la inconsistencia de uno de los rasgos que la tradición metafísica ha siempre atribuido al ser: es decir, la estabilidad en la presencia, la eternidad, la “entidad”, “esencialidad” u *ousía*.<sup>16</sup>

Vattimo nos recuerda que para el Heidegger de *Ser y tiempo*, “la estabilidad del ser en la presencia” se revela principalmente como el fruto de una “confusión”, de un “olvido”, en cuanto deriva del intento de modelar al ser según el paradigma de los entes, como si aquél fuera sólo la índole más general de cuanto se ofrece en la presencia.

El ser no es ninguno de los entes y por lo tanto no debemos pensarlo como un ser, ni como el ser en general o el Ser supremo, lo cual nos haría seguir en el mismo registro óptico de pensarlo como un ente. Reflexionar sobre la diferencia entre el ser y los entes, lo que se ha llamado “diferencia ontológica”, conduce a Vattimo mucho más lejos de cuanto el propio Heidegger se esperaba. Aquí se encuentra el punto clave de la ontología vattimiana en cuanto desarrolla y lleva hasta sus últimas consecuencias el pensamiento ontológico del filósofo alemán.

---

Esta traducción data de 1951 y está precedida sólo por una traducción japonesa (Tokio, 1939-40). La traducción italiana a la que se remite usualmente Vattimo es la de Pietro Chiodi, Milán, 1953. Vattimo está conciente y así nos lo hace saber en varios momentos de su obra, de que el pensamiento de Heidegger no ha sido siempre el mismo y que ha transitado por varias etapas desde *Ser y tiempo* hasta sus obras más recientes. Existen varios trabajos en este sentido, el propio Vattimo nos remite en más de una ocasión a Pöggeler O., *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Madrid, Alianza, 1986.

<sup>16</sup> Sabemos que en las afirmaciones de este párrafo aparecen demasiados supuestos, pero son precisamente una muestra de lo que apuntábamos antes: la falta de detenimiento y precisión del propio Vattimo en el tratamiento de muchos filósofos (Kant, Husserl y otros), que de manera general y hasta un tanto ambigua resultan englobados y clasificados bajo la mismas categorías de “metafísicos” y “trascendentalistas”. Resulta particularmente lamentable que Vattimo cite el término griego *ousía* y, habiéndose formado dentro del aristotelismo, no haga un análisis detenido de este concepto. Lo que es peor, en su análisis y reinterpretación del pensamiento heideggeriano no parece percatarse en aquellos años de la notable influencia de Aristóteles en las nociones heideggerianas de *Ser y tiempo*, como sí lo han hecho notar más recientemente sus colegas italianos Franco Volpi (*Heidegger e Aristotele*, Daphne, Padua, 1984), Enrico Berti (*Ser y tiempo en Aristóteles*, Biblos, Buenos Aires, 2011); así como el español Ramón Rodríguez (*Heidegger y la crisis de la época moderna*, Síntesis, Madrid, 2006). La mejor muestra de esta laguna en Vattimo se hace evidente en su citada *Introducción a Heidegger* (1972), donde reconoce sólo tres influencias generales en el autor de *Ser y tiempo*: el neokantismo, la fenomenología y el existencialismo.

Antes que nada, esta diferencia significa que el ser *no es*; “que son” es algo que puede predicarse de los entes; el ser, más bien acontece. Al decir “ser”, lo distinguimos de los entes sólo cuando lo concebimos como el acaecer histórico-cultural, como el establecerse y el transformarse de aquellos horizontes en los que, sucesivamente, los entes se tornan accesibles al hombre y el hombre a sí mismo.<sup>17</sup>

En esta perspectiva, no es *ontos on* el dato sensible en su inmediatez; pero tampoco lo es el trascendental, como quería el neokantismo que era la filosofía con la que Heidegger medía sus fuerzas. Para Vattimo, el análisis heideggeriano del ser-ahí (*Dasein*), de su índole de arrojado, de ese carácter que lo vuelve, en cada momento concreto, emotivamente “situado” y cualificado, conduce a Heidegger a temporalizar radicalmente el *a priori*. Para decirlo pronto, después de Heidegger, del ser Vattimo puede decir tan sólo que es trans-misión, envío (hacia el futuro): *Ueber-lieferung* y *Ge-schick*.

El mundo se experimenta dentro de unos horizontes constituidos por una serie de ecos, de resonancias de lenguaje, de mensaje provenientes del pasado, de otros individuos (los otros junto a nosotros, como las otras culturas). El *a priori* que hace posible nuestra experiencia del mundo es *Ge-schick*, destino-envío, o *Ueberlieferung*, transmisión. El verdadero ser no es, sino que se envía (se pone en camino y se manda), se trans-mite. La diferencia entre ser y entes es también y quizá de forma prioritaria, ese peculiar rasgo de aplazamiento que caracteriza al ser (y su misma problemática *mismidad*: estamos pensando en *Identität und Differenz*).<sup>18</sup>

En una primera aproximación, podríamos afirmar que la noción heideggeriana-vattimiana del ser, el ser como acción y acaecimiento, el ser que puede acontecer, no presenta ya los mismos rasgos del ser “metafísico” y se (re)configura, se muestra al pensamiento, con caracteres radicalmente distintos empezando por el de la “eventualidad”.

En otras palabras, el debilitamiento del (de la noción del) ser, que nos propone Vattimo, la manifestación explícita y radical de su esencia temporal (en la que se incluye, sobre todo: carácter efímero, nacimiento-muerte, trans-misión descolorida, acumulación de rasgos “arqueológicos”), repercute profundamente en el modo de concebir el pensamiento del ser y el ser-ahí que constituye su “sujeto”. El pensamiento de Vattimo pretendería articular estas repercusiones, preparando así una nueva ontología.

Otro de los ejes de esta nueva consideración de Vattimo sobre el ser se articula en torno a otro de los términos germánicos, *An-denken* (comúnmente traducido al español como Re-memorar), con el que Heidegger, en sus obras tardías, designa el pensamiento ultrametafísico, el pensamiento que rememora al ser, pero que, por esto mismo, jamás lo hace

---

<sup>17</sup> Vattimo, en Vattimo y Rovatti, *op. cit.*, p.28.

<sup>18</sup> *ibidem*, p. 29.

presente, sino que siempre lo recuerda como algo ya “sido” o “ido”. Vattimo cita enfáticamente a Heidegger cuando éste afirma en la conferencia de *Zeit und Sein* (1969)<sup>19</sup>:

Pensar precisamente el ser requiere que se prescindiera del ser, dado que, como en toda metafísica, él es interpretado y ponderado en su fondo sólo a partir del ente y como su fundamento. Pensar precisamente el ser requiere que se deje de lado al ser como fundamento del ente en favor del dar que funciona escondido en el revelar, a favor del “*Es gibt*” (existe, se da).<sup>20</sup>

Es precisamente en su obra *Las aventuras de la diferencia* (1980) donde Vattimo apunta por primera vez que en el curso de los siglos en los cuales se ha desarrollado la metafísica, el pensamiento siempre ha interrogado al ente en cuanto a su ser, pero identificando desde un principio, a partir de Platón<sup>21</sup>, el carácter del ser con “la presencia de lo que está presente” y, por lo tanto, el pensamiento del ser con la mera re-presentación.

En este mismo trabajo, Vattimo anota que si el pensamiento en la edad de la metafísica y de la filosofía vivía de la interrogación del ente en cuanto a su ser, hoy esta pregunta, gracias a la técnica que ha explicitado totalmente la esencia de la metafísica, ya no tiene sentido. ¿Por qué? Para decirlo en unas cuantas palabras: porque según Vattimo la historia de la metafísica es la historia del olvido del ser, del olvido de la diferencia ontológica, y la época actual, caracterizada esencialmente por el dominio de la técnica, representa, según esta perspectiva, el cumplimiento total de dicho olvido.

Hay que recordar que nuestro autor sigue, reinterpreta y radicaliza el pensamiento de Heidegger, y ya desde su *Introducción a Heidegger*, Vattimo explica que para el filósofo alemán la técnica es el fenómeno que expresa, en el plano del modo de ser del hombre en el mundo, el

---

<sup>19</sup> Martin, Heidegger, *Tiempo y ser*, Tecnos, Madrid, 2009.

<sup>20</sup> Citado por Vattimo, “An-denken. El pensar y el fundamento” en *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger* (1980), Península, Barcelona, 1986, p. 109.

<sup>21</sup> No hay que olvidar que uno de los supuestos de esta visión es la lectura genérica que hace Heidegger de la historia de la filosofía en términos de un constante olvido del ser y su diferencia respecto del ente, lo cual lleva a Vattimo a asumir interpretaciones a ratos demasiado simples y sesgadas de muchos de los filósofos clásicos, medievales y modernos, alejadas de un estudio minucioso de los textos, como en el caso de Platón, que se nos presenta siempre desde una perspectiva demasiado “idealizante”. “sustancialista” o “esencialista”, que lo convierte en el blanco fácil para un ataque de su filosofía en el sentido de un pensamiento duro y fundamentador. Sabemos, gracias a las lecturas cuidadosas de muchos otros intérpretes (Gadamer y la Escuela de Tubinga en el caso específico de Platón) que no siempre es así y el propio Vattimo ha tenido a veces sus reservas para no caer en este tipo de prejuicios, por ejemplo, cuando afirma que “...en Platón, hay todavía, en un cierto sentido, un recuerdo de la diferencia ontológica, en su intento por hacer residir el *ontos on* en una región que no es la de las cosas sensibles”. Cfr. *Poesía e ontología* (1967), Mursia, Milano, 1985, p. 29. La traducción es nuestra, aunque existe versión española de Antonio Cabrera Serrano, Universidad de Valencia, 1993.

desplegarse y el cumplimiento de la metafísica<sup>22</sup>. Al hecho de darse el ser sólo ya como voluntad (según lo teorizado por Nietzsche) y que es el modo extremo de ocultarse del ser y dejar aparecer sólo el ente (el olvido de la diferencia ontológica), corresponde la técnica moderna que da al mundo esa forma que hoy se llama “organización total”, a la que en su momento Heidegger trató de aludir con el término *Ge-stell* (im-posición), el dominio técnico, el orden impuesto por la voluntad de poder y control del hombre. Desde este punto de vista, el mundo del ente es el horizonte de lo disponible para el hombre, el mundo que el hombre trata de objetivar, sujetar y controlar a través de los instrumentos de la técnica. Sin embargo, y como Vattimo lo ha repetido innumerables veces, no se trata de quedarnos con la imagen de un Heidegger arcaico, bucólico y apocalíptico, enemigo de la ciencia y de la técnica y totalmente perdido por un ideal de vida modelado según el de los pastores y campesinos de la Selva Negra, que regresan a la tierra, se reencuentran con el mundo vírgen y puro del bosque para vivir en armonía con la naturaleza. Por el contrario, la lectura de Vattimo, eminentemente urbanizadora del pensamiento de Heidegger, asume el riesgo de seguir pensando con y desde Heidegger, pero de cara al mundo tecnologizado de nuestros días y planteando en toda su complejidad la posible “superación” del pensamiento metafísico. Colocamos el término “superación” entre comillas porque lo que plantea Vattimo es que la metafísica en realidad no se puede superar; no sólo en el sentido de que no es algo que se “pueda dejar de lado como una opinión”<sup>23</sup>, sino también fundamentalmente porque la metafísica, superada, no desaparece. “Ella regresa bajo otra forma y mantiene su dominio como permanente distinción del ser respecto de lo que es”.<sup>24</sup>

La tesis de Vattimo es que el pensamiento de Heidegger bien podría verse como un llamado al hombre occidental para que asuma finalmente el dominio incontrovertible de la tierra, moviéndose sin nostalgia en el olvido del ser y en el “pensamiento sin fundamento”. En este sentido, superar a la metafísica significaría “vivir la metafísica hasta el fondo”, o en términos más claros, llevar la historia de la metafísica hasta el extremo de des-fundar a la metafísica misma, aceptando con espíritu firme también el destino técnico del hombre moderno y todos los riesgos que esta condición implica, así como encontrar una forma de pensamiento, una manera de pensar que intente superar la metafísica sin tratar de salir del

---

<sup>22</sup> Vattimo, *Introducción a Heidegger*, op.cit., p. 86 y ss.

<sup>23</sup> Frase de M. Heidegger en *Vorträge und Aufsätze* (1954), citado por Vattimo en *Las aventuras de la diferencia*, op. cit. p. 111. (El texto original de Heidegger tiene traducción italiana del propio Vattimo en *Saggi e discorsi*, Mursia, Milán, 1976. Hay traducción parcial al español de Francisco Soler y Jorge Acevedo en *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997).

<sup>24</sup> *ibidem*.

olvido aferrando al ser como algo presente, pero tampoco sustancializando su propia diferencia respecto de los entes, lo cual nos haría caer nuevamente en el olvido de la diferencia ontológica. Más aún, no se trata de proponer una vuelta a los orígenes y tratar de colocarnos en la misma situación de los albores del pensamiento, lo cual resultó poco fructífero y en última instancia imposible para el propio Heidegger, sino más bien hallar una forma de responder a las exigencias de nuestra época, de satisfacer las necesidades que nos impone nuestro tiempo y desde el aquí y el ahora que nos tocó vivir volver a proponer hoy la cuestión del ser.

Debe haber, entonces, un modo de pensar el ser que, sin hacérselo presente como algo presente, logre realizar ese “salto” hacia afuera de la ciencia y de la filosofía de la que habla *Was heisst Denken?* (¿Qué significa pensar?).<sup>25</sup>

Este pensamiento alternativo debe salvar a la ciencia y a la filosofía, pues ambas, en la época de la metafísica, viven precisamente en la lógica del fundamento: asegurar, fundar, dar estabilidad. Decimos “salvar” a propósito y en los dos significados oscilantes del término: salvar como “pasar por encima” de un obstáculo, pero también salvar como sinónimo de recuperación, de recuperar algo valioso que estamos en riesgo de perder. El pensamiento del que nos habla Vattimo (y Heidegger a través de él) debe ser en efecto un vía que más que contraponerse a la filosofía y a la ciencia sea capaz de recuperarlas como disciplinas de conocimiento y eventualmente ir más allá de ellas en el empeño de “escuchar la apelación del ser”. Dicho pensamiento busca ya no tanto el *Grund* (fundamento), y aunque tenga que dar el “salto” (*Sprung*) hacia el *Ab-grund* (la ausencia de fundamento), tampoco se deja perder nihilísticamente en el abismo, en el vacío; el *pensiero debole* se remite finalmente a un *Boden*, un suelo, *humus* diríamos en latín, la tierra sobre la cual vivimos y morimos (según dice poéticamente Heidegger), que si bien es un suelo estable, sólido y confiable, alude más a un fondo del cual algo puede nacer. En otras palabras, es un pensamiento que con grandes resonancias aristotélicas nombra la presencia en su carácter de posibilidad y proveniencia, pero que no olvida, como tampoco lo hacen los presocráticos, este aspecto eminentemente oscilante y hasta paradójico de un ser que se retrae y sustrae en la misma medida en la que se da.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *ibidem*. p. 115

<sup>26</sup> Desgraciadamente este no es el espacio para explorar con detenimiento las raíces aristotélicas del pensamiento de Vattimo, pero especialmente las relaciones entre una concepción débil de la ontología y la noción de posibilidad en el Estagirita. No deja de ser curioso y hasta un tanto paradójico que después de haber articulado su filosofía sobre bases aristotélicas, Vattimo haya desarrollado una crítica en contra de esos

Según Vattimo, el pensamiento que “deja de lado al ser como fundamento” es aquél al que Heidegger define en términos cercanos a la poesía como “memoria” y “rememoración”: *Denken* como *Andenken*. ¿Qué es lo que caracteriza al pensamiento como *Andenken*?

El pensamiento de la fundación se concentra de modo exclusivo en el ente y en su ser como ser presente, sin pensarlo en su proveniencia. El modo en que este pensamiento se relaciona con su objeto es la presentificación (*Vergegenwärtigung*) o representación: el representar es el modo de ser del pensamiento en la época del darse del ser como objetividad. Pero el pensamiento que se esfuerce por pensar no al ser como presencia de lo que está presente, sino la presencia en su proveniencia, no podrá remitirse a esta proveniencia presentificándola y re-presentándola.<sup>27</sup>

A juicio de Vattimo de lo que se trata es, como diría Heidegger en *Identität und Differenz* (1957)<sup>28</sup>, de pensar la diferencia como diferencia, lo cual significa que el ser sólo puede ser pensado en un aplazamiento, un diferir en el tiempo que lo hace inobjetivable, en el sentido de que se contrapone a la presencia del *objetum* de la representación. En el momento en que el pensamiento quiere pensar el ser y fijarlo en una representación, el ser ya no es (por supuesto que no en un sentido absoluto), sino como diferencia, el ser ya fue, se convierte en “algo” sido. Ese pensamiento que piensa al propio objeto siempre como diferido, como constitutivamente no presente, es, según la interpretación que hace Vattimo de Heidegger, el *Andenken*, la memoria.

Sin embargo, no se habla aquí de la memoria como mera facultad instrumental del hombre para recordar y traer a la presencia lo que momentáneamente no está.

Pero el *Andenken* es algo distinto que la efímera presentificación del pasado; su relación con aquello a lo que piensa es más bien del tipo del *Verabschieden*, en uno de los sentidos que el término tiene en alemán: decir adiós a lo que ha quedado anacrónico, que ha pasado según su medida, que se ha cumplido.<sup>29</sup>

En este sentido, el *Andenken* heideggeriano acepta el carácter irremediabilmente evanescente o escurridizo del ser, reconoce la dificultad para remitirlo a la palabra como tal, en cuanto la palabra estatiza y fija lo que nombra, lo funda, lo fundamenta; el pensamiento como memoria piensa al ser, o mejor, “lo agradece como acontecimiento de la revelación”.

---

mismos cimientos, pero sin detenerse con cuidado en una exégesis minuciosa de las reservas que el propio Aristóteles tenía en relación con una ontología presuntamente “esencialista”.

<sup>27</sup> *ibidem*. p. 118

<sup>28</sup> Hay traducción española de Helena Cortés y Arturo Leyte, *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990

<sup>29</sup> *ibidem*, p. 119.

Mientras otros han querido ver en todo esto una salida religiosa del pensamiento heideggeriano, Vattimo ha insistido en una interpretación inmanentista, que pone el énfasis en el acontecimiento como posibilidad más que en el hecho misterioso de la revelación, donde es la relación del revelar como acontecimiento lo que constituye el ser-ahí (*Dasein*), aquello que él es y tiene. En otras palabras, Vattimo ha advertido aquí una precisa conexión del *Andenken* con la analítica existencial de *Sein und Zeit* (v. nota 13). Pensar el revelar como acontecimiento significa, según la hermenéutica del turinés, ver la apertura abierta que constituye nuestra proyección temporal e histórica, precisamente como una apertura histórica, no idéntica al ser, como por el contrario pretende la metafísica que se nos impone en el *Ges-stell*.

Pensar como recordar no significa estar ligados al pasado (que es sólo otro presente ya no disponible), ni remitirse agradeciendo a alguna presencia de la cual dependeríamos; significa, en cambio, captar la apertura del ser, en la cual estamos arrojados, como acontecimiento...como frente a una posibilidad histórica, y no como frente al ser-mismo.<sup>30</sup>

El “pensamiento sin fundamento”, asociado a esta imagen del abrirse de la apertura del ser, en el que se produce el *Ereignis* (acontecimiento) del ser, está inseparablemente ligado a otro componente determinante en el pensamiento de *Sein und Zeit*: el carácter mortal del ser-ahí. De hecho, la vía que según Vattimo lleva a Heidegger y nos lleva a todos a pensar el ser como *Ab-grund* (ausencia de fundamento) es prácticamente la misma que nos ha hecho reconocernos como mortales, como lo que somos en cuanto habitamos en la cercanía de la muerte, que, como última posibilidad de ser-ahí, hace posible el punto más alto de la iluminación-apertura del ser y de su verdad; se trata, dice Vattimo, de un hilo conductor que se remonta directamente a la función posibilitante que tenía la muerte en *Sein und Zeit*. Esta función posibilitante es la que caracteriza esencialmente al *Andenken*.

El *Andenken* piensa al ser como *diferencia*, como aquello que difiere en muchos sentidos: primeramente, en el sentido de que, en el dar, no se da como tal, y por lo tanto difiere como lo que se escapa, que ha estado, y de lo cual la proveniencia, en su provenir, también siempre se despiden; pero también difiere siempre como aquello que es distinto, que en su no reducirse a la apertura abierta la difiere en cuanto la dis-loca, la suspende (la hace depender, la cuelga) en su perentorio carácter de presencia. Si quisiéramos decir todo esto en el lenguaje de *Sein und Zeit*, podríamos decir que el *Andenken* es el pensamiento que deja ser a lo posible como posible, quitándole la máscara de necesidad que la metafísica le ha impuesto, y que le impone principalmente en la identificación final del ser con la objetividad.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *ibidem*, p. 120.

<sup>31</sup> *ibidem*, p. 121-122

La interpretación de Vattimo es por demás interesante y compleja. Por un lado, si nos había sugerido que el ser-ahí piensa al ser como diferencia sólo en tanto se proyecta para la propia muerte, por el otro, nos plantea de una manera mucho más optimista que Heidegger, que por ese mismo carácter de radical aceptación de su finitud, la experiencia del pensar, el pensar el ser, puede desplegarse, enviarse y reenviarse en todas sus posibilidades históricas hacia el pasado (su proveniencia) y hacia el futuro (el proyecto). Ni el ser ni el pensamiento del ser pueden quedarse detenidos y congelados en el presente.

*Andenken* es entonces también memoria en su acepción literal, en el sentido de un regreso historiográfico al pasado, toda vez que el pensamiento rememorante trata de recordar al ser dentro y a través del tiempo, es decir, a lo largo de la historia misma del pensamiento; que es lo que hace el propio Heidegger cuando vuelve a recorrer la historia de la metafísica occidental para revisar la historia de las palabras clave como *alétheia*, *Grund*, *logos* y otras similares, no digamos que por afanes de rescate filológico ni con la intención de rastrear etimológicamente el significado puro y verdadero de los términos, sino con la franca aproximación hermenéutica de desfundamentar continuamente los contextos históricos sometiendo a un análisis infinito a las “palabras” que los constituyen. Más de un autor, críticos y comentaristas de Heidegger, como su discípulo y amigo Hans-Georg Gadamer (1900-2002), mentor del propio Vattimo, han coincidido en lo audaz y tendencioso de sus (re)interpretaciones filológicas y el uso en exceso audaz y a veces perverso de las etimologías<sup>32</sup>. Sin embargo, en la perspectiva de Vattimo, esto no resulta una debilidad hermenéutica sino por el contrario una riqueza lúdica del pensamiento heideggeriano que lo abre y lo libera a la contemporaneidad.<sup>33</sup>

Pensar “realmente” al ser significa, según este análisis del *Andenken*, un pensar que juega saltando hacia el *Ab-grund* –un pensamiento que se pone en juego, y pone en juego todos los contextos históricos de su existencia histórica, en un análisis infinito.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> v. Gadamer, H.S., *Los caminos de Heidegger* (2002), Herder, Barcelona, 2002, y *Hermenéutica de la Modernidad* (2002), Trotta, Madrid, 2004.

<sup>33</sup> Conviene insistir aquí que estamos perfectamente concientes de que no existe tal solución de continuidad en el pensamiento de Heidegger que nos permita pasar sin más de un texto a otro (de *Ser y Tiempo* a *Caminos de Bosque*, por ejemplo); aún así, Vattimo intenta articular e integrar a partir del llamado “último Heidegger”, el Heidegger del “evento” y del “lenguaje”, muchas de las nociones heideggerianas que, desde su perspectiva, nos ponen en condiciones de abrir a Heidegger a la contemporaneidad y, con ello, a apuntalar la posición antisustancialista de una ontología débil. Para decirlo con una frase, se trata de posmodernizar a Heidegger, o mejor, hacer una lectura posmoderna de su pensamiento.

<sup>34</sup> Vattimo, G., *Las aventuras de la diferencia*, op. cit., p. 124.

Ahora bien, Vattimo considera que si bien esta postura no resulta fácilmente asimilable para la lógica, mucho menos lo será para quienes esperan de Heidegger una teoría de la desalienación humana, según la cual existiera la posibilidad de superar o salir de la metafísica como olvido de la diferencia ontológica y por lo tanto encontrar la vía para poder recordar y recobrar el ser en cuanto tal, en toda su presencia. Nada más lejano a la interpretación vattimiana. En Heidegger, dice Vattimo, la alienación, si así se le puede llamar, no tiene ninguna necesidad de suprimirse y superarse. El ser es de tal modo que, en su dar, se sustrae y se retrae como dar. En última instancia, la imposibilidad de conocer al ser y su diferencia ontológica respecto del ente no es culpa de nadie; obedece a la constitución misma del ser y del pensamiento humano. La diferencia ontológica no es algo que uno hace, sino que estamos puestos ya en esa diferencia. Nuestro pensamiento se encuentra desde el comienzo en el camino a la diferenciación entre lo ente y el ser.

Con el ser entendido así como diferencia no es nunca posible una relación pensante que no sea de rememoración y, en cierto sentido, de “despedida”; es decir, si se quiere usar el término, una relación alienada.<sup>35</sup>

Al ideal de la desalienación, Heidegger contrapone un ideal de humanidad “auténtica” que hace referencia a criterios como ser-para-la-muerte, o bien al *Geviert*, a la cuadratura en la que se despliega la relación entre tierra y cielo, mortales y dioses.<sup>36</sup> Para explorar estos elementos un tanto oscuros de una heideggeriana “imagen del hombre”, sería necesario remitirse a las lecturas heideggerianas de los poetas (Hölderlin, Rilke, Trakl) y a la declinación que encarnó Heidegger en su momento hacia la vecindad entre el pensamiento filosófico y la poesía (el pensar y el poetizar), hasta el punto de que hay quienes consideran el pensamiento de Heidegger como la búsqueda y experimentación de un nuevo lenguaje para la ontología o incluso la tentativa de una posible re-poetización de la ontología misma. No hay que olvidar la frase de Heidegger según la cual *Ser y tiempo* quedó interrumpido por una insuficiencia del lenguaje conceptual heredado por la metafísica.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *ibidem*, p. 125. Para un tratamiento crítico sobre el tema de la diferencia ontológica desde la perspectiva de la teología católica pueden confrontarse de Marion, Jean-Luc, *Reducción y donación. Investigaciones acerca de Husserl, Heidegger y la fenomenología*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, especialmente el capítulo cuatro “Cuestión del ser o diferencia ontológica”; así como de Greisch, Jean, *La invención de la diferencia ontológica. Heidegger después de Ser y tiempo*, Los cuarenta, Buenos Aires, 2010, especialmente el capítulo tres “La ontología fundamental y su tema: la diferencia ontológica”, pp. 93-122.

<sup>36</sup> Sobre el *Geviert*, véase sobre todo la conferencia sobre “La cosa”, nota 16.

<sup>37</sup> Sobre el tema de la poesía y el lenguaje poético véase de Vattimo “Heidegger e la poesia come tramonto del linguaggio” en *Al di là del soggetto, Nietzsche, Heidegger e l’ermeneutica*, Feltrinelli, Milano, 1981. Traducción española; “Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje” en *Más allá del sujeto. Nietzsche*,

Vattimo, sin embargo, se aleja aquí de Heidegger y de la vía esotérico-poética que otros postheideggerianos siguieron<sup>38</sup> y se aventura en una línea de pensamiento con una vertiente distinta, hacia una ontología débil como venimos diciendo, guiada desde sus primeros momentos por dos claras perspectivas: el tema de la estética y el asunto de la técnica, ambos íntimamente ligados.

Según Vattimo, el arte -sobre todo en la forma que asume después de la experiencia de las vanguardias del siglo XX- es un modo eminente de análisis infinito; y nos sugiere que quizá en esta idea haya que buscar uno de los sentidos del diálogo, del que habla Heidegger, entre pensar y poetizar. Más adelante, cuando entremos de lleno a las ideas estéticas de Vattimo volveremos sobre este punto y lo desarrollaremos de manera mucho más amplia.

Por el otro, la centralidad que asume la técnica en el pensamiento del último Heidegger y el intento de Vattimo por (re)encontrar en el pensador alemán un enfoque no fatalista ni apocalíptico de este fenómeno. Ante este problema, habrá que decirlo, la postura de Vattimo es compleja y un tanto ambigua. La pregunta es: ¿se puede verdaderamente esperar que la culminación de la metafísica en la técnica prepare otra época del ser? Las respuestas de Vattimo no son claras ni directas; son siempre oblicuas, oscilantes. El turinés regresa a Heidegger en esa famosa tesis de *Identität und Differenz*, según la cual “en el *Ge-Stell* vemos un primer e insistente destello del *Er-ignis*. Ella constituye la esencia del mundo técnico moderno”<sup>39</sup>.

En el idioma corriente *Gestell* significa “armazón”, “chasis”, “bastidor”, “esqueleto”, “dispositivo”, etc., es decir, la estructura física interna de un objeto. Sin embargo, *Ge-Stell*,

---

*Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1992; y “L’ infrangersi della parola poetica” en *La fine della modernità, Nihilismo ed ermeneutica nella cultura posmoderna*, Garzanti, Milano, 1985. Traducción española: “El quebrantamiento de la palabra poética” en *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1986. Ambos textos serán revisados en el segundo capítulo de este trabajo. Para el problema de la inefabilidad del ser en Heidegger y en Vattimo me permito reenviar a mis ensayos “Decir lo indecible” en *Auriga* no. 9, Revista de filosofía y cultura, Universidad Autónoma de Querétaro, México, enero-agosto de 1994, pp. 13-14; y “Ecos de la finitud” en *Auriga* no. 10, UAQ, México, septiembre-diciembre de 1994, pp. 29-33.

<sup>38</sup> El mejor ejemplo de esta vertiente es el pensamiento deconstruccionista de Jacques Derrida, con el cual Vattimo siempre ha mantenido distancia, entre otras razones porque el pensador francés pareciera obviar el tema de la historicidad, pero también y sobre todo por los excesos o abusos en los juegos de palabras del discurso derrideano, que si bien pueden resultar altamente evocativos y reveladores, carecen de fondo de una argumentación lógico-retórica, indispensable en cualquier discurso que se pretenda específicamente filosófico, v. de Vattimo, “La reconstrucción de la racionalidad” en *Más allá de la interpretación* (1994), Paidós, Barcelona, 1995; así como “Historicidad y diferencia. En torno al mesianismo de Jacques Derrida”, en revista *Solar*, No. 2, año 2, Lima, 2006, pp. 123-137, consultada en versión electrónica en el sitio *Derrida en castellano*, [www.jaquesderrida.com.ar](http://www.jaquesderrida.com.ar) en noviembre de 2010. Se trata de una traducción y edición de Miguel Ángel Quintana Paz, a partir del texto original “Historicité et differance”, inédito de Gianni Vattimo, gentilmente cedido por el autor a la Revista *Solar*.

<sup>39</sup> *op.cit.* p. 91.

como hemos dicho antes, es el término filosófico con el que Heidegger indica en conjunto la técnica moderna, su esencia en el mundo contemporáneo como elemento que determina el horizonte del *Dasein*, del ser-ahí, del hombre. En español traducimos el término *Ge-Stell* por “im-posición” o “com-posición”, escrito con un guión, para hacer notar el sentido tanto del originario *Stellen*, que significa “poner”, como el sentido de “puesta en posición” y el significado de *Ge-* como prefijo colectivo, que indica la totalidad del poner, que es el rasgo más evidente y fundamental del sentido de “totalidad” que tiene el poder técnico en nuestros días, al querer abarcar enteramente los ámbitos de la existencia donde todo debe ser planificado, calculado, instrumentalizado y automatizado. El mundo técnico descrito como *Ge-Stell* es el mundo de la producción planificada y la manipulación generalizada, desde las diversas formas del dominio social hasta la ingeniería genética.

Como totalidad del mundo técnico, el *Ge-Stell* define la condición (la situación) de nuestro específico arrojamiento histórico-finito. El es también la condición de posibilidad del venir de los entes al ser en esta determinada época. Esta condición de posibilidad...no sólo hace aparecer los entes cada uno en lo que es (*als etwas*), sino que es también el relampaguear del *Er-eignis*.<sup>40</sup>

Adicionalmente, hay que recordar que *Er-eignis* es otro término clave del pensamiento del Heidegger tardío, que Vattimo convierte en otro de los ejes teóricos de su propuesta por una ontología débil, según la cual el ser ya no puede ser pensado como fundamento sino rememorado como *Er-eignis*. El término alemán significa literalmente “evento”, pero según la interpretación de Vattimo es usado por Heidegger con explícito reclamo al término *eigen*, “lo propio”, y al verbo *eignen*, “hacer propio”, “apropiar”. *Er-eignis* es así el evento en que cada ente es a-propiado, y por tanto aparece como aquello que es, pero que también está inseparable y paradójicamente implicado en un movimiento de trans-propiación, como lo indica el prefijo germánico *Er*. En palabras más sencillas, más que partir de una copertenencia originaria entre (el) ser y (el) hombre y lejos también de imaginar una diferencia abismal e insalvable entre ellos, las ideas de Heidegger -a la luz de Vattimo- nos hacen pensar en una relación mucho más conflictiva, tirante y compleja de mutua y continua transpropiación, es decir, un acontecimiento de permanente *apropiación-pérdida-y-reapropiación* entre ambos. Según esta visión, el juego transpropiador del ser como evento, especialmente en esta época vertiginosa de dominio o imposición totalitaria de la técnica (*Ge-Stell*), deviene una provocación que pone al hombre en riesgo y en peligro de perder-se, perder al ser o perderse

---

<sup>40</sup> Vattimo, G., “Hacia una ontología del declinar” en *Más allá del sujeto, Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, op. cit. p.60.

a sí mismo. Desde este punto de vista tiene razón, al menos en cierto sentido, quien reprocha a Heidegger y a Vattimo el pertenecer a la historia del nihilismo: ese pensamiento que asume al ser como producible y manipulable (objetivable) y, por lo tanto, en principio, también destruible y reducible a la nada.<sup>41</sup> En efecto, pensar el ser como evento nos obliga a dar un salto que nos separa del ser como fundamento de lo ente y nos hace saltar al abismo, “pero - como bien dice Heidegger- este abismo no es ni la nada vacía ni una oscura confusión, sino el acontecimiento mismo de transpropiación”.<sup>42</sup>

¿Qué significa entonces que en el *Ge-Stell*, es decir, en la im-posición del mundo técnico-instrumental, relapaguea este juego de apropiación-trans-posición y dislocamiento en que consiste el evento del ser? Tanto el último Heidegger como Vattimo parecen confiar en que el sacudimiento o desfondamiento provocado por dicha experiencia de transpropiación en el mundo actual dominado por la técnica, puede sacarnos, cuando menos momentáneamente como en el instante de un relámpago, de las determinaciones que la metafísica occidental les ha atribuido tradicionalmente al ser y al hombre. De hecho, en las mismas páginas de *Identität und Differenz* a las que nos remite insistentemente Vattimo, el *Ereignis* es definido como “el ámbito en sí mismo oscilante, mediante el cual el hombre y el ser alcanzan el uno al otro en su esencia y adquieren lo que les es esencial *al perder las determinaciones que les prestó la metafísica*”<sup>43</sup>. Dichas determinaciones son, por ejemplo, las de sujeto y objeto, la diferencia entre materia y espíritu, particular y universal, inmanencia y trascendencia, la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, entre física e historia, la división entre un reino de la libertad espiritual y un reino de la necesidad mecánica, etcétera. La hipótesis aquí es que en la “confusión” del *Ge-Stell*, que Vattimo reconoce por cierto como un verdadero caos aunque sin tintes diabólicos o demoníacos, precisamente estas distinciones contrapuestas se pierden o cuando menos se diluyen. Con todo, esta disolución en ningún momento nos garantiza la transición o superación hacia un nuevo pensamiento post o ultra metafísico, pues al tratarse de una experiencia momentánea y fugaz, como el destello de un relámpago, nos hace saltar fuera del ser entendido como *Grund* y por lo tanto fuera del ámbito metafísico de la representación, pero un instante después nos devuelve, nos regresa en un “paso atrás” (*Schritt-zürük*) diría Heidegger, casi al mismo lugar.

---

<sup>41</sup> Para el tema del nihilismo en Vattimo, cfr. “El nihilismo como destino” y “El fin de la modernidad” en *El Fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la Cultura posmoderna*, op. cit., así como “La vocación nihilista de la hermenéutica” en *Oltre l'interpretazione*, Laterza, Milano, 1994. Traducción española: *Más allá de la interpretación*, Paidós, Barcelona, 1995. Por lo demás, resulta sumamente útil por sus referencias a Heidegger y a Vattimo el estudio de Franco Volpi, *El Nihilismo* (1996), Biblos, Buenos Aires, 2005.

<sup>42</sup> *Identidad y Diferencia*, op.cit., p. 93.

<sup>43</sup> *ibidem*, p.89. Las cursivas son nuestras.

Este salto (*Sprung*) debe conducirnos, dice Vattimo en palabras de Heidegger, allí donde ya estamos, “a la constelación de hombre y ser configurada en el *Ge-Stell*”.<sup>44</sup>

El salto no encuentra, al llegar, una base sobre la que pararse, sino que encuentra sólo el *Ge-Stell* como el lugar en que la eventualidad del ser relampaguea, se hace para nosotros experimentable como ámbito de oscilación. El ser no es uno de los polos de oscilación, que acaso se desenvuelve entre el ser-ahí y los entes, es el ámbito, o la oscilación misma.<sup>45</sup>

Sin embargo, el *Ge-Stell* no es todo el *Er-eignis*, sino sólo su “preludio”. Es aquí donde Vattimo da el último paso hacia una posición más optimista (que sin embargo se ha ido endureciendo con los años) en su interpretación débil de la ontología heideggeriana, al postular que el *Ge-Stell* muestra inicialmente la movilidad, fluidez, transitividad y transitoriedad del ser, en la cual existe una posibilidad de liberación del puro dominio de la im-posición, que el pensamiento aún debe explorar, tanto teórica como prácticamente.<sup>46</sup> Podríamos decir que la ontología débil de Vattimo (la ontología de la actualidad, como también la ha llamado inspirándose en Foucault), es una tentativa - prolongada a lo largo de 30 años- por explorar y desarrollar ese camino de búsqueda y construcción de una ontología hermenéutica capaz de entender el ser en medio del caos tecnológico y las contradicciones del mundo contemporáneo, ese mundo que el mismo Vattimo ha denominado no sin problemas el “mundo posmoderno”.<sup>47</sup>

En síntesis, el relampaguear del ser como evento se trata de un *spaesamento*, que es el término que Vattimo utiliza en italiano, un sacudimiento diríamos en español, donde se abre un maravilloso y riesgoso ámbito de ambigüedad y oscilación, de inestabilidad y libertad en último término, para el ser y para el hombre. Volvemos al carácter paradójico del pensamiento débil y la *ontología del declino* vattimianos. El *Ge-Stell*, que puede representar el máximo peligro para el pensamiento porque desarrolla hasta sus últimas consecuencias las implicaciones del enrigidecimiento metafísico de la relación sujeto-objeto, en la técnica como organización total, es también el lugar del relampaguear del *Er-eignis* porque la manipulabilidad generalizada, la provocación y el sacudimiento que lo caracterizan constituyen la posibilidad de experimentar el ser de otra manera, en su constitución “débil” y

---

<sup>44</sup> Vattimo, G., *Más allá del sujeto*, op. cit. p. 63.

<sup>45</sup> *ibidem*

<sup>46</sup> Vattimo, G., *Las aventuras de la diferencia*, op. cit., 162 y ss.

<sup>47</sup> Para un análisis más detallado sobre la noción de ser en Heidegger, sus antiguas resonancias griegas y las condiciones de posibilidad de la ontología hermenéutica, me permito remitir a mi trabajo “El Edipo de Heidegger y la (im)posibilidad de la filosofía hermenéutica” en Marino López, Antonio (Comp.), *Tragedia y Hermenéutica, Memorias del Seminario de Hermenéutica y Ciencias del Espíritu* (1996), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, pp. 107-125.

oscilante, es decir, “fuera” de las categorías metafísicas tradicionales, ante todo la de la estabilidad. Estará por verse, claro está, si el pensamiento heideggeriano-vattimiano haya o no logrado “superar” estas categorías metafísicas, escapando a la noción de fundamento o, peor aún, haciendo de la inestabilidad y la ambigüedad un nuevo fundamento, con graves consecuencias, como veremos después, no sólo en el ámbito metafísico sino también en el estético.

El hecho es, digamos por el momento, que la meditación heideggeriana y vattimiana sobre el *Ge-Stell* se delinea como una primera indicación sobre el camino de una ontología del declinar, o, si se quiere, de un pensamiento del “ocaso del ser”, del cual Vattimo es un verdadero precursor. El nombre de Occidente, del *Abendland*, según una conocida tesis de Heidegger, no designa el lugar de nuestra civilización en un sentido meramente geográfico, sino que la denomina ontológicamente, en cuanto el *Abendland* es la tierra del ocaso, del poniente del ser, donde el ser se pone o decae. Vattimo va más allá y radicaliza la posición de Heidegger interpretando la tesis no en el mero sentido de que Occidente sea la tierra del ocaso del ser, como si el ser hubiera estado en algún momento en una situación anterior de plenitud, sino que Occidente es la tierra del ocaso y por eso mismo del ser, del ser que ya desde siempre se (nos) “da” declinado, de-potenciado, debilitado, pero no en un sentido negativo sino hoy más que nunca como preludio del *Ereignis*:

*Abendland* no es sólo la tierra en que, con el desplegarse de la técnica como pérdida de raíces y de suelo, el ser va a fondo y se disuelve en el nihilismo cumplido; ni sólo la tierra en que, por fin, del ser como tal ya no queda nada, de modo que el hombre es liberado de las rémoras metafísicas y puede darse ilimitadamente a la manipulación y organización total del mundo; sino también la tierra destinal en la cual el ser se da en la forma misma de la declinación; que no es ni un hecho reprochable, lamentando la plenitud de la autenticidad, ni para recibirlo como la liberación de toda nostalgia en vista del desplegarse de la voluntad de poder.<sup>48</sup>

En suma, en la postura de Vattimo el ser ya no puede ser pensado como presencia ni como fundamento sino como huella y recuerdo, vestigio y hasta si se quiere monumento, en razón de que el ser no puede definirse nunca como aquello que está sino sólo como aquello que se transmite: el ser es envío, proyección, destino. Como se ve, el pensamiento débil de Vattimo se ve influenciado notablemente por el de Heidegger y obligado a manejar las nociones de la metafísica, rebajándolas, distorsionándolas, reinterpretándolas, refiriéndose a ellas, volviendo a ponerlas en juego y a recibirlas como patrimonio propio. De hecho, según Vattimo, el trabajo de Heidegger, tras el cambio de rumbo de los años 30, constituye un

---

<sup>48</sup> *ibidem*, p. 70-71.

esfuerzo por pensar de nuevo, rememorar y modificar, rebajar y debilitar la tradición metafísica. El “programa” vattimiano de una ontología débil sostiene que semejante transformación en el modo de pensar los rasgos fundamentales del ser, tiene importantes consecuencias, de las que el pensamiento simplemente ha empezado a tomar nota. Con todo, ninguno de los otros interpretes y seguidores de Heidegger han desarrollado hasta hoy ni siquiera los primeros elementos positivos para una ontología del declinar, salvo, en ciertos aspectos, y como reconoce el propio Vattimo, la hermenéutica gadameriana, que sin embargo y seguramente por un cierto temor al filo nihilista y relativista del pensador de Marburgo permanece más bien ajena a la noción heideggeriana de metafísica.<sup>49</sup> Ya tendremos oportunidad de profundizar más adelante en estos dos filones del pensamiento postheideggeriano de Vattimo desde la óptica del arte y de la estética.

Precisamente, dicha meditación vattimiana resulta aún más relevante cuando se piensan sus consecuencias en todos los ámbitos de la vida humana pero muy en especial en el horizonte de la estética y más específicamente de la estética contemporánea. ¿Qué es lo que significa radicalmente para el arte y la estética contemporáneos concebir al ser bajo el signo de la *declinación* la *caducidad*, la *mortalidad*, la *debilidad* y el *aligeramiento*? ¿No es precisamente el pensamiento del *Andenken* (rememoración) y la revelación del *Ereignis* (el ser como acontecimiento-evento) los que se dan hoy en día en la experiencia estética contemporánea y las manifestaciones del “arte actual”? ¿No es en efecto el *Ge-Stell* y su expresión más nítida en la omnipresencia de los medios de comunicación, de los mass-media, el factor social decisivo en la crisis del horizonte estético contemporáneo? ¿Acaso esos rasgos de una ontología del des-fundamiento (hundimiento)<sup>50</sup> y alejamiento del ser no son los mismos que presentan las manifestaciones estéticas actuales, cada vez más difíciles de definir e identificar según “criterios filosóficos fuertes” y “fundamentales” de lo que sería una “obra de arte”? ¿En qué sentido y medida el fin de la metafísica y de la modernidad, anunciada por el *pensiero debole* de Vattimo, representó en el campo de la estética “el fin del arte”?

El propio Vattimo, como después veremos con más detalle, habló temprana y visionariamente de “la muerte o crepúsculo del arte”<sup>51</sup>, en relación con el fin de la modernidad y el anuncio de una posible cultura posmoderna, coincidiendo con otros autores que han

---

<sup>49</sup> v. especialmente de Gadamer, H.G., *Verdad y Método I* (1960) y *II* (1986), Sígueme, Salamanca, 1990, 1992, respectivamente. Al pensamiento de Gadamer y especialmente a sus ideas estéticas regresaremos en el segundo capítulo de esta investigación.

<sup>50</sup> También en este caso, el vocablo italiano *sfondare* recoge los dos sentidos que en español expresamos con “desfundamentar” y “hundirse”.

<sup>51</sup> La tesis en realidad fue proclamada inicialmente por Hegel, como analizaremos después, pero Vattimo la interpreta en un sentido particular en *El fin de la modernidad* (1985), op. cit., p. 49 y ss.

propuesto tesis similares<sup>52</sup>. Sin embargo, consideramos que Vattimo fue el primero y prácticamente el único (a excepción quizá de Arthur Danto aunque desde otra óptica muy lejana a Heidegger) en considerar el tema desde una visión estrictamente ontológica, esto es, vinculando explícitamente el tema estético con el ontológico, a saber, el advenimiento del ocaso del arte con el del ocaso del ser. Más aún, la hipótesis de Vattimo, que trataremos de desarrollar en el segundo capítulo, supone que así como ha venido ocurriendo a lo largo de toda la edad moderna, es muy probable que también hoy los rasgos más relevantes de la existencia, o para decirlo en términos heideggerianos, el “sentido del ser” característico de nuestra época, se anuncien y anticipen, de manera particularmente evidente, en la experiencia estética. De ahí la necesidad del turinés por prestarle gran atención ontológica al tema de la estética para poder entender no sólo que sucede con el arte sino, más en general, que sucede con el ser en la existencia de la también denominada tardomodernidad.

Mucho se ha criticado la falta de originalidad del pensamiento de Vattimo, a quien se le ha considerado injustamente un simple comentador de Heidegger y en el transcurso de los años no han faltado las críticas, incluso despiadadas, al *pensiero debole* desde distintos sectores.<sup>53</sup> Nosotros mismos hemos de reconocer finalmente las limitaciones de su propuesta teórica, pero en las páginas que siguen nuestro propósito será, por el momento, poner de relieve la poderosa originalidad del único filósofo contemporáneo que ha sido capaz de seguir viendo y entendiendo a la estética, sobre todo una estética tan escurridiza, compleja y caótica como la de nuestros días, a la luz de una consideración (débil y a ratos demasiado débil) de la ontología.

Así las cosas y después de haber expuesto algunos de los rasgos típicos de la noción débil de ser de Vattimo, que veremos retomada y aplicada en las reflexiones sobre el tema estético en el segundo capítulo de esta tesis, nos disponemos a continuar con la descripción y

---

<sup>52</sup> Cfr. Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1995), Paidós, Barcelona, 1999; Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética* (2003), Fondo de Cultura Económica, México, 2007; y Kuspit, Donald. *El fin del arte* (2004), Akal, Madrid, 2006, sólo por mencionar a los más representativos de tres perspectivas diferentes sobre el mismo fenómeno.

<sup>53</sup> Como muestra de ello véase la crítica de Carlo Augusto Viano, quien fuera colega de Vattimo en la Universidad de Turín, “Va’ pensiero. Debolezza e indeterminazione nel *Pensiero Debole*” en *Va’ Pensiero, Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 1985. A la fecha no existe traducción española. Asimismo pueden consultarse el trabajo de José María Mardones, del Instituto de Filosofía, CSIC, de Madrid, “El neo-conservadurismo de los posmodernos” en G, Vattimo y otros, *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990; así como el análisis de Enrique Dussel, “Un diálogo con Gianni Vattimo. De la postmodernidad a la transmodernidad” en *A Parte Rei*, Revista electrónica de filosofía, No. No. 54, Noviembre de 2007, Monográfico de Gianni Vattimo, [serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dussel54.pdf](http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dussel54.pdf), consultado en noviembre de 2010. En contraste pueden verse las reflexiones de carácter más bien reivindicativo de la postura débil de Vattimo por parte de Pier Aldo Rovatti y Alesandro Dal Lago en *Elogio del Pudor. Por un pensamiento débil* (1989), Paidós, Barcelona, 1991.

el análisis de los otros rasgos constitutivos de su *ontología del declino* en relación ahora con el concepto clave de historia e historicidad.

## 1.2. La crítica a la idea de la historia como unidad y progreso.

En esta segunda parte del capítulo trataremos de explicar la crítica de Vattimo en contra de una concepción lineal y progresiva de la historia, esto es, en qué sentido el debilitamiento de la ontología de la presencia, propuesta por Vattimo, repercute en una consecuente disolución de la noción moderna de la historia, donde ésta ya no puede ser concebida ni como unidad ni como progreso, lo cual supondría en el nivel ontológico una noción del ser como mero ente que se despliega en el tiempo de manera lineal y progresiva.

La reflexión y el análisis de Vattimo en torno al tema de la historia se remite a las primeras lecturas e interpretaciones que hiciera el turinés del joven F. Nietzsche, de sus *Consideraciones Intempestivas* y en particular de la segunda de ellas, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874) (*II. Unzeitgemasse Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*), donde se trata el tema de la “conciencia histórica”, que muchos pensadores han considerado un hecho distintivo de la mentalidad filosófica de los últimos siglos, un rasgo esencial y específico de la “conciencia moderna”, y que en el caso del texto nietzscheano se encuentra caracterizada como una “enfermedad histórica”.

Recuérdese, antes de entrar de lleno en el tema, que en la visión de Vattimo, Nietzsche no es sólo un verdadero precursor junto con Heidegger y Gadamer, de la ontología hermenéutica y en último término de la así llamada *ontología de la actualidad*, sino que además la confrontación con dicha ontología en el tema de la enfermedad histórica presenta un núcleo de particular interés y relevancia, como veremos más adelante, para la historia misma del arte y de los fenómenos estéticos en el mundo occidental.

Nietzsche habla de “enfermedad histórica”<sup>54</sup> en polémica o en cualquier caso en referencia al historicismo, que es el objetivo de la crítica de Nietzsche en este escrito, ante

---

<sup>54</sup> Nietzsche, F., *Consideraciones Inactuales, II: Sobre la utilidad y el daño de la historia para la vida* (1874), versión italiana de S. Giametta, en el vol. III, tomo 1, de la edición italiana al cuidado de G. Colli y M. Montinari, Adelphi, Milán, 1972. Existen traducciones españolas que han preferido el título *Consideraciones Intempestivas*: “Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida”, Alción, Córdoba (Argentina), 1998; Biblioteca Nueva, Madrid, 1999; en *Obra Selecta*, vol. I, Gredos, Madrid, 2009. Téngase en cuenta que, como el término alemán *Unzeitgemäse* se ha traducido al italiano por *inattuale* (inactual), cuyas connotaciones no coinciden del todo con nuestro “intempestivas”, Vattimo vincula directamente el título de la obra a una crítica a la actualidad que exhibe también el carácter “extemporáneo” o “intemporal” del autor.

todo para subrayar que el exceso de conciencia historiográfica que él ve como característico del siglo XIX es también y de forma inseparable, incapacidad de crear una nueva historia. En otras palabras, y como Vattimo lo hace notar en repetidas ocasiones<sup>55</sup>, la segunda *Intempestiva* se presenta como la primera crítica rigurosa, a finales del siglo XIX, de uno de los rasgos dominantes de la cultura de ese siglo (junto con el cientificismo positivista, al que Nietzsche tiene ya por blanco en *El nacimiento de la tragedia*), el historicismo; especialmente en la forma del historiografismo, la escritura de la historia, característico de la educación del hombre decimonónico. Nietzsche parte de la constatación de que un hombre o una cultura, demasiado conciente de la “historicidad” de sus acciones no tendría ningún estímulo ni capacidad para producir nueva historia. Cuando la conciencia histórica domina a un individuo o, como en el caso del siglo XIX, a una cultura, las fuerzas creativas decaen.

En otras palabras, llevados al extremo la enfermedad histórica puede convertirse en una especie de extenuación que se manifiesta en una civilización que por exceso de estudios y de conocimientos del pasado, pierde toda capacidad creativa. Según esta visión, muy discutible por cierto, la extrema conciencia histórica debilitaría en el hombre la voluntad de crear algo nuevo, le produciría una especie de agotamiento que nace de la pérdida absoluta de la confianza en sí mismo y en su obra. Vattimo cita un emblemático pasaje de la segunda *Intempestiva* para ilustrarlo.

Un hombre que no tuviera en absoluto la capacidad de olvidar, que estuviera condenado a ver en todas partes un devenir; semejante persona ya no cree en su propio ser, ya no cree en sí mismo, ve que todo se desintegra en puntos móviles y se pierde en este torrente del devenir: como auténtico discípulo de Heráclito apenas se atreverá a levantar un dedo. A toda acción le corresponde el olvido.<sup>56</sup>

Es en esta situación en que el hombre moderno, consciente de su debilidad, se disfraza asumiendo roles sociales e históricos ya reconocidos; hace de la historia pasada un depósito de vestidos y disfraces que se pone a su antojo: es éste, según la interpretación vattimiana del padre del nihilismo moderno, el sentido de la curiosidad historiográfica insaciable que lo

---

<sup>55</sup> Sólo por mencionar algunos de los momentos cruciales, desde su artículo “El nihilismo y el problema de la temporalidad en Nietzsche” (1962), incluido posteriormente en su *Ipotesi su Nietzsche*, Giappichelli, Torino, 1967, pasando por su primer gran trabajo sobre Nietzsche, *Il soggetto e la maschera*, Bompiani, Milano, 1974 (*El sujeto y la máscara, Nietzsche y el problema de la liberación*, Península, 1979) y la caracterización de la “razón hermenéutica” en *Las aventuras de la diferencia*, *op. cit.*, hasta publicaciones relativamente más recientes como su *Introduzione a Nietzsche*, *op. cit.* y algunos de los ensayos en su *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000*, Garzanti, Milano, 2001 (*Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Paidós, Barcelona, 2002).

<sup>56</sup> Citado por Vattimo en *Diálogo con Nietzsche, Ensayos 1961-2000*, Paidós, Barcelona, 2002, p.37.

caracteriza. El hombre moderno merodea, en las palabras del propio Nietzsche, por el jardín de la historia como un turista o como el visitante de un guardarropa teatral. La conciencia histórica exasperada produce el estado de debilidad, inseguridad e inercia, que luego es combatido con un desarrollo todavía más radical de la propia historiografía entendida como repertorio de máscaras que asumir para defenderse. Salir de esta situación es posible sólo recuperando la capacidad de delimitar un horizonte: en vista de esto deben utilizarse poderosos medios “eternizantes” como el arte y la religión, que nos liberan del devenir y nos devuelven la capacidad de actuar<sup>57</sup>. La propia historiografía puede ser legítima siempre y cuando sea útil y no perjudicial para la vida, es decir, sólo en la medida en que en ella misma el elemento histórico esté al servicio del elemento no-histórico, o sea, de la vida en su significado creativo. Se ha visto ya, en la cita anterior, como la acción exige el olvido, esto es, en cierto modo la suspensión de la conciencia histórica; este momento de olvido, que crea alrededor del sujeto de la decisión una suerte de zona oscura que se sustrae a la conciencia histórica, es lo que Nietzsche llama el elemento no-histórico, la atmósfera en la que la verdadera acción puede nacer.

Según Vattimo, éste es el punto clave en la segunda *Intempestiva*. La actitud correcta frente al pasado consiste en otorgar prioridad a este elemento no-histórico (inconsciente) sobre el histórico. Esto significa que el pasado constituye y revive en la conciencia histórica sólo en la medida en que sirve a la acción en curso, sin preocupación alguna por la objetividad y reconstrucción fiel, sino con la finalidad de intensificar, facilitar y potenciar la acción presente. La medida en la que el estudio y el conocimiento del pasado son útiles para la vida viene dada por la cantidad de “fuerza plástica” (capacidad creativa o generativa) de la que un individuo o una civilización dispone; cuanto menor es la fuerza plástica, tanto mayor es el peligro de que el estudio de la historia conduzca a la enfermedad histórica. El conocimiento del pasado es útil sólo al hombre que tiene potentes raíces interiores, pues en tal caso, éste resulta un alimento para desarrollar su capacidad creativa. Esta apropiación del pasado es la legítima “justicia” (objetividad) histórica”, si consideramos que para el Nietzsche de la segunda *Intempestiva* “se es justo respecto al pasado sólo si se es más allá de este” y “sólo a partir de la suprema fuerza del presente os está permitido interpretar lo pasado”.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Hay que recordar que éste es el supuesto central de la tesis de Vattimo en su obra fundamental *El sujeto y la máscara, Nietzsche y el problema de la liberación* (1974), Península, Barcelona, 1989, injustamente olvidada hasta nuestros días.

<sup>58</sup> Citado por Vattimo en *Diálogo con Nietzsche, Ensayos 1961-2000*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 42.

Este énfasis que pone Vattimo en las alusiones nietzscheanas a la fuerza plástica y creativa de la vida tienen una clara resonancia con el tema del arte y de la estética en el pensamiento del propio Nietzsche pero también y sobre todo en el de Vattimo. En el caso del pensador prusiano, porque en relación con la función del arte como antídoto para la enfermedad histórica, hay que observar que el arte tiene para Nietzsche, antes y después de las *Consideraciones intempestivas*, un significado que va más allá del que conecta con la ilusión y que conservará hasta sus últimas obras. El arte es algo más que una mera ilusión que hace olvidar el devenir: éste tiene ante todo la función de crear las perspectivas unitarias que constituyen la fisonomía y el estilo propio de una época o de una personalidad. En otros términos, el arte es sinónimo de la creatividad misma de la vida, que se opone al reflejo mecánico del pasado o del mundo natural. Es éste el mismo concepto de arte que se encontrará en *La voluntad de poder*<sup>59</sup>, y que es precisamente el que se filtra, a través de Heidegger<sup>60</sup>, en las ideas ontológico-estéticas de Vattimo, que veremos en el segundo capítulo de esta tesis, en torno al carácter visionario del arte y la estetización posmoderna de la vida cotidiana.

El hecho entonces es que a la enfermedad histórica, como incapacidad para producir historia por exceso de conciencia historiográfica, no se opone la acción ciega, la exaltación de los poderes “oscuros” de la vida, sino “la unidad de estilo artístico” como unidad de todas las manifestaciones vitales de una sociedad y de un pueblo. Para decirlo pronto y en una fórmula sintética: el nexo entre vida e historia pasa necesariamente por la instancia unificadora del arte y el estilo, gracias a la cual se abre el espacio para una visión de la historia como dialéctica entre “vida” y “forma”.

Ahora bien, desde la perspectiva de Vattimo, en ese concepto nietzscheano de enfermedad histórica están contenidas todas las especies de historicismo, desde el típico del siglo XIX, que ve el desarrollo de la historia hacia un fin (la autoconciencia del espíritu absoluto o la sociedad sin clases, o, genéricamente, el “progreso de la humanidad”) hasta el extremo contrario de una conciencia histórica que se limita a subrayar la relatividad de todas las obras humanas y su carácter transitorio; lo que constituye la enfermedad histórica es en

---

<sup>59</sup> *La voluntad de poder* o *La voluntad de potencia* (*Wille zur Macht*), como se sabe, es una obra póstuma, editada por la hermana de Nietzsche y por Peter Gast. Existe traducción italiana de la edición definitiva de 1906, a la que se refiere siempre Vattimo, en la edición de sus discípulos M. Ferraris y P. Kobau, Bompiani, Milano, 1992. En este caso v. nn. 796, 853 II. A la fecha no existe desafortunadamente una traducción española completa, actualizada y confiable.

<sup>60</sup> Heidegger, *Nietzsche* (1961), Destino, Barcelona, 2000, vol. I, v. especialmente “La voluntad de poder como arte”, pp.17-207, título que retomó Vattimo literalmente para uno de sus trabajos, incluido en *Las aventuras de la diferencia*, op. cit, pp. 85-107.

todo caso la imposibilidad de trascender de algún modo el proceso, tenga o no un sentido general.

Más aún, para Vattimo la conciencia histórica de la modernidad decimonónica ha estado siempre obsesionada por descubrir un sentido intrínseco al curso de los acontecimientos, que nos permita escapar de esta visión escéptica e incluso aterradora de la historia como mero devenir caótico. En este sentido, la enfermedad histórica de la que habla Nietzsche está conectada más de fondo a una visión totalizadora y progresiva de la historia que se vincula a Hegel y a sus pretensiones de entender, o mejor aún, de explicar la racionalidad interna de la historia y ubicar (ubicar-se) en una suerte de límite del proceso histórico, donde éste aparece finalmente como un curso racional de acontecimientos que se remite en última instancia a Sócrates, quien puso los cimientos de la posibilidad de ver el mundo y también la historia como una totalidad racional.

La historia es, en efecto, justamente la sede del despliegue de la racionalidad unificadora, globalizante, que sin embargo se sustrae continuamente a las pretensiones del individuo de disponer de ella de manera exhaustiva y explícita. No se debe olvidar que el historicismo de la época de Nietzsche, que escribe cuarenta años después de la muerte de Hegel, no es ya aquel optimismo del sistema hegeliano, sino que se encamina a convertirse cada vez más explícitamente en el puro reconocimiento de la relatividad de toda manifestación histórica, es decir, a teorizar a la vez lo absoluto de la historia (fuera de la cual no hay nada) y el irremediable no absoluto de cada uno de sus momentos.<sup>61</sup>

En este sentido, Vattimo insiste en que el historicismo, visto a la luz de las ideas de Nietzsche, puede ser entendido como la manifestación extrema y más completa de la decadencia, en su aspecto de fetichización de una racionalidad objetiva omnicomprendiva, y de frustración por el insuperable hiato que queda entre el individuo y esta racionalidad. Desde ese punto de vista, el antihistoricismo de la segunda *Intempestiva* es también un rechazo a teorizar un esquema general de la historia; y su lucha contra la decadencia está inspirada en la tentativa de restaurar una relación correcta entre historia y vida, y no en cambio, en la confianza en un necesario alternarse de períodos creativos y períodos decadentes.

Dicho de una vez, Vattimo no permanece fiel al antihistoricismo nietzscheano de la segunda *Intempestiva*, que oscila en los extremos entre la vitalidad creativa (donde el arte queda por supuesto legitimado como justificación estética de la existencia) y el devenir caótico de una historia imposible de ser racionalizada e inteligida, pues el turinés considera

---

<sup>61</sup> Vattimo, G., *El sujeto y la máscara*, op. cit. p. 59. Las vicisitudes del concepto de “historia universal” en el historicismo poshegeliano son reconstruidas detalladamente por H. G. Gadamer, *Verdad y método*, traducida y difundida en Italia por el propio Vattimo, op. cit., pp. 238 y ss.

que Nietzsche “queda él mismo prisionero aún de un modelo <<hegeliano>>, para el cual la historia se mueve, en último término, por la divergencia entre hacer y saber, entre en sí y para sí.”<sup>62</sup> En todo caso, Vattimo sigue el hilo nihilista del antihistoricismo nietzscheano que se desarrolla en muchas otras obras del pensador prusiano, en las cuales por desgracia no podremos detenernos<sup>63</sup>, que pasa por ese fascinante descubrimiento del mundo trágico griego<sup>64</sup> por parte del filólogo clásico y que desemboca en el complejísimo concepto tardío del “eterno retorno. Este concepto postula una concepción circular del tiempo, contraria a la típica temporalidad lineal, que se articula en la sucesión presente-pasado-futuro, donde cada uno de ellos es irrepetible y cada momento tiene sentido sólo en función de los otros en la línea del tiempo (como decía la segunda *Intempestiva*). En dicha temporalidad lineal cada instante es un hijo que devora a su padre (el momento que lo precede) y está destinado a su vez a ser devorado. En ésta, que en algún momento Vattimo ha denominado estructura “edípica” del tiempo<sup>65</sup>, no es posible la felicidad, según Nietzsche, porque ningún momento vivido puede tener, de verdad, en sí mismo, una plenitud de sentido.

Es cierto, por una parte, que Vattimo reconoce las múltiples implicaciones cosmológicas, metafísicas, políticas e incluso éticas de esta afrenta nietzscheana contra la conciencia histórica moderna, articulada primero bajo la forma de una crítica a la historiografía y posteriormente a la noción de tiempo lineal que hace posible a la historiografía misma como estructura y desarrollo narrativos. Sin embargo, la consecuencia pragmática más importante reside en el hecho de que en esta perspectiva, la crítica de Nietzsche se presenta como una visión adelantada o anticipada de la disolución de la noción moderna de la historia, la cual ya no puede ser concebida ni como unidad ni como progreso, lo que supondría en el nivel ontológico una noción del ser como mero ente que se despliega (se hace presente) en el tiempo de manera lineal, unificada e incluso progresiva. Dicha noción, como se expuso en el primer capítulo, es precisamente la que ha quedado cuestionada o desmantelada por el pensamiento de Heidegger en torno a la diferencia ontológica.

De hecho, Vattimo esboza una clara línea de continuidad entre el antihistoricismo nietzscheano y el heideggeriano, donde reconoce que el gran mérito de Heidegger es haber sido el único en haber reaccionado frente a los historicismos del siglo XIX, a un historicismo

---

<sup>62</sup> Vattimo, G., *Las aventuras de la diferencia*, op. cit. p. 22.

<sup>63</sup> No podremos hacerlo aquí pues no constituye el tema central de la tesis y este capítulo es más bien introductorio. Para dar un seguimiento puntual de la lectura vattimiana de Nietzsche, véanse sus ya citadas *Introducción a Nietzsche* (1985) y *Diálogo con Nietzsche* (2001).

<sup>64</sup> Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia* (1872), *La filosofía en la época trágica de los griegos* (1873).

<sup>65</sup> Cfr. El ya citado *Il soggetto e la maschera*, pp. 249 y ss; en este texto se recuerda una singular página sobre el tiempo del escrito nietzscheano *La filosofía en la época trágica de los griegos*, a la que se remite Vattimo.

lógico-metafísico (Hegel), vitalista (Nietzsche) o incluso meramente culturalista o sociológico (como el de Marx) y replantear el problema de la historicidad desde una perspectiva ontológica a partir del análisis de las estructuras existenciales del *Da-sein*. El propio Nietzsche es la figura de pensador a la que Heidegger dedicó la más prolongada atención, desde cuando, en el párrafo 76 de *Ser y tiempo* había recordado precisamente la segunda *Intempestiva* de Nietzsche como un documento esencial para esclarecer el concepto de historicidad auténtica, que en Heidegger supone, más allá de la conciencia meramente historiográfica, el radical reconocimiento del horizonte temporal del ser y de la finitud o mortalidad del *Dasein*<sup>66</sup>: “la finitud del ser-ahí, de la cual habla *Sein und Zeit* sería identificable sin más con la historicidad como pertenencia a una situación histórica determinada y de la cual no se puede salir para hacer discursos universalmente válidos.”<sup>67</sup> Desde este punto de vista, se puede hablar, como sugiere el propio Vattimo, de una tendencia en el *pensiero debole* a la radicalización de las ideas de Heidegger en torno de la historia al menos en dos sentidos; una radicalización entendida como desustancialización de la ontología, donde el ser (el ser ahí) queda estrictamente ligado a su carácter intrínsecamente temporal (finito, caduco y transitorio) y, por lo tanto, a una visión finita, es decir, “situacional” de la historia y de la pertenencia del ser-ahí a un momento específico, es decir, a un “ahí” estrictamente delimitado, acotado y definido.

La indagación heideggeriana sobre la temporalidad, que constituye la segunda sección de *Sein und Zeit*, y que conduce, como nos proponemos demostrar, a la destrucción de las categorías históricas –entendidas genericamente como aquellas por las cuales el significado de todo evento histórico se define en relación al “antes” y al “después” temporales, sean éstos varios momentos comprendidos o no en una línea unitaria de desarrollo- nace precisamente de una actitud “radical” ante la historicidad, con el propósito de tomarse en serio y del modo más completo posible a la propia historicidad del ser-ahí como determinación y pertenencia a una situación precisa...historicidad y determinación que se concretan en la situación límite de la muerte.<sup>68</sup>

Sin embargo, como acepta el mismo Vattimo en otro momento “el haber reconducido la historia a la temporalidad originaria constitutiva del ser-ahí no es todavía suficiente”<sup>69</sup>. Heidegger efectivamente recupera la reflexión sobre el ser y con él la dimensión ontológica de la historicidad, que sobrepasa los rasgos meramente psicológicos y sociales de la llamada

---

<sup>66</sup> v. Heidegger, M., *Ser y tiempo*, traducción italiana citada, pp. 565-566.

<sup>67</sup> Vattimo, G., *Essere, storia e linguaggio in Heidegger* (1963), Marietti, Genova, 1989. p. 56. No hay traducción española. Todas las traducciones son nuestras.

<sup>68</sup> *ibid.*, p. 57-58

<sup>69</sup> *ibid.*, p.83.

“conciencia histórica”, tan cara a los filósofos decimonónicos, pero cuando el propio Heidegger va desplazando su pensamiento ontológico hacia la eventualidad y la noción de ser como *Ereignis* (acaecimiento), el problema del tiempo, cuyo análisis en *Sein und Zeit* había quedado pospuesto incluso indefinidamente por razones de limitaciones lingüísticas, se mantiene como una temática sin solución. ¿De qué otra manera pensar el tiempo (y la historia) dentro de los límites del pensamiento y lenguaje humanos sino es en la sucesión lineal y acaso progresiva del pasado-presente-futuro? ¿Cómo pensar el tiempo sin convertirlo también en un ente? Jugando un poco con la expresión nietzscheana, en Heidegger la verdadera “enfermedad histórica” es la del inevitable olvido del ser (y de su diferencia respecto del ente) a la que nos condena el tiempo, el cual finalmente se nos revela igualmente obscuro y misterioso. No parece ninguna casualidad que Heidegger nos hable de la *Sorge*, traducida al español como *cura*, en el doble sentido del término como cuidado y como remedio o recuperación de una enfermedad, al referirse a la experiencia de asumir radicalmente nuestra propia finitud, pero que bien podríamos extender en la línea de Vattimo a la imposibilidad de salvar al ser del olvido y por lo tanto de encontrar una superación teórica de la metafísica y del propio historicismo. Estamos irremediable y permanentemente enfermos de olvido, del olvido ontológico, y no existe vía que logre sacarnos definitivamente de él, como tampoco la existe para salvarnos aquí y ahora de nuestra propia muerte.

En la visión de Vattimo, la única posibilidad de seguir tematizando el problema de la historicidad bajo una óptica ontológica se da en el reconocimiento y la teorización por parte de Heidegger del llamado círculo hermenéutico de comprensión-interpretación así como de la centralidad del lenguaje en este proceso. No hay que olvidar el recordatorio de Vattimo en el sentido de que ya desde la *Einführung in die Metaphysik (Introducción a la Metafísica)* (1953) (curso universitario de 1935)<sup>70</sup>, Heidegger había presentado el lenguaje como lo dinámico del ser del hombre que le permite hacerse histórico, de hecho, constituir la historia. En otras palabras, en Heidegger la historicidad comienza a trasladarse de la conciencia de un sujeto (individual o social) a los procesos de interpretación y comprensión constitutivos *del* ser-ahí, o mejor aún, *en* el “ahí” específico del ser, desde y en el “lugar” en concreto donde el ser se da y se oculta al mismo tiempo, a saber, el lenguaje. En este punto Vattimo considera enfáticamente que el problema de la historia y de la historicidad del ser-ahí deja a sus espaldas todo residuo de significado neokantiano (que tenía en Dilthey y también en Husserl)

---

<sup>70</sup> Heidegger, M., *Introducción a la metafísica*, trad. de Angela Ackermann Pilári, Gedisa, Barcelona, 1992.

para adquirir el tono específicamente ontológico e incluso hermenéutico que es mérito de Heidegger haberle reconocido.

Sin embargo, será Hans-Georg Gadamer (1900-2002), padre efectivo de la ontología hermenéutica, discípulo y amigo personal de Heidegger así como profesor de Vattimo en Heidelberg, quien se encargará de completar el giro hermenéutico, dialógico y lingüístico del pensamiento ontológico de Heidegger y, en particular, de la reflexión heideggeriana en torno a la historicidad del *Dasein*.<sup>71</sup> Según el propio Vattimo, la extensa discusión crítica que Gadamer dedica en *Verdad y método* (1960)<sup>72</sup>, a la “conciencia histórica”, que el pensador alemán considera un hecho distintivo de la mentalidad filosófica de los últimos siglos, remite en varios puntos, a veces incluso explícitamente a la caracterización nietzscheana de la “enfermedad histórica” de la segunda *Intempestiva*. Más aún, Vattimo piensa que la ontología hermenéutica se puede considerar por muchos aspectos un intento explícito de superar precisamente la condición del espíritu moderno que Nietzsche señala con este nombre, propósito que en la perspectiva de Gadamer se enriquece con toda una serie de conexiones con el discurso heideggeriano sobre la metafísica y sobre su operación.<sup>73</sup>

La primera conclusión a la que llega Gadamer es que el fundamento de la historiografía es la hermenéutica, toda vez que la realidad histórica debe ser vista como un texto o conjunto de textos que se despliegan en el tiempo y que exigen ser leídos, interpretados y comprendidos; la propia escritura de la historia, la historiografía en sí, es finalmente eso, escritura, lenguaje en texto escrito. Y si bien todo proceso interpretativo y

---

<sup>71</sup> Para entender la transición de Heidegger a Gadamer, v. el estudio reconstructivo de Richard E. Palmer, *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer* (1969), Arco, Madrid, 2002; y especialmente de Jean Grondin, discípulo de Gadamer, *Introducción a la hermenéutica filosófica* (1991), Herder, Barcelona, 1999. El propio Grondin publicó posteriormente su *Introducción a Gadamer* (1999), Herder, Barcelona, 2003 y más recientemente un interesante librito introductorio que sí incluye a Vattimo *¿Qué es la hermenéutica?* (2006), Herder, Barcelona, 2008. Existe también de Maurizio Ferraris su *Historia de la hermenéutica* (1988), Siglo XXI, México, 2002. Curiosamente éste último ignora, quizá por su fecha “temprana” de publicación, las aportaciones del *pensiero debole* vattimiano, a pesar de que el propio Ferraris fue alumno y colega de Vattimo en la Universidad de Turín. En el ámbito hispánico destaca de Manuel Maceiras y Julio Trebolle, *La hermenéutica contemporánea* (1990), Ediciones Pedagógicas, Madrid, 1995, y de Javier Bengoa Ruiz de Azúa, *De Heidegger a Habermas, Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea* (1992), Herder, Barcelona, 1997. Para una revisión de la transición entre Husserl, Heidegger y Gadamer desde un punto de vista comunicativo me permito aludir a mi trabajo “Del diálogo como comunicación a la comunicación como diálogo” en *UNUS*, no. 3, Revista de Investigación en Humanidades de la Universidad Nuevo Mundo, México, 2000, pp. 30-46.

<sup>72</sup> Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*, *op.cit.*, especialmente la segunda parte del libro. Recuérdese que existe el texto *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 2007, que reúne las conferencias que Gadamer dio en Lovaina en 1957, cuando ya tenía elaborado el borrador de *Verdad y método*; de ahí que suponga una anticipada síntesis de esta importante obra, especialmente en relación con el tema de la historicidad.

<sup>73</sup> Vattimo, G., *Las aventuras de la diferencia*, *op. cit.*, p. 15.

comprensivo tiende a darle unidad (unidad de sentido) a la textura de la historia, indiscutiblemente el ideal de la historia universal, ese ideal tan duramente criticado por el *pensiero debole* de Vattimo, comienza a problematizarse ya en los mismos postulados de Gadamer donde comienza a revelarse como un discurso eminentemente fragmentario.

Naturalmente el ideal de la historia universal tenía que plantear a la concepción histórica del mundo una problemática muy particular en cuanto que el libro de la historia es para cada presente un fragmento que se interrumpe en la oscuridad. Al nexo universal de la historia le falta el carácter acabado que posee un texto para el filólogo, y que hace que para el historiador se convierta en un conjunto acabado de sentido, en un texto comprensible, tanto una biografía como por ejemplo la historia de una nación pasada, separada del escenario de la historia universal, incluso la historia de una época ya cerrada y que quedó atrás.<sup>74</sup>

La historia universal, confirma el mentor de Vattimo, no es un problema ni marginal ni residual del conocimiento histórico, sino que es su verdadero meollo pues nos enfrenta de entrada al problema de situarnos más allá de la historia misma, por encima de ella, en una visión panóptica (“objetiva”) para definir cuál es el punto, el eje o el centro a partir del cual podemos organizar la historia con un sentido u objetivo único e integrativo.

La postura de Gadamer, que será retomada y radicalizada (debilitada también) por su discípulo italiano, se articula en torno al reconocimiento total de la historicidad de la comprensión (ya no la pura historicidad del ser-ahí o del ser en cuanto tal) como principio hermenéutico. El punto clave, afirma Gadamer, es que el historicismo no caiga en la ingenuidad de olvidar su propia historicidad con la excesiva confianza en la metodología de su procedimiento. Un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz al mismo tiempo de pensar su propia historicidad. Al contenido de este requisito es a lo que Gadamer llama de manera compleja “*historia efectual*” (*Wirkungsgeschichte*).<sup>75</sup> Entender es, esencialmente, un proceso de historia efectual. Esto significa que la historia no sólo comprende objetivamente hablando los fenómenos históricos como tales y las obras concretas transmitidas, sino también la historia de su recepción e interpretación o, más sencillamente, la posteridad de las obras a través de la historia, es decir, sus efectos sobre todo hermenéuticos en la propia historia. Como esa posteridad designa un *efectuar* de la historia, cuya

---

<sup>74</sup> Gadamer, H.G., *Verdad y método*, *op. cit.* p. 255.

<sup>75</sup> *ibid*, p. 370 y ss. Seguimos la traducción italiana de Vattimo y la hispánica de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, ambas citadas con anterioridad, pero hay quienes como Grondin prefieren hablar de la “eficacia histórica” o “eficacia de la historia”, el caso de Palmer que habla de una “conciencia en la que la historia está siempre en funcionamiento” o una “conciencia operativa históricamente” (en ambos casos *v.* nota 62), y Franco Volpi quien opta también por la expresión “historia de la incidencia”, *v.* “Hermenéutica y filosofía práctica” en *Endoxa: Series Filosóficas*. n.º 20, 2005, pp. 265-294. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid.

productividad destaca Gadamer, podemos hablar aquí de un “trabajo de la historia”, que puede verse de forma inmediata en los nuevos sentidos que se le han ido atribuyendo a lo largo del tiempo a los propios sucesos históricos y que no deben ser ignorados por el estudioso o el investigador. La historia es, en sentido estricto, la historia de los hechos “en sí”, pero también y sobre todo la historia de sus efectos interpretativos, que filtran y condicionan de modo definitivo nuestra manera de considerar y entender cualquier realidad histórica, dependiendo de la situación hermenéutica particular en la que se encuentre el interprete en cuestión. En otras palabras, la conciencia histórica misma está siempre incrustada en un horizonte histórico específico que la sujeta y la moldea, y que no nos permite mirar el pasado de manera neutra, desinteresada y objetiva, ni recuperarlo tal cual en su pura originalidad. Apelando a la finitud irremediable de nuestra comprensión humana, Gadamer reclama, como también lo hará Vattimo con acentos un tanto más radicales y pragmáticos, la urgencia con la que se impone la necesidad de hacer consciente la historia efectual, incluso dentro de la propia conciencia científica y aunque por otra parte esto no significa en modo alguno que sea un requisito que se pueda satisfacer plenamente.

La afirmación de que la historia efectual puede llegar a hacerse completamente consciente es tan híbrida como la pretensión hegeliana de un saber absoluto en el que la historia llegaría a su completa autotransparencia y se elevaría así hasta la altura del concepto. Por el contrario la conciencia histórico-efectual es un momento de la realización de la comprensión, que opera ya en la *obtención de la pregunta correcta*.<sup>76</sup>

En efecto, el modelo a partir del cual construye Gadamer la noción de historia efectual es el del diálogo que se da a través del lenguaje y del lenguaje mismo como un diálogo; el intercambio de preguntas y respuestas entre el interprete y lo interpretado o en última instancia entre los interpretes, en este caso los interpretes de la historia. Así, la historia efectual, o mejor, la conciencia de dicha historicidad efectual obedece en la perspectiva de Gadamer a una experiencia hermenéutica situacional, limitada y finita, es decir, una experiencia de interpretación y comprensión, articulada en términos de apertura y diálogo con los otros, con los horizontes lingüísticos y culturales en los que cada uno se ubica y con el legado o la tradición a los que cada uno pertenece. Esta relación dialógica y, si se quiere también, dialéctica (porque busca la unidad de sentido de lo comprendido e incluso la fusión de dichos horizontes), no proyecta el significado desde el “yo”, por decirlo de alguna manera, sino que el “yo” presenta una auténtica apertura a la alteridad, a dejar que algo le sea dicho

---

<sup>76</sup> *ibid.* p. 372.

por el otro. Es el tipo de apertura que defiende Gadamer y sobre todo Vattimo de manera irrestricta, a saber, aquella que desea escuchar en lugar de dominar, la actitud de quien sabe que no siempre tiene la razón y está dispuesto no sólo a comprender sino a ser modificado por el otro. De hecho, en eso radica precisamente el sentido de una verdadera experiencia desde la perspectiva de la ontología hermenéutica de Gadamer.

Por todo ello, esta conciencia histórico-efectual, heredada y aplicada por Vattimo en su ontología de la actualidad consiste en una relación con el pasado en la que el texto no puede ser completa y objetivamente “otro” ya que la comprensión no es el “reconocimiento” pasivo de la otredad del pasado sino más bien un colocarse uno mismo (en y desde nuestra propia situación histórica, en el aquí y el ahora en el que nos hemos formado, dentro y a través de los tiempos actuales que nos está tocando vivir) para ser exigido, apelado, interpelado por el otro. La conciencia de la historia efectual, del “trabajo silencioso de la historia” como lo llama Grondin, es fundamentalmente una dinámica de interacción, que nace de la actitud de apertura hacia la interpelación del otro (de su situación, su historia, su tradición) y que se ejecuta y se aplica a través del lenguaje entendido como conversación y diálogo. El ser es un acontecer pero sobre todo un comprender, o mejor aún, un comprender-se dialógico y lingüístico que se da en un movimiento doble en busca de la fusión de horizontes: retrotrayendo aquello que interpretamos desde su propio horizonte de proveniencia al horizonte de nuestra actualidad, y viceversa, esto es, retrotrayéndonos a nosotros mismos hacia el horizonte específico de donde proviene aquello que interpretamos. En suma, el efecto de la “eficacia histórica” designa un seguir actuando de la historia más allá de la conciencia que nosotros podemos tener de ella. Partiendo de esto, el entender se muestra “menos como una acción de la subjetividad [...] que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación”.<sup>77</sup> Sin embargo, dicha *mediación histórica y fusión de horizontes* hermenéuticos, propuestas por Gadamer, quedan francamente problematizadas en el pensamiento de Vattimo, que pone el énfasis y el acento en la(s) diferencia(s), (las diferencias entre situaciones, épocas, tradiciones, lenguas y culturas), las cuales dificultan la continuidad, unidad, integración y transparencia de todos los procesos interpretativos, así como la *continuidad-unidad-integración-y-transparencia* de la propia historia, incluida la *historia efectual*. De ahí que Vattimo hable de su ontología del declinar como el *pensiero debole* o la *prospettiva debilista* que corresponde a la época posmoderna, entendida ésta como el “fin de la historia”, pero no evidentemente en su

---

<sup>77</sup> *ibid.*, p. 360.

acepción literal, sino como el fin de una concepción moderna, es decir, ilustrada o iluminista de la historia, que la ha entendido por siglos como unidad y progreso.

Son varias las fuentes, básicamente ensayos, en los que Vattimo a lo largo de los años ha desarrollado esta crítica a la concepción moderna de la historia, pero nos parece que son los libros *La società trasparente* (1989)<sup>78</sup> y *Etica dell'interpretazione* (1989)<sup>79</sup> donde han quedado mejor y más claramente expuestos y sintetizados sus argumentos, incluso en relación con el tema del arte y de la estética. Vattimo habla de posmoderno porque considera que, en alguno de sus aspectos esenciales, la modernidad ha concluido y define a la modernidad como la época en la que el hecho de ser moderno se convierte en un valor determinante, un elogio, un signo de “avance” y de “progreso”. Esta actitud –dice él– no resulta tan evidente a finales del siglo XV, cuando “oficialmente” se hace comenzar la edad moderna, pero desde entonces, por ejemplo en la nueva forma de considerar al artista como genio creador, se empieza a abrir camino un culto cada vez más intenso por lo nuevo y lo original que no existía en épocas anteriores, para las cuales la imitación de los modelos constituía un elemento de extrema importancia. Vattimo explica entonces que con el paso de los años se fue haciendo cada vez más claro que el culto de lo nuevo y lo original en el arte se da vinculado a una perspectiva más general, que como sucede en la edad de la Ilustración, considera la historia humana como un progresivo proceso de emancipación, como la realización cada vez más perfecta del hombre ideal.

Si la historia está dotada de este sentido progresivo es evidente que tendrá más valor lo más “avanzado” en el camino hacia la conclusión, aquello que esté más cerca del término del proceso. Ahora bien, la condición para concebir la historia como realización progresiva de la humanidad auténtica estriba en que pueda ser vista como un proceso unitario. Sólo si existe la historia se puede hablar de progreso.<sup>80</sup>

La hipótesis central de Vattimo es que la modernidad se acaba cuando –debido a múltiples razones– deja de ser posible hablar de la historia como de algo unitario. En efecto, tal visión de la historia implica la existencia de un centro alrededor del cual se reúnen y ordenan los acontecimientos. Nosotros, propone el turinés, pensamos la historia ordenándola en torno al año cero del nacimiento de Cristo, y, más concretamente, como el concatenarse de las vicisitudes protagonizadas por los pueblos de la zona “central”, el Occidente, que

---

<sup>78</sup> Vattimo, G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989. Traducción española: *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990.

<sup>79</sup> Vattimo, G., *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1989. Traducción española: *Etica de la interpretación*, Paidós, Barcelona, 1991.

<sup>80</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit., p. 74.

representa el lugar privilegiado de la civilización, fuera del cual quedan los “primitivos”, los pueblos “en vías de desarrollo”. Argumenta que la filosofía a lo largo del siglo XIX y el XX, ha sometido a una crítica radical la idea de una historia unitaria y total (universal), justo viniendo a desvelar el carácter ideológico de tales representaciones y hace referencia específica a Walter Benjamin (1892-1940), que en un breve escrito de 1938, *Geschichtsphilosophische Thesen (Tesis sobre la filosofía de la historia)*, sostiene que la historia como curso unitario es una representación del pasado construida por los grupos y clases sociales dominantes: “la historia de los vencedores”. Sólo desde el punto de vista de los vencedores el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad; los vencidos no pueden verlo así, sobre todo porque sus vicisitudes y sus luchas quedan violentamente suprimidas de la memoria colectiva; los que “gestan” la historia son los vencedores que sólo conservan aquello que conviene a la imagen que se forjan de la historia para legitimar su propio poder.<sup>81</sup> ¿Qué es, en realidad, lo que se transmite del pasado?, se pregunta Vattimo. No todo aquello que ha ocurrido, sino sólo lo que parece ser relevante para algún grupo, dentro del cual se encuentran los propios narradores y escritores de la historia.

En la escuela, por ejemplo, hemos estudiado mil fechas de batallas, de tratados de paz, o de revoluciones, pero nunca se nos ha hablado de las transformaciones relativas al modo de alimentarse, al modo de vivir la sexualidad, o a cosas parecidas. Lo que narra la historia son los avatares de la gente que cuenta, de los nobles, de los monarcas, o de la burguesía cuando se convierte en clase de poder: los pobres, sin embargo, o aquellos aspectos de la vida que se consideran “bajos” no “hacen historia”.<sup>82</sup>

Vattimo desarrolla observaciones como ésta, siguiendo una vía que según reconoce él mismo fue iniciada, antes que por Benjamin, ya por C. Marx y F. Nietzsche, para desembocar en la disolución de la historia como curso unitario: no hay una historia única, ni siquiera en los términos gadamerianos de una *historia efectual*; hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que haya un punto de vista supremo, omnicomprendido, capaz de unificar todos los restantes, tal sería, sostiene el filósofo italiano, LA HISTORIA (con mayúsculas), que englobaría a la historia del arte, de la literatura, de las guerras, de la sexualidad, etcétera. A pesar del intento de muchos libros de texto escolares por remitirnos a una “Historia Universal”, hoy más que nunca se vuelve imposible hablar de una historia global de la humanidad, ni siquiera de la sola cultura occidental. Más aún, hoy en día

---

<sup>81</sup> La referencia a Benjamin se encuentra en Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. p. 75, de la fuente original: “Tesis de Filosofía de la Historia” en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 175-191.

<sup>82</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op.cit., pp. 75-76.

la tendencia actual de los estudios históricos se orienta a la microhistoria, enfoques mucho más particulares, locales o segmentados, hasta el punto de que muchos de las investigaciones se han convertido en verdaderos estudios de caso, monografías temáticas, biografías íntimas de los personajes históricos o relatos cuasi literarios de los detalles ignorados en los grandes acontecimientos sociales.<sup>83</sup>

Ahora bien, Vattimo da un paso más allá y postula que la crisis de la idea de historia entraña la de la idea de progreso y la del eurocentrismo. Si no hay un curso unitario de las vicisitudes humanas no podrá sostenerse tampoco que éstas avancen hacia un único fin, que efectúen un plan racional de mejoramiento, educación y emancipación, según un determinado ideal de hombre, que para los ilustrados, Hegel, Marx, los positivistas y los historicistas coincide en términos generales con la figura del hombre europeo moderno. El padre del *pensiero debole* plantea una analogía: así como la historia se piensa unitariamente sólo desde un determinado punto de vista que se coloca en el centro (sea éste la venida de Cristo o el Sacro Imperio Romano), el progreso se concibe sólo asumiendo como criterio un determinado ideal del hombre, que en la modernidad se identifica con el del hombre moderno europeo, como si los europeos fuesen la forma mejor de humanidad y todo el curso de la historia se ordenara en función de realizar en mayor o menor medida este ideal. En opinión de Vattimo, estas crisis (de la concepción unitaria de la historia, de la idea de progreso y de la propia modernidad), son eventos determinados no sólo por transformaciones teóricas, a saber, por las críticas de que ha sido objeto el historicismo decimonónico (idealista, positivista, marxista, etcétera), sino también y sobre todo

- 1) por el declive del imperialismo y el colonialismo, es decir, porque los llamados pueblos “primitivos”, colonizados por los europeos en nombre del recto derecho de la civilización “superior” y más evolucionada, se han rebelado, volviendo problemática una historia unitaria, centralizada, eurocentralizada. El ideal europeo de humanidad se ha ido revelando como un ideal más entre otros, no necesariamente peores, que no puede, sin violencia, pretender erigirse en la verdadera esencia del hombre, de todo hombre.

---

<sup>83</sup> En relación con el problema de pensar una “historia universal” y el asunto mismo de la universalidad en estos autores, me permito referirme a mi estudio “Hacia la posuniversalidad. El tema de la universalidad en Hans-Georg Gadamer y Gianni Vattimo” en *UNUS*, no.1, Revista de Investigación y Estudios en Humanidades de la Universidad Nuevo Mundo, México, 1999, pp. 3-15.

- 2) por el advenimiento de la sociedad de la comunicación, la sociedad de la comunicación generalizada o de los medios de comunicación de masas (prensa, cine, radio, televisión y más recientemente internet), que han sido determinantes para el venir a darse de la disolución de los puntos de vista centrales, de aquéllos a los que el filósofo francés Jean Francois Lyotard ha llamado “los grandes relatos”.<sup>84</sup>

En efecto, Vattimo propone que a pesar de todos los esfuerzos por parte de los monopolios y las grandes centrales capitalistas, los *mass media* se han convertido más bien en factores de una explosión y multiplicación generalizada de *Weltanschauungen*: de visiones del mundo de diversos grupos, minorías de todo tipo, culturas y sub-culturas de todas clases, que son cada vez más reconocidos por la opinión pública en la medida en que han tomado la palabra incluso en los propios medios de comunicación. Ciertamente nuestro autor reconoce que a esta “toma de palabra” no ha correspondido ninguna auténtica emancipación política ya que el poder económico está aún en manos del gran capital, pero el hecho es –dice el filósofo italiano– que la misma lógica del “mercado” de la información reclama una continua dilatación de este mercado mismo, exigiendo, consecuentemente, que “todo” se convierta, de alguna manera, en objeto de comunicación. En este sentido, la ontología *debole* de Vattimo “urbaniza”<sup>85</sup> la *lingüística* y *dialogicidad* de la ontología hermenéutica gadameriana (prefiguradas ya desde Heidegger), hasta el punto de diluirlas en una suerte de omnicomunicabilidad del ser donde incluso la comprensión, esencia y fin de la perspectiva hermenéutica, queda desplazada por la comunicación en su carácter eminentemente mediático, es decir, de mediación y mediatización de los mensajes. En otras palabras, la ontología se debilita, se declina hacia una especie de sociología y da paso a una teoría ya no de

---

<sup>84</sup> v. J.F. Lyotard, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1979), Cátedra, Madrid, 1987 y *La posmodernidad explicada a los niños* (1986), Gedisa, México, 1990. Convendría ubicar las ideas de Vattimo sobre la posmodernidad en medio de la discusión que a partir de los años ochenta se dio sobre el asunto y en relación a las dos posiciones que en torno a este tema vienen por lo general a contraponerse de manera diametral, a saber, la del propio Lyotard y la de Habermas (v. *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989), las cuales comparten, en realidad, la misma descripción de la posmodernidad, y divergen sólo en cuanto a la evaluación del fenómeno: ambas lo describen en efecto como el venir a menos de las grandes “metarrelatos” que legitimaban la marcha histórica de la humanidad por el camino de la emancipación, y del papel de guía que los intelectuales desempeñaban en ella: esto, para Habermas, es una calamidad: es el imponerse de una mentalidad conservadora, que renuncia al proyecto del iluminismo, identificado con el proyecto (inconcluso) de la modernidad, mientras que para Lyotard –que sigue en esto a Nietzsche, a Heidegger y, más recientemente a Foucault– representa un paso adelante en la liberación del subjetivismo y humanismo modernos, es decir, de la ideología del capitalismo, del imperialismo, etcétera.

<sup>85</sup> Recuérdese que ha sido Habermas quien ha sintetizado la obra gadameriana como una “urbanización de la provincia heideggeriana”; cfr. *Perfiles filosófico políticos*, versión de M. Jiménez, Taurus, Madrid, 1975, pp. 346-354.

la interpretación sino de la comunicación y más específicamente de la comunicación mediática. Guardando las debidas distancias teóricas y filosóficas, puede apreciarse un cierto paralelismo entre las ideas de Vattimo y las del teórico canadiense Marshall McLuhan, reconocido en el mundo entero por sus famosas formulaciones “el medio es el mensaje” y el mundo como “aldea global”.<sup>86</sup>

Esta multiplicación vertiginosa de la comunicación, este “tomar la palabra” por parte de un creciente número de subculturas, constituye el efecto más evidente de los mass media, siendo, a la vez, el hecho que determina (en interconexión con el fin del imperialismo europeo, o al menos con su transformación radical) el tránsito de nuestra sociedad a la posmodernidad. No sólo en comparación con otros universos culturales (el “tercer mundo” por ejemplo), sino visto también desde dentro, Occidente vive una situación explosiva, una pluralización que parece irrefrenable y que torna imposible concebir el mundo y la historia según puntos de vista unitarios.<sup>87</sup>

Se trata de ideas que permean no sólo a la filosofía sino a muchas otras de las ciencias sociales y humanas, prueba de ello es que Vattimo cita a un historiador actual como Nicola Tranfaglia que ve el mundo contemporáneo desde una perspectiva coincidente con la suya.

Paradójicamente, en el momento mismo en que el enorme desarrollo de la comunicación y del intercambio de informaciones culturales, además de las políticas, hacían posible un proyecto de historia auténticamente mundial, el declive de Europa y el surgimiento de otros mil centros de historia anulaban esa posibilidad y obligaban a la historiografía occidental y europea a enfrentarse con la necesidad de un cambio profundo en la propia concepción del mundo.<sup>88</sup>

Para Vattimo, esas obsoletas visiones unitarias del mundo y de la historia corresponderían a una concepción de la historia de tipo idealista (Hegel) o positivista (Comte) que entienden la historia en su forma metafísica como un único proceso de *Aufklärung* (iluminación o ilustración) y, por lo tanto, de emancipación de la razón. El proceso de emancipación de la razón, no obstante, ha sobrepasado lo que el idealismo y el positivismo esperaban: como decíamos antes, muchos pueblos y culturas han entrado en la escena del

---

<sup>86</sup> Para profundizar en estas conexiones v. “Ciencias humanas y sociedad de la comunicación” en Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit., pp. 89-110. Existe toda una veta de investigación en esta línea que no ha sido explorada hasta ahora para encontrar las coincidencias de Vattimo con McLuhan e incluso con otros teóricos de la comunicación actuales como Umberto Eco, amigo y discípulo de Vattimo en Turín y simpatizante en su momento del *Pensiero debole*.

<sup>87</sup> *ibidem*, p. 79-80.

<sup>88</sup> Citado por Vattimo, *ibidem*, pp. 103-104; de la fuente original: Introducción al vol. X, 2, N. Tranfaglia, *Il mondo contemporaneo*, La Nuova Italia, Firenze, 1983. El propio Vattimo ha desarrollado el tema en un ensayo “Il tempo nella filosofia del novecento”, incluido en este mismo volumen y también en la introducción a la bibliografía de las Ciencias Humanas en el volumen XII de la *Enciclopedia Europea*, Garzanti, Milano, 1984. Digamos de paso que poco se ha explorado la proyección y repercusión de la ontología débil de Vattimo en el campo de los estudios históricos.

mundo y tomado la palabra, mientras se ha vuelto imposible creer que la historia sea un proceso unitario, dotado de una línea continua dirigida hacia un *telos*. Paradójicamente la realización del universo de la historia ha hecho imposible la historia universal, con lo que también la idea de que el curso histórico pueda pensarse como *Aufklärung*, liberación de la razón de las sombras del saber mítico, ha perdido su legitimidad. Como ha afirmado el mismo Vattimo: “la desmitificación ha sido reconocida también ella como un mito”.<sup>89</sup>

Ahora bien, entender la historia como un desmitificar la desmitificación no significa restaurar simplemente los derechos del mito, sustituyendo por ejemplo desde una visión arcaísta el mito moderno del progreso por el mito primitivo del origen, sino entender que por el proceder efectivo de la historia, en lugar de avanzar hacia la autotransparencia de la razón, la sociedad actual, la sociedad de las ciencias humanas y de la comunicación generalizada parece orientarse, según Vattimo, a lo que de un modo sin duda peligroso él ha denominado al más puro estilo nietszcheano la “fabulación del mundo”, donde los medios de comunicación y a través de ellos el diseño publicitario, la difusión masiva del arte y la estetización de la vida cotidiana juegan un papel decisivo. Desde este punto de vista, las imágenes del mundo que nos ofrecen los *media* y las propias ciencias humanas, aunque sea en planos diferentes, constituyen la objetividad misma del mundo y no sólo interpretaciones diversas de una “realidad” de todos modos “dada”. “No hay datos, hay sólo interpretaciones”, repite continuamente Vattimo recordando las palabras de Nietzsche<sup>90</sup>, quien dejó escrita esa otra sentencia que el turinés cita con frecuencia: “El mundo verdadero, al final, se ha convertido en fábula”.<sup>91</sup>

No es que Vattimo pretenda negar pura y simplemente la “realidad unitaria” del mundo como si con ello quisiera reproponer cualquier forma de idealismo empírico, sino más bien reconocer que eso que llamamos en sentido ontológico “la realidad del mundo” es algo que se constituye históricamente, es decir, efectual y efectivamente como “contexto” de las múltiples fabulaciones a las que tenemos acceso hoy en día a través de todos los medios disponibles –y tematizar el mundo, o mejor aún, el ser, en esos términos, es justamente la tarea y significación de la filosofía hermenéutica en su sentido más estricto (la ontología débil de la actualidad) y de las ciencias humanas en general.

---

<sup>89</sup> *ibidem*, p. 127.

<sup>90</sup> Véase el apunte 7 [60], en Nietzsche, F., *Opere*, Colli-Montinari, Adelphi, Milán, 1965, vol. VIII, t. 1, p. 299.

<sup>91</sup> El título del capítulo al que se refiere Vattimo es traducido así por Andrés Sánchez Pascual: “Cómo el mundo verdadero acabó convirtiéndose en una fábula”. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1973.

Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, ésta, en nuestra condición de existencia tardo-moderna, no puede ser entendida como el dato objetivo que está por debajo o más allá de las imágenes que los *media* nos proporcionan. ¿Cómo y dónde podríamos acceder a una tal realidad “en sí”? Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del “contaminarse” (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación “central” alguna, distribuyen los *media*.<sup>92</sup>

Vattimo reconoce que el éxito reciente que en los debates de historiadores y sociólogos han conquistado la noción de narratividad y la investigación sobre los modelos “retóricos” y narratológicos de la historiografía, ingresa perfectamente en este cuadro: el de un saber de las ciencias humanas que liquida histórica y críticamente el mito de la objetividad y la transparencia, sin caer tampoco en el abandono de toda regla, en una apología de la (manifestación bruta de la) inmediatez ni en un escepticismo totalmente relativista.<sup>93</sup>

En síntesis, la desmitificación, o la idea de la historia como proceso de emancipación de la razón, no es algo que se pueda exorcizar tan fácilmente. Vattimo insiste en que cuando Nietzsche descubre que también el valor de la verdad es una creencia fundada sobre exigencias vitales, y por lo tanto un “error”, no se restauran simplemente los errores precedentes. “Continuar soñando sabiendo que se sueña” vuelve a decir Vattimo evocando en repetidas ocasiones un famoso pasaje de *La Gaya Scienza*<sup>94</sup>, donde –aclara– esto ya no equivale, ciertamente, a un puro y simple soñar. Cobrar conciencia del sueño dentro del sueño no significa tampoco despertar, ni percatarse de la fabulación estando en ella es sinónimo de tener acceso a la verdad como conocimiento de la realidad en sí, pues en ambos casos estaría implícito “salir” del sueño o de la fabulación. A juicio de Vattimo, el pasaje de la *Gaya Scienza* de Nietzsche no encierra sólo una paradoja filosófica, es la expresión de un destino de nuestra historia, el destino de la propia metafísica occidental, el cual está indicado por el filósofo italiano con otro término clave de su *pensiero debole*, el de *secularización*.<sup>95</sup> En esta palabra, insiste el turinés, se contienen los dos elementos indicados por el lema de la *Gaya ciencia*: saber que se sueña y continuar soñando. La secularización del espíritu europeo moderno no es sólo el descubrimiento y la desmitificación de los errores de la razón, sino también la

---

<sup>92</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit., p. 81.

<sup>93</sup> A este asunto regresaremos cuando abordemos el tema de la verdad en el 1.4. de este mismo capítulo.

<sup>94</sup> *Die fröhliche Wissenschaft* (1882-1887) en Nietzsche, F., *Opere*, ed. Colli-Montinari; Adelphi, Milán, 1965. vol V, aforismo 54. Traducciones españolas: *El Gay Saber*, Edición de Luis Jiménez Moreno, Espasa-Calpe, Madrid, 1986; *La Gaya Ciencia*, Traducción de José Carlos Mardomingo Sierra, EDAF, Barcelona, 2002; *La Ciencia Jovial en Obra Selecta*, vol. I, Edición de Germán Cano Cantoné, Gredos, Madrid, 2009.

<sup>95</sup> v. “La secularización de la filosofía” y “Hermenéutica y secularización” en Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. pp. 37-53 y 73-94, respectivamente.

pervivencia en formas diversas, y en un sentido, degradadas, de aquellos mismos “errores”. Una cultura secularizada como en la que vivimos actualmente, explica Vattimo, no es simplemente una cultura que haya dado la espalda a los contenidos religiosos de la tradición, sino la que continúa viviéndolos como huellas, o como modelos encubiertos y distorsionados, pero profundamente presentes. Los ejemplos y paralelismos que aduce nuestro autor son muy ilustrativos. Como en el caso de Max Weber que explica el nacimiento del capitalismo moderno no como abandono de la tradición cristiana medieval sino como una aplicación suya “transformada”<sup>96</sup>, o en la investigación de Löwith sobre el historicismo moderno donde las diversas metafísicas de la historia (Hegel, Marx o Comte) no son sino “interpretaciones “ o “versiones” de la teología hebraico-cristiana, pero concebidas fuera del marco teológico originario<sup>97</sup>; el proceso a través del cual la modernidad se aparta de sus matrices religiosas originarias, aparece como una mezcla inseparable de conquista y pérdida.

La modernización no se alcanza mediante el abandono de la tradición, sino a través de una suerte de interpretación irónica de la misma, de una distorsión (Heidegger habla, en un sentido no lejano a éste de *Verwindung*) que la conserva, pero en parte también la vacía...La cultura moderna europea mantiene así un vínculo con su propio pasado religioso que no es sólo de superación y emancipación sino, inseparablemente, también de conservación-distorsión-vaciamiento.<sup>98</sup>

No podemos discutir aquí todos los significados que encuentra Vattimo en el término heideggeriano de *Verwindung*, pero en él resuenan, ya sea la noción de curarse, de convalecencia (imagen cara a Nietzsche y su noción de la historia como enfermedad), ya sea la de aceptación y re-signación, ya la de distorsión. Esa es, para Vattimo, la lógica efectiva de la historia, o mejor, la lógica que se deriva de la efectualidad y facticidad misma de la historia y que puede ser aplicable lo mismo a la posmodernidad que al pensamiento postmetafísico. Por ejemplo, posmoderno es lo que mantiene con lo moderno un vínculo *verwindend*: el que lo acepta mas no totalmente y por eso lo critica y reprende, llevando en sí mismo sus huellas de una manera residual, como en una enfermedad de la que se sigue estando convaleciente, y en

---

<sup>96</sup> Vattimo alude a *Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus* (1903). Hay traducción española, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

<sup>97</sup> Vattimo hace referencia a K. Löwith, *Significado e fine della Storia* (1949), Milán, Comunità, 1963. En realidad el libro fue publicado originalmente en los Estados Unidos en 1949, con el título *Meaning in History*. La versión alemana, hecha por Hanno Kesting cuatro años más tarde, y revisada por Löwith, lleva el nombre de *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*. La versión española fue recientemente publicada como *Historia del mundo y salvación: los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*, Katz, Buenos Aires, 2007.

<sup>98</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit., p. 129, 130 y 131. Al análisis e interpretación de la *Verwindung* en el contexto del arte y de la estética regresaremos en el tercer capítulo de este trabajo.

la que se continúa, pero distorsionándola. En otras palabras más sencillas: en la historia siempre hay algo que se preserva y perdura del pasado, pero al mismo tiempo hay algo que se pierde o se olvida y lo que se conserva siempre está condenado a no mantenerse tal cual sino que se modifica y se desvirtúa adaptándose a las circunstancias del momento actual.

En suma, la ontología débil de Vattimo apunta a una nueva consideración filosófica de la historia, caracterizada por sustituir el modelo lineal (en ascenso o en descenso, en sentido progresivo o regresivo) propio de la visión hebraico-cristiana de la historia, por el modelo cíclico característico, al contrario, de la visión clásica del tiempo<sup>99</sup>, un modelo que no se puede definir sino como irónico-distorsionante y que nos remite también en la filosofía de hoy, a ciertos logros “nihilistas” de la hermenéutica.

El acaecer histórico, dicho en otros términos, no sería ni progreso o regreso, ni retorno de lo igual, sino <<interpretación>> siempre más o menos falsificante de lo admitido y heredado proveniente del pasado. Un tal modelo no se aplica sólo, al menos en nuestra hipótesis, a los avatares de la racionalización de la sociedad y al desvelarse de la contrafinalidad que la acompaña; sino que parece estar aún más profundamente enraizado en toda la historia moderna, la cual, por casualidad, se ha dado justo bajo la figura de la <<secularización>>. Este concepto, cuya fecundidad para la posible reconstrucción de la filosofía de la historia está aún por explorar, no alude ni a la restauración de un orden sagrado que ya no se acepta, ni al abandono de ese mismo orden como si simplemente se tratara de un error reconocido y liquidado: alude a una combinación de retomar-mantener-distorsionar, que es justamente típica del lazo que conecta la civilización profana moderna con sus raíces hebraico-cristianas.<sup>100</sup>

Según las indicaciones de Vattimo, hacerse cargo del final de los “metarrelatos” no significa, como para el nihilismo reactivo y vengativo descrito por Nietzsche, quedarse sin criterio de elección alguno, quedarse sin hilo conductor. El final de los “metarrelatos” pensado desde el horizonte de la historia de la metafísica y de su disolución (y, entonces dentro de un “metarrelato” paradójico), es el darse del ser en la forma de la disolución, del debilitamiento y de la mortalidad, pero no de la decadencia, porque no hay ninguna estructura superior, fija o ideal, con respecto a la cual la historia hubiera decaído.

Las dificultades del pensamiento de la posmodernidad muestran que no se puede dejar vacante sin más el puesto antes ocupado por los “metarrelatos” y por la filosofía de la historia. Sería como no ponerse de luto por ellos, dejándolos pesar sobre nosotros, en la forma inmediata o inelaborada de la pérdida, ante la que se reacciona sólo de modo catastrofista; lo cual equivaldría a dejarse llevar por un prejuicio, en vez de abordar hermenéutica y

---

<sup>99</sup> Siguiendo, como él mismo lo reconoce en diferentes lugares de su obra, la conocida tesis de K. Löwith, v. nota 86.

<sup>100</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. p 110-111.

críticamente su tematización. En opinión de Vattimo, la reacción de Habermas es exactamente la de rechazar el luto, retornando a un “metarrrelato” del pasado, en la ilusión de que se puede revivir una metafísica de la historia. Sólo se sale de estos *impasses* asumiendo como tema de una nueva y paradójica filosofía de la historia, el final de la (filosofía de la) historia, entendido precisamente como secularización.<sup>101</sup>

Esta noción de secularización será determinante también en las ideas estéticas de Vattimo, en específico para entender el proceso histórico de la cultura y el arte occidentales en el sentido de un progresivo alejamiento de lo sagrado y del lugar de culto y privilegio que el arte ocupó hasta un cierto momento de la época moderna, en la medida en que las propias manifestaciones artísticas, particularmente a partir del siglo XX, tuvieron la posibilidad de difundirse de manera masiva gracias a la reproductibilidad técnica y los medios de comunicación, dando paso a lo que en el tercer capítulo de este trabajo tematizaremos en términos vattimianos como el “arte posmoderno”.

### **1.3. La crítica a la noción metafísica de “sujeto trascendental”, entendido como autoconciencia y autotransparencia.**

Otra de las hipótesis centrales y constantes en la ontología débil de Vattimo es la de la crisis de la subjetividad y de la noción convencional de “sujeto cognoscente”, noción heredada por la tradición filosófica moderna a partir del hallazgo crucial del *cogito* cartesiano, entendido como autoconciencia, fundamento de la existencia y del conocimiento. Dicha crisis se sitúa en el marco de la sustancial continuidad sostenida por Vattimo entre el pensamiento de Nietzsche y el de Heidegger, que hemos rastreado ya en los apartados anteriores de este capítulo en relación con el tema del ser y de la historia, y que en la perspectiva hermenéutica del *pensiero debole* se muestra acaso como el rasgo decisivo de eso que Vattimo llama posmodernidad en filosofía. Más específicamente, la idea de Vattimo es que en Heidegger se cumple el pasaje a la posmodernidad, mientras que en Nietzsche aún sólo se había anunciado y puesto en marcha. Para decirlo pronto, la hipótesis del italiano, formulada explícitamente en

---

<sup>101</sup> No ignoramos que el pensamiento de Vattimo especialmente en los últimos años ha dado un giro importante hacia el reencuentro “débil” con sus raíces cristianas, a través del cual ha tratado de aplicar y consolidar sus ideas sobre la secularización en el campo específico de la religión. Así lo muestran sus obras: *Credere di credere* (1996), Garzanti, Milán; *Dopo la cristianità. Per un cristianesimo non religioso* (2002); Garzanti, Milán; *Il Futuro della Religione* (2005); con Richard Rorty, edit. por S. Zabala, Garzanti, Milán; *Verità o fede debole. Dialogo su cristianesimo e relativismo* (2006); con René Girard, edit. por P. Antonello, Transeuropa, Massa y *After the Death of God* (2007), con John D. Caputo, edit. por Jeffrey W. Robbins, Columbia University Press. De la mayoría existen traducciones españolas, v. bibliografía final.

*Las aventuras de la diferencia*<sup>102</sup> es que si Nietzsche representa la crisis de la subjetividad desde el punto de vista del descubrimiento del carácter estratiforme de la psiquis individual y de la importancia del inconsciente, Heidegger representa la crisis de la noción de sujeto en relación con su radical y constitutiva pertenencia al mundo histórico-social: de aquí también, probablemente, la insistencia en el lenguaje. Esta es, asegura Vattimo, la dimensión decisiva de la crisis del sujeto burgués-cristiano (y, antes, del sujeto trascendental): el ocaso del rol hegemónico de la conciencia (ante todo entendida como conocimiento), tanto respecto de las otras fuerzas internas que constituyen la persona, como respecto de los “poderes históricos”. ¿Qué dirección de desarrollo se abre con esta crisis de la noción de sujeto?

Como quiera que sea, la crisis de la subjetividad se da en el contexto no sólo de una disolución de la objetividad “moderna” del hombre, sino también y de un modo más amplio, en correspondencia a una disolución ontológica, es decir, del ser mismo, que ya no es estructura sino evento, que ya no se da como principio y fundamento, sino como anuncio y “mito” (“relato”), lo cual parece ofrecer el sentido del aligeramiento de la realidad que tiene lugar en las condiciones de existencia determinadas por las transformaciones de la tecnología, a las que globalmente se puede considerar también como características de la posmodernidad. Ya desde *El Sujeto y la máscara* (1974), su gran estudio sobre Nietzsche, Vattimo le dedica una sección completa al tema del “Crepúsculo del sujeto”, donde queda vinculado el asunto de la historia con el del sujeto, o más específicamente donde el problema de la historicidad circular pareciera conducir necesariamente al desenmascaramiento del sujeto<sup>103</sup>. Frente al tema nietzscheano del “eterno retorno de lo igual”, Vattimo se pregunta ¿por qué habría de ser el tiempo más curvo que rectilíneo? Responde entonces que las razones antihistoricistas como las que esboza Nietzsche en la *Segunda consideración intempestiva* se fundan aún, paradójicamente, en una perspectiva de fe en la historia como devenir de lo nuevo: se debería rechazar el historicismo porque hace imposible la historia; pero ésta es pensada aún sobre el modelo del proceso rectilíneo, que recorre caminos aún no explorados. La insensatez de la historia como ficción universal y necesidad del error no es aún una razón de veras convincente para pensar el tiempo como curvo; es sólo una razón válida para pensarlo como no rectilíneo, como no dirigido a un lugar. La idea del tiempo curvo, según Vattimo, exige pues una nueva concepción de las relaciones entre sentido y acontecimiento, que no sea sólo la pura y simple negación del sentido, sino la positiva identificación del acontecimiento con el

---

<sup>102</sup>cfr. “El ocaso del sujeto y el problema del testimonio” en Vattimo, G., *Las aventuras de la diferencia*, op. cit. pp. 43-59.

<sup>103</sup> Vattimo, G., *El sujeto y la máscara, Nietzsche y el problema de la liberación*, op. cit. pp. 191- 221.

sentido. Para realizar esta positiva identificación, la única que puede dar significado a la idea del eterno retorno, es necesario proceder al desenmascaramiento del sujeto, un sujeto que por estar constituido esencialmente como conciencia trascendental (la división clara y distinta entre mundo y conciencia, entre materia y espíritu, entre cuerpo y alma, entre las propias ideas, etcétera) no puede pensar sino como separación la relación entre acontecimiento y sentido. En otras palabras, el sujeto que no logra tolerar la idea del retorno es el sujeto por antonomasia, por excelencia: el sujeto contrapuesto al mundo como objeto, el sujeto que se coloca como “otro”, como un punto de vista abstraído del mundo y que analiza, juzga y valora.

Sólo porque se coloca ante el mundo como juez, como punto de vista externo que valora y tiene necesidad de encontrar el objeto como distinto de él, ya sea como estabilidad de un marco “sustancial”, ya como conjunto de poderes arbitrarios, pero en el fondo propiciables, por esto y sólo por esto, el hombre puede llegar, después de descubrir la ficción universal y la necesidad del error, al nihilismo negativo. El camino para salir de esta situación y pasar al nihilismo activo y positivo es sólo el que lleva el desenmascaramiento hasta el final, comprometiendo también al sujeto. Al final, es preciso ser irónicos, no sólo con objeto y predicado, sino también con el sujeto.<sup>104</sup>

En la visión vattimiana de Nietzsche, esta ironía parte del descubrimiento de que la conciencia (o razón) que es el elemento fundamental en la constitución de la oposición entre yo y mundo, y que parece parte fundamental del sujeto, no es en realidad su único elemento constitutivo ni su instancia suprema. El filósofo italiano nos indica que el primer libro de *Así habló Zaratustra* (1883)<sup>105</sup> se encuentra entre los primeros discursos que emprende la verdadera obra de desenmascaramiento del sujeto. En esta primera etapa, la conciencia, la razón o el alma (valga el reduccionismo), o sea, algunos de los principales modos con que la metafísica y la moral tradicional designan al yo, son referidas al cuerpo como instrumentos y máscaras del mismo. A partir de aquí, la intención de Nietzsche anotada por Vattimo es la de descubrir el carácter ilusorio del conocimiento y comprender cómo es que nuestro yo se nos convierte en modelo de unidad o unificación e integración para todo conocimiento de las cosas externas; pero éste es tan sólo el primer paso. En esta interpretación, si desarrollamos hasta sus últimas consecuencias dicho descubrimiento no podemos dejar de preguntarnos si acaso también la unidad del yo, que sirve de modelo a todo conocimiento, en el sentido de que proporciona los esquemas a través de los cuales se ordena la multiplicidad de los fenómenos – y por tanto también, y sobre todo, las formas *a priori* en el sentido kantiano– no es, ella

---

<sup>104</sup> *ibidem*, p. 194.

<sup>105</sup> Nietzsche, F., *Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen: Así habló Zaratustra*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1992.

misma, producto de una unificación a su vez ilusoria. Se ha dicho muchas veces que la crítica de Nietzsche a la función unificante del yo anticipa, y de forma más radical e incluso más rica de posibles desarrollos, tanto las ideas de Freud, el padre del psicoanálisis, en torno a la multidimensionalidad de la conciencia y de la personalidad humana, así como la objeción del existencialismo del siglo XX al trascendentalismo kantiano, tal como veremos más adelante al hablar de Heidegger.

En Nietzsche, para decirlo con Vattimo, “la crisis de la subjetividad se anuncia sobre todo como desenmascaramiento de la superficialidad de la conciencia.”<sup>106</sup> De hecho, el mismo Vattimo reconoce que este es uno de los sentidos de la distinción entre apolíneo y dionisíaco, elaborada en *El origen de la tragedia* (1872)<sup>107</sup>, si bien todavía está en gran medida implícito en esa obra. Para decirlo en los términos sencillos y polémicos, Sócrates, que es el campeón de los apolíneo, de la forma definida, de la racionalidad –separada y desarraigada de su relación constitutiva con lo dionisíaco: el mundo de la vida inmediata, de las pulsiones, de la alternancia irremediable del nacer y morir–, es también el campeón de la autoconciencia, pues también así se puede definir su “saber del no saber”. Pero en la medida en que se absolutiza o aísla de sus raíces dionisíacas –míticas, irracionales, vitales– fijándose el objetivo de una *Aukflärung* completa, la racionalidad apolínea pierde toda vitalidad y se vuelve decadente. El criterio según el cual *El origen de la tragedia* condena el socratismo no es el de la verdad, sino el de la vida: lo que significa que la autoconciencia de Sócrates no es “criticada” ni desmentida por no verdadera, sino por no vital. Se anuncian ya aquí múltiples y decisivos desarrollos del ulterior proceso nietzscheano de desenmascaramiento: de las formas definitivas, de los valores y hasta de la propia noción de verdad. El caso es que la “sospecha” nietzscheana respecto de la subjetividad autoconciente está, por una parte, inspirada en el descubrimiento de que las formas definitivas y estables de las que vive el sujeto son “falsas”, son apariencias sublimadas, producidas con función consoladora; no se viene por ello a desenmascararlas y condenarlas en cuanto tales, sino es sólo, como en el caso del iluminismo socrático, en la medida en que pretenden convertirse en verdaderas precisamente por sustraerse a la función consoladora y encubridora que las liga a la vida y a lo dionisíaco. La complejidad de esta perspectiva se encuentra, traducida en términos diversos, en todo el desarrollo posterior del pensamiento de Nietzsche; pero tal como se presenta ya en *El origen de la tragedia*, indica según Vattimo que Nietzsche no podrá quedarse en una posición de puro

---

<sup>106</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. p.121.

<sup>107</sup> Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik: El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973.

desenmascaramiento de la superficialidad, o de la no verdad de la conciencia y del sujeto, sino que habrá de ir más allá (como el propio Vattimo) en la dirección del nihilismo y de la disolución de la misma noción de verdad y de ser.

En las obras posteriores al *Origen de la tragedia*, a partir de *Humano, demasiado humano* (1878)<sup>108</sup>, el desenmascaramiento de la superficialidad del sujeto autoconsciente irá siempre de la mano del desenmascaramiento de la noción de verdad y de la disolución más amplia del ser como fundamento. Según las indicaciones de Vattimo, en estas obras Nietzsche prosigue y radicaliza el desenmascaramiento de la superficialidad del yo, sobre todo a través del reconocimiento del juego de fuerzas de las relaciones sociales, y, en particular, de las relaciones de dominio. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873)<sup>109</sup> muestra la constitución del mundo de la verdad y de la lógica sobre la base de “la obligación de mentir según reglas” socialmente fijadas, siguiendo un sistema de metáforas (el lenguaje como ejército de metáforas) aceptado e impuesto por la sociedad, mientras que cualquier otro sistema metafórico en el que se expresa la creatividad de los individuos, cuando no es remitido sin más al inconsciente, es reducido a “ficción poética”. Vattimo reconoce que en *Humano demasiado humano*, Nietzsche insistirá aún más en el hecho de que eso de lo cual tenemos experiencia consciente es aquello para lo que tenemos un lenguaje, nombres y posibilidad de descripción en la lengua socialmente convenida y finalmente impuesta.

El mundo de la conciencia tiende, pues, a configurarse progresivamente como mundo de la conciencia compartida, o mejor dicho, como producto de la sociedad a través de los condicionamientos impuestos por el lenguaje. Pero no sólo los contenidos de nuestra conciencia que conciernen al mundo fenoménico son “ficciones” reguladas por las convenciones sociales; también la imagen que el yo hace de sí mismo, la autoconciencia en el sentido más propio, es en realidad la imagen de nosotros mismos que los otros nos transmiten (y que nosotros adoptamos por razones de seguridad: por defensa tenemos, en efecto, que introyectar el modo según el cual nos ven los demás, y contar con él; pues generalmente en la lucha por la vida el mimetismo es un instrumento decisivo).<sup>110</sup>

El carácter de “fantasma social” del yo tiene asimismo raíces “lingüísticas” (la obligación, para comunicar, de mentir según un sistema de mentiras o metáforas, socialmente aceptadas) y “disciplinarias”: es la necesidad de comunicar nuestras necesidades a los otros lo que nos obliga a conocerlos de manera sistemática, a descubrirlos de una manera que resulte

---

<sup>108</sup> Nietzsche, F., *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister: Humano, demasiado humano. Un libro para espíritu libre*, Trad. de Carlos Vergara; prólogo de D. Castrillo Mirat, EDAF, Madrid, 1984.

<sup>109</sup> Nietzsche, F., *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne: Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Trad. De Eduardo Ovejero y Maury en *Obras Completas*, v. I, Aguilar, Buenos Aires, 1951. pp. 395-408.

<sup>110</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. pp. 123-124.

comprensible aunque sea superficial. Ahora bien, la superficialidad de la conciencia, una vez desenmascarada, no abre la vía de ninguna otra fundamentación más segura; la no ultimidad de la conciencia, a su vez, significa el fin de toda ultimidad, la imposibilidad a partir de ahora, de ningún fundamento, y, por lo tanto, un reajuste general de la noción de verdad y la noción de ser. En opinión de Vattimo, tal ampliación del discurso desenmascarante a sus términos ontológicos más vastos y radicales marca el sentido general de las obras del último Nietzsche, de *Zarathustra* en adelante; el período señalado por Vattimo es el del descubrimiento de la idea de eterno retorno de lo igual, del nihilismo, de la voluntad de poder, y del ultra-hombre; términos todos que definen más que una filosofía positiva en Nietzsche, su esfuerzo –según el turinés- por *realizar una ontología después del fin de la ontología fundativa*; esfuerzo que se muestra en gran medida problemático, especialmente en relación al tema de la subjetividad y la posibilidad de construir una noción de “sujeto” fuera de esta perspectiva “fuerte” o tradicional.

Como bien apunta Vattimo, por lo que concierne a la subjetividad, el término con el que Nietzsche concreta su visión de una humanidad no más “sujeta” (en los numerosos sentidos, concordantes todos ellos, que tiene esta palabra, pasando principalmente desde la subjetividad a la sujeción) es el de *Ueberschensch*, superhombre, o mejor, como prefiere traducir Vattimo, *ultrahombre*.<sup>111</sup>

La dificultad de la noción de ultrahombre reside en el hecho de que su lectura más obvia parece reconducir incluso a una radicalización del ámbito de la subjetividad metafísica (autoconciencia, autodominio, voluntad de poder) y, por tanto, a una subjetividad potenciada en sus caracteres más tradicionales. Sin embargo, Vattimo acota que en la filosofía nietzscheana del eterno retorno para la que “no hay hechos, sólo interpretaciones”,<sup>112</sup> también la idea de que ahora sean sólo los sujetos interpretantes es “únicamente una interpretación”.

“Todo es subjetivo”, decís vosotros, pero ante todo el sujeto es ya una interpretación, no es un dato, es sólo una especie de agregado de la imaginación que se encaja luego. ¿O es que no es necesario meter al intérprete dentro de la interpretación? Eso ya sería invención, hipótesis.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Vattimo prefiere el término “ultrahombre” al más usado “superhombre” para evitar equívocos con el significado de un hombre superdotado y eventualmente cercano a la lectura nazi de Nietzsche, pero también y sobre todo para acentuar la trascendencia de este tipo de hombre con respecto al hombre de la tradición, el hombre “metafísico” todavía supeditado (sujeto) a un pensamiento fundativo o fundamentador. v. Vattimo, G., *El sujeto y la máscara*, op. cit. p. 167.

<sup>112</sup> v. el apunte 7[60], en Nietzsche, F., *Opere*, Colli-Montinari, Adelphi, Milán, 1965, vol. t. 1, p. 299.

<sup>113</sup> *ibid.* y v. también en Nietzsche, F., *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft: Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886), Trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, 1972, Parágrafo 22, pp. 44-45.

El propio Vattimo lo pone en estas palabras:

También el yo es un *Hinzu-Erdichtetes*, algo “añadido por la imaginación”. Los predicados de unidad y “ultimidad” del yo, que la tradición filosófica nos ha transmitido como último baluarte de la certeza (del *cogito* cartesiano a la razón kantiana) resultan todos cuestionados. La conciencia de sí, sobre la que se fundan nuestras concepciones del yo, no es en absoluto un carácter esencial, primero o fundamental, del hombre; éste habría muy bien podido vivir en estado “natural”, sin un conocimiento central de sí; la ha desarrollado sólo al convertirse en un ser social, bajo la presión de la necesidad de comunicación (tenía que advertirse a sí mismo para poder advertir a los demás), sobre todo en relación “entre quien manda y quien obedece”. No sólo la conciencia es una función de las relaciones sociales; el mismo yo es sólo un efecto de superficie. (...) Un yo, empero, que se dé cuenta de que es un efecto de superficie, y que haga consistir su propia salud precisamente en este conocimiento, no podría ciertamente ser un yo intensificado y potenciado, como se ha considerado a menudo al ultrahombre: por el contrario, es problemático si aún se le puede llamar, en cualquier sentido, sujeto.<sup>114</sup>

Si no es fácil decir quién o qué será el ultrahombre, al menos sí es cierto que en esta lectura no es una forma potenciada de la subjetividad metafísica y de la voluntad. También la voluntad que, al menos como término, desempeña un papel fundamental en el último Nietzsche está atrapada en el juego de negaciones y desfundamiento por el cual todo es interpretación. Lo que dentro de este marco nietzscheano-vattimiano parece caracterizar positivamente al hombre, aunque muy problemáticamente también, es la capacidad de negarse a sí mismo como sujeto, de ir más allá de toda exigencia de autoconservación, en la dirección de una experiencia sin límites, que según Vattimo recuerda el desinterés estético kantiano en su versión schopenhaueriana, llevada a su extremo ulterior.<sup>115</sup> No hay que olvidar, recuerda Vattimo, que la figura central del ultrahombre es fundamentalmente para Nietzsche la del artista, y la vida “ultrahumana” que dibuja en sus últimos escritos parece aludir a las dos vías principales recorridas por las vanguardias artísticas del XIX: por un lado, el experimentalismo tecnicista más radical, que es voluntad de forma, y, por otro, la disolución de todo dominio de la forma en nombre de un arte ya no sujeto a ideales constructivos, sino dirigido, más bien, a recorrer hasta el fondo la experiencia de la desestructuración, del fin de toda jerarquía, tanto en los productos como en los mismos sujetos: el artista y el “receptor”.

En suma, la problemática abierta dentro de la que se sitúa la figura nietzscheana del ultrahombre alude según Vattimo a la imposibilidad de redefinir la subjetividad con una simple toma de posición teórica, con una “clarificación” de conceptos. La metafísica, diría Heidegger y Vattimo lo repite con frecuencia, no es simplemente un error del que podamos

---

<sup>114</sup> Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, Nexos, Barcelona, 1990, pp. 123-124.

<sup>115</sup> Vattimo desarrollará estas ideas en la conclusión “La voluntad de poder como arte” de su *Introducción a Nietzsche*, *op. cit.* pp. 124-135, mismas que retomaremos en el segundo capítulo de este trabajo.

librarnos, una opinión cuya falsedad hayamos reconocido y pudiéramos dejar de lado.<sup>116</sup> De la misma manera, Vattimo defiende que la insostenibilidad de la noción de subjetividad registra y manifiesta una insostenibilidad de la subjetividad misma en el mundo, en la presente época del ser; y no puede encontrar, por obra de algún pensador genial, una pacífica solución teórica.

Ahora bien, ese itinerario que va del desenmascaramiento del sujeto metafísico a la disolución del ser como fundamento y al nihilismo, que Vattimo había visto dibujarse en la reflexión nietzscheana sobre el sujeto, define también, aunque en términos diversos, la meditación de Heidegger, misma que Vattimo caracteriza, siguiendo una analogía no forzada con Nietzsche, como el “desenmascaramiento del sujeto” en el pensamiento heideggeriano y la crítica de la visión del hombre como un *Vorhandenes*, como una “cosa” entre las demás. En efecto, en *Ser y tiempo*, el hombre ya no es pensado como sujeto, porque esto haría de él una cosa “simplemente presente”; es, por el contrario, *Dasein*, ser ahí, es decir, sobre todo, proyectualidad.

El sujeto, piensa Heidegger, tiene una sustancialidad que el ser ahí como proyecto no tiene; el hombre se define, no como sustancia determinada, sino como “poder ser”, como apertura a la posibilidad. El ser ahí sólo se piensa como sujeto, esto es, como sustancia, cuando se piensa en términos inauténticos, en el horizonte del “ser” público y cotidiano.<sup>117</sup>

La definición del ser ahí en términos de proyecto en vez de en términos de subjetividad no tiene el carácter de un desenmascaramiento que busque una nueva, más satisfactoria o sólida fundamentación. Decir con Vattimo que el ser ahí es proyecto, abre, de hecho, la cuestión de la autenticidad, que es central para todo *Sein und Zeit* y, en términos transformados, también para todo el desarrollo sucesivo del pensamiento heideggeriano.

Ya que no puede autenticarse refiriéndose a alguna sustancialidad previamente dada –por ejemplo a una “naturaleza” o una esencia, etc.- el proyecto se autentica únicamente eligiendo la posibilidad más propia, que no es tal en cuanto “apropiada” (legítima por referirse a una sustancialidad o estructura básica), sino en cuanto en sí misma ineludible y siempre abierta como posibilidad que, mientras el ser ahí es, únicamente se elige auténticamente en cuanto se decide anticipadamente por la propia muerte.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> v. M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze, Saggi e discorsi*, op. cit. p. 46.

<sup>117</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. p. 131.

<sup>118</sup> *ibid.*

Más aún, Vattimo indica, en concordancia con otros intérpretes italianos de Heidegger,<sup>119</sup> que el contenido que llena la noción de decisión anticipadora de la muerte es, lejos de una lectura existencialista, el que se expresa más bien en las páginas de la segunda sección de *Ser y tiempo* donde se trata la relación con la herencia histórica (especialmente el párrafo 74), y también allí donde se aborda la relación del ser ahí con los otros (especialmente en el párrafo 53).

En ese sentido y aunque el propio Heidegger no se haya reconocido como existencialista (ni humanista)<sup>120</sup>, el concepto heideggeriano del ser ahí como ser arrojado, ser-para-la-muerte, oscilante entre las posibilidades de la autenticidad y la inautenticidad, que precisamente por esta finitud e historicidad suyas funciona como ser-en-el-mundo, es decir, como una suerte de “sujeto trascendental” kantiano, contiene el mismo tipo de objeción que planteaban los existencialistas, en el sentido de que el sujeto que abre el horizonte del mundo y de la experiencia posible de toda comprensión no es la “razón”, mucho menos una “razón pura” en el sentido de un instrumento de conocimiento puramente lógico o formal, sin contenido empírico, sino “la situación afectiva y el estar lanzado”.<sup>121</sup> En este sentido, Vattimo subraya en su interpretación de Heidegger que la noción de estado-de-yecto<sup>122</sup> (determinante aun en la segunda sección de *Ser y tiempo*) es uno de los principales existencialistas (estructuras constitutivas del *Dasein*), acaso el más radical, que el filósofo alemán designa con el término de *Befindlichkeit*<sup>123</sup> y que algunos traducen al castellano por “disposicionalidad”, pero que literalmente quiere decir el modo de “encontrarse”, de “sentirse” de esta o aquella manera, la situación o tonalidad afectiva en la cual nos encontramos. Esto significa que el *Dasein*, en cuanto ser en el mundo, no sólo tiene ya siempre cierta comprensión de una totalidad de significados, sino que tiene siempre cierta disposicionalidad; es decir, las cosas no sólo están provistas de un significado en un sentido “teórico” o “cognoscitivo” sino que también poseen una valencia emotiva. Vattimo ha sido de los primeros y de los pocos intérpretes de Heidegger que ha reparado e insistido en el asunto, al recalcar que este interés

---

<sup>119</sup> v. Ugo M. Ugazio, *Il problema della morte nella filosofia di Heidegger*, Mursia, Milán, 1976.

<sup>120</sup> v. de Heidegger, *Ueber den Humanismus* (1948): *Carta sobre el humanismo*, trad. de R. Gutiérrez Girardot, Taurus, Madrid, 1970; y de Vattimo, “La crisis del humanismo” en *El fin de la modernidad*, op. cit. pp. 33-46.

<sup>121</sup> v. de Vattimo, *Introducción a Heidegger*, op. cit. pp. 36 y ss.

<sup>122</sup> A pesar de que Vattimo traduce *Geworfenheit* al italiano por *essere-gettato* (literalmente, “estar lanzado o arrojado”), hemos mantenido la expresión de Gaos, ya popularizada en nuestro idioma, de “estado de yecto”, la misma que utiliza Alfredo Baez en la traducción española de *Introducción a Heidegger*, op. cit.

<sup>123</sup> El sustantivo abstracto *Befindlichkeit* deriva del verbo *sich befinden* que significa “encontrarse” en el sentido de sentirse bien o mal, alegre o triste. Gaos lo tradujo como “encontrarse”. Pietro Chiodi tradujo el concepto al italiano como “situación afectiva”, “emotividad” y “tonalidad afectiva” que es la forma que recoge Vattimo. W. Biemel y otros autores han preferido utilizar “disposicionalidad”.

por la esfera afectiva del *Dasein* explica la estimación que Heidegger siempre tuvo por el pensamiento de Max Scheler.

La hipótesis de Vattimo es que si el *Dasein* se encuentra siempre y originariamente en una disposicionalidad, esto no es un fenómeno que “acompañe” sencillamente la comprensión y la interpretación del mundo; la afectividad es más bien ella misma una especie de pre-comprensión, aún más originaria que la comprensión misma. Para legitimarla, Vattimo argumenta, por un lado, que precisamente la disposicionalidad en palabras de Heidegger “abre al *Dasein* en su estado-de-yecto” y, por otro lado, que el encuentro mismo con las cosas en el plano de la sensibilidad es posible sólo sobre la base del hecho de que el *Dasein* está siempre en una situación afectiva; por lo tanto, “toda relación específica con las cosas individuales (aún la comprensión y su articulación interpretativa) es posible en virtud de la apertura al mundo garantizada por la disposicionalidad”.<sup>124</sup> En otras palabras, la disposicionalidad, esto es, el modo originario de encontrarse y de sentirse en el mundo, es una especie de primera “aprehensión” global del mundo que de alguna manera funda la comprensión misma. Esta hipótesis tendrá grandes consecuencias, como después veremos, en relación con el tema de la verdad, que es entendida por Vattimo en términos heideggerianos como una actitud originaria de apertura hacia el mundo; pero también repercutirá de manera importante en el ámbito de la estética, donde la experiencia estética misma queda constituida y definida en el *pensamiento débil* por la propia experiencia de (la) verdad (si bien una verdad hermenéutica, es decir, interpretativa) en cuanto apertura ontológico-afectiva.

Vattimo ha sido también uno de los pocos en subrayar la polémica de Heidegger contra el trascendentalismo neokantiano y las tendencias trascendentales de la misma fenomenología, que tan en boga se encontraban en esa época, así como la importancia del concepto de disposicionalidad en su sentido netamente afectivo y por lo tanto impuro.<sup>125</sup> Si las estructuras del ser en el mundo podrían hacer pensar aún en una forma de trascendentalismo en el propio Heidegger, este posible equívoco queda disipado en la interpretación de Vattimo. El *Dasein* no es nunca un sujeto puro porque no es nunca un espectador desinteresado de las cosas y de los significados: el “proyecto” dentro del cual el mundo se le aparece al *Dasein* no es una apertura de la “razón” como tal (como el a priori kantiano), sino que es siempre un proyecto “cualificado”, definido, o como dice Vattimo, “tendencioso”. La afectividad no es un accidente que se coloque junto a la pura visión teórica de las cosas como un aspecto susceptible de ser

---

<sup>124</sup> Vattimo, G., *Introducción a Heidegger*, op. cit. p. 37.

<sup>125</sup> Otro de los autores que lo ha hecho desde una perspectiva fenomenológica es Pier Aldo Rovatti en *La posta in gioco. Heidegger, Husserl, il soggetto*, Bompiani, Milan, 1987.

distinguido y del cual se pueda prescindir en un esfuerzo de conocimiento desinteresado. Según Vattimo, el mundo no nos sería accesible si no tuviésemos una precomprensión de él como totalidad de significados; pero ahora esta precomprensión se nos manifiesta constitutivamente vinculada con una disposicionalidad determinada. Mientras el análisis se mantiene en el nivel de la comprensión y de la interpretación, el *Dasein* puede todavía tal vez parecer semejante al sujeto kantiano. Lo que lo distingue radicalmente es el no ser “puro” en el sentido de la razón kantiana, es decir, que no está libre de contenido empírico. Y esta impureza surge fundamentalmente de la consideración de la disposicionalidad.

Vattimo enfatiza que la disposicionalidad revela el hecho de que el proyecto que constituye el *Dasein* es siempre un “proyecto lanzado” y esto pone de manifiesto la finitud del propio *Dasein*. En efecto, en la disposicionalidad nos encontramos siendo sin poder dar, radicalmente, razón de ello. El *Dasein* es finito por cuanto el proyecto sobre el mundo que constituye su ser no es un supuesto que él pueda “resolver” y “cumplir” en un estado ideal de autoconciencia. El mundo se nos aparece siempre, originariamente, a la luz de cierta disposición emotiva: alegría, miedo, desinterés, tedio. Todos los afectos singulares son posibles sólo como especificaciones del hecho de que el *Dasein* no puede estar en el mundo (y, por lo tanto, las cosas no pueden dársele) si no es a la luz de una disposicionalidad que, radicalmente, no depende de él.

Si la disposicionalidad es un aspecto constitutivo (no sólo accidental) de nuestro estar abiertos al mundo, luego viene a constituir el modo mismo en que se nos dan las cosas y, por lo tanto, el modo en que ellas son; y si, por otro lado, la disposicionalidad es algo en lo que nos encontramos sin poder dar razón final de ello, la conclusión será que la disposicionalidad nos pone frente al hecho de que nuestro modo originario de captar y comprender el mundo es algo cuyos fundamentos se nos escapan, sin ser, por otro lado, una característica trascendental de una razón “pura”, ya que la afectividad es precisamente lo que cada uno de nosotros tiene de más propio, de más individual y de más cambiante.

Para Vattimo el *Dasein* no es el sujeto trascendental; como aquél, hace posible el mundo en virtud de su apertura, pero este su estar abierto al mundo no es a su vez una “estructura” trascendental. El *Dasein* es pues finito por cuanto (aun siendo el que abre y funda el mundo) es a su vez lanzado a esta apertura, la cual no le pertenece como algo de lo que él pueda disponer, ni como una determinación trascendental de todo sujeto como tal. En todo caso, nos aclara Vattimo, esta estructura lanzada del *Dasein* es lo que Heidegger llama la efectividad (*Faktizität*) de la existencia. *Efectividad* y *Geworfenheit* (estado-de-yecto) son expresiones

sinónimas con las que Heidegger-Vattimo ponen de manifiesto esa *pre*-estructura de la que se hablaba cuando aludíamos al círculo hermenéutico comprensión-interpretación. El *pre* que se revela en este círculo, el hecho de que el conocimiento no pueda ser otra cosa que la articulación de una precomprensión en la que el *Dasein* ya se encuentra siempre, no es sino la finitud constitutiva del *Dasein*. El sujeto puro neokantiano queda sustituido por un *Dasein* concretamente definido, efectivamente “arrojado”, afectivamente determinado, históricamente situado y permanentemente expuesto a la “vida inauténtica”.

En síntesis, Vattimo afirma que el análisis heideggeriano del *Dasein*, en *Ser y tiempo*, se propone principalmente rechazar esta reducción del sujeto concreto a sujeto trascendental. El *Dasein* no es alguien a quien la historicidad acaezca sólo como el deplorable accidente que estorba su propia autotransparencia: en cuanto radicalmente histórico y eternamente delimitado por su arrojamiento (*Geworfenheit*), el *Dasein* es constitutivamente opaco. Ni siquiera, dice Vattimo, la posibilidad de la autenticidad es descrita nunca, en *Ser y tiempo*, en términos de apropiación de sí misma, de autoconciencia, o, por tanto, de autotransparencia, sino que estando ligada, también ella, a la “anticipación decidida de la muerte” se ha de relacionar siempre con la acetación de la opacidad. La clave crítica de la subjetividad en Heidegger está entonces, según Vattimo, en el reconocimiento radical de la constitutiva historicidad y opacidad del ser-ahí, delimitado por un “de donde” y un “hacia donde” que no se dejan absorber por su autoconciencia.

En particular, Vattimo subraya como a partir de *Der Satz vom Grund* (1957)<sup>126</sup>, la decisión anticipadora de la muerte deviene para Heidegger el “salto” en el abismo del “libre vínculo de la tradición”. Sin embargo, la tradición de la que se habla aquí no es aquella que *Ser y tiempo* llamaba *Tradition*, caracterizándola como una aceptación del pasado visto como algo muerto e irrevocable. La *Tradition* concibe al pasado como *vergangen*; en todo caso así es como se relaciona con el pasado la existencia inauténtica. La existencia auténtica, en cambio, piensa el pasado como *gewesen*, no como pasado muerto e irrevocable, sino como “siendo sido”, donde la tradición se llama *Ueber-lieferung* (de *ueber-liefern*: transmitir), es decir, transmisión. Sólo proyectando anticipadamente la propia muerte, el ser ahí está en condiciones de ver el pasado como historia, como herencia de posibilidades aún abiertas, que se tienen como posible modelos, a la vez que como modelos (sólo) posibles.

La relación auténtica con la herencia del pasado es abierta por el conocimiento vivido por la propia mortandad, que de esa manera se pone en condición de asumir como sólo mortales

---

<sup>126</sup> Heidegger, M., *La proposición del fundamento*, Serbal, Barcelona, 1991.

también las huellas y los modelos que le han sido transmitidos: el salto en la *Ueberlieferung* es un lazo liberador porque elimina del orden “dado”, o sea, heredado, dentro del cual se haya arrojado el proyecto del ser ahí, cualquier perentoriedad de “orden natural”; hay (sólo) evento, sólo huellas de otras existencias posibles-mortales, que el ser ahí acepta o rechaza como posibilidades para él aún abiertas.<sup>127</sup>

Hasta aquí no parecería haber gran relación o continuidad entre Nietzsche y Heidegger. Sin embargo, la proximidad y el paralelismo que, de acuerdo con la hipótesis de Vattimo, subsiste entre los planteamientos de Nietzsche y Heidegger parece menos problemática si se piensa que también aquí, como antes en Nietzsche, lo que se da en la meditación sobre los límites y la insostenibilidad de la noción de subjetividad es el descubrimiento del “desfondamiento” del ser. Es, en efecto, del ser mismo de lo que se trata en el discurso sobre la autenticidad posible del ser ahí, discurso, que, por lo demás, en el Heidegger de las obras tardías deja paso a la eventualidad del ser: el ser es evento, el ser *no es*, sino que acontece, o se da. Y esto es precisamente lo que Vattimo llama dentro del marco de la hipótesis que lo guía, el “nihilismo” de Heidegger. La idea de Vattimo es que, como en el caso de Nietzsche, si bien a través de un recorrido más complejo, que necesariamente resulta poco claro cuando se quiere observar sintéticamente, también en Heidegger la insostenibilidad de la subjetividad metafísica se extiende a un discurso ontológico más amplio en el que se experimenta el “desfondamiento” del ser, mediante el descubrimiento de la relación constitutiva de la existencia con la muerte.

La existencia se apropia, deviene auténtica (*eigentlich*), sólo en la medida en que se deja expropiar, determinándose por la muerte, en el evento (*Ereignis*) expropiante y transpropiador (*ent-eignend* y *ueber-eignend*) que es el ser mismo como *Ueber-lieferung*, transmisión de huellas, mensajes, formas lingüísticas por las que únicamente se hace posible nuestra experiencia del mundo y vienen las cosas a ser.<sup>128</sup>

Para Vattimo, tal “desfondamiento” en la perspectiva ontológica de una línea de continuidad hermenéutica y nihilista entre Nietzsche y Heidegger<sup>129</sup>, tiene lugar en estrecha relación con las profundas transformaciones de las condiciones actuales de existencia, que tienen que ver con el desarrollo de la técnica moderna (hoy llamada tecnología y más

---

<sup>127</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, *op. cit.* pp.133-134.

<sup>128</sup> *ibid.* p. 135.

<sup>129</sup> No han faltado los cuestionamientos por parte de varios autores hacia la continuidad, sostenida por el turinés, entre el pensamiento de Nietzsche y el de Heidegger, tal es el caso de Ramón Rodríguez, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, en la introducción al libro de Vattimo *Más allá de la interpretación*, *op. cit.* pp. 9-32. Para ubicar mejor la postura del estudioso español véanse Rodríguez, R., *Heidegger y la crisis de la época moderna*, *op. cit.*, y *Hermenéutica y subjetividad*, Trotta, Madrid, 1993.

específicamente de carácter informático) y con su racionalización del mundo. Destino de la subjetividad, descubierta en su carencia de fundamento y disolución nihilista del ser, se enlazan entre sí y con la historia de la racionalización tecnológico-científica del mundo. En última instancia es la organización técnica del mundo actual la que ha tornado obsoletos ya sea el ser como fundamento, la historia como unidad y progreso y en este caso la subjetividad como estructura jerárquica dominada por la autoconciencia. Como ya mencionamos en el apartado 1.1., Vattimo no olvida que el propio Heidegger expresó estas ideas en las páginas de *Identidad y diferencia* en las que habla de *Ge-Stell* (que Vattimo propone traducir por “imposición”), del sistema de la organización total científico-técnica del mundo como cumplimiento de la metafísica y como posible “primer relampaguear” del evento del ser, es decir, como oportunidad de un ultrapasarse la metafísica gracias al hecho de que en el *Ge-Stell*, hombre y ser pierden las características que la metafísica les había conferido y, sobre todo, la condición de sujeto y objeto.

En estas tesis nietzscheano-heideggerianas, Vattimo ve la crisis del *subiectum* precisamente en su significado etimológico, pues sujeto es lo que subyace, lo que está debajo, lo que permanece como sustrato o sustancia en medio de los cambios accidentales y lo que asegura la unidad del proceso. En la filosofía moderna, por lo menos a partir de Descartes y Leibniz, la unidad del *subiectum* como *Hypokeimenon* –también en el sentido del sustrato de los procesos materiales- es ya solo la unidad de la conciencia.

Asimismo el momento del siglo XX en el que se pasa, para decirlo de manera un tanto simplista, del concepto de sustancia al concepto de función, representa según Vattimo un paso dado en esa dirección de “de-sustancialización”, anunciada por Nietzsche y Heidegger. Pero en ese paso no sólo el sujeto, como sustancia, como sustrato, como *hypokeimenon* se fue reduciendo cada vez más a la conciencia, es decir, conciencia de uno mismo que es propia del hombre; sino que, además y viceversa, esa conciencia se configuró cada vez en mayor medida como sujeto del objeto, como el sujeto que es el término correlativo del objeto. Según cree Vattimo, esto es lo que hay que ver en el *cogito* cartesiano, en el cual la certeza de sí misma de la conciencia (aparentemente jamás mediada por el lenguaje) es toda ella función de la *evidencia* de la idea clara y distinta. Por lo tanto, el sujeto concebido como autoconciencia es sencillamente lo correlativo del ser metafísico (entendido en sentido fuerte), caracterizado en términos de *objetividad*, esto es, como *evidencia*, *estabilidad* y *certeza indubitable*, todos ellos caracteres que precisamente quedan minados en la ontología débil de Vattimo.

En síntesis, para Vattimo la insostenibilidad e incluso la contradictoriedad interna de la concepción metafísica del sujeto (en Nietzsche el descubrimiento de su superficialidad y no-ultimidad; en Heidegger la experiencia de la proyectividad infundada) aparece como la insostenibilidad del sujeto mismo en el mundo radicalmente transformado por la organización científico-técnica y tecnológico-comunicativa en el cual culmina, explícitamente para Heidegger, pero implícitamente también para Nietzsche, la metafísica como pensamiento del fundamento, dando paso a una ontología débil. En este contexto, Vattimo se pregunta, y nosotros con él, si acaso hay un más allá del sujeto.<sup>130</sup> Desde esta perspectiva, la superación de la concepción metafísica del sujeto se convierte en superación de la “esencia” histórico-destinal de la subjetividad metafísica, lo cual implicaría el problema de la superación de la metafísica en su darse histórico y concreto como mundo de la “organización total” y de la “imposición de la tecnología”.

En suma, que ni la figura del “ultrahombre” nietzscheano ni la del pensamiento “rememorante” heideggeriano se ofrezcan como claras y definidas “soluciones” alternativas a la crisis de la (noción) de subjetividad metafísica, no se debe a ninguna insuficiencia interna al pensamiento de uno u otro filósofo, sino a que se entienden como manifestaciones de una condición “destinal”, en el sentido heideggeriano de *Geschick*, que alude a un “envío”, a un reto que nos interpela, que nos llama como posibilidad, y no como un hecho deterministamente fijado y pensado sólo desde el horizonte necessitarista de la metafísica.<sup>131</sup>

En otras palabras, ya que la experiencia del *Ge-Stell* nos sitúa según Vattimo frente a la destinación histórica de la eventualidad del ser, no podemos buscar hilos conductores, indicaciones ni legitimaciones en estructuras suprahistóricas, sino sólo en el *Geschick*, en el conjunto de significados que, arriegándose en la interpretación (que puede ser auténtica únicamente si se proyecta anticipando la muerte, si se asume en su radical carencia de fundamento) llegan a reconocerse en el acaecer dentro del cual estamos arrojados. Lo que Vattimo sugiere es que Nietzsche y Heidegger, de distinto modo pero de acuerdo con intenciones muy similares, nos anuncian que este acaecer se define como *Ge-Stell*, como mundo de la ciencia-técnica, y que en este mundo debemos buscar los rasgos positivos de una humanidad postmetafísica o posmoderna, capaz de no estar ya “sujeta”.

Ahora bien, el mundo actual del *Ge-Stell* (de la “imposición”), el mundo de la organización totalitaria y la automatización, del dominio de la técnica y de la deshumanización, de la planificación que aplasta y liquida toda humanidad, toda experiencia

---

<sup>130</sup> Vattimo, G., *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, op. cit. especialmente p. 30 y ss.

<sup>131</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. p. 139.

de singularidad personal, reduciéndola de manera sistemática a una normalidad completamente prevista por la estadística, no parece ofrecernos posibilidades para dicha liberación. Sin embargo, desde la óptica de Vattimo, Nietzsche y Heidegger parecen apostar, cada uno a su modo, por otra vía (*chance*) ofrecida en el despliegue de la ciencia-técnica moderna. Para Nietzsche, el mundo en el que ha muerto el fundamento es también el mundo en el que la realidad se aligera, en el que se hace posible “soñar sabiendo que se sueña”, en el cual, en suma, la vida puede desenvolverse dentro de un horizonte menos dogmático, menos violento también, y más explícitamente dialógico, experimental, arriesgado. Es verdad, admite Vattimo, que Nietzsche reconoce esencialmente esta posibilidad de existencia sólo a los artistas, o en todo caso, sólo a una parte de la humanidad, ya que la mayoría de los hombres sigue dedicándose a asegurar, con el trabajo manual planificado, justo la libertad de esos pocos. Pero en opinión de Vattimo éste es probablemente un aspecto de la filosofía nietzscheana que aún puede llamarse “moderno”, en contraste con una “posmodernidad” un poco más explícita en Heidegger. Es posible, como asegura Vattimo, que la visión elitista y estética del ultrahombre nietzscheano esté todavía secretamente en conexión con una imagen marcadamente “industrial y maquinista” del mundo de la ciencia-técnica; es decir, con la idea netamente moderna de que la técnica consista sobre todo en la invención de máquinas destinadas a multiplicar la fuerza física de los hombres y a acrecentar su poder de dominio “mecánico” (o sea, de movimiento, de desplazamiento) sobre la naturaleza. Como ha dicho Vattimo atinadamente en múltiples ocasiones, se trata de una visión de la técnica que tiene como modelo determinante el motor.

En contraste, Vattimo propone pensar la concepción heideggeriana de la tecnología pero de manera actualizada en relación con el modelo de la informática, que constituye muy verosímilmente la esencia de la técnica posmoderna o, como también la llama, tardomoderna.<sup>132</sup> Más aún, el filósofo italiano defiende la posibilidad de que justo en los rasgos nihilistas de la modernidad, aminorados por Heidegger, se anuncie un nuevo pensamiento post-moderno ya no-metafísico y por lo tanto una visión no-metafísica de la propia subjetividad. Esa posibilidad, que Heidegger parece apenas entrever, deviene probablemente explícita y reconocible sólo con la modificación profunda que el *Ge-Stell*, el mundo de la técnica, experimenta con el paso de la tecnología mecánica a la tecnología informática. Como ha notado insistentemente el propio Vattimo, incluso la diferencia entre sociedades desarrolladas y sociedades subdesarrolladas no se produce ya en función de la

---

<sup>132</sup> Véase la introducción de Vattimo, G., *El final de la modernidad*, op. cit. p. 9-20.

posesión de tecnologías mecánicas, de máquinas capaces de someter, plegar, concentrar o superar la fuerza de la naturaleza, ya sea desplazándola, descomponiéndola o recomponiéndola. Ahora ya no se trata de una cuestión de motores sino de computadoras (ordenadores), de las redes que las conectan y que hacen que los mismos individuos se conecten en red a nivel mundial, permitiendo dirigir también a las máquinas más “brutas”: a las mecánicas. En otras palabras, no es en el mundo de las máquinas industriales y los motores donde el hombre y el ser pueden perder las determinaciones de sujeto y objeto, sino en la *sociedad de la comunicación generalizada*<sup>133</sup>: en ella, el ser se disuelve en las imágenes distribuidas por los medios de información, en la abstracción de los objetos científicos (cuya correspondencia con “cosas” reales, experimentables, es cada vez más difícil de percibir cuando menos de manera directa o inmediata) o en los productos tecnológicos de uso cotidiano (mejor conocidos hoy en día como *gadgets*), que no mantienen ningún vínculo con lo real a través de su valor de uso, ya que las necesidades que satisfacen son cada vez más artificiales; mientras que el sujeto, por su parte, es cada vez menos centro alguno de autoconciencia y decisiones, viéndose entonces convertido en

1) un portador de múltiples roles sociales que no se dejan reducir a unidad,

2) un autor de opciones estadísticamente previstas por la cuantificación a través de encuestas, y también y sobre todo

3) un punto de conexión en una vastísima red electrónica de dimensiones globales, es decir, en un espacio virtual y global de múltiples contactos y vertiginosos intercambios de información, tal como sucede actualmente en la **World-Wide-Web** (internet), donde pareciera que nadie, o mejor, donde todos y ninguno somos los “dueños” (autores y controladores) de la información.

El *Ge-Stell* no ofrece al hombre la posibilidad de perder sus caracteres metafísicos de sujeto porque en el mundo tecnológico se convierte en trabajador de fábrica o en parte de la máquina. Al contrario, y mucho más radicalmente por otra parte, la tecnología informática parece tornar impensable la subjetividad como capacidad individual de poseer y manipular, dentro de la lógica aún metafísica del dominio-servidumbre, la información de cuya coordinación y puesta en comunicación depende el “verdadero” poder en el mundo tardo-moderno. No se trata de la utopía negativa de los *robots* que se hacen con el dominio del mundo; se trata, de manera más

---

<sup>133</sup> La expresión es de Vattimo. Véase su discusión sobre el tema en franca oposición a las posturas de Jürgen Habermas y Karl Otto-Apel en Vattimo, G., *La sociedad transparente*, *op cit.*

realista, de hacerse cargo de que el intensificarse de la complejidad social, que no se simplifica, sino que se vuelve más intrincado y denso con la tecnología de la información, hace imposible seguir pensando la humanidad en términos de múltiples polos “subjetivos”, que caracterizados por sus respectivas autoconciencias y esferas de “poder”, estuvieran en pugna unos con otros.<sup>134</sup>

En conclusión, estas nuevas nociones posmetafísicas de un “sujeto no-trascendental”, esbozadas apenas por Vattimo más allá de los conceptos modernos de autoconciencia y autotransparencia, tienen consecuencias de todo tipo: epistemológicas, éticas, políticas, estéticas. Será tarea en nuestro próximo capítulo rastrear a la luz de las ideas del propio Vattimo aquellas repercusiones que se presentan específicamente en el ámbito de la estética y de las posibilidades actuales (digamos posmodernas) para *reconstituir una estética ontológica después del fin de la ontología*, o, cuando menos, en el ocaso y debilitamiento de la ontología fuerte, la ontología del fundamento. Por lo pronto, queda claro con Vattimo que así como al ideal de la autotransparencia subyacía una ontología de la presencia, de la presencia plena, asimismo la noción del sujeto como radical opacidad remite a una ontología cuyo sentido global reside en que el *Ser es tiempo*, historia, y la comprensión, la comprensión de todo sujeto, deviene apertura proyectual. Es esta revolución ontológica identificada por Vattimo la que deja además fuera de juego el ideal hermenéutico de la transposición identificante (*einfühlende*), a saber, la comprensión entendida como transposición e identificación con el otro. Tal idea privilegia la identificación como afianzamiento o recuperación de un *Grund* (fundamento): sea la autoconciencia, sea la unión con el otro como modo de aprender sus ideas, etc. Pero si el ser es tiempo, todo ideal de autotransparencia se desmorona. Así como para la ontología metafísica el tiempo y la distancia histórica no son sino obstáculos a eliminar con métodos adecuados al propósito de reconstruir la condición de contemporaneidad o (idealmente) de identidad; así para la ontología de Vattimo la distancia temporal y en general la diferencia en cuyo ámbito se desenvuelve la actividad interpretativa del “sujeto” *son el ser mismo*.<sup>135</sup> Que el ser de este nuevo sujeto posmoderno sea *Verstehen* no indica sólo una propiedad, por muy esencial que sea, de la existencia, sino que el ser acaece, se da, únicamente como *Verstehen*, entendido, entonces, no como instauración o reinstauración de la transparencia y la identidad, sino como mantenimiento y articulación de la distancia, y, por lo tanto, de la diferencia.

---

<sup>134</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. p. 142.

<sup>135</sup> La expresión alude a la tesis radical de H.G. Gadamer que Vattimo comparte: véase, Gadamer, H.G., *Verdad y método*, trad. ital. del propio Vattimo, op. cit., p. 304.

La fase actual del pensamiento hermenéutico, representado y encabezado precisamente por Vattimo, se podría legítimamente definir justo como aquella en la que nos esforzamos, también en el nivel metodológico y no sólo ontológico, por construir un modelo de comprensión que asuma explícitamente, como base (pero ya no como fundamento sino incluso como principio débil y debilitador) la productividad de la distancia. Como recuerda el mismo Vattimo, no deja de haber en varias áreas de la cultura contemporánea algunas indicaciones significativas en este sentido: por ejemplo, en el psicoanálisis, para seguir en la línea temática del sujeto, el sentido de la revolución lacaniana parece estar justo en haber puesto fuera de juego la lectura del psicoanálisis como vía de desvelamiento y reapropiación de la transparencia de la “conciencia”. Lo mismo se puede decir quizá de numerosas experiencias de la crítica literaria “deconstruccionista”, para la cual la lectura y comprensión del texto se convierte cada vez más en una prosecución del trabajo del artista, o, si se quiere, en una deconstrucción en la que el texto no resulta tanto “identificado” (como quería la crítica romántica) cuanto “desfondado” en una red de referencias casi indefinida.

Ante estas dificultades y problemas que se plantea la ontología hermenéutica de hoy y la ontología débil vattimiana en particular no podemos soslayar una reconsideración ontológicamente débil del tema y la experiencia de la verdad, a la luz, o, si se prefiere, a la sombra del “desfondamiento” del sujeto metafísico moderno, que, digámoslo una vez más, ya no puede ser entendido como autoconciencia pura y plena, ni fundado sobre la presunta transparencia de esa autoconciencia. En las próximas páginas, las últimas de este capítulo, abordaremos pues el cuarto elemento del *pensiero debole* vattimiano, centrándonos en la última de sus grandes críticas, a saber, la crítica a la noción clásica de verdad concebida como correspondencia con la realidad.

#### **1.4. La crítica a la noción de verdad entendida como *adaequatio* o correspondencia con la realidad.**

¿Cómo habla la ontología hermenéutica de Vattimo en torno al tema de la verdad y qué importancia tiene esta reflexión para sus ideas estéticas? Esta pregunta tiene muchas aristas y por lo pronto trataremos de explorar algunas de ellas dentro y a través de las obras del filósofo italiano.

Para decirlo pronto, la hipótesis de Vattimo es que a una ontología de la presencia, que es aquella a la que ha criticado duramente a través de las ideas de Nietzsche y de Heidegger,

corresponde una idea del conocimiento como re-presentación y, en última instancia, una noción de verdad entendida como adecuación o correspondencia con la realidad. Por lo tanto, después de tomar o asumir seria y positivamente los resultados de la “destrucción de (la historia de) la ontología”<sup>136</sup> llevada a cabo por Nietzsche y Heidegger, de lo que se trata para Vattimo es

de abrirse a una concepción no metafísica de la verdad, que la interprete, no tanto partiendo del modelo positivo del saber científico como (de conformidad con la proposición característica de la hermenéutica), partiendo de la experiencia del arte y del modelo de la retórica, por ejemplo. En términos mucho más generales y con un conjunto de significaciones que apenas se comienza a explorar, se puede decir que la experiencia posmoderna (y para decirlo en términos heideggerianos, posmetafísica) de la verdad es, probablemente, una experiencia estética y retórica.<sup>137</sup>

Sin embargo, el propio Vattimo se cuida de aclararnos, por un lado, que esto nada tiene que ver con la reducción de la experiencia de la verdad a emociones y sentimientos “subjetivos”, como se le ha reclamado en ocasiones tildando su posición de irracionalista, antiintelectualista y relativista, sino que más bien debe reconocerse el vínculo inseparable de la verdad con el lenguaje, el diálogo, el monumento, la transmisión histórica. Por otro lado, Vattimo llama la atención sobre la imposibilidad de reducir el hecho de la verdad al puro y simple reconocimiento del “sentido común”, en el cual no obstante debe reconocerse una densidad y un alcance decisivo para toda experiencia posible no puramente intimista de lo verdadero, en cuanto la verdad, metafísica o no, apunta siempre a una experiencia con los otros, en común. En otros términos, la transición a la verdad débil que Vattimo nos propone no es el puro y simple paso al “sentido común” o la “intuición” por más grande y riguroso que sea el significado que se les atribuya; y lo que es más importante, reconocer en la experiencia estética el modelo de experiencia de la verdad significa también aceptar que ésta tiene que ver con algo más que con el simple sentido común, que tiene que ver con la posibilidad de experimentar la verdad “débilmente”, esto es, “no como objeto del cual uno se apropia y como objeto que se transmite, sino como horizonte y fondo en el cual uno se mueve discretamente”.<sup>138</sup>

Vayamos por partes. En primer lugar, Vattimo examina la relación entre verdad y retórica partiendo de una perspectiva hermenéutica determinada, la de Hans Georg Gadamer,

---

<sup>136</sup> Recuérdese que es la expresión que utiliza literalmente Heidegger en *Ser y tiempo* si bien en sus obras posteriores el sentido del término “destrucción” sufrió profundas transformaciones.

<sup>137</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, op. cit. pp. 19-20.

<sup>138</sup> *ibid*, p. 20.

quien, seguramente por la fuerte influencia de su formación clásica en Platón y Aristóteles, es entre los autores de la ontología hermenéutica contemporánea (Luigi Pareyson, Paul Ricoeur, Richard Rorty), el que más y de manera más determinante se ha ocupado de esa relación. Vattimo se centra en la gran obra de 1960 *Wahrheit und Methode*<sup>139</sup> y en los ensayos de los años posteriores (reunidos en *Kleine Schriften* y en el volumen sobre *La razón en la época de la ciencia*<sup>140</sup>) donde Gadamer retoma y elabora la “conexión” o “identificación” heideggeriana de ser y lenguaje en una dirección en la cual se pone cada vez mayor énfasis en el polo del lenguaje frente al del ser. La tesis fundamental de Gadamer, según la cual “el ser que puede comprenderse es lenguaje”, anuncia –según Vattimo– un desarrollo del heideggerismo en el que el ser tiende a disolverse en el lenguaje o por lo menos a resolverse en él. Como confirmación de esto, podría argumentarse que conceptos centrales en Heidegger, como el de metafísica y olvido del ser o como el concepto de diferencia ontológica no tienen efectivamente una “colocación sistemática” en el pensamiento de Gadamer pero sí en el de Vattimo. Lo que queda claro en *Verdad y método* y que se hace aún más claro después es el hecho de que el mayor peso conferido al lenguaje va acompañado por un interés ético y estético que guían la hermenéutica gadameriana y desembocan con un giro radical, un giro debilitador y urbanizador, en la ontología, (esa sí ontología antes que otra cosa) vattimiana. Como han observado diversos autores, incluido el propio Vattimo, conceptos de *Verdad y método*, como el de “fusión de horizontes” y el de *Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*, están contruidos con una decidida referencia a la ética aristotélica y al concepto de aplicación. Pero como bien dice Vattimo, lo que se aclara y precisa en los ensayos posteriores a ese libro es el hecho de que

la esfera del lenguaje como lugar de la meditación total de toda experiencia del mundo y de todo darse del ser (a lo cual nos remite la tesis de que “el ser que puede comprenderse es lenguaje”) se caracteriza, más fundamentalmente aún que como hecho del lenguaje, como ámbito ético. (...) El lenguaje obra como mediación total de la experiencia del mundo sobre todo en cuanto lugar de realización concreto del *ethos* común de una determinada sociedad histórica. De manera que más que de lenguaje, se podría hablar de una *lengua* históricamente determinada.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Gadamer, H.G., *Verdad y método*, op. cit.

<sup>140</sup> Gadamer, H.G., *Kleine Schriften*, (Pequeños escritos) cuatro volúmenes, Mohr, Tubingen, 1977. Una selección de los ensayos está traducida al español como *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca, 2002. *Die Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft* fue publicado por Suhrkamp, Frankfurt, 1976 y traducido al español como *La razón en la época de la ciencia*, Alfa, Barcelona, 1981.

<sup>141</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit., p. 117.

En efecto, Gadamer describe este ámbito lingüístico-ético que rige la experiencia retomando el concepto griego de *kalón* en conexión con el de *theoría*. La *theoría* no es, según el antiguo uso lingüístico de los griegos, una construcción conceptual formalizada que implique un distanciamiento “objetivante” entre sujeto y objeto; es en cambio la participación en la procesión del dios, la participación en la cual los *theorói* representan el papel de delegados de su *polis*; se trataba entonces de un contemplar participando y, de alguna manera, perteneciendo al objeto más que poseyéndolo; y *kalón*, como dice Gadamer en uno de los ensayos de *La razón en la época de la ciencia*, “no designaba sólo las creaciones del arte y del culto...sino que también comprendía aquello que era deseable sin sombra de dudas y que no era necesario justificar mostrando su utilidad. Para los griegos éste era el dominio de la *theoría* y *theoría* para ellos era el tener confianza en alguna cosa que, sobreviniendo con su presencia, se ofrecía a todos como un don común”.<sup>142</sup>

A partir de estas referencias gadamerianas, Vattimo propone una noción del lenguaje en cuanto lugar de la mediación total, que deviene cabalmente este *logos*, este espacio de experiencia común, que pertenece al tejido de una tradición viva, a un *ethos*. Así entendido, el lenguaje (*logos-kalón*) tiene un nexo constitutivo con el bien: ambos son fines por sí mismos, valores últimos no perseguidos con miras a otra cosa, y la belleza es sólo la percepción de la idea de bien, su resplandor como Gadamer dice en el más puro estilo platónico hacia el final de *Verdad y método*.

Toda racionalidad de la experiencia histórica de individuos y grupos es posible sólo con referencia a este *logos* que es al propio tiempo mundo y lenguaje; el *logos* no tiene los caracteres infinitos de la autotransparencia del espíritu absoluto hegeliano; es dialéctico pero únicamente en cuanto vive en el diálogo siempre finito y calificado de las humanidades históricas. Gadamer lo llama también el entendimiento social (*sozialer Einverständnis*) y conciencia social (pero en un sentido más restringido y descriptivo).<sup>143</sup>

Es en este ámbito de la reflexión gadameriano-vattimiana donde se perfila una conexión específica entre verdad y retórica. Como se sabe, y Vattimo ha insistido mucho en ello, *Verdad y método* había contrapuesto a la concepción científica de lo verdadero, como verificación metódica según criterios públicos y controlables, una idea de verdad que tomaba precisamente como modelo la experiencia del arte, antes que nada por su carácter de experiencia comunitaria. En otros términos, sólo porque la experiencia de lo verdadero es

---

<sup>142</sup> Gadamer, H.G., *La razón en la época de la ciencia*, op. cit, p 64. En la traducción italiana *La ragione nell'epoca della scienza*, (con introducción de G. Vattimo), Génova, Il Melangolo, 1982, p. 58.

<sup>143</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p.118.

experiencia de pertenecer al lenguaje como lugar de la mediación total de la existencia en la conciencia común viva, sólo por eso también el arte es experiencia de verdad.

En esto se percibe también toda una línea de la tradición de la estética filosófica, aquella que (desde la peculiar universalidad “subjetiva” de lo bello kantiano hasta la conexión hegeliana entre arte y autoconciencia de los pueblos) puso de manifiesto el nexo entre la obra de arte y la conciencia de la comunidad.

El encuentro con la obra de arte no es el encuentro con una determinada verdad –lo cual, entre otras cosas, da cuenta de las torpezas en que se cae cuando se pretenden explicar los “contenidos de verdad” de las obras- sino que, en última instancia, es la experiencia de pertenecer nosotros y pertenecer la obra a ese horizonte de conciencia común que está representado por el lenguaje mismo y por la tradición que en él se prolonga.<sup>144</sup>

¿Qué tiene que ver todo esto con la relación entre verdad y retórica? Aquí entendemos la retórica en el sentido más general y genérico en el que también la entienden Gadamer y Vattimo, es decir, como arte de la persuasión mediante discursos. Ahora bien, lo que Vattimo quiere enfatizar en este punto es que la evidencia y la fuerza de convicción con que se impone un discurso es una “evidencia” de tipo retórico, es decir, sustentada en el *eikós*, en la verosimilitud del propio discurso y sus posibilidades de argumentación y persuasión ante la conciencia común, más que en las pruebas aducidas por las ciencias para verificar los caracteres intrínsecos del objeto en cuestión. Más aún, la idea de Vattimo es que la retórica y particularmente la hermenéutica (como nueva *koiné* de nuestra época) han venido a convertir a la ciencia en un factor social de la vida, en cuanto han transferido las concepciones y terminologías científicas al lenguaje cotidiano y a la mentalidad común, transferencia que se verifica obviamente mediante la vulgarización y, por lo tanto, en virtud de un cierto e inevitable empobrecimiento de la dimensión de los enunciados científicos, y a través de una acentuación de los rasgos retóricos que poseen todas las teorías científicas. Desde este punto de vista, el momento de verdad de las ciencias no es ante todo el momento de la verificación de sus proposiciones y de las leyes que ellas descubren, sino que es el proceso *urbanizador* del “informe” a la conciencia común, y por lo tanto también está caracterizado en términos esencialmente retóricos. Vattimo ha insistido en que es también en este sentido como debe entenderse la tesis heideggeriana según la cual “la ciencia no piensa”. Su momento de verdad no es el que ella cree, la verificación y la demostración sino la praxis concreta de socialización del discurso científico dentro y a través del cual las verdades de las ciencias son efectivamente

---

<sup>144</sup> *ibid.* p 119.

asumidas por la colectividad de conformidad con criterios convenidos y adoptados por todos. En otras palabras, la tesis vattimiana de una verdad débil, no metafísica sino retórico-hermenéutica, interpretativa y socialmente persuasiva, se apoya (ya no diremos que se funda) sobre la noción gadameriana del *logos*-conciencia común que hace valer sus derechos sobre los discursos demostrativos de la ciencia llevando a cabo una radicalización de la índole esencialmente retórica e incluso estética de la ciencia misma.

En repetidas ocasiones Vattimo ha hecho referencia a las posiciones de Thomas Kuhn, que aluden en términos generales a una concepción hermenéutica de la ciencia, donde las teorías científicas se prueban sobre la base de observaciones (y, si se quiere, demostraciones) que son posibles y tienen sentido sólo en el interior de esas mismas teorías y de sus paradigmas.<sup>145</sup> En otras palabras, el hecho de que se afirme un paradigma (una explicación modelo) para cierto fenómeno no es a su vez un hecho que pueda describirse según términos de demostración científica, sino a partir de determinados criterios más o menos convencionales e históricos que han sido reconocidos y asumidos como válidos por una cierta comunidad de científicos. Desde esta perspectiva, la teoría de las revoluciones científicas de Kuhn, más allá de todos los problemas que puede dejar abiertos, está formulada por Vattimo como una reducción de la lógica científica a la retórica, en el sentido de que las teorías científicas se demuestran sólo dentro de paradigmas que a su vez no están “lógicamente” demostrados sino que son aceptados sobre la base de una persuasión de tipo retórico.

Las convenciones en que descansan los métodos demostrativos de las ciencias no se adoptan “arbitrariamente” o sobre la base de criterios abstractos de economía o de utilidad práctica, sino sobre la base de su “conformidad” con “formas de vida” y, podríamos decir, por lo tanto, también con tradiciones y culturas históricamente definidas.<sup>146</sup>

La radicalización que lleva a cabo la hermenéutica de Vattimo respecto de esta aceptación general y genérica de la naturaleza retórica de la ciencia consiste cabalmente en avanzar por este camino de la historicización. Esa radicalización hecha por el filósofo italiano pone en claro que el carácter *público* de las reglas de verificación de las proposiciones de las ciencias no es sólo una universalidad formal sino que es la radicación efectiva de dichas reglas en una esfera pública histórica y culturalmente determinada.

---

<sup>145</sup> La obra de Thomas S. Kuhn a la que se refiere centralmente Vattimo es *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), Chicago University Press. Hay traducción española *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.

<sup>146</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p 122.

La verdad de una proposición científica no está en su verificación controlable atendiendo a reglas públicamente estipuladas y adoptadas idealmente por todos, lo cual sería un modo de reducir a una significación puramente formal el nexo de lógica y retórica, sino que en última instancia es, en cambio, la aceptación de las reglas de verificación vigentes en los ámbitos científicos particulares por parte de una esfera pública, que es el *logos*-lenguaje común, tejido y retejido continuamente en términos retórico-hermenéuticos, porque su sustancia es la continuidad de una tradición que se mantiene y se renueva mediante un proceso de reapropiación (del objeto tradición por parte de los sujetos y viceversa) que se desarrolla sobre la base de “evidencias” de tipo retórico.<sup>147</sup>

Como puede notarse, en la postura de Vattimo hay un clarísimo énfasis en el carácter predominante público de lo verdadero, lo que probablemente limita la referencia a la íntima evidencia de la conciencia. Llegar a la verdad no quiere decir alcanzar el estado de luminosidad interior que tradicionalmente se designa como evidencia, sino que significa más bien pasar al plano de aquellas suposiciones compartidas que podrían tomarse como “verdades débiles” (¿opiniones?), pero que más que evidentes se manifiestan como “obvias” pues no necesitan de interrogación alguna y, por lo tanto, quizá puedan considerarse con todas las reservas del caso como auténticas evidencias en sentido fuerte.

Todo ello implica también indudablemente una acentuación de la experiencia de la verdad como puesta por obra de procedimientos lingüísticos explícitamente desarrollados, no tanto en el sentido del control público de los enunciados científicos, como en el sentido del análisis de los varios lenguajes atendiendo a su uso. De este modo, se podría hablar de un notable acercamiento de la hermenéutica vattimiana a las filosofías de origen (neo)empirista y (neo)pragmatista, toda vez que apunta a una experiencia de la verdad referida al ejercicio de procedimientos de análisis y de control que se caracterizan esencialmente como prácticas públicas. En todo caso, la urbanización del pensamiento de Heidegger se radicaliza aquí en un sentido muy literal como aceptación del carácter más “exterior” que interior de la verdad y, por lo tanto, del predominio del momento de proceso sobre el momento intuitivo, del momento de la comunicación “social” o “civil” ordenada según reglas, sobre el momento de la visión interior de la verdad. De esta manera, sugiere Vattimo, se hace explícito el alcance del anticonciencialismo de Heidegger, que se manifiesta sobre todo como como desconfianza respecto del sujeto de la metafísica moderna presuntamente fundado sobre la autoconciencia; un recelo que, como decíamos antes, tiene un precedente en Nietzsche y en su repudio del carácter último de la evidencia de la conciencia.

---

<sup>147</sup> *ibid.*

Con todo, Vattimo reconoce que esta sustracción de lo verdadero al dominio de la intuición y de la evidencia interior en aras de una noción de verdad enraizada en la experiencia de comunidad, plantea también no pocos problemas como la cuestión de que la mayoría de los que hablan una determinada lengua pueda estar en error (Wittgenstein), o el problema de definir y establecer límites precisos a las nociones de “conciencia común” (Gadamer) o “racionalidad social” (Habermas) como nuevos “parámetros” de la verdad. En el fondo, apunta Vattimo, el problema de hablar de una “conciencia común” nos enfrenta al tema de la tradición, es decir, habrá que preguntarse por el derecho en nombre del cual la conciencia común rige y se hace valer a los individuos y si acaso puede ser la continuidad misma de la tradición (socio-cultural) a la que se pertenece ese criterio de legitimación de la verdad. Más aún, ¿existe tal unidad o continuidad en la tradición?, ¿se puede hablar de la tradición en singular, como si fuera única?

Una primera tentativa de respuesta a estas interrogantes fue desarrollada por Vattimo bajo la fórmula “del ser como futuro a la verdad como monumento”<sup>148</sup>, es decir, a partir del reconocimiento (específicamente hacia finales de los años ochenta) de una tendencia hacia una visión “monumental” de la verdad, presente en las corrientes más importantes de la hermenéutica contemporánea, a saber, Heidegger y Gadamer. ¿Qué significa exactamente y cómo se concreta en la hermenéutica esa tendencia a considerar la verdad como monumento?

Como en el caso de los apartados anteriores de este mismo capítulo, Vattimo parte de ciertos supuestos heideggerianos, o mejor dicho, de ciertos planteamientos en torno a su muy particular visión e interpretación urbanizadora y nihilista del pensamiento heideggeriano. En síntesis, dichos planteamientos son tres: 1) la centralidad del ser, 2) la descripción de la existencia como interpretación, que implica a su vez 3) una concepción de la verdad en términos de “apertura” y “proyecto”. Como es sabido, Vattimo retoma la tesis de *Sein und Zeit* según la cual Heidegger opone a la noción metafísica de la verdad como adecuación de la proposición al estado de las cosas, una idea de verdad como proyecto existencial: el mundo no es un espectáculo a registrar “objetivamente”, incluso la objetividad de la ciencia es una actitud que el ser-ahí adopta en el ámbito de un proyecto que él mismo es, en la medida en que existe y se construye a sí mismo.

El conocimiento como registro objetivo de hechos –que se legitima a partir de criterios históricamente dados pertenecientes también al proyecto arrojado que el ser-ahí es– consiste en una articulación interna de la precomprensión que constituye al ser-ahí en su ser-en-el-

---

<sup>148</sup> Título emblemático de uno de los capítulos de su *Ética de la interpretación* (1989), *op. cit.* pp. 165-184.

mundo. El conocimiento viene así a ser entendido como “articulación de la (pre)comprensión”, o sea, como interpretación (*Auslegung*) fundada sobre una originaria *Verstehen*, a la que por no ser un mero registro de datos Heidegger llama *Entwurf*: proyecto.<sup>149</sup>

Ahora bien, Vattimo aclara que no cualquier interpretación o comprensión es igualmente válida o legítima para considerarse como “verdadera” y encuentran de momento en el propio Heidegger de *Ser y tiempo* los elementos de juicio necesarios para discernirlo y escapar del relativismo, pero sin caer tampoco en una postura nuevamente metafísica, al estilo de la verdad “fenomenológica” o “científica” que pretenden emerger de las cosas mismas. La vía que abre Vattimo a partir y a través de Heidegger, no es aquella que garantizaría, de algún modo, un acceso “a las cosas mismas”, por situarse fuera de las opiniones comunes, arbitrarias o fortuitas; sino aquella que buscando una “autenticación” del proyecto, distingue, o al menos intenta distinguir, los modos de comprensión que no se dejan reducir al mundo de *man*, el de las habladorías o las banalidades cotidianas o, los modos que, en todo caso, usan y transfiguran (distorsionan, diríamos en términos de *Verwindung*) las habladorías y las banalidades cotidianas para convertirlas en genuinas formas de comprensión del ser-ahí. Este último punto que hemos puesto en negritas resulta particularmente relevante para las ideas estéticas de Vattimo, que veremos con detalle más adelante, y muy en particular para las posibilidades de comprensión del arte y de la experiencia de verdad en el arte contemporáneo y en la experiencia estética actual, es decir, en la llamada posmodernidad.

Podríamos resumir todo esto diciendo –en términos que aclaran a Heidegger, pero que también lo simplifican un poco- que la problemática de la verdad se plantea ya en *Sein und Zeit* con toda nitidez: no cualquier “pre-comprensión” del mundo en la que el ser-ahí se encuentra arrojado es capaz, desplegándose en interpretación, de conducir al conocimiento de la verdad: la distinción entre la “cientificidad” y la banalidad de las habladorías se opera, en el nivel del proyecto, en relación a su mismo determinarse de un modo más bien que de otro, y no en el nivel de una verificable “objetividad” como conformidad o adecuación a la cosa.<sup>150</sup>

El problema de la verdad, al menos en la interpretación que hace Vattimo de *Ser y tiempo*, se relaciona así con el de la autenticidad. La autenticidad a su vez –y como ya se sabe- es una posibilidad ligada a la decisión anticipadora de la muerte. Sólo eligiendo la posibilidad más propia, como se recordará, el ser-ahí puede ser auténtico; y la muerte es la posibilidad “más propia”: tanto porque es aquella que ninguno puede evitar, como porque es la auténtica

---

<sup>149</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. p.167.

<sup>150</sup> *ibid.* p. 168.

posibilidad, que mantiene abierto el proyecto que el ser-ahí es, precisamente en cuanto permanente posibilidad. Si bien Vattimo considera que el propio Heidegger no parece ofrecer muchos elementos de clarificación respecto a qué signifique “decidirse anticipadamente” por la muerte, sí lo hace en cambio con un extenso tratamiento del problema de la historicidad que desde la perspectiva vattimiana puede considerarse la única posible aclaración de qué significa la decisión anticipadora de la muerte (y, por tanto, también de qué sea el conocimiento de la verdad). Más aún, pensamos que éste constituye uno de los ejes determinantes en las ideas estéticas de Vattimo y en su comprensión del arte contemporáneo. Cuando se buscan contenidos específicos y más reconocibles para la noción de existencia auténtica, lo que encuentra Vattimo es sobre todo una distinción que concierne a los modos de relacionarse con el propio arrojamiento como proveniente del pasado. En otros términos, el proyecto que el ser-ahí es y que constituye su comprensión del mundo es un proyecto-arrojado: lo que significa que es sobre todo y en todos los casos de-finido y de-terminado por la pertenencia a un mundo histórico concreto, que en la cotidianeidad se da como algo obvio y que, en cuanto herencia del pasado, tiende a ser asumido inauténticamente en la forma de la prosecución, de la *Tradition*. De esta aceptación acrítica y no problemática de la *Tradition*, que coincide con la permanencia en el arrojamiento banal cotidiano, se distingue un modo diverso de asumir la propia *Geworfenheit*: entender el pasado no como obvio haber-pasado (*vergangen*), sino como siendo-nos-ido, esto es, como una posibilidad todavía abierta, como algo aún posible de actualización. No se trata simplemente de un acto de “toma de conciencia” a nivel psicológico frente al pasado; se trata de un hecho ontológico, que emerge de la propia finitud del ser, en cuanto las posibilidades heredadas con el arrojamiento se configuran de modo diverso en función de que el ser-ahí las escoja o no en relación a la decisión anticipadora de la muerte. Según Vattimo, con la decisión anticipadora de la muerte se abre la posibilidad de una autotransmisión explícita de las posibilidades heredadas, o sea, la posibilidad de la *repetición* e, incluso, de la *distorsión*. Este punto será también decisivo para el tema del arte y de la experiencia estética.

¿Qué relación hay entre la decisión anticipadora de la propia muerte y la asunción histórica no meramente “tradicionalista” del pasado? Vattimo responde de manera contundente.

...la explícita asunción de la finitud de la existencia coloca a la herencia histórica que la constituye, también en la óptica de la posibilidad: no sólo en el sentido, central en la distinción heideggeriana entre *vergangen* y *gewesen*, de que el pasado se presenta ahora como una posibilidad *todavía* abierta sino, además, en el de que precisamente por presentarse como una

posibilidad abierta requiere entonces nuevas decisiones, perdiendo así la obvedad opaca y monolítica con la que el arrojamiento cotidiano busca imponerse.<sup>151</sup>

¿En qué sentido, pues, estamos aquí frente a una monumentalización de la verdad? La palabra clave para responder a esta pregunta vuelve a ser para Vattimo la de *An-denken*, la rememoración, la posible rememoración del ser y de su diferencia ontológica, pero también el acto de traer a través de la memoria el pasado al presente aunque nunca de manera puntual o literal. El pasado nunca se recupera tal cual en toda su integridad. La rememoración no es así sólo el nombre del pensamiento que, en la época del fin de la metafísica, busca alguna vía para “salir” del olvido del ser; pues todo pensamiento, según Vattimo, en cuanto autotransmisión de una posibilidad heredada-elegida en la decisión anticipadora de la muerte, es *andenkend*. La decisión anticipadora de la muerte, de la que depende la autenticidad de la existencia así como la “cientificidad” de la interpretación del mundo, tanto como el conocimiento de la verdad, no tiene otro modo de ejercerse que la rememoración. En ese sentido, podemos hablar en Vattimo de una crítica a la idea de verdad como adecuación y al conocimiento (concepto o idea) como representación; lo que conocemos del mundo no es más una representación sino siempre una rememoración, un recuerdo, un trazo, una huella. De cualquier manera, queda en pie que la posibilidad de acceso a la verdad, en cuanto ligada a la autenticidad del proyecto, no remite tanto al presente o al futuro como al pasado. Es el pasado, repetido como posibilidad (todavía) abierta lo que se libera de la opaca obvedad de lo cotidiano.

Este pasado ahora abierto –como un texto clásico, una “obra de arte”, o un “héroe” capaz de servir de modelo- es lo que cabalmente se puede llamar monumento; un término que aquí escogemos, es verdad, también con cierta intención provocativa, pero que resulta perfectamente legítimo por cuanto es capaz de traer a expresión una gran cantidad de elementos presentes; aunque no explícitos del texto heideggeriano: señaladamente las nociones de huella, de rememoración, de obra de arte o de mortalidad. Sólo en el marco delimitado de ellas se da, para Heidegger, una experiencia de verdad.

Como hemos visto en anteriores secciones de este trabajo, en el pensamiento de Gadamer, seguidor de Heidegger, pero sobre todo en Vattimo se desarrolla la línea de una tendencial reducción del ser al *Ge-Schick*, al envío. En el caso de Gadamer, esto se ve claramente en el hecho de que su crítica no se dirija precisamente contra la metafísica occidental (su noción de ser como presencia y el conocimiento como representación), sino sólo contra el cientifismo empirista-positivista, y justo por cuanto representa una seria

---

<sup>151</sup> *ibid.* pp. 171-172.

amenaza para la tradición humanista (que se remite a la metafísica), con su empeño en reducir las ciencias del espíritu al plano metodológico de las ciencias de la naturaleza. Vattimo reconoce que si bien Gadamer no llega al extremo de reducir el ser al lenguaje, sí contribuye a consolidar en buena medida una tendencia a identificar el ser con la lengua en su vida histórica, con la lengua hecha de estructuras lingüísticas, pero signada, sobre todo, por obras características y textos eminentes. Vattimo afirma que para Gadamer como para Heidegger (en medida y sentidos sólo en parte diversos) tenemos experiencia del mundo dentro de un horizonte en el que las cosas vienen a ser únicamente en el proyecto arrojado que siempre somos nosotros; tal proyecto es la lengua que hablamos y que nos habla, como conjunto de costumbres, como patrimonio de textos clásicos y como diálogo interpersonal.

El ser no es como el objeto: acaece en el diálogo que nos liga a los otros, sólo con los cuales experimentamos las cosas; y si este diálogo da lugar a un entenderse sobre las cosas es únicamente porque sucede en un médium: la lengua, que no es sólo un medio, sino un ámbito rector históricamente cualificado por textos eminentes.<sup>152</sup>

La expresión “textos eminentes” a los que alude la cita anterior, se refiere no sólo a textos en sentido estricto, textos escritos o literarios, sino precisamente a obras paradigmáticas, en ese sentido “monumentales”, producidas en un grupo social determinado (incluyendo desde luego y en primer lugar los propios monumentos artísticos), que forman parte del patrimonio y legado de la cultura donde se reconoce una comunidad. Vattimo insiste en que allí donde Gadamer ilustra el carácter ejemplar y comunitario de la experiencia estética para toda posible experiencia de la verdad, se confirma cabalmente este elemento monumental.

El entenderse que acaece en la experiencia hermenéutica, tanto como en la comprensión de la obra de arte, o del texto del pasado con el que se entra en diálogo, adviene sólo por vía de una “transmutación de forma”; es decir, en la medida en que la fusión de horizontes entre los interlocutores se “eleva” al plano del monumento: ya sea porque los interlocutores se entienden dentro de o en referencia a un canon de formas transmitidas, ya sea porque en el encuentro se produzca una nueva forma capaz de perdurar, de devenir a su vez un canon clásico.<sup>153</sup>

En suma, para Vattimo la experiencia del mundo se da para el hombre en un intercambio dialógico que es hecho posible por una lengua, no como simple estructura de un *médium* comunicativo, sino como patrimonio de formas, es decir, de monumentos. Pero el

---

<sup>152</sup> *ibid.*, pp. 175-176.

<sup>153</sup> *ibid.*, p. 176.

trasfondo de esta postura es siempre de carácter ontológico: el ser no es (no es el darse de las cosas en la simple presencia) sino que acaece, adviene, viene a nosotros en un tejido de preguntas y respuesta, en una experiencia hecha posible y dotada de sentido por la lengua, que es el *médium* en el que se transmiten formas, esto es, configuraciones de valores, modelos, significados, obras o textos, que muestran ser capaces de repeticiones-ejecuciones. El ser es la transmisión, es el transmitirse de textos-obras capaces de repetirse y de dar lugar así al surgimiento de otras formas. De la forma, así entendida por Vattimo, y que será también determinante para el tema estético, no forma parte sólo la definitividad, la configuración estable, reconocible y por eso repetible, sino también la capacidad de ser el lugar de un reconocimiento de sí por parte de los interpretes. “La forma que se transmite en la historia y que la constituye como historia del ser es aquella que es capaz de ser reconocida por quien se reconoce en ella”.<sup>154</sup>

Así las cosas, Vattimo acentúa en un primer momento la impresión de que la experiencia de la verdad, para la hermenéutica, sea esencialmente una experiencia de rememoración y repetición, y por lo tanto de integración y (re)establecimiento de la continuidad en la historia. La transformación que se opera en el encuentro hermenéutico con el otro es una transmutación de forma, un mediar la distancia del otro respecto de uno mismo en el ámbito de una forma que tiene una consistencia o proveniencia histórica; sólo a este precio se evita que el diálogo sea un esfuerzo de recíproca supremacía (incluso retórica), cuyo éxito pudiera estribar únicamente en el predominio de uno u otro interlocutor sobre el otro, de acuerdo con un esquema dialéctico de relación amo-esclavo. El “tercero”, el médium en el cual resulta posible entenderse, trasciende a los interlocutores, pero ya no es la “cosa en sí”, “objetiva” sobre la que se habla, sino esa sutil y frágil continuidad que los mete, los sostiene y los coloca, desde el principio, en relación entre sí; sólo en relación a su historicidad, a ese conjunto de posibilidades heredadas, la decisión anticipadora de la muerte o la asunción explícita de la finitud adquiere un contenido histórico reconocible: el de destino. Sin embargo, nada más lejos de la postura de Vattimo (y de la del mismo Heidegger) que entender esta noción de destino como una pasiva aceptación de la tradición. El propio Vattimo reconoce que

---

<sup>154</sup> *ibid.*, p. 178. No podemos olvidar que la insistencia de Vattimo en el tema de la forma tiene sus raíces, por un lado, en la formación eminentemente aristotélica del filósofo turinés y muy en especial a través de sus mentores. Por un lado, Luigi Pareyson, quien desarrolló toda una teoría estética de notable influencia entre todos sus discípulos, donde se define a la “interpretación” como “conocimiento de formas por parte de personas”. Véase, L. Pareyson, *Estética, Teoría de la formatività* (1954), Bompiani, Milán, 1988, pp. 157 y ss. Y también Gadamer, quien recoge en *Verdad y método* el término “reconocimiento” de la doctrina aristotélica de la tragedia. Volveremos a estas esclarecedoras referencias a Aristóteles hacia el final de este trabajo.

tampoco en Gadamer el vínculo con la tradición tiene en absoluto “la inocencia de la vida orgánica”, sino que puede implicar igualmente tanto rupturas revolucionarias como tomas de distancia. En ningún caso se habla de la pura y simple repetición del pasado ya que interpretar es siempre también formular de un modo nuevo y diverso. Sin embargo, dice Vattimo, tampoco se trata de caer en la trampa de la necesidad de novedad pues no es el valor de la novedad lo que la hermenéutica quiere enfatizar; eso se podría hacer sólo a la luz de una filosofía de la historia de tipo providencialista y en última instancia metafísico, donde se justifica el deseo de novedad como desenvolvimiento o recuperación de la “esencia” o el “fundamento” definido ya siempre en la garantizada estructura emancipatoria del tiempo.

Inútil decir que una tal enfatización metafísica del valor de lo nuevo, que se puede considerar característica de la modernidad, es también profundamente contradictoria, ya que lo nuevo vale sólo en cuanto se legitima por referencia a un originario *Grund* o expectativa esencial. Es muy probable que el diseño filosófico del “monumentalismo” característico de la concepción hermenéutica de la verdad tenga que ser puesto en relación con el vaciamiento del valor de lo nuevo, que se verifica en eso que Gehlen ha llamado la “secularización del progreso”.<sup>155</sup>

Es en esta situación en la que resulta pertinente para Vattimo defender la “monumentalización” hermenéutica de la verdad. En efecto, ésta comporta una toma de distancia del “futurismo” (en sentido literal) característico de la metafísica moderna de la historia, a favor del ideal de la continuidad y, en última instancia, de la comunidad. El punto nodal vuelve a recaer en el tema de las posibilidades de acceder a la verdad a través del diálogo (el diálogo social también), tal como lo plantea Gadamer, a saber, mediante la búsqueda, ideal si se quiere, de una comprensión mutua entendida como “fusión de horizontes”, donde el éxito del diálogo hermenéutico entre los interlocutores no está en el prevalecer de la perspectiva del uno o del otro, sino en la formación de un horizonte común que disloca a ambos de sus posiciones precedentes. Monumento, dice Vattimo, es también lo que nos habla de una alteridad que no se deja reducir.

Por todo ello, Vattimo remite la verdad como conformidad, a una verdad como apertura, esa apertura a la alteridad y a la diferencia que, precisamente, resulta ejemplar y primordial en la experiencia estética y más en particular frente al arte contemporáneo.

Verdad como apertura, entendida ya sea (en Gadamer) como horizonte histórico-cultural compartido por una comunidad que habla la misma lengua, en cuyo interior están vigentes reglas específicas de verificación y validación; ya como paradigma que, sin identificarse necesariamente con una comunidad lingüística o un universo cultural (pero también sin excluir

---

<sup>155</sup> Vattimo, G. *Ética de la interpretación*, op. cit. p. 182.

necesariamente una tal identificación) contiene en cualquier caso las reglas para la solución de problemas en su interior, y, en su conjunto, se da como fundamentación que no está a su vez fundamentada, ni siquiera por la continuidad histórica que parece aún actuar en Gadamer.<sup>156</sup>

La apertura como tal no puede decirse “verdadera” con criterios de conformidad, pero es (al menos para Gadamer y Vattimo, explícitamente) verdad originaria porque instituye los horizontes en que toda verificación o falsificación es posible. Según Vattimo, de la apertura, nosotros tenemos experiencia “hermenéutica” en términos más o menos explícitamente estéticos y cita como ejemplo a W. Dilthey y sobre todo a R. Rorty, que piensa el encuentro con otros paradigmas como el encuentro con un nuevo sistema de metáforas, con una creación poética. Vattimo nos recuerda que Gadamer mismo no comienza por casualidad *Verdad y método* con la reivindicación de la carga de verdad del arte; sólo que, en él, el encuentro con otras aperturas del mundo en las que consiste la interpretación, es experiencia estética en la medida en que esta última es, además, pensada fundamentalmente en términos históricos, como integración o, mejor, como “aplicación” en el presente de una llamada que proviene del pasado.

Para Vattimo, la verdad de la apertura parece pensable más específicamente sólo a través de la metáfora heideggeriana (o holderlineana en última instancia) del habitar. Puedo construir una epistemología, puedo enunciar proposiciones válidas según ciertas reglas sólo a condición de habitar un determinado universo lingüístico, o un paradigma. Pero no puedo describirlo como condición universal, estructural, estable; ya sea porque la experiencia histórica muestra la irreductibilidad de paradigmas y universos culturales heterogéneos; o porque para describir la apertura como una estructura estable habría de haber un criterio de conformidad que sería, entonces, la apertura más originaria. Habitar en la verdad, explica Vattimo, es ciertamente algo muy diferente a mostrar simplemente lo que es ya desde siempre. Hace incluso una interesante analogía con el habitar en una biblioteca: mientras la idea de verdad como conformidad se representa el conocimiento de lo verdadero como la posesión cierta de un “objeto” mediante una representación adecuada, la verdad del habitar es más bien la competencia del bibliotecario, que no posee enteramente, en un acto puntual de comprensión transparente, la totalidad de los contenidos de los libros entre los cuales vive, ni siquiera los primeros principios de los que tales contenidos dependen; no puede compararse ese conocimiento como posesión a través del dominio de los primeros principios con la

---

<sup>156</sup> Vattimo, G., *Más allá de la interpretación*, op. cit. p. 129.

competencia biblioteconómica que sabe dónde ha de buscar porque conoce la colocación de los volúmenes y tiene, también, una cierta idea del “catálogo de temas”

Con todos estos señalamientos, Vattimo argumenta que es arbitrario y equívoco acusar a la hermenéutica de acabar en el relativismo y el irracionalismo, pues ambos se fundan sobre la noción de verdad como adecuación o conformidad con un “estado de cosas” y, en esa medida, parten del mismo supuesto de entender el conocimiento como representación, manifestación o revelación de lo que, *sin ninguna posibilidad de elección*, ya-siempre-es, con toda la cerrazón, imposición y violencia que esta postura implica. La verdad de la hermenéutica, la verdad como apertura, apunta en cambio en un sentido no autoritario y más bien de libertad a la experiencia de verdad como diálogo y, sobre todo, como comunidad. Esa misma libertad y comunidad que, según Vattimo, se hacen especialmente presentes en la experiencia estética. Con todo, el propio Vattimo reconoce los riesgos “románticos” del esteticismo y se pregunta si esta crítica a la evidencia del darse del objeto (y de la verdad como conformidad) puede reducirse y hasta dónde a la experiencia estética del *fulfilment*, y la armoniosa integración de la comunidad.

No sólo se trata de mirar con sospecha al esteticismo que parece necesariamente implicado en esta concepción hermenéutica de la experiencia de la verdad. El esteticismo –puesto que tal es en el fondo el remitir la sensación de evidencia objetiva a una anotación de la integración en el mundo que se “habita” y en el que uno se siente en casa como en la bella eticidad- es “sospecha” sólo en la medida en que, en vez de despedirse de lo verdadero como *Grund*, como instancia última, autoritaria, silenciante, parece ser sólo una versión más compacta y perentoria.<sup>157</sup>

La respuesta de Vattimo para evitar que el modelo “estético” sobre cuya base se piensa la experiencia de la verdad en la hermenéutica nos lleve por caminos esteticistas es, otra vez a partir de Gadamer, la propia contextualización histórica, aunque poniendo el acento en el presente. En otras palabras: sigue siendo verdadero que la hermenéutica sustituye la verdad como apropiación de la cosa (aferrar, coger, aprehender, comprender) mediante una representación adecuada por una verdad entendida como habitar y como experiencia estética más que como intelecto-cognitiva; pero esta experiencia estética es ya pensada a su vez como su efectivo configurarse en la época de la metafísica cumplida y del fin de la modernidad, a la que también pertenece la ontología hermenéutica. En este sentido hay que contextualizar la experiencia estética tal como se da de hecho en nuestros días. Se podría considerar que una obra es falsa, *Kitsch*, en cuanto ya no se presenta con las características de la originalidad,

---

<sup>157</sup> *ibid.*, p. 134.

completud, rotundidad, armoniosa conciliación y perfecta compenetración de contenido y forma que eran las características propias del arte en su sentido clásico. Sin embargo, cabe preguntarse qué sucede si esas características ya no están del todo vigentes. El hecho, afirma Vattimo, es que la conexión de hermenéutica y estética en la época del final de la metafísica puede formularse también así:

Se torna posible, como hace la hermenéutica del presente siglo, reivindicar la carga de verdad de la experiencia estética, incluso su significado de “modelo” para una concepción de la verdad libre de los prejuicios del cientificismo (es decir, de la idea de verdad como conformidad y como evidencia del objeto) sólo cuando la experiencia estética se ha modificado hasta el punto de perder las características “clásicas” que la han connotado en la tradición metafísica.<sup>158</sup>

La crítica de la idea de verdad como conformidad lleva, pues, a la hermenéutica de Vattimo a concebir la verdad con el modelo del habitar y de la experiencia estética. Pero en la medida que esta experiencia tiende a presentarse aún según una imagen clasicista de integración, armonía y perfección, que corresponde al darse del arte en la época de la metafísica (y, por tanto, también en la época de la verdad como conformidad), la hermenéutica –propone el turinés– terminará por oponer a la verdad como adecuación sólo una idealización al estilo de la “bella eticidad hegeliana”, en la cual, en lugar de evitar el pensamiento fundamentador (y su olvidadiza identificación de ser y ente), se vuelve a proponer un fundamentalismo todavía más duro y, peor aún, bastante ingenuo.

Como en el caso de las otras críticas de Vattimo, abordadas en los apartados anteriores de este mismo capítulo, no se trata de que podamos superar la idea de verdad como adecuación abandonando o simplemente dejando atrás dicha noción, sino que el pensamiento habrá de ejercitarse nuevamente en una *Verwindung*, en una continuación y distorsión, que para Vattimo significa “el mantenimiento del modelo de la conformidad como momento secundario de la experiencia de la verdad, lo que lleva consigo “el desplazamiento a un segundo plano de la verdad-conformidad, en definitiva la cada vez más acentuada divergencia entre lo real –como eso que se da en la inmediatez de una intuición inderogable– y lo verdadero, como eso que se acierta sólo con la condición de situarse en un horizonte desfondante”.<sup>159</sup>

Otra manera de decirlo es que a la *Erklärung*, a la “explicación” científico-positiva, la hermenéutica de Vattimo opone lo que en Heidegger puede llamarse una *Erörterung*, una “localización” desfondante que tiene, más bien, muchos de los rasgos de la experiencia

---

<sup>158</sup> *ibid.* pp. 135-136.

<sup>159</sup> *ibid.* p. 139.

estética, pero tal como se da al final de la metafísica y como momento de su “superación” en la forma de la *Verwindung*. Para decirlo de manera más sencilla con la citada metáfora de la biblioteca, Vattimo propone, utilizando la expresión de Borges, que la biblioteca dentro de la cual habita el hombre tardo-moderno y dentro de la cual se localiza su experiencia de verdad es una “biblioteca de Babel”. Esto significa que quizá como nunca antes, estamos frente a la multiplicidad cultural y de saberes, ante una diversidad prácticamente irreductible de visiones del mundo y de la vida. Sin embargo, no se trata simplemente de un fenómeno social o cultural, sino que debe verse desde una perspectiva filosófica de carácter radical, a saber, bajo una óptica ontológica. La ontología tiene que ver con todo esto porque sin ella la hermenéutica se arriesga a aparecer sólo como una teoría de la multiplicidad. Por lo demás, esta multiplicidad quedaría quizá sólo como algo dado de hecho, privado de carga filosófica, si la filosofía por su parte no lo ligase al descubrimiento de la temporalidad constitutiva del ser, como sucede en Heidegger y como lo propone Vattimo.

La multiplicidad irreductible de los universales culturales se vuelve filosóficamente relevante sólo cuando se observa iluminada por la constitutiva mortalidad del ser-ahí, que confiere a la *Über-lieferung* (transmisión) no el carácter de una confusa superposición de perspectivas que disturban la aprehensión de la cosa como es, sino la dignidad del *Ge-schick* (envío), del darse del ser como trans-misión de aperturas distintas en cada momento como distintas son las generaciones de los hombres.<sup>160</sup>

Desde luego, Vattimo tiene presente la distinción heideggeriana entre tradición como *Tradition* y tradición como *Über-lieferung*, esta última entendida como transmisión, legado y proveniencia, en el sentido de heredar activamente el pasado como posibilidad abierta no como rígido esquema determinado y determinante. De esta manera, Vattimo trata de apartarse de una visión de la hermenéutica como una pura filosofía de la multiplicidad irreductible de perspectivas, es decir, entendida como mero relativismo. Por ello nos aclara que aún la multiplicidad de las perspectivas queda abierta por la constitutiva mortalidad del ser-ahí; el cual se encuentra ya siempre arrojado en un proyecto, en una lengua, en una cultura que *hereda*. En ese sentido, también la conciencia de la multiplicidad de las perspectivas, de los universales culturales e incluso de los a priori que hacen posible la experiencia del mundo, es *herencia*.

Y sigue con la metáfora borgeana:

---

<sup>160</sup> *ibid.* p. 140.

La concepción de la verdad como habitar en la biblioteca de Babel no es una descripción verdadera de la experiencia de la verdad que finalmente sustituiría a la experiencia falsa de la metafísica, que la pensaba como conformidad; al contrario, es el logro del desplegarse de la metafísica como reducción del ser a la presencia, de su culminar en la ciencia-técnica, y del consecuente disolverse de la idea misma de realidad en la multiplicidad de las interpretaciones.<sup>161</sup>

Esta multiplicidad de voces, más que como un confucionismo anárquico o arbitrario debe considerarse, según Vattimo, como la llamada de un *Ge-Schick*, de un destino que ya no tiene los mismos rasgos del fundamento metafísico porque consiste en la disolución del fundamento, que no obstante no se disuelve del todo. En efecto, y aunque parezca paradójico, el *Ge-Schick* conserva así algo del *Grund* metafísico y de su capacidad de legitimación, si bien sólo en la forma distorsionada, desvirtuada y, si se quiere, nihilista, de la vocación por el desvanecimiento y el debilitamiento, con todos los riesgos que dicha postura trae consigo; pero que vista positivamente, como la presenta Vattimo, representa todavía una posible racionalidad (débil, frágil y precaria, pero racionalidad al fin) para el pensamiento.<sup>162</sup>

En síntesis, para Vattimo situarse en la verdad de la apertura no es ni la integración armoniosa (tradicionalista, conservadora) en un canon recibido y compartido en términos de comunidad orgánica; ni tampoco el puro distanciamiento historicista-relativista del posmodernismo mal entendido. A la verdad como apertura se accede, en cambio, asumiendo el desfondamiento como destino, que no es lo mismo que aceptarlo con simple resignación. Lejos de lo que pudiera pensarse, asumir el desfondamiento (del ser, de la historia, del sujeto, de la verdad) no supone una reivindicación de “lo local” frente a “lo global”, una reducción “parroquial” o “tribal” de la experiencia de lo verdadero, para lo cual los enunciados estarían siempre solamente dentro de un horizonte delimitado y no podrían nunca pretender una validez más amplia; al contrario, la experiencia de dicho desfondamiento nos abre y nos impele a seguir buscando la posible universalidad al menos como persuasividad.

Se trata, ciertamente, de una universalidad postmetafísica o, como se la ha llamado en algún lugar, post-universalidad<sup>163</sup> y, en todo caso, de una criticidad *verwunden*; retomada en su anterior caracterización metafísica, y proseguida y distorsionada en correspondencia, es

---

<sup>161</sup> *ibid.* p. 141.

<sup>162</sup> v. “Reconstrucción de la racionalidad”, aparecido originalmente en el Anuario Filosófico de 1988, publicado por Laterza, Milano, 1989, e incluido después en versión castellana como Apéndice 2 en *Más allá de la interpretación* (1994), op. cit. pp. 147-161, donde Vattimo continúa desarrollando una apología de su perspectiva hermenéutica frente a las críticas que la tildan de irracionalista, esteticista y relativista.

<sup>163</sup> v. nota 76.

decir, en la escucha, a una llamada del ser que resuena en la época del cumplimiento o fin de la metafísica: un llamado a la libertad<sup>164</sup> y en última instancia a la caridad.

En efecto, Vattimo ha insistido, especialmente en su último libro publicado a la fecha<sup>165</sup>, que la parábola de la noción de verdad en el siglo XX se configura como una transición de la verdad a la “caridad”. En un arriesgado pero legítimo intento por llevar el *pensiero debole* de la teoría a la práctica y de la ontología hermenéutica hacia la reflexión sociológica y la política (incluso en el nivel más concreto y directo de la práctica política<sup>166</sup>), Vattimo ha recalcado recientemente que la relación del pensamiento con la verdad del ser, con la apertura originaria de la verdad, no es en ningún sentido un conocimiento, una posesión teórica, sino más bien aquello que Ludwig Wittgenstein habría llamado el compartir “una forma de vida”. Nada puramente irracional, puesto que, como sugiere Heidegger, se trata de asumir como horizonte de posibilidad la herencia de la tradición a la cual somos lanzados. En ese sentido nos habla Vattimo de un *Adios a la verdad*, en cuanto es una despedida de la verdad como reflejo “objetivo” de un dato que, para ser descrito de forma adecuada, debe fijarse como estable, es decir, como “dado”; una verdad que es objeto metafísico de una intuición posible sólo a un sujeto, de algún modo titulado a captarla. Sin embargo, ese adiós a la verdad no supone una renuncia a toda posibilidad de verdad sino una apuesta por un tipo de verdad, política más que epistemológica, concebida ya no como correspondencia objetiva sino como el horizonte paradigmático dentro del cual toda correspondencia es verificable. Más aún, la conclusión de Vattimo es que la cuestión de la verdad debe ser reconocida ya como una cuestión de interpretación (hermenéutica), de puesta en acción de paradigmas que, a su vez no son “objetivos” (ya que nadie los verifica ni falsifica, salvo basados en otros paradigmas) sino que es un tema de consenso social. Por lo tanto, el adiós a la verdad es el inicio, y la base misma, de la democracia en nuestros días.

La conclusión a la que quiero llegar es que la verdad como absoluta, correspondencia objetiva, entendida como última instancia y valor de base, es un peligro más que un valor. Conduce a la república de los filósofos, los expertos y los técnicos, y, al límite, al Estado ético, que pretende poder decidir cuál es el verdadero bien de los ciudadanos, incluso contra su opinión y sus preferencias. Allí donde la política busca la verdad no puede haber democracia. Sin embargo, si se piensa la verdad en términos hermenéuticos que muchos filósofos del siglo XX han

---

<sup>164</sup> Es, como se sabe, la tesis de la conferencia heideggeriana “De la esencia de la verdad” (de 1930, pero publicada hasta 1943). Existe versión castellana de Helena Cortés y Arturo Leyte, en *Hitos*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 151-171.

<sup>165</sup> Vattimo, G., *Adios alla verità*, Beltemi, Milano, 2009. Traducción española: *Adiós a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 2010.

<sup>166</sup> Recuérdese la reciente participación de Vattimo como diputado europeo, que se encuentra narrada en varios artículos y entrevistas así como en diversos momentos de su autobiografía *No ser Dios*, op. cit.

propuesto, la verdad de la política deberá buscarse sobre todo en la construcción de un consenso y de una mistad civil que hagan posible la verdad también en el sentido descriptivo del término. Las épocas en las que se creyó que la política podría basarse en la verdad fueron época de gran cohesión social, de tradiciones compartidas, pero también, en muchos casos, de disciplina autoritaria impuesta desde arriba.<sup>167</sup>

En otras palabras, para Vattimo la búsqueda de la verdad metafísica, entendida como correspondencia, es –como diría Hannah Arendt- una “pretensión de dominación”<sup>168</sup> y, en último término, un acto de violencia<sup>169</sup>, frente al cual la ontología débil vattimiana se abre como una vía de emancipación o incluso de “pacifismo estético”.<sup>170</sup>

Ahora bien, uno de los puntos duramente criticados al *pensiero debole* de Vattimo ha sido cuestionar si la filosofía que se ha distanciado de la “ilusión” del fundamento aún puede llamarse en verdad ontología. Se sabe que algunos intérpretes y seguidores radicales de Heidegger, primero entre todos Derrida, niegan que aún pueda hablarse de ser, porque esto sería una forma de recaída en la metafísica del fundamento. Sin embargo, Vattimo considera que hablar aún de ser y ontología no es una pretensión excesiva, antes bien, es una expresión de modestia de esta filosofía.

Ésta sabe que no debe responder a la verdad, sino sólo a la necesidad de recomposición de la experiencia para una humanidad histórica que vive la fragmentación de la división del trabajo, de la especialización de los lenguajes, de las múltiples formas de discontinuidad a las que se expone también y sobre todo la rapidez de las transformaciones, tecnológicas en primer lugar, de nuestro mundo. En cambio, dejar de lado el ser sólo es posible si, al descuidar esta modesta tarea, se piensa que aún debe responderse de todos modos a una objetiva verdad de las cosas, que excluiría precisamente una “ficción” similar, demasiado vaga y rígida al mismo tiempo. Definida como ontología de la actualidad, la filosofía se ejerce como una interpretación de la época que da forma a un sentir difuso sobre el sentido de la existencia actual en una cierta sociedad y en un cierto mundo histórico.<sup>171</sup>

El punto clave, subraya Vattimo, está en la palabra y en el concepto de “interpretación”: la filosofía no es para él la expresión fiel y nítida de la época, es tan sólo una interpretación, ontológica sí, que se esfuerza por ser persuasiva pero que reconoce su propia

---

<sup>167</sup> Vattimo, G., *Adiós a la verdad*, op. cit. p. 29.

<sup>168</sup> v. Arendt, H. *Denktagebuch 1950-1973*, Piper, Munich, 2002. Hay traducción española: *Diario filosófico 1950-1973*, Herder, Barcelona, 2006,

<sup>169</sup> Cfr. de Vattimo, “Metafísica, violencia, secularización” en *La secularización de la Filosofía*, compilado por el propio Vattimo, Gedisa, Barcelona, 1992, pp.63-88. No existe referente en italiano de esta obra pues se trata de una compilación de varios trabajos extraídos de diversos anuarios filosóficos de la editorial italiana Laterza entre 1986 y 1989, hecha específicamente para la edición en castellano.

<sup>170</sup> En este sentido existe el reciente estudio de Wolfgang Sützl, *Emancipación o violencia. Pacifismo estético en Gianni Vattimo*, Icaria, Barcelona, 2007. Al tema de la emancipación en el ámbito de la estética volveremos en el siguiente capítulo.

<sup>171</sup> Vattimo, G., *Adiós a la verdad*, op. cit. p. 60.

contingencia, libertad y riesgos. Desde este punto de vista, si existe una verdad objetiva, siempre existirá alguien que esté más cerca de ella y que se atribuya el derecho-deber de imponerla. Todos los autoritarismos se basan en pretensiones de tipo metafísico. Según Nietzsche, la metafísica es un acto de violencia, en cuanto quiere apropiarse de los “terrenos más fértiles”, o sea, de los primeros principios para dominar todas las consecuencias. Siguiendo esta línea nietzscheana, Vattimo insiste en que en muchos aspectos hoy no somos capaces de decir la verdad salvo cuando nos ponemos de acuerdo con alguien. No nos ponemos de acuerdo cuando hemos descubierto la verdad, decimos que hemos descubierto la verdad cuando nos hemos puesto de acuerdo, pero aún en este caso sabemos que es una verdad provisional, lo cual también significa que en lugar de la verdad entra la caridad. Como en el ejemplo que nos da el filósofo italiano de conversar con una tía de ochenta años y pretender que comparta sin más nuestras ideas políticas. No la molesto, dice Vattimo; cuando esté frente a ella respetaré el lenguaje heredado, respeto que se inspira más en la caridad que en el deseo de decir la verdad. Aún más, sostiene Vattimo, ni siquiera se sabe por qué están los científicos dentro de la comunidad científica: si porque aman la verdad o porque aman estar dentro de una comunidad científica que les permite desarrollar discursos y en el cual encuentran interlocutores.<sup>172</sup>

La diferencia entre el pensamiento “postmetafísico” de Vattimo y el puro y simple relativismo (admitiendo que algo semejante pueda darse alguna vez) estriba en que si bien Vattimo constata la disolución de la credibilidad de los primeros principios, esto no se deja traducir en la asunción de nuestra condición histórica, y de nuestra pertenencia a una comunidad, como único absoluto. Si el mundo verdadero (los primeros principios) ha devenido fábula, según las palabras de Nietzsche, esto significa también que se ha destruido la fábula misma, y por lo tanto, ésta a su vez tampoco puede absolutizarse. No se puede repetir el juego metafísico de los primeros principios, asumiendo como “mundo verdadero” una fábula específica y particular, con la certeza de que puede hacerse valer en cuanto imperativo absoluto. Lo que Vattimo propone es una *ampliación de los horizontes*. “Como decir: si concuerdas con que la referencia para el pensamiento es la procedencia, te invito a que no cierres los ojos frente a los múltiples componentes de esa procedencia”.<sup>173</sup>

Aquello de lo que disponemos aquí y que da persuasividad al discurso, la procedencia o proveniencia histórica de nuestros argumentos, es sólo la base, un principio pero entendido sólo como punto de partida pero ya no como fundamento para una postura crítica con

---

<sup>172</sup> *ibidem*, p. 90.

<sup>173</sup> *ibidem*. p. 107.

respecto a todo lo que pretende presentarse como principio último y universal. Ahora bien, ante la pregunta si dentro de esta proveniencia histórica todo vale igual, Vattimo responde:

La elección entre lo que vale y lo que no vale de la herencia cultural de la cual provenimos se hará según el criterio de la reducción de la violencia y en nombre de una racionalidad entendida como discurso-diálogo entre posiciones finitas que se reconocen como tales y que por ello no tienen la tentación de imponerse de forma legítima (en cuanto convalidadas por un primer principio) sobre las de otros.<sup>174</sup>

En otras palabras, lo que propone Vattimo es un principio de respeto por el otro, entendido sobre todo como el reconocimiento de la finitud que a ambos nos caracteriza y que excluye toda superación definitiva de la opacidad que cada uno lleva consigo. En la nueva condición del mundo en “el final de la metafísica”, lo que plantea Vattimo a propósito del diálogo es una inversión del platonismo, donde lo que cuenta ya no es la esperanza de encontrar una verdad al final de la discusión sino más bien el propio hecho de que la discusión sea posible y que continúe: realizarnos como discusión, como conversación, excluyendo la lucha violenta.<sup>175</sup> Todo ello es lo que se podría denominar *la consumación posmoderna de la verdad en la caridad* o, como diría Rorty, en la solidaridad. Es lo que años atrás, le parecía a Vattimo que podía indicarse con el nombre de *koiné hermenéutica*:<sup>176</sup> el hecho de que en gran parte de la filosofía contemporánea, también en muchas filosofías de la ciencia, se reconoce que no se da verdad sino como interpretación. Los paradigmas de Kuhn, los juegos lingüísticos de Wittgenstein, el “realismo interno” de Putnam, pero también la acción comunicativa de Habermas (si bien contra las intenciones kantianas del autor), son formas de ligar de forma estrecha la experiencia de la verdad con la apertura preliminar de un horizonte que “funciona” sólo compartido.

Hoy en día, más que de *koiné hermenéutica*, Vattimo habla de verdad y caridad, sólo porque también las problemáticas del multiculturalismo que se han acentuado en las sociedades occidentales en las últimas décadas hacen necesaria una explicitación de las raíces históricas de esa prevalencia de la noción de interpretación. Por lo demás, Vattimo se ha acercado de manera importante al neopragmatismo toda vez que en él se resume la toma de consideración de que se da “verdad” sólo como manifestación de comunidad. Es verdad aquello que “funciona”, pero cada vez menos en el sentido de la confirmación experimental de

---

<sup>174</sup> *ibidem*. p. 112.

<sup>175</sup> Nótese la puntual coincidencia entre las ideas de Vattimo y las del filósofo norteamericano neopragmatista Richard Rorty (1931-2007), expuestas particularmente en su obra *Contingencia, ironía, solidaridad*. Paidós, Barcelona, 1991.

<sup>176</sup> v. “Hermenéutica: nueva *koiné*” en Vattimo, G., *Ética de la interpretación* (1989), op. cit. pp. 55-71.

una hipótesis científica y cada vez más en la medida en que la verdad de un enunciado funciona no tanto en relación con las cosas mismas, si es que alguna vez fue así, sino como un enunciado que “va bien” para nuestra comunidad, por pequeña o grande que sea: la comunidad local, la comunidad de científicos, de artistas, etcétera.

¿Cómo se conecta entonces el tema de la experiencia comunicativa y comunitaria de la verdad, la experiencia retórico-hermenéutica de la verdad, con el de la experiencia estética?

Lo que esperamos cuando hallamos un signo o enviamos un mensaje es hallar a alguien que nos entienda porque comparte una porción de nuestra historia. Es lo mismo que ocurre en la comunicación cotidiana, con la dialéctica de *langue y parole*, así como en la creación estética, que también para Kant espera valer como bella, es decir, válida para el juicio estético, pero sólo a condición de crear o recrear una comunidad de gusto.<sup>177</sup>

En efecto, Vattimo insiste en hablar de una “racionalidad estética” que retoma, actualiza y distorsiona (en el sentido precisamente de la *Verwindung* heideggeriana) la cuestión del vínculo, en Kant, entre *La Crítica de la Razón Pura* y *La Crítica del juicio*. Aunque los kantianos ortodoxos pueden encontrar la tesis un tanto audaz, Vattimo propone que el intelecto kantiano puede funcionar como órgano del conocimiento “objetivo” del mundo, o sea, universalmente válido, sólo sobre la base de la comunidad que se establece siempre de modo histórico y eventual entre los sujetos al compartir la experiencia “estética”. No sólo en la apreciación de las propias obras de arte o de la belleza natural, sino en el reconocimiento genérico de los mismos modelos, míticos, religiosos, civiles. Evidentemente Vattimo reconoce que nadie siquiera sueña con llamar a Kant “historicista”, “culturalista” o en último término “relativista”, puesto que, como sabemos, para el filósofo alemán siempre era la naturaleza la que funcionaba como fundamento estético dando regla al arte a través del genio. Sin embargo, Vattimo deja de lado esta doctrina metafísica del genio y con el ánimo de llevar a fondo su tesis hermenéutica, le da un giro actual y distorsionante al pensamiento estético kantiano, abriendo la pregunta si aún podemos buscar en la comunidad histórica, en el nosotros acotado del pragmatismo rortyano, una forma de garantía contra el arbitrio de las opiniones “infundadas”. Finalmente, la tentativa de Vattimo por encontrar esa garantía histórica desemboca en la noción gadameriana de “lo clásico”, pero llevada al extremo de interpretarla como un evento y un efecto más que como un modelo fundacional de la historia.

La normatividad de los modelos clásicos de una cultura tiene con certeza un carácter más objetivo y coactivo que una casual coincidencia de gustos o que una opinión individual no

---

<sup>177</sup> Vattimo, G., *Adios a la verdad*, op. cit. p. 147.

corroborada por prueba alguna, Sin embargo, no hay nada universal ni de eterna validez que pueda aspirar a la verdad en el sentido metafísico de la palabra. Quizá también es, cuando se trata de una obra de arte, lo que podemos llamar, saliendo un poco de la terminología de Hegel, espíritu objetivo. Es una de esas “cosas” que duran, y “*was bleibet aber, stiften die Dichter*”, según la palabra de Hölderlin tan cara a Heidegger. Es la noción de clásico, de un logro histórico que deviene *Wegmark*, un indicador del camino, una referencia para sociedades y generaciones enteras, lo que da autoridad a lo “verdadero” pragmático que es reconocido en cuanto está bien *para nosotros*. Tampoco lo clásico, cuando fue “fundado” por un poeta, era ya tal, no correspondía a una norma preexistente, pero tampoco se inspiraba en la naturaleza divina. Era puro acontecimiento, *Ereignis*, que sólo obteniendo reconocimientos y suscitando comunidad de admiradores se convirtió en lo que es hoy. La verdad del neopragmatismo de Rorty es un efecto de *Wirkungsgeschichte*, diría Gadamer”.<sup>178</sup>

De esta manera, regresando a la noción de ser como *Ereignis* (evento) y a la idea de la historia como “efecto”, la *historia efectual*, el círculo de este capítulo se cierra después de haber transitado por los cuatro ejes de la ontología débil vattimiana y las cuatro críticas que la articulan: ser, historia, sujeto y verdad. En el capítulo siguiente de esta investigación, analizaremos a la luz de estos ejes las ideas estéticas de Vattimo y más específicamente el problema de definir a partir de ellas las condiciones de posibilidad y legitimidad para una reconstitución ontológica de la estética, que, por más débil que sea, nos permita, como intentaremos demostrar en el último capítulo de este trabajo, un acercamiento hermenéutico, es decir, de comprensión y valoración de la crisis del arte contemporáneo.

---

<sup>178</sup> *ibid.* p. 149.

## CAPÍTULO 2:

### Los ejes de la estética ontológica de Vattimo: ser, arte y verdad.

Una vez definidos en el capítulo anterior los cuatro ejes fundamentales de la ontología débil de Vattimo, en este segundo capítulo nos proponemos transitar del tema ontológico al estético, pero sin dejar el primero, esto es, buscando en todo momento la conexión y proyección que las ideas ontológicas del filósofo italiano han tenido (y tienen hasta ahora) con sus concepciones estéticas, su postura en torno al fenómeno del arte, especialmente del arte contemporáneo y de la necesidad, digamos filosófica, de que éste se mantenga unido a la experiencia de la verdad. En otras palabras, así como en el capítulo anterior desarrollamos nuestro análisis alrededor de los cuatro ejes de la ontología débil vattimiana, en este caso, articularemos nuestras reflexiones en torno a los que consideramos como los tres ejes esenciales de las ideas estéticas del pensador turinés: el ser, el arte y la verdad. La hipótesis central es que en la genuina experiencia estética el arte siempre tiene una relación con el ser que se define por la necesidad (la necesidad humana del artista) de comunicarnos algún tipo de verdad. Sin embargo, esta hilo conductor ha tenido modificaciones en el tiempo y se ha ido transformando dentro y a través de las distintas etapas del pensamiento vattimiano. Por ello, será indispensable intentar también una suerte de reconstrucción histórica (más que sistemática) y desde una perspectiva crítica para entender desde dónde y hacia dónde van las ideas de Vattimo en torno a este tema.

El adentrarse en el análisis de las ideas estéticas de Vattimo supone, al menos por un momento, dar un paso atrás en el tiempo y rastrear los orígenes estéticos de la famosa ontología débil vattimiana. En efecto, el camino de Vattimo fue de la estética a la ontología y no al revés. No hay que olvidar que sus estudios universitarios y las investigaciones de los años inmediatamente sucesivos están fuertemente orientados por las discusiones del Instituto de Estética de Turín, presidido por su maestro aristotélico Luigi Pareyson. La centralidad del tema del arte -y en particular su significado para la filosofía- está ligada estrechamente con los intereses que Vattimo cultiva antes y después de su licenciatura (1959). El primer resultado más evidente de estos desarrollos es su tesis de grado *Il concetto di fare in Aristotele*, publicada en 1961 y hasta ahora sin traducción en español.

En este capítulo, entonces, intentaremos no sólo una reconstrucción de las ideas estéticas del turinés sino un análisis detenido de los argumentos que nos ofrece específicamente para apuntalar una reconsideración ontológica del arte a la luz de los autores y pensadores que lo dejaron marcado, desde Aristóteles hasta Heidegger. Ese será el hilo conductor de estas reflexiones: ¿hasta

dónde es posible hacer una reontologización de la estética para (re)considerar el arte, especialmente el arte contemporáneo, ya no como una simple expresión del sentimiento humano, ni tampoco como manifestación socio-histórica o cultural de una comunidad, sino en profunda relación con el tema central de toda filosofía que se presume radical: el problema del ser y sus posibilidades de interpretación o, en otras palabras, en cuanto el ser deviene verdad en el arte.

Así, iniciaremos nuestro recorrido con la revisión crítica de las tesis expuestas por Vattimo para defender la postura de una reontologización de la estética, profundizaremos en las raíces aristotélicas de este planteamiento para después seguir con el análisis de las ideas que el filósofo italiano retoma, reinterpreta y radicaliza de los distintos autores y momentos en su itinerario intelectual: conceptos que le han permitido conformar una suerte de teoría estética, jamás sistematizada como tal hasta ahora, rigurosamente filosófica pero acorde con los tiempos actuales y que resulta particularmente eficiente, *ad hoc* dirían algunos, para acercarse a la pluralidad caótica del arte en nuestros días con una especie de guía que pueda ser útil como criterio de orientación con el que podamos entender y valorar tales manifestaciones.

Insistimos en que no se trata de una mera reconstrucción teórica, y mucho menos cronológica de un pensamiento vivo y por demás oscilante. Peor aún sería buscar una sistematización o re-fundamentación que el propio Vattimo ha rechazado insistentemente pues resultaría inconsistente con el espíritu de des-fundamentación que anima la postura filosófica del turinés. En todo caso buscaremos, entre las ideas estéticas de Vattimo, en los espacio vacíos de sus textos, desde los silencios y huecos que ha dejado dentro de sus palabras, aquellas intuiciones que creemos que quedaron apenas apuntadas o en ciernes, con el fin de sacarlas a la luz e intentar desarrollarlas con la mayor congruencia teórica y práctica posible, y, acaso, hacer así justicia al imperativo heideggeriano, seguido por el mismo Vattimo en sus interpretaciones de Heidegger, de llevar al autor más allá de sus presuntas intenciones, dejando a la luz los significados fácticos de “lo no-pensado” y “lo no-dicho” por el autor.

## **2.1. Poesía y ontología: hacia una estética ontológica.**

Para comenzar, no podemos dejar de lado las tesis centrales desarrolladas por Vattimo en el libro *Poesía e ontologia*<sup>179</sup>, escrito bajo la influencia de Heidegger y Gadamer, pero también y

---

<sup>179</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontologia* (1967), Mursia, Milano, edición ampliada 1985, incluida después en Vattimo, G., *Opere Complete I. Ermeneutica*, tomo 2, Meltemi, Roma, 2008, pp. 22-198. Existe traducción castellana *Poesía y ontología*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993. En esta investigación utilizaremos la edición italiana ampliada e incluida en *Opere Complete* y nuestras versiones en español de este texto para todas las citas.

sobre todo de su maestro y mentor, el filósofo Luigi Pareyson, y en el que se plantea una vía hacia la re-ontologización de la estética, tal como queda anunciada en las poéticas de vanguardia de principios del siglo XX, caracterizadas por Vattimo bajo la denominación general de una reivindicación del arte como una forma de conocimiento existencial y, en última instancia, una vía de acceso a la verdad.

En efecto, en esta obra fundamental, lamentablemente olvidada por los estudiosos de la estética, Vattimo intenta reafirmar la ineludible ontologicidad del arte, esto es, en el lenguaje de Heidegger, la capacidad del arte de constituirse (o mejor dicho de actuar) como una “puesta-en-obra-de-la-verdad”, abriendo y configurando un mundo, pero donde las nociones de “ser” y de “verdad” deben ser consistentes con la crítica a la metafísica sustancialista, es decir, donde el ser no se ve sustituido por el ente y la verdad resulta irreductible al modelo tradicional de la *adaequatio intellectus et rei*.

En otras palabras, el desafío de Vattimo en esta obra es hablar del arte (y de la experiencia de verdad que se da en él) sin olvidar la “diferencia ontológica” y el carácter “epocal” del ser.

Ya desde entonces, Vattimo insiste, por una parte, en que “la diferencia ontológica no sólo significa, negativamente, que el ser no es el ente, sino, positivamente, que la verdad del ente consiste en su relación con lo otro, en su apertura hacia lo radicalmente otro respecto de él.”<sup>180</sup> Por otra parte, Vattimo radicaliza en un sentido histórico el concepto heideggeriano de la epocalidad del ser hasta el punto de afirmar que “en realidad el ser no es sino *epoché*, si se quiere, el ser no es otra cosa que su historia, su época”<sup>181</sup>, enfatizando así que el conocimiento de la época y por lo tanto del ente es la única vía de acceso al ser y es auténtica vía de acceso en la medida en la cual el ser, sin reducirse al ente, no es algo que pueda darse fuera, más allá o por encima de su época.

Sólo en esta acentuación hecha por Vattimo de la positividad de la época del ser se puede encontrar la vía para desarrollar auténticamente el discurso iniciado por Heidegger, no sólo obviamente en el plano de la estética sino sobre el plano de la filosofía en general. En este sentido, el filósofo turinés desarrolla las ideas estéticas de Heidegger (y de Gadamer) en dirección de una estética ontológica que presenta dos características principales:

La primera y más importante es que se trata de una ontología, débil como se ha dicho frecuentemente, en cuanto no piensa el ser como estructura realizada y acabada que da soporte y sustancia a los entes, sino como un evento siempre en proceso de acaecer. Por lo

---

<sup>180</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 38.

<sup>181</sup> *ibid.*

tanto, filosofar significará reconocer las “esencias” sólo en el sentido en el cual Heidegger adopta la palabra *Wesen* en alemán, no como sustantivo (el nombre de una persona), sino como infinitivo verbal (el nombre de una acción, de un evento). En una primera aproximación esto significa que la investigación filosófica sobre la esencia de los entes, en este caso los fenómenos estéticos o más específicamente la obra de arte, no puede ser la indagación de su estructura permanente y rígida, más allá de las modificaciones particulares y accidentales, sino el modo de individuar los modos de acaecer actualmente de los entes, los entes estéticos incluidos, en el horizonte del ser.

La segunda característica, precisamente, se refiere a que este preguntar ontológico sobre la esencia de las cosas no puede significar solo reconocerlas en su carácter eventual, sino, más coherentemente, reconocerlas como eventos del ser. Así, mientras que para la filosofía clásica, antigua, medieval, preguntar la esencia significa preguntar por la estructura universal y necesaria del ente, o también la causa suprema a la cual dicha estructura está ligada, y en la filosofía moderna preguntar por la esencia ha significado básicamente preguntar por el fundamento, la condición de posibilidad, la justificación crítica del ente; en la perspectiva ontológica de Vattimo la pregunta por la esencia se transforma nuevamente: preguntar qué cosa es un ente significa preguntar qué cosa tiene que ver, dicho ente, con el ser.

De estas dos premisas vattimianas, que la esencia venga considerada como evento y que venga considerada como evento del ser, se siguen importantes consecuencias para la estética. ¿Qué entendemos aquí por estética?

Provisoriamente, entendamos por estética aquello que, históricamente, se considera bajo tal nombre, es decir, un conjunto de reflexiones sobre la estructura y el valor, en relación con la vida del hombre, de aquella experiencia que nos pone en contacto con las “obras de arte” o con lo bello.<sup>182</sup>

Una consecuencia del primer punto es sobre todo que para Vattimo la ontología del arte no se coloca al lado de la estética como otra propuesta de descripción de la experiencia estética y del mundo del arte. La estética, o mejor dicho, las estéticas, que en un sentido más bien plural entran aquí en diálogo con la perspectiva ontológica, “constituyen auténticos modos de ser del arte en la presente época del ser”. Desde este punto de vista, la estética ontológica que Vattimo nos propone es lo opuesto a la intención de alcanzar la esencia pura del fenómeno, suspendiendo cartesianamente todo prejuicio cultural sobre su estructura; al

---

<sup>182</sup> *ibid.*, p. 28

contrario, ella se reconoce también como una filosofía de la cultura o como una filosofía cultural: no hay una estructura auténtica del fenómeno que sea cubierta por superestructuras culturales; el único modo de ser del fenómeno es su modo integral de ser histórico, encarnado en la concreción de nuestros modos de relacionarnos con él, cargado de todos los significados que una tradición cultural específica le atribuye.

Desde este enfoque, no sólo el discurso ontológico sobre el arte tendrá como contenido propio los resultados de la estética, “las estéticas”, consideradas como modos de ser concretamente del arte en la presente época del ser, sino que asumirá también como su contenido los datos específicos de las poéticas, esto es, las teorías sobre la creación artística o incluso los mismos productos artísticos. De hecho, que hayan sido producidas determinadas obras de arte, que se hayan inventado determinados estilos, que se hayan propuesto, sobre el plano crítico, nuevos modos de leer (interpretar) ciertas obras del pasado, todo esto no sólo se relaciona con la historia del arte y de la crítica y más bien debe ser visto como algo que tiene que ver estrechamente con la estructura y la esencia del arte, si por esencia estamos entendiendo otra vez el *Wesen* en el sentido eventual que Vattimo había apuntado antes.

Se trata más bien de hacer valer la exigencia de una consideración integral del fenómeno del arte, que deviene estética, en un sentido ontológico, porque nos remite al significado del fenómeno del arte, no ya a través de la descripción presuntamente “pura”, “esencial” o “trascendental” de la experiencia estética sino mediante la definición del significado que tiene, en cada época del ser, una determinada obra de arte. No se trata de renunciar a la posibilidad de un discurso filosófico (ontológico) del arte pero sí alejarse críticamente de la tradición de un pensamiento fundacional y esencialista que lejos de entender la particularidad de un fenómeno o una obra (en este caso una obra de arte) en su contexto histórico y cultural concreto, trata de encontrar una esencia para todo fenómeno de la misma especie y fundar o fundamentar una definición general aplicable invariablemente en todos esos casos.

Como decíamos antes, Vattimo subraya la vocación ontológica de las poéticas de vanguardia de principios del siglo XX, que son consideradas por el filósofo italiano no sólo un modo de reivindicar el derecho a la existencia del arte contra las pretensiones de las filosofías racionalistas, sino más concretamente como modos en los cuales los artistas, puestos en confrontación con una posición social nueva y no experimentada antes, tratan de dar un

significado a esa situación y darse un significado a sí mismos dentro de este contexto inédito.<sup>183</sup>

Según Vattimo, en el siglo XIX, *grosso modo*, se hacen sentir sobre los artistas los primeros efectos de la revolución industrial, de las modificaciones de las estructuras político-sociales del momento, del advenimiento de la sociedad de masas. Todo esto significaba para el artista, fundamentalmente, una pérdida del contacto directo con un público selecto y restringido, a cambio de un público mucho más vasto, pero por lo general más ignorante y lejano. Sin embargo, será hasta el siglo XX, con la explosión de las vanguardias artísticas, cuando el artista se verá francamente enfrentado a la industria cultural y a la posibilidad de “integrarse” como funcionario de las grandes instituciones de la comunicación de masas: editoriales, cine, radio, televisión. Más adelante volveremos a este punto y a las ideas que Vattimo retoma de Walter Benjamin en relación con el tema de la reproductibilidad técnica del arte. ¿Como hacer que el arte no pierda su condición ontológica en la era de la técnica y de las posibilidades de reproducción y difusión masiva de las obras?

Por lo pronto, la hipótesis general de Vattimo en *Poesía y ontología* parte de la constatación en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX y de inicios del siglo XX de que la estética aparece dominada por la idea del arte como “juego”. Naturalmente, el término nos remite a los múltiples desarrollos del pensamiento kantiano que desde fines del siglo XVIII toman como punto de partida el concepto kantiano del “desinterés” y del “libre juego de las facultades” que caracterizan a la experiencia estética.

Decir que, sustancialmente, la estética europea entre el siglo XIX y el XX es una estética del juego, si bien parece literalmente paradójico, adquiere significado cuando se precisa que, con el término de juego, se tiende a señalar cualquier visión del arte que lo coloca fuera, más allá, más acá o por encima de cualquier empeño “serio” (moral, cognoscitivo, etcétera) en su relación frente al mundo, o, más en general, con el ser. La reacción al racionalismo hegeliano, por un lado, y por el otro el afirmarse del positivismo y las tentativas paralelas de estética experimental, psicológica o sociológica, se unen en despojar paulatinamente al arte y a la esfera estética de todo significado “ontológico” para relegarla entre las actividades secundarias o, en todo caso, desinteresadas (*disimpegnate*) del hombre.<sup>184</sup>

En efecto, el reclamo de Vattimo nos parece legítimo, toda vez que, como sugiere el turinés, sea en el idealismo hegeliano como en la obsesión positivista por encontrar una “explicación científica” al fenómeno del arte (donde el arte queda igualmente subsumido y

---

<sup>183</sup> v. el segundo capítulo de *Poesía e ontologia*, “Vocazione ontologica delle poetiche del Novecento”, *op. cit.* pp. 47-81.

<sup>184</sup> *ibid.* p 59.

absorbido por la actividad discursiva del sujeto), así como en las aproximaciones psicológicas o sociológicas a las obras artísticas; la estética decimonónica y frecuentemente normativa dejó de lado el fenómeno del arte y los productos artísticos como tales para desviarse en análisis, juicios e interpretaciones externos al arte en sí, por ejemplo, rastreando significados que podían ser inferidos a partir de la proyección inconfesada de intereses ideológicos y políticos o pulsiones inconscientes del autor (como en el caso de la sociología del arte de corte marxista o los estudios psicoanalíticos, respectivamente), que poco o nada se preocupaban por la carga ontológica de las obras en sí mismas. Sin entrar en vagas generalizaciones, considérese que esto vale al menos para la mayor parte de la estética posthegeliana, frente a la cual, asegura Vattimo, se levanta la reivindicación del carácter ontológico del arte por parte de las poéticas contemporáneas.

El cuadro que nos presenta Vattimo no es precisamente unitario: cuando se habla de la dimensión ontológica del arte, esta expresión tiene un sentido diverso para las distintas poéticas. El filósofo italiano precisa:

Las poéticas reivindican la aportación ontológica del arte sobre todo en la medida en que se oponen a verlo y practicarlo como actividad “desinteresada”, más acá de lo verdadero y lo falso, el bien y el mal...o eventualmente como actividad que pueda revelarse verdadera sólo en cuanto sea desenmascarada, desmitificada, relativizada por la reflexión.<sup>185</sup>

Un aspecto fundamental de esta oposición es la “refutación polémica” (la expresión es de Vattimo) que dichas poéticas hacen del *sentimiento*, que sin embargo, al menos dentro del ámbito de la temática kantiana y neokantiana, había permanecido como un lugar dominante dentro de la estética. Para decirlo pronto, lo que dichas poéticas pusieron en cuestionamiento fue la muy difundida concepción, digamos romántica, del arte como “expresión del sentimiento”, del sentimiento humano, del sentimiento interior y subjetivo del artista.<sup>186</sup> En ese sentido, afirma Vattimo, las poéticas del siglo XX han tenido el mérito de haberle hecho justicia al arte al considerarlo como un tema filosóficamente serio frente a este “sentimentalismo” estético, popularizado y vulgarizado de múltiples formas y mediante infinidad de medios, que mantenía al arte (y lo mantiene incluso hasta nuestros días) en la esfera de lo “no-esencial”. En efecto, especialmente durante el siglo XIX se propagó y

---

<sup>185</sup> *ibid.*, p.62.

<sup>186</sup> A pesar de ello, muchos filósofos y críticos de arte se quedaron atrapados en esta concepción. Como ejemplo representativo puede mencionarse el caso de Herbert Read (1893-1968), considerado por muchos como el más importante crítico de arte en lengua inglesa y quien opina que el propósito del arte es la comunicación del sentimiento, v. su obra *El significado del arte* (1931), Losada, Buenos Aires, 2007, especialmente el apartado 8.- Arte y estética, pp. 17-18.

generalizó la idea del arte como un medio para la expresión de las emociones más íntimas y ocultas de los creadores, con toda la carga de subjetividad y lirismo que esto supone y, naturalmente, cancelando toda posibilidad de vislumbrar en el arte una forma de conocimiento del mundo, que no fuera el mundo interno, particular, personal y subjetivo del artista, a veces filtrado y reducido por sus pulsiones inconcientes, otras por sus intereses políticos y su ideología.

La hipótesis específica de Vattimo es que, cercanas por muchos aspectos a una concepción todavía tradicional, es decir, sustancialmente mimética del arte, estas poéticas reorientan o reconducen el arte hacia una perspectiva ontológica, en cuanto lo ven como una forma de conocimiento de la realidad, que no se separa, pero tampoco se reduce al sentimiento y que no abandona el pensamiento discursivo pero que tampoco puede reducirse a él y que más bien apunta a una nueva concepción de la fruición estética.

En esta línea, Vattimo incluye desde el programa de la corriente pictórica impresionista, que se presenta como una tentativa, no alejada de los influjos de la mentalidad científica y científicista de la época, de atrapar y representar la experiencia en su fase embrional y constitutiva, hasta otras poéticas posteriores como el cubismo y el futurismo.<sup>187</sup> Como se recordará, para ambos se trata de encontrar nuevos lenguajes; en el caso del cubismo, un lenguaje capaz de transcribir la experiencia ya no bajo las formas estereotipadas y convencionales de la tradición pictórica, que nos han habituado a percibir la superficie de las cosas, sino tratando de captar más bien su estructura geométrica más elemental; y en el caso del futurismo, análogamente, se trata de buscar un lenguaje capaz no tanto de darnos la estructura íntima de las cosas, sino de describir y fijar pictóricamente la nueva realidad de la técnica y del mundo de las máquinas, el dinamismo del mundo moderno.

Así, Vattimo entiende que en la medida en que la obra deviene un instrumento cognoscitivo de la realidad, la fruición ya no podrá ser concebida como la pura y

---

<sup>187</sup> No es el propósito de este trabajo detenernos en una descripción detallada de cada uno de los movimientos y poéticas referidos por Vattimo pues no se trata de un estudio sobre historia del arte. El propio Vattimo se apoya en innumerables textos y documentos citados en *Poesía y ontología*, op. cit., p. 68 y ss. Nosotros nos permitimos remitirnos de manera global a De Micheli, Mario. *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1966. Existe traducción española, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2008. Otro trabajo, eminentemente divulgativo pero de gran utilidad es el que está a cargo de Umberto Eco, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2004. Existe traducción española, *La Historia de la Belleza*, Random House Mondadori, Barcelona, 2004. En el ámbito hispánico una referencia obligada es Cirlot, Lourdes, *Primeras vanguardias artísticas, Textos y documentos*, Caronte, La Plata, 2007. Una mirada crítica de este asunto puede encontrarse en Hobsbawn, Eric, *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1999.

desinteresada contemplación de la belleza, como el libre juego de las facultades, sino como una vía de “reconocimiento”, del cual, reconoce el turinés, había hablado ya Aristóteles:

hay siempre una realidad presupuesta en la obra (sea aquella el mundo natural o el mundo mecánico-técnico) en relación con la cual la obra se califica y viene medida, valorada y, en suma, apreciada.<sup>188</sup>

Mención aparte merecen para Vattimo las poéticas del surrealismo y del dadaísmo cuya contribución a la recuperación de la dimensión ontológica del arte se da en un plano distinto y, coincidimos con él, menos evidente. Si hay en el surrealismo la pretensión de proveer una vía hacia lo auténtico más válida que la del conocimiento discursivo – y tal vía está identificada con la escritura automática y con el consiguiente venir en primer plano del inconciente – el verdadero elemento relevante del arte y de la poética surrealista, y sobre todo, más fundamentalmente del dadaísmo, es la irrupción del objeto común, de lo banal y cotidiano, de la palabra vulgar o incluso obscena, del *ready-made*, en la obra de arte.

Según la interpretación de Vattimo, en el dadaísmo y en el surrealismo se vuelve explícito, quizá por primera vez, un problema central para la estética contemporánea, a saber, hasta qué punto el concepto de “contemplación” estética, que en la mayor parte de la historia de la estética conserva siempre un elemento de intransitividad y de estaticidad, pueda seguir valiendo y sea aplicable en el caso de muchas de las manifestaciones del arte contemporáneo. ¿Cómo contemplar en ese sentido, por ejemplo, la *Fountain* de Marcel Duchamp, que es en realidad un aparato higiénico bastante común?

En efecto, uno de los rasgos característicos del arte del siglo XX es su constante atención a los objetos de uso en la época de la mercantilización de la vida y de los objetos. La reducción de todo objeto a la categoría de mercancía y la progresiva desaparición del valor de uso en un mundo regulado tan sólo por el valor de cambio modifican radicalmente la naturaleza de los objetos cotidianos: el objeto ha de ser útil, práctico, relativamente económico, de gusto común y producido en serie. Esto significa, dice Umberto Eco,

que en el circuito de las mercancías los aspectos cualitativos de la belleza se cambian, cada vez con mayor frecuencia, por los aspectos cuantitativos: es la función la que determina el agrado de un objeto, y función y agrado son tanto mayores cuanto mayor es la cantidad de objetos producidos a partir del modelo de partida. El objeto, en definitiva, pierde esos rasgos de unicidad (el “aura”) que determinaban su belleza e importancia. La nueva belleza es reproducible, aunque transitoria y perecedera: hay que inducir al consumidor a una rápida

---

<sup>188</sup> *ibid.* p.65. Sobre la interpretación vattimiana de las ideas estéticas de Aristóteles nos detendremos en el siguiente apartado.

sustitución, por consunción o indiferencia, para no detener el crecimiento exponencial del circuito de la producción, distribución y consumo de las mercancías.<sup>189</sup>

A partir del dadaísmo y hasta nuestros días es común encontrar que en algunos grandes museos -el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York o el Museo de las Artes Decorativas de París- se dediquen espacios a objetos cotidianos como muebles y accesorios de decoración. A esta tendencia responde, precisamente, con una crítica irónica y feroz del objeto de uso, el dadaísmo y sobre todo su más lúcido exponente, Marcel Duchamp, con su *ready made*. Como decíamos más arriba, Duchamp, al exponer una rueda de bicicleta o un mingitorio (titulado *Fuente*), denuncia paradójicamente el sometimiento del objeto a la función: si es el proceso de mercantilización, como sugiere Eco, el que crea la belleza de los objetos, cualquier objeto corriente podría ser desfuncionalizado como objeto de uso y refuncionalizado como obra de arte, al ser descontextualizado de su ámbito convencional y colocado en otro contexto, en este caso el museo, donde se “obliga” al espectador a contemplarlo (ya no a usarlo), digámoslo así, estéticamente.

Este elemento del dadaísmo resultará determinante en la historia del arte contemporáneo para determinar aquello que Vattimo denomina “el fin del arte” en relación directa con el “fin de la modernidad” y para entender la posición del filósofo turinés frente al fenómeno de la estetización de la vida cotidiana en nuestros días, asuntos que abordaremos, respectivamente, al final de este capítulo y en el siguiente.

Ahora bien, si uno de los modos en los cuales se había dado la desontologización del arte había sido confinar la fruición de la obra al plano del “libre juego de las facultades (independientemente de que este concepto se tradujera después como “desinterés”, “momento de la intuición-expresión de la belleza”, “contemplación intransitiva de la perfección o de la armonía de la obra”), los aspectos más escandalosos del dadaísmo y del surrealismo (seguidos en esto por poéticas más recientes como la del pop-art<sup>190</sup>)

---

<sup>189</sup> Eco, U., *Historia de la belleza*, *op.cit.*, p 376-377.

<sup>190</sup> Si en Duchamp aparecen todavía el gusto por la crítica del estado de cosas existente y la rebelión contra el mundo de las mercancías, en la forma de abordar el objeto de uso que hace el *pop art* no hay utopías ni esperanzas. Con ojo lúcido y frío, unido a veces a un declarado cinismo, los *popular artists* toman nota de la pérdida por parte del artista del monopolio de las imágenes, de la creación estética y de la belleza. Para mayores referencias del *pop art* véanse las reflexiones del propio Umberto Eco, *op.cit.*, pero sobre todo los trabajos de Arthur Danto, filósofo del arte y crítico norteamericano, que ya desde *La transfiguración del lugar común* (1981), Paidós, Barcelona, 2002, se planteaba a partir del *pop art* y su adopción de imágenes y objetos cotidianos abordar una cuestión ontológica seria, como lo es marcar el límite entre las obras de arte y las que no lo son, planteándose una pregunta fundamental sobre la diferencia ontológica entre las obras de arte y sus homólogos no artísticos. Dichas reflexiones han sido desarrolladas y afinadas en *Más allá de la caja de brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (1992), Akal, Madrid, 2003; *Después del fin del arte*, *El*

contribuyeron de modo decisivo a poner en crisis este aspecto de la conciencia estética de los siglos XIX y XX.

Frecuentemente la propia crítica de arte, encerrada en esquemas conceptuales demasiado rígidos, ha reducido las vanguardias a su aspecto técnico-lingüístico: entender una determinada vanguardia significa fundamentalmente en esta perspectiva, aprender un nuevo lenguaje, habituarse a un mundo inusual de símbolos, de colores, de formas; naturalmente estos nuevos lenguajes implican también nuevos contenidos, pero éstos están siempre en el plano de “las visiones del mundo”; la pintura figurativa tradicional representa un cierto mundo, la pintura abstracta o cubista, o expresionista, etc., usando nuevos medios “representa” también nuevas cosas (realidades interiores, estructuras profundas de las cosas). Pero sustancialmente la relación con la obra no cambia, la fruición permanece dominada por la idea de perfección y del correspondiente placer, es decir, de la idea del complacimento estético y, por lo tanto, del juego. Aún más, con el advenimiento de la pintura abstracta o no-figurativa (Kandinsky, Klee, Mondrian), la sensiblidad “formalista”, sea en la estética o en la crítica, celebró que por fin las obras pudieran ser apreciadas en términos de ritmos estructurales, de juegos geométricos, de formas y de colores. Sin embargo, aún en ese caso, Vattimo destaca la necesidad de recibir y entender el mensaje fundamental de ese tipo de arte, del arte vanguardista, en cuanto constituye una invitación a revisar el concepto mismo de fruición estética e incluso a hacer una relectura ontológica también del arte tradicional. En suma, no sólo el arte el arte de vanguardia requiere una nueva aproximación sino que nos hace ver la insuficiencia, para todos los tiempos y para todo tipo de arte, de una lectura esteticista. La perspectiva de Vattimo, digámoslo una vez más, apuesta por un tratamiento ontológico.

Las más maduras y más completas indicaciones, en el sentido que aquí nos interesa, de una recuperación de la implicación ontológica del arte, se encuentran sin embargo a nuestro parecer en el ámbito de aquel movimiento tan difícilmente delimitable que fue el expresionismo.<sup>191</sup>

---

*arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997), Paidós, Barcelona, 1999; *El abuso de la belleza, La estética y el concepto del arte* (2003), Paidós, Barcelona, 2005; y *Andy Warhol* (2009), Paidós, Madrid, 2011. Finalmente, no podemos dejar fuera los textos decisivos, primero, del crítico y semiólogo francés Roland Barthes “El arte...esa cosa tan antigua”, escrito para el catálogo *Pop Art*, a propósito de una exposición en el Palazzo Grassi de Venecia, Electa, ed., 1980 y recogido en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), Paidós, Barcelona, 1986, pp. 229-239; así como el célebre ensayo de 1964 de la escritora norteamericana Susan Sontag “Notas sobre lo camp” en *Contra la interpretación y otros ensayos* (1961), Random House Mondadori, Barcelona, 2007, pp. 351- 372.

<sup>191</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 70.

Según Vattimo, hay sobre todo en el expresionismo, una fuerte carga de *engagement* revolucionario, probablemente más que en cualquier otra vanguardia contemporánea, toda vez que la renovación del arte que propone dicho movimiento, viene vista sólo como un aspecto de la más amplia renovación de las costumbres y de la sociedad en su conjunto. El filósofo italiano menciona algunas de las características principales de la “escuela” expresionista en este sentido ontológico.

En primer lugar, la polémica contra el sentimentalismo y el egocentrismo de la poesía y del arte tradicional en voces como las de Kurt Hiller (1885-1972), que en lugar del término “lírica”, que nos remite a la expresión de emociones subjetivas, prefiere el término mismo de “poesía” por su nexo con el *poiein*, que subraya enfáticamente el carácter fáctico y realizativo de la obra; o también en el caso de las declaraciones de Frantz Clement que contraponen al egocentrismo simbolista el carácter cosmocéntrico del nuevo arte; o incluso más en general, como se muestra en la poesía de Benn (1886-1959), en la cual encuentra su extrema manifestación un credo poético que ha clausurado definitivamente el discurso con la poesía como expresión de sentimientos, autobiografía, impresión, etcétera.

El aspecto señalado por Vattimo como una característica típica de la poesía expresionista, se podría indicar con el término *cosmicidad* de la poesía, especificando que no se trata de la clásica cosmicidad romántica que implica la presencia de un “sentimiento cósmico”. Este carácter cósmico del expresionismo alude más bien a la objetiva construcción de mundos que el poeta expresionista asume como una tarea propia en lugar de la autobiografía sentimental y de la expresión de las emociones. Es precisamente en esta construcción de mundos no reducibles a puras simbolizaciones de estados emotivos y sentimentales donde el poeta, asienta Vattimo, se abre a una dimensión ontológica y trata de alcanzar al ser, de esta manera, la poesía (la producción artística en general) se libera definitivamente de su exclusiva ligazón con la esfera de los sentimientos y de las emociones, que es un aspecto esencial de su desontologización.

A esta “voluntad de carácter cósmico”, Vattimo añade en su caracterización del expresionismo un elemento fundamental que retoma de Kandinsky.

Es Kandinsky de hecho quien habla explícitamente de un carácter profético del arte, interpretando pero también dando una forma rigurosa a un estado de ánimo difuso en todo el movimiento expresionista y, se puede decir, en todas las vanguardias del siglo XX.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> *ibidem*, p. 72

La idea de Vattimo es que en Kandinsky el carácter profético del arte viene teorizado en modo explícito y riguroso hasta el punto de dar indicaciones decisivas sobre el tipo de fruición que corresponde a dicho arte profético. De este modo, Kandinsky y la poética expresionista inspirada en él, hacen la contribución más importante en el camino a la recuperación de la impronta o del significado ontológico del arte, una vía, por cierto dice Vattimo, que se ubica fuera de la disyuntiva entre conocimiento intuitivo propio del arte y el conocimiento discursivo propio de la reflexión.

Por un lado, la justificación kandinskiana del abstraccionismo está todavía ligada, parcialmente si se quiere, a la oposición entre una estructura superficial y una estructura profunda de las cosas (a la cual llegaría presuntamente el arte abstracto). Pero paralelamente a esta justificación todavía “tradicional” (mimética), hay otra, mucho más fundamental, que reivindica según Vattimo al arte abstracto con el nombre de “arte concreto”, un arte que

renuncia a los objetos y se crea él mismo sus propios medios de expresión y pone al lado del mundo “real” un mundo nuevo, que no tiene nada que ver con la “realidad”.<sup>193</sup>

Vattimo explica que este distanciamiento de la realidad es todavía relativo: la obra de arte construye y figura de hecho una “realidad”, la cual no es todavía real, en acto. En otras palabras, la palabra “realidad” (entre comillas) tiene un significado “retrospectivo”: es real en el sentido que llamamos real a algo sucedido, acaecido, experimentado. Pero en el sentido profético que interpreta Vattimo en las palabras de Kandinsky, la realidad que figura o se presenta en la obra de arte abstracto es la de un mundo futuro, no todavía dado ni presente. Desde este punto de vista, decidir sobre el valor artístico de una obra, o en otras palabras, apreciar estéticamente una obra de arte, equivale a decidir si ella representa o no un mundo nuevo; es decir, si ella es de verdad concreta, si tiene o no, en este sentido profético, un objeto.

Cada época espiritual expresa su propio contenido en una forma que le corresponde exactamente. Cada época sigue su verdadera “fisonomía”, y en todos los campos de la vida espiritual es así como el “ayer” deviene “hoy”. Pero el arte posee además una cualidad que le es peculiar, la de adivinar, en el “hoy”, el “mañana”- una fuerza creativa y profética.<sup>194</sup>

De esta manera, Vattimo encuentra en Kandinsky una clara indicación de qué cosa se pueda entender, más allá de cualquier vieja polémica entre conocimiento discursivo e

---

<sup>193</sup> Citado por Vattimo en *Poesía e ontología*, op. cit. p. 73: Kandinsky, V. *Essays über Kunst und Künstler*, Hatje, Stuttgart, 1955, p.215. Existe traducción española: *Escritos sobre arte y artistas*, Síntesis, Madrid, 2002.

<sup>194</sup> Nuevamente las palabras de Kandinsky, citadas por Vattimo, op. cit. p. 73.

intuición, por la implicación ontológica del arte y también sobre cuál pueda ser el modo de aproximación ontológico a la obra de arte.

Apreciar y valorar una obra de arte, dice Kandinsky, a quien nosotros queremos traducir aquí en lenguaje heideggeriano, no significa otra cosa que encontrar un mundo nuevo y tratar de “habitarlo”. Esto precisamente porque el sentido del arte no es fundamentalmente el de expresar o representar un determinado modo de ver las cosas como son (esta función expresiva es si acaso propia de otras formas del espíritu), ni simplemente un determinado modo de hacer funcionar libremente ciertas facultades, sino el acaecer de una novedad radical en el plano del ser-en-el-mundo, y la fundación de este mismo ser-en-el-mundo.<sup>195</sup>

Es cierto que el propio Kandinsky apela en muchos momentos a la intuición del artista, pero Vattimo insiste en que prácticamente toda la obra del artista ruso es el mejor testimonio de que su postura se encuentra muy lejos de un intuicionismo irracionalístico, ya que su esfuerzo, como también el de Paul Klee, se encamina precisamente a sustraer el arte del arbitrio de la inspiración para darle una estructura gramatical lo más rigurosa posible. La fuerza profética del arte no se despliega en un sentido místico o en construcciones arbitrarias, sino en la concreta proyección de obras como mundos, o también del mundo humano en sus estructuras físicas.

Desde este punto de vista no es casualidad que Kandinsky haya sido, al igual que Klee, maestro en la *Bauhaus* de Gropius. De hecho, la *Bauhaus* constituye precisamente una posible dimensión válida para el despliegue de una poética profética como la de Kandinsky. En la escuela de Gropius la fuerza profética (y poética) deviene un esfuerzo concreto de “progettazione del mondo”, esto es, de hacer del mundo mismo un proyecto estético, a través también del desarrollo del diseño industrial y de la arquitectura.

El carácter ontológico del arte encuentra su afirmación en la forma de un alto decorativismo, en el mejor sentido y más propio del término, por lo cual el arte viene llamado, en todas sus manifestaciones, a fundar el ambiente en el cual el hombre vive, es decir, a fundar el mundo de la experiencia humana. Esta vocación puede después realizarse en diversos niveles de tensión y de totalidad: puede llevarse a cabo en una saga como *summa* de los valores y los contenidos espirituales de un mundo, en el cual las generaciones sucesivas se reconozcan y en el cual “habiten”, o puede bajar al nivel del *industrial design*, donde la cosmicidad del arte está todavía presente, pero simplemente como capacidad de insertarse en el mundo como es.<sup>196</sup>

Lo que Vattimo quiere destacar aquí, nos parece, es que en la medida en la cual el arte permanece fiel a su vocación profética, su empeño ontológico está orientado completamente

---

<sup>195</sup> *ibidem*, p. 74.

<sup>196</sup> *ibidem*, p. 75

al futuro y esto es ciertamente uno de los datos más valiosos que la estética encuentra en su reflexión sobre las poéticas contemporáneas. Por otro lado, el énfasis que pone Vattimo ya desde esta temprana obra en el carácter eminentemente *ornamental* y *decorativo* del arte contemporáneo (en el más alto sentido de estos dos términos), nos hace pensar ya en esa perspectiva posmoderna bajo la cual el arte profético y futuro, actual en el sentido literal de acto-y-acción, se filtra efectiva y eficazmente en la vida social a través de la arquitectura y el manejo de los espacios cotidianos, así como del diseño en todas sus expresiones (urbano, industrial, gráfico, de modas, de interiores, escenográfico, de jardines, etc.) para hacer de la existencia humana algo un poco más habitable, no sólo en el sentido óntico de ocupar habitualmente un espacio físico para vivir de una manera cómoda y confortable, sino también y sobre todo en un sentido ontológico y poiético: como la ocasión de hacer de los espacios habitables posibilidades de creación y recreación de mundos posibles para la experiencia humana. El propio Vattimo reconoce ya desde este momento la coincidencia y el encuentro de estas ideas con los resultados de la especulación ontológica de Heidegger, como exploraremos más adelante.

En suma, el análisis que hace Vattimo de las poéticas contemporáneas nos lleva a entender que la implicación ontológica del arte se da sustancialmente en su carácter “cosmológico”, y más profundamente aún, en el sentido kandinskiano, en su aspecto “profético”:

evaluar una obra de arte quiere decir si ésta proyecta un mundo, si trae consigo o no una carga profética.<sup>197</sup>

Ahora bien, establecer si una obra de arte tiene o no un carácter profético no puede darse, según Vattimo, sin un discurso, más que *sobre* la obra, *con* la obra y *a partir de* ella misma. Para decirlo metafóricamente, hay que hacer hablar a la obra y que conteste a nuestras preguntas. El modo de habitar concretamente (en) una obra de arte no es otro, quizá, que dialogar con ella, es decir, dado que nuestra conciencia, precisamente como sistema de nociones o contenidos se articula siempre en discursos, y por lo tanto, en este sentido, en algo básicamente lingüístico, la vía para abordar el significado ontológico de una obra y descubrir su(s) mundo(s) es el discurso mismo.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> *ibidem.*, p. 77.

<sup>198</sup> Véase toda la discusión paralela desde la perspectiva semiótica sobre los límites de la lingüisticidad en la interpretación del arte en Omar Calabrese, *El lenguaje del arte* (1984), Paidós, Barcelona, 1987.

Si el mundo, sirviéndonos aquí de los resultados de la analítica existencial heideggeriana, no es otro que un sistema de significados dentro del cual estamos ya siempre arrojados, la obra de arte funda un mundo en cuanto funda un nuevo sistema de significados; el encuentro con ella es como el encuentro con una persona, en el sentido que la obra no se inserta simplemente en el mundo como es, sino que representa una propuesta de una nueva y diversa sistematización del mundo y en este sentido también una *Weltanschauung*.<sup>199</sup>

Desde este punto de vista, Vattimo parece postular que el discurso *desde* la obra no es un apéndice accidental y más o menos superfluo de la fruición, sino el modo esencial y fundamental de encontrar y apreciar la obra, de interpretarla y entenderla, respecto del cual todas las otras acciones de aproximación (la percepción visiva o sonora) se vuelven más o menos preparatorias. Si se quiere, es como decir que la crítica, entendida en su sentido más general de discurso que se hace sobre la obra y a partir de ella, es el momento esencial de la fruición estética; que ésta no es un apéndice accidental, fundado sobre el encuentro que se tendría con la obra en un nivel pre-discursivo y no-lingüístico. La obra es apreciada y adquiere vida no sólo o principalmente en cuanto es percibida en sus estructuras físicas (escuchada si se trata de música o poesía, vista si nos referimos a una obra pictórica o plástica); la percepción (*aisthesis*) de la obra en su carácter físico y concreto es ya un punto de llegada de un proceso interpretativo, pero es también la condición preparatoria para un discurso, o mejor, para un diálogo con la propia obra. Hablamos aquí de un discurso en el sentido literal del término, en cuanto es un hablar, eventualmente sólo con nosotros mismos, de aquello que la obra significa, de aquello que la obra es o representa para nosotros. La obra puede ser introducida en nuestra conciencia sólo en cuanto deviene objeto de discurso, o mejor, “sujeto” o tema de un diálogo.

Una consecuencia muy importante y problemática de todo esto es que la fruición estética se vuelve esencialmente interpretación y diálogo, mientras el momento de la valoración, en cuanto “estático reconocimiento de la perfección de la cosa” pasa a segundo plano. Sin embargo, el propio Vattimo reconoce las dificultades que todas las estéticas contemporáneas que quieren evitar la canonización de reglas poéticas como reglas generales de “lo bello” y del arte encuentran en el describir el juicio valorativo de la obra: ¿cómo delimitar hoy en día la noción de “lo bello”?, ¿cómo emitir reglas actuales para “medir” el “valor estético” del arte?, ¿cómo entender la noción de “perfección” de la obra de arte en el arte contemporáneo?, ¿cómo definir en nuestros días al propio arte?

---

<sup>199</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit., p. 78. Entiéndase *Weltanschauung* en términos generales como “visión del mundo” o “cosmovisión”. Años después, como veremos más adelante, Vattimo da un giro “debolista” y posmoderno a su perspectiva, más acorde con los tiempos caóticos de la actualidad, poniendo énfasis ya no tanto en el aspecto fundante sino en el des-fundante del encuentro con la obra de arte.

Nosotros pensamos, junto con Vattimo, que una posible vía de salida para este problema está indicada por aquellas teorías que, como en el caso de Pareyson y Eco, precisamente por la atención que ponen a la obra como forma viviente y abierta, enfatizan en la fruición el momento de la interpretación y del diálogo. En la teoría de la formatividad, por ejemplo, el valor de la obra de arte se verifica no tanto en cuanto la obra viene determinada como “bella” o “perfecta”, sino en la medida en que, concreta e históricamente, la obra estimula y suscita un proceso, o mejor dicho, infinitos procesos de interpretación, es decir, en el sentido que decíamos antes, discursos.<sup>200</sup> Si, como ha dicho Vattimo, nuestro mundo es antes que nada un sistema de significados, este carácter cósmico de la obra de arte (al que se refería Kandinsky) se tendría que hacer presente en el discurso, es decir, en las palabras con las que intentamos “explicar” la obra para apropiarnos de alguna manera de ella y en realidad habitar en el mundo abierto por la propia obra.

De esta manera, el resultado al que, siguiendo a Vattimo, nos llevan las poéticas de vanguardia, sería una reontologización del arte a través de la función fundante, originariamente ontológica, del lenguaje. Sin embargo, podrían surgir inmediatamente varias objeciones. En primer lugar, el hecho de que el propio Vattimo se ha ido alejando de esta postura sobre el carácter fundante, fundativo o fundamentador del lenguaje, incluso en su relación con el arte y la experiencia estética, tal como veremos en el tercer capítulo de nuestra tesis. Pero además, el peligro de un retorno sin más a la estética hegeliana y por lo tanto a la muerte del arte en el concepto. Nada más distante de la posición hermenéutica de Vattimo. Si de hecho el modo esencial de apreciar y valorar una obra de arte es el de “traducirla” en

---

<sup>200</sup> Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milano, 1991. En este tratado, el gran maestro de Vattimo define a la interpretación como una modalidad de conocimiento en la cual se da una relación indivisible donde lo conocido es una forma y el que conoce es una persona determinada. Dicho conocimiento va dirigido a la *forma formante* de la obra, esto es, a la aprehensión no de las reglas externas a la obra sino de las reglas que rigen su propia constitución interna. Además de la indivisibilidad de la receptividad y la actividad en la acción humana así como del carácter personal y por lo tanto expresivo y formativo del hacer humano, Pareyson insiste en que no hay una interpretación única y definitiva de ninguna obra, sino una infinidad cuantitativa y cualitativa de la interpretación. Por lo tanto se da una relación digamos dialéctica entre “fidelidad” y “libertad” de la interpretación que se traduce en la doble conciencia del intérprete: ni unidad ni arbitrariedad de la interpretación. Sobre este tema recuérdense asimismo las consideraciones de Umberto Eco, colega y amigo de Vattimo, discípulo también de Pareyson en Turín, estudioso de la semiótica y de la semiótica del arte en *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (1962), Ariel, Barcelona, 1985; *La definición de la obra de arte* (1968), Martínez Roca, Barcelona, 1970; *Lector in fabula* (1979), Bompiani, Milano, 2000 y *I limiti dell'interpretazione* (1990), Bompiani, Milano, 1990. En pocas palabras, la postura de Eco se resume en la noción de la obra de arte contemporáneo como un conjunto de textos abiertos a múltiples lecturas interpretativas donde la actividad de cooperación textual del destinatario (ya no un mero receptor pasivo), resulta determinante para “llenar” los “huecos de significado” y “completar” la obra. Sin embargo, las lecturas no son infinitas sino indeterminadas y aún así deben ceñirse a las estructuras inmanentes de la obra para no perderse en una simple deriva hermenéutica.

palabras, esta “traducción” , nos aclara el filósofo italiano, no puede ser vista como eso, como una mera traducción, sino como un intenso diálogo donde además nunca es posible agotar la obra en el discurso. En otras palabras, dicha “traducción lingüística” no será simplemente una *Aufhebung* de tintes hegelianos<sup>201</sup>, de la cual, por cierto, encontramos elocuentes ejemplos en todos aquellos métodos críticos, sean psicológicos, sociológicos o estructurales, que tienden a hablar de la obra con la intención de explicarla y revelarnos hasta sus más íntimos secretos, diciéndonos simplemente porque ella es como es, o sea, racionalizándola y reduciendo o simplificando la especificidad de la experiencia estética. Vattimo, en cambio, claramente inspirado en las ideas de su maestro Gadamer, propone que la obra deje de ser un mero “objeto” de discurso y se convierta en un auténtico interlocutor de un diálogo, dentro y a través del cual la obra logra mantener su vivacidad y su misterio. Si la obra de arte es cosmológica y profética, como dice Vattimo apoyándose en Kandinsky, se trata de leerla como profecía, como punto de partida y no como punto de llegada. La fruición-diálogo no puede ser ciertamente aquel discurso crítico que, frente a las estructuras de la obra, busca reconstruir el porqué de su génesis. Si lo vemos bien, el punto de llegada de este proceso reconstructivo sigue siendo, aunque un tanto transfigurada, la contemplación de tipo esteticista de la perfección puramente formal del objeto. Si la obra es tomada en serio en su carácter profético, es decir, ontológico, será necesario más bien preguntarnos, literalmente, qué cosas quiere decirnos la obra: no, simplemente, qué cosa significa, en el sentido de a qué cosa nos remite o a qué realidad dada alude para poder ser “explicada”, sino qué nos dice a nosotros, a cada uno de nosotros, en el aquí y en el ahora que vivimos, pero siempre en relación directa con una experiencia de apertura a un mundo (el mundo que la obra encierra) y a las posibilidades del ser en ese mundo.

Naturalmente, Vattimo está conciente de los problemas histórico-críticos para plantear una fundación ontológica del arte y, en el tercer capítulo de *Poesía e ontología*, los analiza con cierto detalle. Para comenzar, el turinés parte de las dos grandes tradiciones de la filosofía occidental que constituyen el sustento antiguo y moderno para cualquier

---

<sup>201</sup> Se trata de un término profundo y complejo, que en alemán encierra varios significados aparentemente contradictorios, entre ellos “suprimir”, “conservar” y “elevar”. En este concepto se debate toda la dialéctica y la filosofía completa de Hegel. Sin entrar en mayores detalles, Vattimo parece utilizarlo en un sentido convencional como un acto de intelección donde somos capaces de apropiarnos plenamente del objeto de conocimiento. En ese sentido la propuesta de Vattimo es que en la experiencia estética no se dan tales pretensiones, sino que en todo caso debiéramos aceptar movernos al interior del objeto dejándolo siempre trascender. Para mayores referencias del término en español, v. Félix Duque, *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*, Akal, Madrid, 1988. pp. 327-328, nota 672.

consideración ontológica del fenómeno estético: Aristóteles y Kant, respectivamente. Por un lado, nos remite a la conocida teoría imitativa del Estagirita, según la cual,

el arte existe porque, siendo imitación, nos proporciona un placer; y tal placer está conectado con el hecho que nosotros por naturaleza tendemos a conocer, por lo cual, la imitación es precisamente, un modo de conocimiento.<sup>202</sup>

Con esta teoría, según Vattimo, Aristóteles no sólo funda la tradición de la concepción mimética del arte (o al menos la canoniza en una forma precisa que permanecerá así en la historia del pensamiento), sino que también anticipa toda una serie de soluciones modernas del problema del arte, soluciones que se fundan sobre el hecho de reconducir el arte hacia una actitud fundamental y constitutiva de la conciencia y que Vattimo, bajo la clara influencia de la fenomenología, esquematiza así:

Hay arte porque hay en la conciencia humana una actitud, un modo de ponerse frente a las cosas, que no es ni práctico, ni cognoscitivo, sino estético.<sup>203</sup>

La solución aristotélica, afirma Vattimo, hace que la estética se quede en el rango de poética, esto es, no se plantea el problema del arte en sus condiciones de posibilidad, sino sólo de encontrar el modo de producir buenas obras de arte, codificándolo y transmitiéndolo en manuales.

Sin embargo, convendría detenerse con un poco más de detalle en el análisis que hace Vattimo de las ideas aristotélicas en torno al arte, y especialmente en relación con la noción de *imitación*, que se encuentra desarrollada en un libro de juventud, injustamente olvidado, *Il concetto di fare in Aristotele (El concepto de producción en Aristóteles)*.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Vattimo, G., *Poesia e ontologia*, op. cit. p. 84.

<sup>203</sup> *ibidem*.

<sup>204</sup> Vattimo, G., *Il concetto di fare in Aristotele*, Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de Turín, 1961, vol XIII, fasc. II. Existe una nueva edición en Vattimo, G., *Opere Complete*, Meltemi, Roma, 2007, vol. I, tomo 1, pp. 19-180. Esta última será a la que nosotros haremos referencia. No hay que olvidar que los estudios universitarios de Gianni Vattimo y las investigaciones de los años inmediatamente sucesivos están fuertemente orientados por las discusiones del Instituto de Estética de Turín, presidido por su maestro Pareyson. La centralidad del tema del arte -y en particular su significado para la filosofía- está ligada estrechamente con los intereses que Vattimo cultiva antes y después de su licenciatura (1959). El primer resultado más evidente de estos desarrollos es el *Il concetto di fare en Aristotele*, publicado en 1961 y hasta ahora sin traducción en español.

## 2.2. Una vuelta a los orígenes: Aristóteles, Pareyson y Heidegger.

El citado trabajo de Vattimo es una obra sobre “la estética de la producción”, es decir, sobre los valores y las funciones conexas a la formación de la obra de arte. En este marco, como decíamos antes, el concepto clave es el de *imitación*, que Vattimo lee sobre todo en conexión con la noción de *forma*. No es este el lugar para recorrer el contexto crítico en el cual análisis se mueve, ni sería posible hacerlo en pocas líneas: baste decir que se trata de un contexto decisivamente amplio, si se piensa en el objetivo inicial para el cual el trabajo fue concebido. En síntesis, la intención general del texto es el de confrontarse con el paradigma pareysoniano de la teoría de la formatividad, por un lado, reinterpretando con cierta audacia los temas consolidados por la exégesis aristotélica y por el otro tratando de integrar de modo significativo el propio modelo de Pareyson.<sup>205</sup> En este sentido, el análisis se concentra sobre todo en los aspectos estructurales de la producción artística: la obra de arte entendida como resultado del hacer productivo del hombre, que imita a la naturaleza, pero que lo hace no tanto porque esté en posibilidades de reproducir (a) la naturaleza misma, sino porque al lado de ella se presenta como un “cosmos” (un mundo), esto es, como una estructura organizada a través del encuentro entre un principio unitario y una multiplicidad que debe ser ordenada. Así, la imitación, entendida como producción de una obra, está por lo tanto fundada sobre una semejanza más general entre el arte y la naturaleza, que tiene que ver no con la repetición de modelos dados, sino con la producción en vista de ciertos fines: la imitación como una producción ordenada y finalística.

Por un lado descubrimos un concepto muy preciso y limitado de imitación, a propósito del cual es usado explícitamente el verbo *mimeisthai* de *Phys.* II 8, 199 a 16: por el otro, lo que verdaderamente constituye una analogía más profunda, de modo que el arte no imita la naturaleza sólo porque produzca cosas semejantes a las cosas naturales, copiadas de la naturaleza, sino que la imita como un principio del devenir, en sentido activo, por decir así; en el contexto en el cual se encuentra la afirmación sobre el concepto restringido de *mímesis*, arte y naturaleza aparecen ligadas por el hecho de que ambas trabajan en vista de fines.<sup>206</sup>

Naturalmente, Vattimo sabe que Aristóteles da como ejemplos de arte actividades humanas que quedarían fuera de las llamadas “bellas artes”, como la medicina, la arquitectura, e incluso las artes culinarias, la primera de las cuales se refiere a las artes imitativas en sentido estricto, mientras que las otras no imitan y representan los casos de artes que hacen lo que la naturaleza no haría nunca por sí misma. Pero es claro para Vattimo con estos

---

<sup>205</sup> v. nota 26.

<sup>206</sup> Vattimo, G., *Il concetto de fare in Aristotele*, op. cit. p. 46.

ejemplos que cuando Aristóteles habla de imitación, no sólo tiene en mente las artes que reproducen objetos y procesos naturales, sino las artes en general, que por sus características de producción tienen algo en común con el devenir natural. Esta comunidad entre arte y naturaleza está fundada sobre aquello que Vattimo nombra en italiano el *operare finalizzato*.

Aristóteles, parangonando arte y naturaleza, muestra tener en mente un carácter esencial y común a ambas, la finalidad, y no el simple significado literal de *mimesis* como reproducción.<sup>207</sup>

Más aún, la imitación de la cual se habla a propósito de la preparación y el cocimiento de los alimentos no es un acto mimético desinteresado del hombre, fundado sobre el puro placer de imitar y representar a la naturaleza, es más bien un acto determinado por ciertos fines utilitarios que el hombre quiere alcanzar y que le exigen que imite a la naturaleza y a sus procesos. Aquí la imitación significaría, en todo caso, reproducir de una manera en cierto modo artificial, purificada y depurada de la accidentalidad (en un laboratorio, en este caso la cocina), procesos naturales.

Al examinar varios de los textos aristotélicos (*Física, Metafísica, Meteorológica y De mundo*), Vattimo llega a la formulación del concepto de imitación como “organización de lo múltiple según la forma”, poniendo el acento sobre el proceso natural y sobre el hacer artístico como factores de orden, de unidad e incluso de armonía entre contrarios. Así, podemos llegar a un ulterior significado de la semejanza entre el arte y la naturaleza según el cual

la obra de arte (entendida en el sentido de producto técnico) imita a la naturaleza porque es a su vez un *cosmos*, un orden, una estructura organizada en el encuentro de un principio unitario con una multiplicidad que ordenar.<sup>208</sup>

Efectivamente, Vattimo sabe que los ejemplos de arte que Aristóteles da en este contexto podrían hacernos sospechar que este concepto de imitación fundado sobre la “cosmicidad” del arte se pudiera aplicar sólo a las bellas artes y sólo en un sentido disminuido y análogo a las “técnicas” en general. Sin embargo, insistimos junto con Vattimo, que en Aristóteles no parece haber tal diferenciación. De hecho, Vattimo hace explícita referencia a los tres ejemplos citados por Aristóteles en *De mundo*. El primer ejemplo de imitación artística es la pintura que hace imágenes (*eikonas*), en las que podríamos decir que resulta importante hasta cierto punto el parecido que logren con su modelo. Pero el segundo ejemplo es de un

---

<sup>207</sup> *ibidem*, p. 47.

<sup>208</sup> *ibidem*, p. 51.

arte cuya relación con su referente real es mucho menos evidente pues se trata de la música donde los sonidos agudos y graves y el ritmo “construyen una armonía unitaria”. El tercer ejemplo, finalmente, es el de la gramática, donde Aristóteles parece llegar al punto culminante de esta especie de escala de abstracción. En este caso tampoco se puede hablar en modo alguno de un modelo o referente externo. Es cierto, apunta Vattimo, que en otro lugar Aristóteles habla de los nombres como imitación de la cosas (*Rhet.* III 1, 1404 a 15-20), pero es evidente que si hay algún tipo de imitación en las palabras, no se puede tratar de imitación reproductiva en el sentido de la pintura y tampoco en el sentido de la armonía musical. Por consiguiente, se puede ver que la gramática por su carácter convencional es un arte más abstracto que la propia música; esta última, en cambio, tiene una liga natural e inmediata, es decir, no-convencional, con los sentimientos y caracteres morales.

Para Vattimo, sin embargo, será en la *Poética* donde aparecerá cómo la modificación que el concepto de mimesis sufre en el paso de Platón a Aristóteles, es paralela a la transición que se da entre ellos a propósito de la “doctrina de las ideas”:

Como la idea para Aristóteles ya no es externa al objeto, así el producto artístico en definitiva imita no en cuanto reproduce, sino en cuanto está estructurado, tiene una forma.<sup>209</sup>

Por lo que respecta entonces al concepto de imitación en la *Poética*, Vattimo intenta mostrar cómo también en el arte imitativo-reproductivo la regla del producir no viene dictada por la realidad a imitar sino por el fin hacia el cual el artífice mira, con lo cual se confirma aquello que aparece en la *Física*, donde la imitación-reproducción se remite a su “fundamento”, es decir, a aquella otra semejanza entre arte y naturaleza, como principios que operan en vista de ciertos fines y según reglas dictadas por estos mismos fines. Como decíamos antes, Vattimo nos habla del concepto aristotélico de reconocimiento como fundamento del placer estético. En ese sentido, el lugar que el turinés quiere subrayar para la doctrina de la imitación en la *Poética* es aquel en el cual se habla del origen de la poesía y del placer de la imitación (capítulo 4). Según la interpretación que hace Vattimo de este texto, la poesía y el arte imitativo en general (como muestran las referencias a la pintura) dependen básicamente de dos causas: el placer que el hombre experimenta en el hacer imitaciones y el placer que prueba en el ver los productos de tales imitaciones. Es el mismo placer de la mimesis visto desde dos perspectivas diversas, de quien la hace y de quien la mira. Como se recordará, este placer de la imitación tiene su origen en el placer natural del aprender, ya que

---

<sup>209</sup> *ibidem.* p. 54.

es precisamente imitando que el hombre aprende sus primeras nociones sobre el mundo. Por ello, no sólo el hacer imitaciones está ligado al placer de conocer sino también el contemplar los productos miméticos, si bien aquí el vínculo es más sutil pues se trata de re-conocer, es decir, poner en relación la representación y la cosa presuntamente representada. Sin embargo, Vattimo nos hace ver que Aristóteles hace una precisión importantísima que en general se olvida:

Se da un placer también cuando no es posible confrontar la imitación con un original externo e independientemente de éste, porque este original puede que no se le conozca. En este caso, la imitación da placer no en cuanto imitación (reproducción), sino por la finitud de la ejecución, por el color o por otros motivos similares (48 b 18). Este placer que se obtiene del producto de la mimesis, que aquí aparece introducido accidentalmente es en realidad el placer que la mayoría de la gente obtiene del arte, porque, como el propio Aristóteles dirá, los espectadores en general no conocen los mitos de los cuales las tragedias son imitación, tanto así que el poeta puede inventar mitos nuevos sin atender a aquellos comunes y usados (*Poet.* 9, 1451 a 1927). Por lo tanto este placer no deriva del reconocimiento de la conformidad de la copia con el modelo, sino que es el placer que el producto da como tal, por su finitud, es decir, por estar hecho como está hecho, por su estructura objetiva y no por su referencia como signo.<sup>210</sup>

Efectivamente, para Aristóteles la tragedia es imitación de una acción<sup>211</sup> definida y cuando esta acción (mito, historia popular) no es conocida por el público, el placer del producto mimético no deriva de él en cuanto copia sino en cuanto objeto bien hecho. Y será esta constitución inmanente del producto mimético, más allá o más acá de la realidad imitada, lo que constituirá el fundamento de las reglas poéticas. Por consiguiente, existe un placer de los productos de la imitación que no deriva de su carácter de copias, sino del hecho de ser estructuras; y dicho placer, sugiere el mismo Vattimo, es el que la mayoría de la gente experimenta hasta hoy en día frente a los productos del arte. He aquí, precisa Vattimo, la

---

<sup>210</sup> *ibidem*, p. 59.

<sup>211</sup> El propio Arthur Danto ha insistido en esta interpretación al hablar de que la mimesis se convierte en imitación cuando representa la conducta de otro. Y la imitación es general alcanza finalmente la posible categoría de arte cuando no sólo se parece a algo, como imagen especular, sino que se refiere a aquello a lo que se parece, como imitación. En ese sentido, Danto enfatiza que alguien puede imitar algo, puede ser correctamente descrito como imitador de algo aun cuando falle el parecido, pero no porque sea una mala imitación, sino porque no existe nada a lo que se tenga que parecer. “No es central en el concepto de imitación que deba haber un original que explique o se incluya en la explicación de que la imitación tiene ciertas propiedades: puede que el original no exista, y que la explicación en sí fracase en ausencia de las explicaciones adecuadas. (...) La imitación tiene que iniciarse con un concepto *intensivo*, de forma que algo pueda ser una imitación de *x* sin presuponer que *x* exista. No es que la imitación establezca un tipo de relación diferente a la de semejanza: *puede que no establezca ninguna relación en absoluto*. Si se trata de un concepto *intensivo*, entonces podemos aceptar la noción de Aristóteles de que una obra es la imitación de una acción, sin que haya necesidad de preguntarse qué acción imita, ya que puede que no imite a ninguna”. Danto, Arthur, *La transfiguración del lugar común* (1981). *Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 111-112.

impronta de Aristóteles, incluso en un sentido visionario hacia la estética moderna y contemporánea, y un punto fundamental de su distanciamiento de Platón:

La obra adquiere una consistencia como objeto y no sólo como signo; es más, aquí el hecho de ser signo es puesto en duda, pero poco después –en la definición de la tragedia- también este aspecto será recuperado a través de la catarsis. Es precisamente en el placer que no deriva de la confrontación de la obra-copia con un modelo externo a ella que se puede reencontrar presente una forma de confrontación. Hay aquí también un conocer o más bien un reconocer: algo más que un mero presentimiento aristotélico de una moderna doctrina del arte. Ya desde la doctrina del placer como algo nacido de la confrontación de la copia con el original, Aristóteles se separa de Platón en el sentido que reconoce una realidad independiente de la copia, cuya función no es la de conducirnos sin más al original (consumándose, como se diría en términos modernos, en esta referencia), porque el placer del arte no es el puro simple placer cognoscitivo, sino algo diferente (el reconocimiento).<sup>212</sup>

Así, Vattimo nos muestra que para Aristóteles el placer estético no es una fulguración inmediata, un hecho estático de contemplación, sino un acto dinámico de confrontación intelectual. Con todo, no es que se reconozca en Aristóteles el presentimiento pleno de una doctrina moderna: si tenemos presente que para él, según la tradición, no existen “ideas”, “ejemplares” o “formas” fuera de las cosas mismas concretas y particulares, con los cuales las cosas puedan ser confrontadas, sino que, para decirlo pronto, las ideas y las formas son la estructura inteligible de las cosas, vemos entonces como la confrontación, que se da también ahí donde no se conoce un modelo, se lleva a cabo entre la obra y ella misma, entre la obra como es y su forma como debe de ser. En suma, la confrontación que se da en la experiencia estética, no es de hecho entre la obra de arte y su presunto correspondiente natural, sino entre la obra y ella misma: entre su ser así como es y su deber ser, es decir, aquello que podríamos denominar su orden racional interno.

El otro elemento que Vattimo destaca de las ideas estéticas aristotélicas, poniendo en relación los conceptos de poesía y mundo moral, es naturalmente el tema de la catarsis (apuntado por Aristóteles en el capítulo 6 de la *Poética*<sup>213</sup>), que de alguna forma perdura y se

---

<sup>212</sup> Vattimo, G. *Il concetto de fare in Aristotele, op. cit.*, p. 60.

<sup>213</sup> Como es sabido, para Aristóteles la catarsis se basa en dos pasiones fundamentales, *eleos* y *phobos*, piedad y miedo. Pero estas pasiones no son fines en sí mismas, no son producidas precisamente por los contenidos narrativos de la tragedia con los que tiende a identificarse el espectador. Están vinculados más bien al plano de la expresión dramática, puesto que, simplificando mucho, son una especie de metáforas de la música. En efecto, como también es sabido, la única definición precisa de catarsis que hace Aristóteles no se encuentra, como cabría esperar, en la *Poética*, sino en la *Política*, y precisamente cuando habla de la educación de los jóvenes a través de la música. Según Aristóteles, los ritmos internos de la música actúan directamente sobre el ánimo humano, un ánimo que es propio tanto de los jóvenes que reciben una educación con un programa pedagógico de la ciudad, como de los espectadores que asisten a las representaciones de las tragedias. Pero esto no es todo. Aristóteles formula este vínculo “en directo” entre los ritmos de la música y los de la pasión partiendo de una disciplina muy concreta, la medicina hipocrática. Porque es precisamente la antigua

filtra hasta la experiencia estética actual frente a las manifestaciones del arte contemporáneo. Para Vattimo, la doctrina de la catarsis, que a muchos interpretes parece un asunto moralista que introduce en la definición de la tragedia un elemento accidental, va encuadrada en un segundo movimiento de la *Poética*, en la cual Aristóteles se aproxima a una dimensión más humana de la belleza trágica y podríamos decir del arte bello en general.

Si de hecho es verdad que enjuicio la obra bella en cuanto reconozco que se adecua plenamente a su modelo –y en definitiva, a su propia estructura- esto no la liga todavía con mis propias raíces humanas, con mi personalidad entera, con mis emociones, a las cuales sin embargo se ve que están profundamente ligadas las obras de arte individuales y concretas, mezcladas y “contaminadas” de ideas y problemas morales (como en el caso de la tragedia tipo a la cual hacía referencia Aristóteles, a saber, la de Sófocles).<sup>214</sup>

En otras palabras, según Vattimo la doctrina del placer fundado sobre el reconocimiento, entendido como se había dicho, no nos da todavía razón de todos estos hechos que de cualquier manera se pueden constatar en el mundo del arte. Se plantea así el problema, al interior de la definición del placer fundado sobre la confrontación y sobre el reconocimiento, de encontrar alguna referencia más concreta y específica de la obra de arte al mundo humano. Podríamos hablar aquí, como sugiere Vattimo, de una especie de pasaje o transición de una visión del arte puramente intelectualista a una visión más propiamente humana, o si se quiere, ética.

La obra no sólo me gusta porque se adecua a su propia estructura (o incluso a su modelo externo, si lo tiene), sino también porque, en cualquier modo, me reconozco en ella, en sus personajes (como Aristóteles dirá en el capítulo 13: a la piedad y al terror los siento o los experimento sólo si me reconozco a mí mismo, o a un semejante, en el personaje trágico), reconozco en las leyes que regulan su desarrollo las leyes mismas de la realidad en que vivo.<sup>215</sup>

Llegados a este punto, la obra de arte no es un mero signo, sino algo más profundo, acaso un símbolo, como dirá Gadamer (otro gran aristotélico y profesor de Vattimo), apelando al significado originario de la palabra; un símbolo en el que puedo reconocerm e identificarme.<sup>216</sup> Más aún, la obra no es un simple vehículo de significaciones diversas, como

---

medicina la que habla de catarsis como “expurgación” del cuerpo de los flujos negativos que causan las enfermedades, una expurgación que se obtiene gracias a un experto cálculo y una delicada manipulación de los ritmos corporales. Entonces descubrimos que entre los ritmos del cuerpo y el metro de la poesía hay una relación estrecha, derivada de la necesidad de “purificar” el ánimo, de eliminar de él los elementos negativos. Visto así, el “placer” catártico no es más que el resultado de una cura médico-poética de la que hace tiempo se perdieron las connotaciones, aunque los antiguos, y con ellos aún Aristóteles, las tenían muy presentes.

<sup>214</sup> *ibidem*, p. 63.

<sup>215</sup> *ibidem*.

<sup>216</sup> Estas ideas se abordarán más tarde, en el apartado de este trabajo correspondiente a Gadamer, pp. 47 y ss.

ha propuesta innumerables veces la semiótica, sino que la propia obra está constituida en su consistencia objetiva por aquellas cosas que significa, pues éstas no son sus “contenidos” sino sus leyes de formación.

Si seguimos esta interpretación de Vattimo, la catarsis no aparece como un añadido moralista accidental sino como la más profunda y genuina referencia de la obra al mundo humano, casi al punto de identificar, aunque el propio italiano duda en hacerlo, el placer con la catarsis en la tragedia. No hay que olvidar que Aristóteles habla de catarsis sólo en la definición de la tragedia, mientras en el resto de la *Poética* el fin de la imitación sigue siendo el placer. Ciertamente esto significa, si no la identificación de las dos cosas, cuando menos que es legítimo ver una conexión profunda y esencial entre placer de la imitación y catarsis, pues ella explica de manera más completa el interés esencial y netamente humano de la imitación, que de otra manera permanecería como un simple juego intelectual sin ningún peso ético.

Por otro lado, siguiendo las intuiciones de Vattimo, es justo este elemento de la catarsis el que vincula las ideas estéticas de Aristóteles con la experiencia estética actual, donde el arte (o lo que queda de él), si bien se aleja a veces de la noción de imitación en un sentido meramente reproductivo y trata de entenderla en un sentido más performativo (de acción); precisamente es la acción del arte la que no deja de seguir buscando una re-acción, esto es, una respuesta catártica en sus destinatarios.<sup>217</sup> Sin embargo, no podemos olvidar, como enfatiza el propio Vattimo, que el concepto moderno o incluso posmoderno de obra de arte como expresión es un concepto ignorado por Aristóteles. En suma, para el Estagirita el producto del arte bello es un instrumento no de comunicación sino de acción y de uso, con lo cual, paradójicamente y toda distancia guardada, Aristóteles pareciera aproximarse, o mejor, el arte actual, cada vez más cerca de la vida cotidiana y de los instrumentos de uso diario, parecería aproximarse a esa idea aristotélica del arte (*tejné*) antiguo como forma de vida y modo de actuar.

Ahora bien, frente a la tradición aristotélica, Vattimo considera que la novedad de la estética kantiana consiste en haber tomado nuevamente en serio el problema del arte como hecho y como evento no deducible o explicable en base a leyes o exigencias preexistentes. Probablemente eso es lo que hace verdaderamente moderno a Kant: no existe una preceptiva

---

<sup>217</sup> Adicionalmente, otra de las grandes conclusiones de Vattimo es que el concepto de “lo bello” que encontramos en Aristóteles requiere siempre de un proceso de reducción de las partes a la forma, es decir, un *discursus* y un movimiento temporal. Desde este punto de vista, es verdad que el movimiento no se refiere al objeto sino al sujeto que lo contempla: porque la belleza no existe como tal fuera de la contemplación, sino como disposición del objeto a ser visto como un organismo. Vattimo, G., *Il concetto di fare in Aristotele*, op. cit. p. 173-174.

poética (de producción y construcción de las obras), toda vez que el arte y la experiencia estética son tomados en sí mismos, a partir de sí mismos, como una finalidad en sí mismos. La doctrina kantiana del genio, que remite la obra de arte a la naturaleza no hace sino elevar a teoría pura o incluso a principio ontológico esta falta de explicabilidad y preceptiva. La naturaleza que da a través del genio la regla al arte es un argumento casi exclusivamente negativo:

La obra viene de la naturaleza (es decir, del genio) en cuanto no puede ser reconducida a principios o conceptos intelectualmente formulables. El hecho de que esta indeducibilidad de la obra conduzca a fundarla en la naturaleza significa sólo que Kant, mientras por un lado quería tomarse en serio el carácter enigmático del arte, la radical novedad de la obra, por el otro, advertía la exigencia de dar a esta absoluta novedad un fundamento; el recurrir a la naturaleza, que queda sin embargo muy imprecisamente definido en su significado (y sobre lo cual, entre otras cosas, trabajarán las filosofías idealistas), testimonia la presencia, en Kant, de un esfuerzo por dar al arte un fundamento ontológico.<sup>218</sup>

Si en efecto la doctrina kantiana del genio (y la subjetivización de la estética que esto implica) contiene claramente indicados los dos elementos esenciales que debe tomar en cuenta toda estética, es decir, la novedad de la obra y la raíz ontológica del arte, es verdad también que, a juicio de Vattimo, en el conjunto de la estética kantiana estos dos elementos encuentran una síntesis más bien precaria, que dará lugar a un nuevo divorcio durante la filosofía postkantiana del siglo XIX, dando así origen a dos direcciones profundamente diversas en el desarrollo de la estética.<sup>219</sup>

Para ejemplificar este divorcio, Vattimo se remite a dos ejemplos bastante familiares: por un lado, la estética positivista del juego como se puede encontrar formulada y llevada a su máxima banalización en Spencer, y por el otro la estética idealista hegeliana. En el primer caso, el arte es la activación de una energía vital que nos lleva más allá de la simple lucha por la vida, es decir, juego en el sentido más puro y llano del término, actividad que no tiene que ver con la seriedad de la existencia, una actividad no necesaria en sentido estricto y más bien

---

<sup>218</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 85.

<sup>219</sup> Cabe mencionar, desde un punto de vista crítico, que en ninguna parte de su obra Vattimo hace un examen detenido de las ideas estéticas de Kant. Para un análisis mucho más detallado de la postura kantiana a este respecto nos permitimos remitir a Mansur Garda, Juan Carlos, *Kant, Ontología y Belleza*, Herder, México, 2010; así como al capítulo correspondiente “Kant y la fundamentación de la estética: el buen gusto y el genio” en Liessmann, Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno* (1999), Herder, Barcelona, 2006, pp. 21-38. En el caso de este último nos parece particularmente interesante que en su interpretación destaque como logro decisivo para la fundamentación estética de la modernidad, el concepto kantiano del *juicio estético* que está desvinculado de la obra de arte y que por eso parece válido también para aquellos procesos que en la posmodernidad (tan cercana al discurso de Vattimo) se tratan bajo el término clave de *estetización del mundo de la vida*.

gratuita. La novedad y originalidad de la obra, en este caso, está garantizada por su misma gratuidad: la obra no responde a ninguna exigencia y tampoco tiene ningún significado que vaya más allá del ejercicio de la facultad (o facultades) que ella pone en movimiento. A la máxima libertad y gratuidad del arte se acompaña aquí la máxima insignificancia ontológica. En el extremo opuesto, la estética hegeliana reconoce al arte una posición peculiar e insustituible en la vida del espíritu, pero precisamente en la medida en que le asigna una posición tan importante, dicha teoría le quita al arte cualquier verdadera originalidad. La aportación ontológica del arte es reconocida y garantizada sólo al interior de un esquema dialéctico donde se funda su “necesidad”, es decir, en la medida en que la experiencia del arte queda absorbida en un proceso lógico-conceptual, en el cual la novedad, cuando menos la novedad no conceptualizable, queda francamente banalizada.

Para Vattimo, esta alternativa, entre una estética del juego y una estética de la deducibilidad (explicabilidad) del arte, si bien aquí se presenta esquematizada por motivos de brevedad y claridad, está presente de diversas formas y en distintos grados en todas las propuestas estéticas del siglo XIX. Incluso el renacimiento kantiano que se da en Europa, después del crepúsculo de los grandes sistemas de la primera mitad del siglo, idealismo y positivismo, no se sustrae sustancialmente a esta alternativa.

El neokantismo absorbe de hecho cualquier exigencia de fundación ontológica en la reducción del arte a las dimensiones de la conciencia. Esto es: mientras para Kant, una vez individuado el comportamiento estético como posibilidad trascendental de lo bello y del arte, quedaba para siempre el problema de dar una raíz ontológica al genio, para el neokantismo este problema no se plantea en lo más mínimo: toda la filosofía del arte se reduce a la individuación de su posibilidad trascendental, a la puesta en evidencia de la dimensión estética de la conciencia.<sup>220</sup>

Más aún, en el neokantismo y en las muchas vertientes que en mayor o menos medida se remiten a él, la fundación del arte equivale a su reducción a una posición de la conciencia; el hecho de que, en general, todas las dimensiones de la conciencia están pensadas sobre el modelo del conocimiento y más en específico del conocimiento teórico, hace que la moral o sobre todo la esfera estética vengan definidas sólo negativamente, en base precisamente al perfil puramente cognoscitivo.

El neokantismo restringe así el significado de la filosofía kantiana a su aspecto más estrictamente racionalista e iluminista. La relación fundamental con el ser se queda en el nivel cognoscitivo; paralelamente el ser continua a ser pensado antes que nada como “espectáculo”, como presencia dura del dato (ordenado y organizado por las formas puras *a priori*). En este

---

<sup>220</sup> *ibidem*, p. 86.

cuadro es difícil pensar positivamente la relación del arte con el ser, es decir, resolver el problema de la fundación ontológica del arte que Kant había indicado y dejado abierto en su doctrina del genio.<sup>221</sup>

Es en este cuadro donde le parece a Vattimo que la filosofía de la existencia, y más en específico el pensamiento de Heidegger, en su dirección más claramente ontológica, ofrece los instrumentos para reproponer sobre bases nuevas y menos insuficientes la cuestión de la (re)fundación ontológica del arte. Y si tales instrumentos están disponibles en el pensamiento de Heidegger, esto se da justo porque justo el filósofo alemán ha replanteado de fondo el problema de la verdad y del ser que en el neokantismo había quedado sustancialmente sin discusión.

Con todo, Vattimo considera que una recuperación filosófica de la dimensión ontológica del arte, de su conexión con el ser, que no sacrifique la originalidad y la novedad de la obra, no sólo madura al interior de la filosofía; es necesario también recurrir (como lo hicimos junto con el turinés en el primer apartado de este capítulo en relación con las primeras vanguardias) al significado filosófico de los manifiestos y de las revoluciones artísticas del siglo XX y, más aún, a las transformaciones actuales, posmodernas si se quiere, del arte contemporáneo o de nuestros días. Todas las grandes revoluciones artísticas de las vanguardias y posvanguardias, del expresionismo al surrealismo, del *pop art* al arte conceptual, del minimalismo al *body art*, nacen en el signo de una reivindicación de la importancia y del significado central del arte en la historia y en la existencia del hombre.

Si los filósofos, incluido el propio Vattimo, creen haber resuelto el problema del arte asignándole un *a priori* que lo legitime, determinándole una posición privilegiada entre la formas de la vida del espíritu (para utilizar el lenguaje hegeliano), los poetas y los artistas se rebelan siempre a esta violencia de la razón, se niegan a dejarse resolver, clasificar, encasillar. En este sentido, ellos reivindican, más o menos explícita y concientemente, el reconocimiento de una más profunda y directa relación del arte con la existencia, con la historia, con el ser.

Si se piensa que una fundación del arte como reducción a la dimensión estética de la conciencia termina por contraponerlo al conocimiento, como algo que no tiene que ver con la distinción entre verdadero y falso, o a la moral como aquello que no tiene que ver con la distinción entre lo bueno y lo malo, se verá, como el propio Vattimo ha sugerido, que los caracteres de la esfera estética terminan por coincidir con los que Kierkegaard reconocía al estadio estético de la existencia: lo estético se vuelve sinónimo de des-interés o hasta in-

---

<sup>221</sup> *ibidem*.

diferencia, y entonces se puede decir, junto con el filósofo italiano posmoderno, que aquello contra lo que se rebelan las revoluciones artísticas no es otra cosa que el “esteticismo” latente en toda teoría que haya renunciado a enfrentar el problema de la fundación ontológica del arte.

Para Vattimo, por lo menos el Vattimo de *Poesía e ontologia*, los ejes centrales para esta fundación son dos: “novedad” y “legalidad de la obra de arte”.

Con la expresión fundación ontológica entiendo provisionalmente todo esfuerzo de reconocer las relaciones del arte con el ser: es decir, no sólo con la conciencia del hombre sino con aquello que trasciende la conciencia y al hombre mismo y que es donde se funda auténticamente tal posibilidad.<sup>222</sup>

Naturalmente, el esfuerzo de reproponer el problema de la relación del arte con el ser debe necesariamente presuponer una determinada descripción del arte y de la experiencia estética, de modo que sepamos en primera instancia y al menos en líneas generales qué es aquello de lo cual se quiere reconocer su relación con el ser. A esta descripción es a la que Vattimo llama en un primer momento “fenomenología estética”. Dicha fenomenología, de la cual por cierto Vattimo se va separando paulatinamente en sus obras posteriores<sup>223</sup>, no se reduce a ser una descripción fenomenológica del hecho del arte, sino que contiene importantes aperturas hacia las perspectivas ontológicas de otros autores, empezando – como ya insistíamos – con “la teoría de la formatividad” de Luigi Pareyson, expuesta originalmente en su *Estética*, publicada en 1954 y después desarrollada en los años sucesivos en otros escritos.<sup>224</sup> Vattimo tiene razones poderosas para elegirlo. Por un lado, la particular sensibilidad de Pareyson frente a las exigencias de la estética y del arte contemporáneos, a los cuales él se propone dar una respuesta dura y sistemática, lejos de los ensayismos y los devaneos poéticos de otros autores del momento. Por el otro, el pensamiento estético de Pareyson, formado sustancialmente en el ámbito del existencialismo ontológico, presenta la máxima apertura de base en la dirección que Vattimo intenta desarrollar su propuesta.

---

<sup>222</sup> *ibidem*, p. 88.

<sup>223</sup> Hay que recordar que en este momento Vattimo se encuentra notablemente influenciado por el enfoque fenomenológico de su maestro Pareyson, y a través de él, de Heidegger y de Gadamer; perspectiva que fue abandonando en años más recientes en pos de una creciente hermeneutización y socialización de la filosofía. Seguramente el encuentro con Nietzsche y sus raíces socialistas llevaron a Vattimo a redireccionar su postura hacia lo que conocemos precisamente como su *Pensiero debole* (*Pensamiento débil*), analizado con detalle en el capítulo anterior de este mismo trabajo.

<sup>224</sup> Vattimo se refiere especialmente a las obras de Pareyson, L., *L'estetica e suoi problemi*, Marzorati, Milano, 1961; *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano, 1966; *L'esperienza artistica*, Marzorati, Milano, 1974. (Sólo existe traducción castellana de *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 2007).

La teoría de la formatividad retoma el problema del arte desde sus raíces, es decir, repropone la cuestión de la obra de arte como *hecho (fatto)* enigmático antes que nada en su misma existencia. La falla en los intentos de encontrar un canon de la belleza, del cual hay testimonio en toda la historia de la estética, significa simplemente que la obra de arte es tal precisamente en cuanto no se deja reducir a leyes que la precedan o que la trasciendan, con base en las cuales pueda ser valorada, justificada o condenada. La inexplicabilidad de la obra de arte como hecho es auténticamente una inexplicabilidad, y no es, como en el fondo han sostenido muchas teorías, sólo provisoria, sino que es definitiva y constitutiva de la obra de arte en cuanto tal.<sup>225</sup>

Así las cosas, si en efecto se presenta como radicalmente nueva, la obra, subraya Vattimo, no es un hecho arbitrario: en la experiencia del arte nos encontramos también, junto a la novedad, con una legalidad rigurosa.

Aquello que nos hace decir que una obra es bella no es sólo o principalmente el hecho de que sea original, sino más bien, y quizá más radicalmente, el hecho de que ésta es un todo rigurosamente dominado por una ley. En particular, nosotros podemos presumir de habernos apropiado verdaderamente de la obra cuando hemos captado la ley que comanda su estructura, toda vez que cada parte aparece en su ligazón necesaria con el todo y en la medida en que el todo se revela en cada una de sus partes.<sup>226</sup>

Es precisamente en este contexto teórico, de la novedad e indeducibilidad de la obra unida a su carácter de rigurosa legalidad, donde se inscribe, al parecer de Vattimo, el concepto fundamental de la estética pareysoniana, a saber, el de *formatividad*.

En cuanto radicalmente nueva y de igual manera rigurosamente respondiente a una íntima ley constitutiva, la obra se revela como producto de un proceso de formación. Pareyson define el formar como aquel hacer que, haciendo, inventa el modo de hacer. En todas las actividades humanas hay un formar, un dar forma: también cuando por ejemplo se trata de aplicar una ley a una situación particular, se necesita inventar el modo de esta aplicación, o sea, la regla individual de la operación por hacer. En el caso de la producción artística la invención tiene un sentido mucho más radical. Aquí no sólo se inventa el modo particular de aplicar una ley general dada; junto con la regla particular de la operación se inventa también la ley; es más, la ley no es otra cosa que la regla individual de la operación. Todo esto equivale a decir que la obra es algo novedoso y no responde a ninguna ley preconstituida. La exigencia a la cual la obra responde y satisface está instituida por la obra misma.<sup>227</sup>

Nos parece que esta idea de Pareyson, retomada por Vattimo, resulta determinante para entender la dimensión ontológica de muchas de las manifestaciones del arte moderno y contemporáneo, que sólo pueden entenderse desde ellas mismas y a través de ellas, por

---

<sup>225</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontologia*, op.cit. p. 88. En este punto se ve claramente la influencia aristotélica en la noción de la obra de arte como organismo. El paréntesis es nuestro.

<sup>226</sup> *ibidem*, p. 89.

<sup>227</sup> *ibidem*, p. 90.

ejemplo en los casos del *happening* y el *performance*, donde efectivamente las obras son únicas, irrepetibles e incluso fugaces, al punto de que la regla individual de su operación se construye por única vez en el momento mismo de la ejecución de la obra.

Ahora bien, una vez reconocida que la obra es radicalmente nueva, pero también rigurosamente dominada por una ley, queda por resolver el problema de cómo una ley que nace con la obra misma pueda valer de verdad como criterio de juicio sobre la propia obra. Vattimo responde sin miramientos que si de hecho la ley se identifica totalmente con la obra, en cuanto ésta responde a la propia ley, por lo tanto es bella y válida. No obstante, para explicar cómo la ley de la obra pueda servir de guía y de criterio discriminante entre “el logro” y “la falla” en el proceso productivo, necesitamos admitir (y Vattimo también lo hace), que la ley, en algún modo, trascienda el proceso.

Para empezar, podemos decir que la ley es inventada en cuanto creada, pero también inventada en el otro sentido del término, en cuanto es descubierta y encontrada. Ésta se impone entonces no sólo al lector de la obra una vez que la obra está hecha, sino también al autor mientras él produce la obra. Sólo así se puede llamar realmente una ley. Habrá que recordar el testimonio de innumerables artistas de todo tipo que hablan de esa ley de la obra a la que están sometidos y que les impide llevar la obra por otros derroteros que no sean los que les va imponiendo la obra misma.

En este punto, Vattimo recurre nuevamente a su maestro.

Pareyson teoriza esta trascendencia distinguiendo en la obra una *forma formante*, la ley que guía el proceso y lo trasciende, y una *forma formada*, la obra como queda concretamente una vez producida. Sólo si se admite esta distinción se puede explicar como es que la obra, una vez hecha, pueda ser enjuiciada sin ser referida a exigencias o leyes preexistentes. Asimismo, en la obra hecha como se presenta al lector permanece una cierta trascendencia de la forma formante respecto de la formada; y el lector enjuiciará la obra como lograda, es decir, como bella, si, confrontando los dos términos, comprueba que la obra resulta de verdad aquello que ésta quería o debía ser. La obra es entonces portadora de una ley que nace con ella, pero que la trasciende y la enjuicia.<sup>228</sup>

En conclusión, Vattimo considera que en este poner de relieve la trascendencia de la ley de la obra respecto al proceso productivo, a la voluntad conciente del artista y a la obra misma en cuanto producto formado reside la contribución más notable de la teoría de la formatividad, ya sea para la aclaración filosófica del fenómeno del arte o, sobre todo, en vista de esa posible (re)fundación ontológica del arte, de la que tanto se ha hablado. Ahora bien, en esta tentativa por conducirnos a una explícita ontología del arte, Vattimo intenta profundizar

---

<sup>228</sup> *ibidem*, p. 91. Las cursivas son nuestras.

en la noción de novedad de la obra, la cual se manifiesta en un sentido más auténtico y radical que el de la pura y simple novedad en boga y que se manifiesta más bien en el hecho de que “la obra no se deja encuadrar en el mundo como es”.<sup>229</sup> En efecto, más allá de que en las artes plásticas haya un regreso al figurativismo e incluso al hiperrealismo, o que el *pop-art* y el minimalismo no tengan mucho de nuevo y se inserten sin dificultad en el orden de las cosas existentes; más acá de las modas que responden a exigencias precisas del mercado y de la sensibilidad de los públicos, la novedad de las obras de arte trata de ganar un lugar no tanto de novedad sino de originalidad, o mejor, de originalidad. Es precisamente en esta diferencia fundamental entre originalidad y originalidad donde se abre el espacio para la dimensión ontológica del arte.

Para darnos una radical descripción de la novedad absoluta de la obra, Vattimo recurre a algunas de las páginas decisivas del famoso ensayo de Heidegger sobre *El origen de la obra de arte*.<sup>230</sup> Como se recordará, en dicho ensayo la novedad de la obra es expuesta en términos de la fuerza con la cual la obra suspende nuestras relaciones habituales con el mundo, la “obviedad” del mundo en la cual estamos habituados a vivir.

No sólo la obra no se deja colocar simplemente como un objeto junto a los otros objetos de nuestra experiencia, sino que precisamente por ello pone también en crisis este nuestro mundo. Si se quiere, por el mismo hecho de no dejarse insertar en el mundo, la obra nos revela la insubsistencia del mundo y nos exige una renovación. El encuentro con la obra de arte no es el encuentro con otra cosa más del mundo, sino con otra perspectiva del mundo que entra en diálogo con la nuestra.<sup>231</sup>

Naturalmente, cuando Vattimo habla de la obra de arte como apertura radicalmente nueva en el mundo, no se puede reducir al aparecer puramente accidental y epidérmico de una nueva “visión del mundo”, como si sucede por ejemplo en muchas de las estéticas efectistas del *Kitsch* y otras manifestaciones bastante superficiales del arte contemporáneo.<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> *ibidem*, p. 93.

<sup>230</sup> Heidegger, M., “Der Ursprung des Kunstwerkes”, incluida en *Holzwege* (1950) y ampliada en Reclams Universalbibliothek, no. 8446/47 1960. Traducción castellana “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 11-62.

<sup>231</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, *op. cit.* p. 93. Ya desde este momento es de notarse la reticencia de Vattimo, que de alguna manera se mantuvo aunque un tanto debilitada en sus obras posteriores, ante la postura de una posible disolución del arte en la existencia cotidiana y de la experiencia estética en la así llamada “estetización del mundo de la vida”, lo cual supondría el olvido de la distinción fundamental (diferencia ontológica) entre lo que es y lo que no es arte.

<sup>232</sup> Sobre el tema del *Kitsch* y su lugar dentro de la cultura mass-mediática contemporánea se han escrito innumerables estudios, nosotros nos permitimos remitir, si bien para muchos resulta una perspectiva un tanto superada, a Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados* (1965), Lumen, Barcelona, 1984. Asimismo, puede

La apertura de una nueva perspectiva en el mundo es la verdadera fundación de un mundo nuevo, de un nuevo orden complejo dentro del cual las cosas se hacen visibles y vienen al ser – dentro del cual por supuesto ya son. Es en este sentido que la novedad de la obra de arte se puede llamar *originariedad*.<sup>233</sup>

La obra de arte es de verdad obra de arte, es decir, es bella y estéticamente válida, sólo en la medida en que es un origen y la apertura de un mundo. No hay otra noción de belleza sino la que resuelve la belleza en la fuerza originaria y fundacional de la obra.<sup>234</sup>

A partir de esta tesis surgen numerosos problemas y es precisamente el tratamiento de estos problemas lo que debe constituir en primera instancia el contenido de una fundación ontológica del arte. Dicha fundación, como sugiere Vattimo, debería mostrar cómo todas las características de la experiencia estética que el análisis fenomenológico advierte desembocan en el hecho de que la obra de arte es el origen de un mundo y de que la “belleza” puede ser reconocida en base a un juicio riguroso que encuentra su propio criterio en la obra misma. Este último punto es particularmente importante pues es en torno al concepto de belleza que se mueven todos los aspectos particulares de una estética.

En esta perspectiva, la conexión entre belleza y *originariedad* nos regresa a Pareyson, pues es si es verdad que la obra “se logra” cuando corresponde perfectamente a su propia ley, esta ley no puede ser una prescripción abstracta que concierne a la pura estructura física de la obra.

La ley que gobierna a la obra, como bien ha mostrado Pareyson, nace de la concreción de un proceso espiritual en el cual está empeñada toda la personalidad del artista, personalidad que es el verdadero contenido de la obra de arte.<sup>235</sup>

Estamos de acuerdo con Vattimo en que si la ley de la obra es este principio espiritualmente rico y profundo, la ley misma bien puede ser capaz de fundar un mundo y no necesariamente a través de la perfección abstracta o técnica del objeto. Aún más, si la correspondencia de la obra con su ley interna es entendida como pura y simple perfección del

---

confrontarse más recientemente “El Kitsch”, primera parte del trabajo *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (1996) de Thomas Crow, Akal, Madrid, 2002, pp. 10-72.

<sup>233</sup> Insistimos: no hay que olvidar que con el paso del tiempo, como veremos en el último capítulo de este trabajo, el pensamiento estético de Vattimo, siempre de la mano de Nietzsche y Heidegger, adquirió mayores tintas nihilistas poniendo últimamente más énfasis en lo que la obra de arte representa como experiencia de des-fundamento de un mundo y menos en la parte de fundación de un nuevo mundo.

<sup>234</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 94

<sup>235</sup> *ibidem*, p. 95.

objeto particular, no vemos cómo la estética se pueda sustraer a considerar el arte como juego, desde la óptica esteticista que mira el arte como la producción de “perfectas máquinas inútiles”. En ese sentido, Vattimo habla de que la obra está constituida conforme a su ley no tanto porque con su mera existencia física sea capaz de cumplirla; la realiza y la lleva a su plenitud porque representa, por decirlo así, el primer ente del nuevo mundo que ella funda, el ente en torno al cual, según la ley instituida por la obra, llegarán a ordenarse y organizarse los otros entes de ese mundo. Con todo, la fuerza instituyente y fundante de la obra se puede explicar sólo admitiendo que la obra como producto no agota a la ley que lleva en sí y que aplica o ejecuta en la concreción de su mundo. Esto permite, entre otras cosas, que la obra se mantenga permanentemente abierta a múltiples lecturas e interpretaciones históricas. En la perspectiva de Vattimo, que ve a la obra antes que nada como un evento instituyente, la belleza ya no tendrá que ser medida en base a una confrontación entre la obra como producto y su ley, sino en base a la concreta capacidad que la obra demuestre para fundar una historia.

Consecuentemente, la fruición de la obra de arte cambia de significado a través de un giro que nos lleva de la contemplación a la acción, como puede verse en ejemplos de arte contemporáneos tan nítidos como el *action-painting*, la instalación o el *performance*.

Encontrar una obra de arte, disfrutarla como tal, no podrá significar de ninguna manera contemplar estáticamente su perfecta adecuación a sí misma. Toda la tradición filosófica occidental nos ha habituado a pensar la contemplación sobre el modelo de la experiencia visiva como un inmediato estar presente de la cosa totalmente desplegada, y el placer que deriva de esta contemplación como la quietud de alcanzar un punto de reposo, de satisfacción completa, de la cual ninguna posterior deseo o curiosidad de profundidad nos distrae.<sup>236</sup>

En la perspectiva propuesta por Vattimo estas características de la contemplación estética son refutadas. La presunta perfección del objeto, su supuesta belleza, puede ser encontrada sólo en la medida en la que el objeto, lejos de proporcionarnos un lugar de reposo y quietud es capaz de gestar, digamos así, una (re)acción, un movimiento, una oscilación de carácter ontológico.

La obra de arte es bella en cuanto está lograda: pero precisamente por esta trascendencia de la ley que en la obra permanece, también la constatación de este logro, de parte del espectador, no puede darse sino en el sentido de un movimiento de la obra hacia el mundo que ella instituye. Y en este sentido es en el que entendemos la expresión heideggeriana según la cual se trata de permanecer (*verweilen*) en la verdad abierta de la obra, es decir, de habitar en el mundo por ella fundado.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> *ibidem*, p. 96-97.

<sup>237</sup> *ibidem*, p. 97.

Por todo ello, el modelo vattimiano para valorar auténticamente una obra de arte es constatar si ésta impele o no una revisión de nuestro modo de ser en el mundo. No es que la obra alcance su plenitud estética y después, en un segundo momento, sea capaz de impulsar esta revisión; su dimensión estética consiste precisamente en esta fuerza ontológica instituyente y originaria. En otras palabras, es aquello que se encuentra sugerido en el ya mencionado ensayo de Kandinsky su *Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst*: valorar una obra significa medir su aportación profética, su capacidad de proyectar o instituir un mundo.

Vale decir que si la perspectiva de Vattimo cierra la puerta a la tentación del esteticismo, precisamente por la misma razón puede hacer resurgir el problema de la especificidad de la experiencia estética y de su distinción respecto de otras formas de experiencia. Para Vattimo está claro que el encuentro con la obra de arte, entendido en este modo, no excluye sino más bien supone la intervención del intelecto y de la voluntad. El mundo que la obra abre es también un mundo de conceptos y de modos de ver las cosas que implican igualmente una posición ética. Por lo tanto, si se busca una definición de la experiencia estética a la manera kantiana, es decir, en términos de facultades, o, como en el neokantismo, en términos de direcciones o diferentes dimensiones de la conciencia, desde el punto de vista ontológico, dicha vía no puede conducirnos a ningún resultado válido.

Sin embargo, y volviendo al punto, es posible hacer una distinción de la esteticidad y del arte frente a otras formas de experiencia tomando como base el concepto heideggeriano de *originariedad*. Se puede decir, siguiendo las ideas de Vattimo, que es estética toda experiencia que no se limita a articular, desarrollar o simplemente modificar nuestra pertenencia a un determinado mundo, sino aquella que justamente pone en radical cuestionamiento este mundo en su totalidad.

La experiencia estética, en cuanto encuentro con un mundo totalmente diverso, no tiene inmediatamente nada que decir que modifique o articule de algún otro modo el mundo al cual pertenecemos; aquella, simplemente, se limita a refutarlo en su totalidad, sin dejar que nos insertemos en él.<sup>238</sup>

Un punto que cabe destacar aquí, y que exploraremos más detenidamente en páginas posteriores, cuando profundicemos en las interpretaciones que hace Vattimo de las ideas estéticas de Heidegger, es la conexión que siempre se ha establecido entre arte, esteticidad y sentimiento que en esta perspectiva ontológica encuentra una justificación radical. Si de hecho el sentimiento y en general la esfera de la afectividad no es sólo una connotación

---

<sup>238</sup> *ibidem*, p. 98.

accidental de nuestro ser en el mundo, sino que determina y define este ser en sus mismas raíces y en su constitución fundamental, entonces resulta necesario decir que la experiencia estética, en cuanto encuentro con el ser en el mundo en su globalidad, es un hecho que concierne directa y esencialmente a la esfera afectiva y al sentimiento, entendido éste como apertura inicial hacia el mundo.

Así, en una primera conclusión que trata de vincular a la estética ontológica con la experiencia concreta del arte, nos podríamos hacer al menos tres preguntas fundamentales. Primero que nada, ¿qué cosa tiene que ver esta reducción del arte a la *originariedad* con la ontología, es decir, con el ser? En segundo lugar, cuestionar si este modo de considerar el arte se da o no en correspondencia con nuestra experiencia de lectores o espectadores de productos artísticos. Tercera: si lo que Vattimo propone más que una ontología no será una “mitificación” del arte, que se ve redimensionado con límites excesivamente amplios y una aportación demasiado radical en relación con la experiencia histórica del hombre.

Por lo que respecta al nexo entre la obra como apertura de un mundo y la ontología, está claro que Vattimo se remite a la noción heideggeriana de mundo: las cosas son en cuanto vienen al mundo, pero vienen al mundo en cuanto vienen a colocarse en el horizonte o la perspectiva abierta por el *Dasein* (el ser-ahí), perspectiva que por lo tanto no es accidental para las cosas, sino que las constituye en su mismo ser. Esto significa, como Vattimo articula en toda su crítica a la metafísica presencialista<sup>239</sup>, que el ser no es la mera presencia dura del dato que puede ser visto de diversos modos, sino la “iluminación de horizontes”, de ámbitos en los cuales las cosas adquieren sentido, es decir, precisamente en cuanto reciben el ser. Ahora bien, como aclara el propio turinés, todo hecho que no toque sólo a los entes considerados como ya presentes, sino que se refiera a la apertura dentro de la cual éstos vienen a la visibilidad, es decir, el mundo en su posible totalidad, es originario y ontológico.

Una nueva apertura del mundo, el nacimiento de un nuevo mundo como nuevo orden dentro del cual los entes adquieren sentido y nuevas relaciones, no es un evento que se refiera solo a los entes como tales, un evento óptico, sino un hecho que se remite a la iluminación misma, es decir, al ser: el arte en cuanto origen de un mundo es así un evento del ser, un hecho ontológico.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Abordada con cierto detenimiento en el primer capítulo de este trabajo. Nos permitimos remitir nuevamente a los trabajos específicos de Vattimo sobre el pensamiento heideggeriano: *Essere, storia e linguaggio in Heidegger, op. cit.*, y más específicamente para la crítica a la metafísica presencialista la sección II “La metafísica como historia del ser” de su *Introducción a Heidegger, op. cit.*

<sup>240</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontologia, op. cit.* p. 99.

Queda asentado entonces que sólo con base en esta noción del ser se puede justificar plenamente la novedad del arte. Si el ser fuese, como la tradición metafísica en general siempre ha pensado, la simple presencia dura de algo dado, la novedad del arte no podría ser auténticamente tal y quedaría reducida a una mutación accidental. Por lo tanto, como evento del ser, la obra de arte representa el momento instituyente de las épocas históricas, la inauguración de un cierto orden de las cosas dentro del cual la humanidad vive y hace sus elecciones. En este punto, surge evidentemente la segunda pregunta: ¿es posible aplicar esta visión del arte en nuestra experiencia cotidiana de lectores y de “consumidores” de productos artísticos? Pareciera, reconoce el propio Vattimo, que la noción de obra como origen pueda valer para grandes obras maestras verdaderamente *epocales* como la *Biblia* o la *Divina Comedia*, pero no, por ejemplo, para breves composiciones musicales de cámara, para los cuadros de pintura que colgamos en nuestras casas o para tantas otras cosas “menores” que de cualquier manera estamos habituados a considerar obras de arte.

Para Vattimo, este problema se puede resolver admitiendo que los caracteres “estéticos” de estas obras de arte que se podrían llamar menores son análogos, similares o cercanos a los de la verdadera *originariedad* que pertenece a las grandes obras. Esto significa que la auténtica experiencia estética, como encuentro con un gran evento fundador de un mundo y de la historia, es más bien rara y poco habitual; mientras que la experiencia estética común, el encuentro con obras un tanto más cotidianas y que no nos resultan tan “epocales” o “fundadoras de un mundo”, conserva, si bien de una manera transformada o disminuida, los caracteres del “encuentro con el origen” que constituye la esencia de la fruición estética.

En otras palabras, desde esta perspectiva ontológica, regida por los conceptos heideggerianos de *originariedad* y *autenticidad*, podemos en efecto tener experiencia estética en nuestra vida diaria, aunque no de una manera pura o completamente genuina, toda vez que la vida misma, contaminada siempre por las rutinas cotidianas y la automatización perceptiva, no nos da acceso en sentido estricto a la fundación de un mundo nuevo o de una época histórica. El mejor ejemplo de esta experiencia estética que parece la más lejana de la autenticidad es la experiencia de las “artes de masas”, o mejor, la experiencia de los *mass-media*, de los medios masivos de comunicación, que ya desde los años sesenta son un tema de sumo interés para el filósofo italiano<sup>241</sup>. También en los *mass-media*, apunta Vattimo, de manera mucho más evidente por el carácter indiscutiblemente mistificado de los fenómenos mediáticos, se da aquello que se podría definir como “la pertenencia del espectador a la obra”,

---

<sup>241</sup> Dicho interés se mantendrá a lo largo de los años hasta llegar a jugar un papel determinante en su postura posmoderna, que será abordada en el tercer y último capítulo este trabajo.

pertenencia que en su forma auténtica caracteriza la experiencia del encuentro con las grandes obras de arte. Uno de los ejemplos específicos que cita Vattimo para ilustrar esta “pertenencia estética a la obra” es la actitud que adopta el público asiduo a las películas de James Bond (El Agente 007), al tomarlo como modelo de comportamiento, desde el modo de vestir, la manera de tratar a las mujeres, hasta la forma general de comportarse en todas las situaciones de la vida. En un sentido plenamente existencial y ontológico (no sólo psico-social), el encuentro con un filme de James Bond representa para su público “el encuentro con un mundo que intentamos habitar, tratando de conformarlo a nuestra propia experiencia”.<sup>242</sup>

Dicho de otro modo, todas nuestras diversas experiencias estéticas se ordenan en una especie de escala de mayor o menor cercanía con la *originariedad auténtica*, cuyo encuentro sirve de modelo para las formas, digamos así, menos auténticas, en la medida en que la experiencia realiza este modelo con mayor o menor plenitud y fidelidad.<sup>243</sup>

Si recordamos, la última pregunta planteada más arriba cuestiona si lo que propone Vattimo es de verdad una ontología del arte y no una mitología. Se puede pensar que el hecho de conferir al arte tal dimensión de apertura y fundación signifique un retorno puro y simple a la idea del poeta inspirado por las musas, los dioses o cualquier cosa similar. Es claro para Vattimo que si la obra tiene de verdad este significado de fundación de un mundo, de evento del ser, esto implica que ella no depende únicamente del arbitrio del artista. “No es el ser el que está a disposición del hombre, sino el hombre a disposición del ser”.<sup>244</sup> Efectivamente, la fenomenología ha reconocido explícitamente la trascendencia de la ley de la obra respecto de la voluntad y conciencia del artista.<sup>245</sup> La ley de la obra es inventada, creada, pero también encontrada y descubierta dentro de la propia estructura generativa de la obra. Todo el discurso de Vattimo nos ha llevado a reconocer que la misma novedad de la obra es inconcebible si no es como legalidad; la obra es nueva solo como portadora de una ley que da nuevo orden al mundo. En ese sentido, no es la conciencia o la voluntad del artista, o ni

---

<sup>242</sup> Vattimo, G., *Poesia e ontologia*, op. cit. p. 101.

<sup>243</sup> No hay que olvidar que con el paso del tiempo y por una influencia notable del pensamiento crítico nietzscheano, Vattimo desarrolló, no sólo en lo que respecta a sus ideas estéticas, una posición cada vez más nihilista y alejada de las nociones fenomenológicas de *originariedad* y *autenticidad*, lo que supuso, como veremos más claramente en el capítulo 3, un progresivo abandono de “criterios fuertes” para la definición del arte y de la experiencia estética.

<sup>244</sup> Vattimo, G., *Poesia e ontologia*, op. cit. p. 101.

<sup>245</sup> La propia estética de la formatividad de Pareyson es un buen ejemplo de esto. Asimismo, las ideas de M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953. Hay traducción castellana: *Fenomenología de la experiencia estética*, Fernando Torres, Valencia, 1982. Un muy buen resumen de la postura fenomenológica se puede encontrar en el trabajo de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina “Estética y fenomenología” incluido en el v. II de *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* de Valeriano Bozal (ed.), A. Machado, Madrid, 1996., pp. 118-129.

siquiera (como proponían algunos sociólogos marxistas) la conciencia o la situación histórica de una época la que se expresa en la obra del artista, sino el ser mismo, como fuerza que abre e instituye los ámbitos y los horizontes dentro de los cuales determinada humanidad histórica desarrolla su experiencia. En suma, para garantizar auténticamente la novedad de la obra, se requiere reconocer en la legalidad que en ella se presenta, que trasciende la obra misma, al artista y a los intérpretes, la “presencia” misma del ser, en cuanto éste se manifiesta como “puesta en obra de la verdad”.

En efecto, la definición más clara que Heidegger da, desde el punto de vista ontológico, de la obra de arte, es aquella que aparece en el ya citado texto sobre el origen de la obra de arte, según la cual la obra de arte es una “puesta-en-obra de la verdad”. Esta definición, retomada por Vattimo, fue desarrollada por Heidegger sobre todo en el sentido de una precisión del significado ontológico del arte. Vattimo insiste, y nosotros con él, que en este caso se trata de un abordaje ontológico y no de otro tipo. Pongamos algunos ejemplos, en la crítica de arte es común toparnos con el crítico que se siente más sabio que el artista y trata de revelarle al propio artista las verdaderas intenciones de su obra, explicando y aclarando incluso lo que el poeta habría querido decir, como si el crítico fuese una especie de intérprete-traductor de la obra, o peor aún, del creador. Podríamos decir incluso que la “muerte del arte”, no por casualidad teorizada por Hegel y de la cual se habla hoy en día en diversos sentidos, pareciera darse más bien en el ejercicio de la crítica, cuando la obra viene convertida en objeto de análisis, de una investigación de sus motivaciones psicológicas más ocultas, de sus referencias histórico-sociales, del significado técnico de las innovaciones, conservaciones o regresos respecto a una cierta situación o a un momento de la historia de un arte o de una poética. En ese sentido, podríamos acusar a la crítica literaria y artística en general, o incluso a cualquier metodología hermenéutica aplicada en el análisis e interpretación de las obras, de tener un carácter eminentemente “racionalista” y “desmitificador” que, en el hacer concebible y “claro” el propio objeto, termina frecuentemente por disolverlo y volverlo, en un cierto sentido, superfluo.

Es cierto que ningún crítico presenta su propia interpretación como definitiva y por lo tanto deja subsistir a la obra como posibilidad objetiva de otras y diversas lecturas, pero en muchas ocasiones permanece el ideal de una completa y comprensiva desmitificación, en el sentido en el cual este término indica una puesta en evidencia de las estructuras racionales de un fenómeno, su explicación exhaustiva, la indicación de su “razón suficiente”, de su *Grund* (fundamento). Vattimo acota como ejemplos, dentro de la crítica contemporánea, dos

corrientes que, cada una a su modo, tienden a aplicar a la literatura y el arte métodos de explicación sociológica o psicológica o una síntesis de ambas.

Considerar la obra de arte como documento de una situación histórica, como su producto, o también, en la mejor de las hipótesis, como un modo de acción en la historia en función de un nuevo orden social cuyos ideales directivos no son establecidos o “inventados” con la obra de arte, resulta siempre un procedimiento desmitificador y una superación: la obra no es tomada en serio en lo que ella presume ser, como ella se presenta. Su apariencia tiene necesidad de un desenmascaramiento.<sup>246</sup>

En otras palabras, lo que importa no es la subsistencia de la obra como tal sino la obra en cuanto herramienta o instrumento social, que contribuye (o no) al crecimiento del espíritu sobre sí mismo o, en última instancia, al “progreso”: el progreso del pensamiento y de la razón: es ésta, como sugiere Vattimo, una respuesta todavía rigurosamente coherente con el espíritu iluminista del hegelianismo. Todo ello nos muestra en qué medida toda perspectiva del pensamiento como *Aufhebung* y por consiguiente como actividad desmitificadora, está en el fondo conectada con una visión historicista y humanística de la historia y de la cultura.<sup>247</sup>

El mismo fondo, iluminista y racionalista, se puede encontrar en las críticas que siguen los modelos de la psicología y del psicoanálisis y que tratan de revelarnos las motivaciones más secretas y ocultas de las obras y los autores, como si la obra fuese la proyecciones inconfesada de ciertas pulsiones inconcientes que, quién sabe por qué razón, salen a flote y se proyectan precisamente en los productos artísticos.

En este sentido, la postura de Vattimo es muy clara:

Pretender explicar la obra de arte en base a modelos de pensamiento sociológicos o psicológicos significa considerarla siempre como un punto de llegada, como un producto y por lo tanto fundamentalmente como un hecho del pasado. La crítica desmitificadora se revela así como una suerte de actitud arqueológica y no auténticamente histórica.<sup>248</sup>

La reflexión de Vattimo nos parece más que pertinente pues efectivamente no se trata de considerar a la obra de arte como una forma de testimoniar un evento pasado y por lo tanto comprenderla significaría sencillamente reconstruir este evento, lo cual nos llevaría a

---

<sup>246</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 105. El concepto de desenmascaramiento resultará decisivo en las obras posteriores de Vattimo, especialmente en su magno estudio sobre Nietzsche: *El sujeto y la máscara, Nietzsche y el problema de la liberación*, op.cit.

<sup>247</sup> Dicho iluminismo, encarnado en la visión que ve a la historia como progreso, será el eje de la crítica de Vattimo en contra de la modernidad. Algunos antecedentes de esta posición ya fueron revisados en el capítulo anterior a propósito del *Pensiero debole* y los elementos que tienen que ver directamente con sus ideas estéticas se abordarán con más detalle en el próximo capítulo.

<sup>248</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 107.

ver el arte como una suerte de medio, vehículo o pretexto para el conocimiento de una cierta época: una vez más “la muerte del arte” en cuanto éste se convierte en un simple testimonio del pasado. De lo que se trata, en cambio, como ha insistido Heidegger al dar tanta importancia en *Sein und Zeit* al ser como posibilidad y al futuro como dimensión fundamental y fundante del tiempo y de la historia, es considerar a la obra de arte como un ente de posibilidades abierto al futuro.

La sugerencia de Vattimo es que para entender todo esto debemos remitirnos otra vez al escrito heideggeriano *Ursprung des Kunstwerkes* del 1935, con el cual se puede decir que comienza la así llamada segunda fase del pensamiento heideggeriano que algunos interpretes quieren ver en contraste con la primera, representada por *Sein und Zeit*, pero que en realidad, por sus aspectos más destacados, podría considerarse un desarrollo coherente de aquellas primeras posiciones. La conclusión del ensayo de 1935 es que la obra de arte no tiene un origen sino que más bien es ella misma un origen, ya que en ella se instituye y se anuncia por primera vez una cierta “apertura” histórica dentro de la cual otros fenómenos constitutivos de la “cultura” vienen a colocarse.<sup>249</sup>

La obra de arte no tiene origen en un mundo sino que origina un mundo dentro del cual el lector también está, perteneciéndole, y por ello mismo, es precisamente el evento instituyente de ese mundo histórico.<sup>250</sup>

En ese sentido, la obra de arte nos ofrece una visión del mundo y del hombre, una cosmovisión, que no se inserta simplemente como elemento en nuestra *Weltanschauung*; es ella misma una *Weltanschauung* con la cual se debe entrar en diálogo para que la obra logre “hablar” y decirnos lo no-dicho. Por eso, cuando decimos con Heidegger que la obra es un origen, esto implica que ella funda un mundo, que lejos de ser un puro evento de la conciencia o de la mente del lector, constituye un ámbito dentro del cual el lector vive y se mueve. Esto tampoco significa que el carácter fundante de la obra deba ser interpretado como un puro hecho emotivo, si bien la emotividad, como veremos más adelante, juega un papel esencial. Efectivamente el encuentro con la obra produce una cierta “emoción” en el lector y ésta modifica naturalmente su *Stimmung*, su modo de ubicarse emotivamente en y frente al mundo. Más aún, la obra modifica el mundo, por decirlo de alguna manera, pintando de

---

<sup>249</sup> Precisamente decidimos escribir el término “cultura” entre comillas para insistir en el carácter ontológico y no meramente socio-histórico de esta perspectiva. La obra instituye y abre un mundo en cuanto es sostenida y “colocada” a su vez en un fondo más amplio, que permanece no-expresado. Ese tras-fondo que se puede identificar con el ser mismo y con su carácter “epocal”.

<sup>250</sup> Vattimo, G., *Poesia e ontologia*, *op.cit.* p. 111.

diversos colores los lentes a través de los cuales lo miramos. Por lo tanto, la experiencia de la obra conlleva una transformación radical de la conciencia en un sentido ontológico y no meramente psicológico, una revolución del modo de ser del hombre en el mundo.

Con base en todo estos elementos, Vattimo considera que es menos difícil pensar el carácter fundador de la obra.

Ella nace esencialmente dirigida al futuro y no a una futura “frucción estética” que la convierta en un bello producto de moda o de ornamento sino como una apelación que pretende refundar el orden de las cosas y la posición del hombre entre ellas. En esta constitutiva apertura hacia el futuro se incluyen todos aquellos caracteres de la obra que nos indican una presencia operante en la historia: su valor como aportación de un llamado moral o filosófico: su fundar una tradición, una escuela, un estilo, un gusto.<sup>251</sup>

En suma, sólo en cuanto la obra tiene un carácter realmente profético y no es un puro documento de un evento del pasado, es capaz de expresarse y hablarnos desde el fondo de lo dicho, que más que un mensaje escondido resulta algo constitutivo de la obra misma.

Ahora bien, como reconoce el propio Vattimo, la apertura hacia el futuro confiere a la obra de arte un carácter en algún sentido escatológico.

En el caso de la obra de arte, la escatología es la constitutiva apertura de la obra hacia el futuro, bajo cuya luz adquieren sentido también todas las otras referencias “intramundanas” (al pasado, a la sociedad, etcétera) que se pueden sacar a la luz en ella misma. Lo importante es lograr considerarla y leerla como anuncio y apelo de un evento nuevo, el hacerse presente de una verdad que no es suficientemente escuchada con el llamado a una situación ya conocida y a la cual la obra nos reenvía; si se quiere, como un apelo que no requiere sólo una explicitación, sino una respuesta.<sup>252</sup>

De ahí la importancia central del diálogo entre la obra y el lector, cuya interacción debe construirse bajo el modelo del pensamiento dialógico, es decir, el intercambio de preguntas y respuestas.<sup>253</sup>

Para Vattimo, esto se vuelve más claro si se le piensa en el nivel del lenguaje: el lenguaje de la *Biblia*, menciona como ejemplo paradigmático, en cuanto profético, no es un signo de algo que es y que quiere ser “reconocido” como tal. La Palabra de Dios, por decirlo de

---

<sup>251</sup> *ibidem*, p.114.

<sup>252</sup> *ibidem*, p. 117.

<sup>253</sup> Como se verá con profundidad más adelante, hay una evidente referencia al pensamiento de Hans-Georg Gadamer, maestro de Vattimo, quien plantea no sólo una recuperación de la pregunta por la verdad del arte en aras de un tratamiento ontológico de la obra de arte y su significado hermenéutico, sino también y sobre todo la primacía del diálogo y por lo tanto de la pregunta (siguiendo el modelo de la dialéctica platónica: la lógica de pregunta y respuesta) como vía de aproximación a la interpretación ontológica de la obra de arte. v. especialmente la primera parte de Gadamer, H.G., *Verdad y método*, op. cit. pp. 41-222.

alguna manera, no significa el mundo ya constituido, sino que lo crea. Algo similar sucede, toda proporción guardada, con la *Ilíada*, la *Divina Comedia*, los sonetos de Shakespeare o *El Quijote*.

Algo del género acontece en la obra de arte: si las épocas históricas son determinadas aperturas del ser, es decir, modos originales de ordenarse de los entes dentro de la luz que el ser-ahí, el hombre, proyecta, el evento es siempre y antes que nada un evento lingüístico; un “mundo” histórico, o sea, un determinado orden y “sentido” de los entes y del hombre entre ellos, nace siempre y antes que nada con el instituirse de un lenguaje. La relación signo-significado puede existir sólo y siempre dentro de una apertura ya instituida. El establecerse de las convenciones lingüísticas es posterior al surgir del lenguaje. Por lo tanto, este no es nunca originariamente signo sino que es el devenir mundo del mundo.<sup>254</sup>

El carácter escatológico, de apertura sobre el futuro, de la obra de arte se resuelve por lo tanto en el hecho de ser fundación de un lenguaje y por consiguiente de un mundo. Indiscutiblemente, uno de los resultados más destacados de la estética moderna, cuando menos de Kant en adelante, es precisamente el reconocimiento de la originariedad e “irreductibilidad” de la obra de arte. Como propone Vattimo, la obra funda una legalidad radicalmente nueva, de la cual ella misma es la primera actuación ejemplar; no corresponde a reglas prefijadas sino que las instituye, aún cuando pueda inspirarse en reglas tomadas de la tradición. Si esta originariedad no debe ser entendida como pura selección ingeniosa de novedad, como simple “originalidad” en el sentido banal del término, es necesario reconocer en ella un hecho de impronta ontológica; que se da justo en la medida en la cual la obra, exigiendo un mundo, no se inserta simplemente en el mundo ya existente sino que ella lo funda. En pocas palabras, dicha fundación es la verdad que la obra nos presenta.

A continuación, seguiremos el hilo discursivo de Vattimo para plantearnos de manera precisa esa dimensión de verdad que la obra presenta. Nos parece, Vattimo lo ha dicho innumerables veces, que este problema define la línea de demarcación entre el esteticismo (historicista, irracionalista, esteticismo difuso como se le conoce hoy en día) y una visión plenamente humana, pero precisamente por esto esencialmente ontológica, del arte.

---

<sup>254</sup> *Poesía e ontología, op. cit.* p. 118.

### 2.3. La obra de arte como “puesta en obra de la verdad” y el lugar de la “afectividad” en la “frucción estética”.

La definición más clara y precisa que da Heidegger, desde un punto de vista ontológico, de la obra de arte es, como se sabe y como Vattimo a recalcado en múltiples ocasiones, aquella que aparece en el citado ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes*<sup>255</sup>, según la cual la obra de arte es una “puesta-en-obra de la verdad”. Como indica Vattimo, esta definición es desarrollada por Heidegger sobre todo en el sentido de una precisión del significado ontológico del arte, si bien se deja un poco de lado el asunto de la frucción estética. Queda entonces un tanto sin determinar, no sólo en este ensayo sino también en las obras posteriores de Heidegger, cómo se deba pensar, en dicha perspectiva ontológica, el encuentro concreto del espectador o lector con la obra. Diversas indicaciones para un desarrollo de la cuestión se pueden encontrar en la misma práctica de Heidegger como lector y comentarista de textos poéticos: por ejemplo en los comentarios sobre la poesía de Hölderlin<sup>256</sup> o en ensayos posteriores sobre otros poetas (George Trakl y Stephan George) contenidos en su más reciente *Unterwegs zur Sprache*<sup>257</sup>. Sobre esta base, Vattimo intenta no tanto interpretar el pensamiento de Heidegger sino desarrollarlo, es decir, continuarlo y actualizarlo. Decimos “actualizarlo” por lo menos en dos acepciones: actualizar como ponerlo a la altura de los tiempos recientes y actualizar en el sentido literal de llevarlo al acto, o mejor aún, a la acción. ¿Qué significa entonces la expresión “puesta-en-obra de la verdad”?

La obra no es una puesta en obra de la verdad en cuanto manifieste o haga notar una verdad dada, establecida, la verdad en una situación o una estructura existente del ente; la obra es precisamente una puesta en obra de la verdad en el sentido profundo que la expresión “puesta en obra” puede tener en italiano, como cuando se dice: la puesta en obra de una construcción, para entender que se le pone en grado o en condiciones de funcionar. La obra pone en obra la verdad en este sentido (o en la obra es donde la verdad se pone en obra en este sentido): la

---

<sup>255</sup> “El origen de la obra de arte”(1936), *op. cit.* La traducción italiana que sigue Vattimo es “L’origine dell’opera d’arte” en *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 2002.

<sup>256</sup> “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En memoria de Norbert Von Hellingrath caído el 14 de diciembre de 1916. Traducción de Samuel Ramos, publicada en: Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958. Existe también la versión en Editorial Anthropos, Barcelona, 1994. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. Adicionalmente se encuentran las ediciones *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Trad. de José María Valverde, Ariel, Barcelona, 1983; y, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza Editorial, Madrid, 2005. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Título original: Gesamtausgabe, Bd. 4: "Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung". Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. Edición de Friedrich-Wilhelm von Herrmann (1981).

<sup>257</sup> *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1959. Trad. it. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 2007. Existe traducción española, *De camino al habla*, trad. de Ives Zimmermann, Serbal, Barcelona, 1990. Para una revisión puntual de la relación entre Heidegger y la poesía nos permitimos reenviar a De Alessi, Fabrizio, *Heidegger lettore dei poeti*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1991.

obra de hecho abre una nueva “época” del ser; como evento absolutamente originario e irreductible a aquello que ya era, ella funda un nuevo orden de relaciones en el ente, un verdadero y propio nuevo mundo.<sup>258</sup>

Precisamente por eso, Vattimo ha insistido en distintos lugares que si hay un término que pueda definir el encuentro del lector con la obra, este término es para Heidegger el de *Stoss*, de *shock* (en inglés) o choque (en español). En otras palabras, la obra de arte produce en el lector una suspensión de todas las relaciones normales y convierte en algo más bien extraño todo aquello que hasta aquel momento aparecía como obvio o habitual.<sup>259</sup>

Evidentemente esta descripción sumaria de la fruición estética, entendida en términos del *shock* que se produce en el espectador al “chocar” con el mundo nuevo al que nos abre la obra de arte, nos enfrenta a múltiples problemas. Por un lado, ya lo hemos dicho, el riesgo de caer en una visión demasiado superficial y efectista de la experiencia estética donde el *shock* pueda ser reducido a un mero impacto sensorial o perceptivo, tan frecuente en muchas de las manifestaciones del arte y de la cultura mediática en nuestros días. Evidentemente nada más alejado de la perspectiva de Vattimo, que nos remite a un estatus radical y cualitativamente diferente de la experiencia estética, en la cual se da en efecto un choque, un impacto, pero no superficial, sino que hunde sus raíces, más allá del ámbito psicológico, en los fundamentos ontológicos del hombre, esto es, en su apertura al ser, a la verdad. En todo caso, se trata, sí, de un choque, pero en un registro más sutil, complejo y profundo: en la dimensión más esencialmente constitutiva de la existencia.

Por otro lado, surge la eterna disyuntiva en la que la historia de la estética ha querido pensar y entender tradicionalmente el encuentro con la obra: la escisión entre *forma* y *contenido*. Esta división, piensa Vattimo, no es sólo un esquema permanentemente polémico sino que además y sobre todo está ligado al modo mismo en que el “pensamiento metafísico tradicional y pre-heideggeriano”, es decir, óntico, ubica y define el problema de la verdad. En otras palabras, Vattimo tiene que plantearse radicalmente el problema de la verdad en el arte, pero sin seguir concibiendo a la verdad como la adecuación o correspondencia con un “dato”, o también como corrección sintáctica y formal, lo que resulta una mera variación de la verdad adecuada y en todo caso una oscilación continua entre los polos del *contenido* y la *forma*.

Para decirlo pronto, desde este punto de vista, la verdad en el arte ya no puede ser pensada como la simple manifestación de una proposición informante sobre un “estado de

---

<sup>258</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 120.

<sup>259</sup> Al tema del *Stoss* volveremos en el tercer capítulo cuando abordemos específicamente la caracterización que hace Vattimo de la experiencia estética en la tardomodernidad o posmodernidad.

cosas”, sea éste un estado emotivo del hombre, la configuración social de una determinada época o la estructura misma del ser. Más aún, pareciera que la experiencia de la verdad en el arte no puede ser meramente asimilada a la lógica del discurso proposicional y su consecuente manifestación verbal, sin salvar en primer término el “placer” que la obra me proporciona en el momento mismo de la experiencia y, en última instancia, la obra en sí como evento ontológico y la resistencia que la propia obra pone a ser definida, explicada y comunicada.

Si la obra es sólo y fundamentalmente la manifestación de una verdad, una vez que he recabado la información que ella me quiere dar, deja de tener cualquier otro interés para mí. La permanencia de tal interés se justifica sólo en cuanto la obra no sea entendida a fondo: de hecho es así como en una perspectiva preocupada por los contenidos se justifica la permanente y viva presencia de ciertas grandes obras de arte en la historia: ellas, se dice, contienen una verdad que debe todavía ser comprendida.<sup>260</sup>

En suma, no se trata de hacer una mera síntesis de estas dos exigencias (la *forma* y el *contenido*), sino más bien de una redefinición del problema en relación con el concepto de puesta-en-obra de la verdad. Como se ha visto, Vattimo piensa la verdad como evento; en cuanto tiene un carácter eventual, es decir, el abrirse de los horizontes históricos dentro de los cuales los eventos vienen al ser, la verdad tiene, como dice el propio Heidegger, una “tendencia a estar-en obra”.<sup>261</sup> Esto significa que la obra es *Gestalt*, forma, pero en cuanto forma puesta, colocada; la forma no es algo que defina simplemente la cosa particular, encerrándola dentro de su perfección estructural. Y tampoco, obviamente, la colocación puede ser pensada en un sentido puramente físico, ni en los términos de la dialéctica forma-fondo de la *Gestaltpsychologie*, al menos no es esto lo que Heidegger entiende, según la interpretación de Vattimo. La obra es forma pero en cuanto es colocada en el límite que une y separa “mundo” y “tierra”, *und Erde*. Sobre estos términos, baste decir aquí<sup>262</sup>, que el mundo es el sistema que los entes constituyen dentro de un determinado horizonte o una apertura del ser; la tierra, en una suerte de metáfora que no se identifica simplemente con la naturaleza (en oposición al mundo como “cultura”), representa más bien, en la obra, la reserva permanente de los significados, la resistencia que pone la obra misma a ser comprendida y asimilada, la

---

<sup>260</sup> Vattimo, G., *Poesia e ontologia*, op. cit. p 122.

<sup>261</sup> Vattimo sigue la versión italiana “L’origine dell’opera d’arte”, en Heidegger, M., *Sentieri interrotti*, op. cit., p. 67.

<sup>262</sup> Para una amplia discusión sobre el tema puede verse el capítulo “L’eventualità dell’essere e l’opera d’arte” del volumen ya mencionado, Vattimo, G., *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, op. cit. pp. 97-131.

base ontológica del hecho, a la cual Vattimo ha aludido muchas veces, en el sentido de que la obra no se deja agotar en ninguna interpretación.

Cada interpretación define un mundo abierto y fundado por la obra, pero la obra como tal es una permanente reserva de nuevas posibles interpretaciones, y, en cuanto se da como algo que también se retrae, se sustrae y se reserva, Heidegger, ve en ella la presencia de la tierra.<sup>263</sup>

De este modo, ante las dos exigencias presentes de la *forma* y el *contenido*, ni Heidegger ni Vattimo buscan simplemente una síntesis sino una revisión a fondo del concepto metafísico de *verdad*.

Vattimo considera que quizá uno de los primeros en sentir esta urgencia (y en tratar de darle una solución en el plano ontológico) en torno al problema de una síntesis auténtica de “contenidismo” y “formalismo” fue Nietzsche. El primer capítulo de *El nacimiento de la tragedia*<sup>264</sup> define al hombre estéticamente sensible como aquel que, por una parte, siente la fascinación de la forma definida, apolínea, y se detiene en ella con atención minuciosa y apasionada; pero por otro lado, sabe mirarla como pura apariencia. Heidegger, en cambio, como apunta Vattimo, habla, para la fruición de la obra de arte, de un permanecer en la apertura de la obra, es decir en el mundo que ella funda y que no se nos presenta como pura apariencia. De hecho, es la obra de arte, que en el pensamiento maduro de Heidegger (ese que Vattimo adopta como plataforma de sus propias ideas), abre y funda los mundos históricos, los cuales existen en definitiva precisamente como esfuerzo de vivirla, interpretarla, imitarla. Se puede pensar, como lo hace Heidegger, anclado todavía demasiado a la tradición, en el significado epocal de ciertas grandes obras de arte, de las cuales se ha nutrido la tradición del

---

<sup>263</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit., p. 126.

<sup>264</sup> Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, traducción al español de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2000, pp. 41-47. Si bien no es el objetivo principal de este capítulo ni de todo este trabajo en su conjunto abordar la caracterización de Nietzsche sobre el arte, existen tratamientos específicos de Vattimo sobre las ideas estéticas del filósofo nihilista en *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, 1974. Hay traducción española, *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989. Especialmente el apartado “El arte y la buena voluntad de máscara”, p. 121-129 de la edición española. Encontramos también el ensayo “Arte e identità. Sull’attualità dell’estetica di Nietzsche”, incluido en *Dialogo con Nietzsche Saggi 1960-2000*, Garzanti, Milano 2000. Hay traducción española, “Arte e identidad: sobre la estética de Nietzsche” en *Diálogo con Nietzsche*, de Carmen Revilla en Paidós, Barcelona, 2002, pp. 159-196 de la edición española. En este ensayo trata de desarrollar algunas implicaciones estéticas de los resultados de aquel trabajo general. Finalmente, se encuentran algunos pasajes de *Le avventure della differenza*, Garzanti, Milano, 1980. Hay traducción española de Juan Carlos Gentile, *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Península, 1990; en particular el apartado “La voluntad de poder como arte”, pp. 85-108. Asimismo debe mencionarse su *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Roma, 1985. Traducción española de Jorge Binaghi, *Introducción a Nietzsche*, Península, Barcelona 1990. En particular el apartado con el mismo título “La voluntad de poder como arte”, pp. 113-123 de la edición española. Para una introducción al tema del arte en el pensamiento de Nietzsche puede verse de Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche* (1966), Alianza, Madrid, 1984; en especial el capítulo “La metafísica del artista”, pp. 9-41.

Occidente, pero toda obra de arte, por lo demás, puede devenir epocal, como atestigua la lucha de los gustos, de las desvaloraciones y revaloraciones de obras, autores, estilos, de los cuales está llena la historia del arte y de la crítica.

Permanecer en el mundo fundado por la obra significa, por decirlo así, vivir bajo su luz. La historia de una época no es en el fondo otra cosa que exégesis de una o más obras de arte, en las cuales una cierta "época" del ser se ha instituido y abierto.<sup>265</sup>

En suma, en la fruición estética concebida en esta perspectiva no se trata ni de un puro gozar la obra en su perfección formal ni de ir más allá de ella para descubrir una verdad, de la cual la obra sería una manifestación o una revelación. Ni la obra puede ser entendida como pura forma ni puede ser utilizada como vehículo o pretexto para obtener un "mensaje". Ni forma ni contenido. Si la obra es la puesta-en-obra de la verdad, en un sentido ontológico, esto significa que la obra es el evento ontológico mismo, la sede del acaecer mismo del ser, el "lugar" donde el ser se muestra y se retrae al mismo tiempo. Por el carácter activo y dinámico de este proceso, habría que pensarlo más como una experiencia integral que como un acto de mera intelección; no tanto como un "lugar" (la obra) sino como un "dar-a-lugar" (la acción, el obrar de la obra).

Surge entonces la pregunta ¿qué es aquello que el producto artístico obra en el espectador, que tipo de experiencia es la que da-a-lugar la obra?

La respuesta de Vattimo se mantiene en el nivel ontológico y si bien busca el nexo esencial con la afectividad y las emociones, nada más lejos de la perspectiva vattimiana que aislar la poesía y el arte en el nivel de las emociones como un hecho puramente subjetivo, lo que nos pondría en el riesgo de caer en una interpretación "emotivista" o "emocionalista" del pensamiento heideggeriano.

Vattimo recalca en el hecho de que la afectividad ocupa un lugar central en la analítica existencial de Heidegger. Ya desde su *Essere e storia e linguaggio in Heidegger*, pasando por *Poesía e ontología* y en su *Introduzione a Heidegger*<sup>266</sup>, el filósofo turinés llega a la misma conclusión fundamental. La afectividad no constituye un carácter accidental de la existencia que simplemente vaya al lado de los otros en una descripción sistemática de ésta.

Como hicimos notar ya en el primer capítulo, sobre la base de la conexión entre mundanidad y significatividad, el análisis del ser-ahí conduce a Heidegger al reconocimiento

---

<sup>265</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 128.

<sup>266</sup> Todas ellas citadas en este trabajo, incluyendo, a excepción de la primera, sus respectivas traducciones al español.

de un primer grupo de existenciales: la comprensión, la interpretación, a las que se agrega el discurso como concretarse de la interpretación. Pero tan originariamente como la comprensión y el discurso y de alguna manera hasta más radical por cuanto es lo que permite pasar a la noción de estado-de-yecto<sup>267</sup>, es un tercer existencial que Heidegger designa con el término *Befindlichkeit* y que podríamos traducir al castellano por “disposicionalidad”, pero que literalmente quiere decir el modo de “encontrarse”, de “sentirse” de esta o aquella manera, la tonalidad afectiva en la cual estamos. Para Vattimo, este elemento resulta determinante. Para decirlo pronto, esta disposición afectiva es ontológicamente constitutiva de nuestro ser en el mundo y, por lo tanto, condiciona de manera fundamental nuestra experiencia de las obras de arte en cuanto experiencias de la (puesta-en-obra-de-la) verdad. Vattimo puntualiza algunos de sus supuestos heideggerianos, que podríamos sintetizar en la siguiente fórmula: la afectividad constituye un hecho ontológico de nuestro ser-en-el-mundo.

Es claro que en *Sein und Zeit* la mundanidad del mundo, es decir, su ser un sistema de significados y de reenvíos, antes que un hecho intelectual, que concierne a la comprensión, es un hecho afectivo. De los tres existenciales (situación afectiva, comprensión y discurso), el primero es precisamente la situación afectiva y tiene una posición fundamental en comparación con los otros. La tonalidad afectiva (*Stimmung*) determina (*be-stimmt*) nuestro ser en el mundo. El ser-ahí no está en el mundo como frente a un espectáculo de significados, como portador de una razón universal que alcanza la verdad en la medida en la cual alcanza a ejercitarse precisamente como universal, independientemente de las determinaciones particulares de los individuos. El ser-ahí está siempre envuelto existencialmente en este orden (o desorden) de significados; las cosas no tienen sólo una función, sino también una valencia afectiva.<sup>268</sup>

Efectivamente esta valencia afectiva no está simplemente acompañando o complementando al significado intelectual, como otro simple aspecto de la cosa; es verdad en el sentido pleno de la palabra que la *Stimmung be-stimmt*, determina (dándole el “tono”) a nuestro ser en el mundo, así como al acto de comprensión que ello implica, y, por lo tanto, al surgir del propio mundo como totalidad de referencias, es decir, el mismo venir al ser de las cosas. Siguiendo muy de cerca a Heidegger, pero acentuando el aspecto “existencialista” e incluso “dramático”<sup>269</sup> del pensamiento del filósofo de Marburgo, Vattimo ve toda

---

<sup>267</sup> Volvemos a aclarar que a pesar de que Vattimo suele traducir *Geworfenheit* al italiano por *essere-gettato* (literalmente “estar lanzado o arrojado”), recurrimos a la tradicional traducción de José Gaos, ya popularizada en nuestro idioma, de “estado-de-yecto”.

<sup>268</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p 151.

<sup>269</sup> Nos permitimos utilizar estos términos, “existencialista” y “dramático”, a sabiendas de los riesgos y las imprecisiones que esto implica. Sabemos de la larga discusión en torno al supuesto existencialismo de Heidegger y los argumentos que se dan en contra anteponiendo el interés fundamentalmente ontológico y no óntico (y mucho menos antropológico) en el pensamiento del filósofo alemán. Sin embargo, creemos que la

comprensión e interpretación del mundo fundada en una precomprensión que se identifica con el hecho mismo de existir, pero la precomprensión misma, más originariamente, hunde sus raíces en la *Stimmung*, en la situación afectiva.<sup>270</sup> Todo lo anterior podría resumirse así: el ser en el mundo, antes de ser dentro de un sistema de significados, es un ser dentro de una situación afectiva. El venir a la luz y el irse precisando de los significados es ya una suerte de articulación y explicitación interna de la originaria *Stimmung* afectiva.

Las cosas pueden “comprenderse” sólo dentro de la emotividad. No hay que privilegiar el conocimiento, más bien hay que tener en cuenta el “encontrarse”. El encontrarse radica originariamente en un estado de ánimo; no es un fenómeno que ayude a la comprensión e interpretación del mundo, sino que es una precomprensión previa a la comprensión misma.<sup>271</sup>

El reconocimiento que hace Vattimo del carácter ontológico de la *Stimmung* resulta el primer paso en la comprensión de que no sólo la situación afectiva tiene una carga ontológica (es decir, que es primeramente un evento del ser, antes y de manera más fundamental que un carácter del ser-ahí); sino sobre todo de que precisamente la *Befindlichkeit* abre la vía a la comprensión ontológica de los otros existenciales, de manera coherente con la posición fundante (fundadora o fundamental, como se quiera) que ésta tiene en relación con ellos.

Dicho con palabras más claras, la arriesgada tesis de Vattimo, que queremos hacer explícita y apuntalar en esta parte del trabajo, es que la (re)ontologización de la estética, sugerida por el turinés y propuesta formalmente por nosotros, pasa necesariamente por una reconstitución ontológica de la afectividad, esto es, el reconocimiento de la afectividad como sustento ontológico de la existencia y como sustento mismo del pensar. Dicho paso tiene que salvar las posibles recriminaciones de irracionalismo de las que ni Heidegger ni Vattimo han podido salir fácilmente frente a muchos de sus críticos. El problema es, como subraya el propio Vattimo, replantear de fondo las categorías de la metafísica tradicional, empezando por el concepto mismo de razón y las típicas dicotomías y antinomias que de ella se derivan, y, por otro lado, reformular radicalmente el concepto de la afectividad desde una perspectiva

---

interpretación de Vattimo, en el afán de actualizar y urbanizar la ontología heideggeriana, trata de resaltar, precisamente, estas dos vetas que resultan determinantes de manera especial en el campo actual de la estética. Decimos pues “existencialista” y “dramático”, esto último incluso en el sentido original griego de conflicto y acción teatral, para destacar el carácter esencialmente *precomprensivo*, *emotivo* y *performativo* del pensar ontológico, del pensar el ser, y su proximidad con estos mismos rasgos en el ámbito de la experiencia estética contemporánea. Abundaremos en estos puntos en el próximo capítulo.

<sup>270</sup> Recuérdese que el término *Stimmung* en alemán designa comúnmente lo que en español llamaríamos el “estado de ánimo”, el “humor” o el “talante” o incluso en determinados contextos puede referirse a nociones más ambiguas como “ambiente” o “atmósfera”.

<sup>271</sup> Segura, Armando. *Heidegger en el contexto del Pensamiento “debole” de Vattimo*, Universidad de Granada, Granada, 1996, p. 61.

ontológica, según la cual, la afectividad deje de ser vista como un mero “ingrediente” de la existencia y se le defina en cambio como parte originaria y constitutiva de ella, pero que además se le reconozca ya no como una sede de puras emociones o sentimientos sino como una verdadera fuente de (pre)comprensión del mundo. Evidentemente, Vattimo piensa que la perspectiva que más se aproxima a esta exigencia es la de la ontología heideggeriana, con todos los límites que ella implica.

Si de hecho el reconocimiento del carácter ontológico del ser-ahí está ligado al reconocimiento de la *Geworfenheit*, el existencial en el cual el “estado-de-yecto” se hace más directamente presente es la *Befindlichkeit*. Comprensión e interpretación, y el discurso como su articulación y especificación, son siempre instancias de mediación. Es cierto que precisamente la interpretación y el discurso se reconocen como articulaciones internas de una precomprensión ya siempre dada, o para decirlo heideggerianamente, una precomprensión lanzada, arrojada y ella también en “estado-de-yecto”. Sin embargo, en una cierta medida la circularidad del círculo hermenéutico vale también en relación con la precomprensión misma. Es verdad que la comprensión supone siempre una precomprensión como antecedente, la cual no existe *per se* sino en todo caso como una condición de posibilidad *a priori* que se hace presente sólo en el proceso mismo de la comprensión, en la medida en la que ésta se articula y se despliega, cumpliendo o consumando sus propios presupuestos. Sin embargo, si la precomprensión ya es en alguna medida un tipo de comprensión requeriría a su vez de una pre-precomprensión y así al infinito, o si no es un tipo de comprensión tendríamos que definir qué es exactamente. Podríamos decir que es “simplemente” una situación afectiva, pero caeríamos nuevamente en un círculo sin salida, a menos que aceptemos un punto fijo, un límite, un fin. En el caso de la *Befindlichkeit* se trata precisamente de eso, de una situación límite, toda vez que la finitud y “arrojamiento” del ser-ahí se presentan en la situación afectiva, ocultándose, es decir, sustrayéndose a toda mediación interpretativa e incluso discursiva. La finitud del ser-ahí, que se nos devela en la situación afectiva que lo constituye originariamente, se traduce o se proyecta en la finitud de la comprensión y del lenguaje. De ahí, como han pensado muchos, la necesidad de Heidegger por abrir y aproximar el discurso filosófico al espíritu evocativo de la poesía, con todo su carácter rememorativo y emotivo.<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Se han publicado muchos tratamientos sobre el tema. Recordamos aquí, en la misma línea de Vattimo, los deslumbrantes ensayos de Pierre Aldo Rovatti, *Il declino de la luce. Saggi su filosofia e metáfora*, Marietti, Genova, 1988. Traducción española *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Gedisa, Barcelona, 1990; así como *L'esercizio del silenzio*, Cortina, Milano, 1992. En el caso de Vattimo, se pueden citar diversos pasajes de sus obras, en particular: “Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje” en *Más allá del sujeto*, *op. cit.* pp. 67-84; y “El quebrantamiento de la palabra poética” en *El fin de la modernidad* (1985), *op. cit.*, pp. 61-71. En

En la *Befindlichkeit* la finitud y el “estado de yecto” del ser-ahí se presentan de manera que se sustraen a toda mediación. Las *Stimmungen* afectivas, los sentimientos, son el verdadero signo, para Heidegger, de la finitud del ser-ahí, del hecho que el ser-ahí no dispone, no tiene poder sobre su propio principio, sobre su propio de-dónde (...) La *Stimmung* afectiva escapa a mi control, al menos sustancialmente; y es así el signo más claro de la finitud.<sup>273</sup>

Puntualicemos: para Vattimo el significado ontológico de los sentimientos viene a la luz precisamente partiendo del carácter que en ellos se ha hecho evidente, a saber, el de su falta de fundamento.

Aquello que viene a cuento en la falta de fundamento de los sentimientos es la misma falta de fundamento de la existencia, en el sentido literal del término, su infundabilidad, su escapar a todo esquema que la coloque, en su totalidad, en relación a un fundamento, a una razón que la explique (es decir, en última instancia, que la ponga en nuestra posesión en cuanto posesión de nuestra razón). Nuestra existencia en el mundo, antes de volverse centro de un orden de significados; antes incluso de ser pre-comprensión, es un hecho, un que, y es esta efectividad (*Faktizität*) que encontramos en su tonalidad afectiva.<sup>274</sup>

Vista de este modo, la afectividad no es el conjunto de los afectos particulares sino el venir al encuentro de nuestro ser-en-el-mundo en cuanto tal. Aún más, si seguimos las sugerencias de Vattimo y aplicamos el método de Heidegger, se podría decir que los afectos como particulares determinaciones de la esfera afectiva son posibles sólo porque tienen como base y sustrato a la afectividad, nuestra afectividad, como “seres eyectados”. Dolor, amor, alegría esperanza, etcétera, no son asuntos privados, “subjetivos”, meros accidentes que no tocan nuestra más profunda situación metafísica de ser-ahí; por el contrario son modos en los cuales esta condición finita de ser-en-el-mundo se hace presente de manera radical.

De este reconocimiento crucial que hace Vattimo a través de Heidegger del concepto de *Befindlichkeit* como existencial, surgen elementos muy importantes, que tendrán

---

todo caso, la pregunta central que se abre en relación con los límites del discurso filosófico, y que nos llevará al desarrollo de otro tema de investigación, sería: hasta donde la re-ontologización de la estética, aquí propuesta, supone una re-poetización del discurso filosófico, especialmente el lenguaje filosófico que se enfrenta a las obras de arte con afanes hermenéuticos. Para un primer intento de respuesta nos permitimos reenviar a nuestros ensayos: “Decir lo indecible” y “Ecos de la finitud” publicados en *Auriga*, Revista de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, México, números 9 y 10, enero-agosto 1994 y septiembre-diciembre 1994, pp. 13-18 y 29-34, respectivamente; así como nuestro trabajo “El Edipo de Heidegger y la (im)posibilidad de la filosofía hermenéutica” en Marino, Antonio (Comp.) *Tragedia y Hermenéutica*. Memorias del Seminario de Hermenéutica y Ciencias del Espíritu, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 1997, pp. 107-125.

<sup>273</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 154.

<sup>274</sup> *ibidem*. Cfr. de Heidegger, M., Gesamtausgabe, Bd. 63: *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*. Curso de Friburgo (1923). Edición de Käte Bröcker-Oltmanns, 1982. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Alianza, Madrid, 1999. Se trata de las lecciones que Heidegger impartió en 1923 en Friburgo y que presentan por primera vez el programa de la hermenéutica de la existencia que culminaría en *Sein und Zeit*.

repercusiones esenciales en el tratamiento de la experiencia estética contemporánea. Por un lado, como decíamos antes, la situación afectiva tiene una función fundante en relación con los otros existenciales, esto es, el mundo, que se da sólo en la comprensión e interpretación del ser-ahí, nace como un hecho originaria y globalmente afectivo. Si es cierto que las cosas vienen al ser, es decir, el mundo se constituye como tal sólo en la luz que el ser-ahí proyecta sobre ellas, y esa luz es la comprensión-interpretación articulada en el discurso (o en el diálogo, como dirá Gadamer más adelante), la situación afectiva, que de alguna manera precede a esta articulación, abraza y funda a la misma comprensión ya que está en el origen mismo del constituirse del mundo.

De esta manera, la *Befindlichkeit* adquiere una fisonomía ontológica precisa donde el término “ontológico” tiene un significado bien determinado, indicando lo que concierne al ser mismo y no sólo a los entes. La situación afectiva, en cuanto momento aprehensivo del mundo (las cosas vienen al ser en la luz del ser-ahí, pero esta luz se ilumina, antes que como comprensión, como afectividad), no se refiere a este o a aquel ente, sino al hecho mismo de venir al ser (al mundo) de todo ente que pertenece a un cierto mundo o, si se quiere decirlo en un lenguaje típicamente heideggeriano, el instituirse de una época del ser, es decir, de una configuración total dentro de la cual, en un momento dado de la historia, los entes se colocan y se ordenan. En este sentido explícito la situación afectiva tiene una carga ontológica y se cualifica como evento al nivel del ser mismo y no al nivel del ente. Ahora bien, ¿qué relación tiene todo esto con la obra de arte como puesta-en-obra de la verdad? Una primera respuesta, como escribe Gaetano Chiurazzi, es el hecho de que

Vattimo trata de determinar lo que en Heidegger puede ser definido como una “ontología de los sentimientos”, que habría de conducir a una ontología de la obra de arte.<sup>275</sup>

Para decirlo directamente, el arte y la poesía son un evento ontológico en sí mismos, la sede del acaecer mismo del ser y esa experiencia, primariamente afectiva, se da como apertura del mundo.

La obra de arte habla del mundo, pero no del mundo en que fue hecha, sino del propio mundo que “lleva encima”, mundo que ella misma funda y constituye. Esto implica que para comprender una obra de arte, nos basta con ella misma; no hace falta referirla al mundo-ambiente en que surgió.<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> “Los sentidos del ser” en Gianni Vattimo (comp.) *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, op. cit., p. 158.

<sup>276</sup> Segura, Armando. op. cit. p. 225.

Sin embargo, como hemos dicho antes, Vattimo nos recuerda que uno de los elementos sobre los cuales Heidegger insiste mayormente en el modelo de análisis de la obra de arte planteado en el ensayo de *Holzwege* es la noción de novedad e indeducibilidad de la obra. En efecto, Heidegger retoma y radicaliza uno de los caracteres de la obra de arte que de diversas maneras se había venido imponiendo en la atención de la estética, de Kant en adelante, a saber, la novedad e indeducibilidad de la obra, que Kant en la doctrina del genio, remitía a la naturaleza misma, y que poco a poco en la estética del siglo XVIII y XIX se fue digamos así vaciando de todo contenido ontológico, “reduciéndose a la gratuidad del juego y del desinterés, o bien deviniendo un carácter sólo provisorio, en aquellas estéticas que han reconocido el significado ontológico del arte pero recluyéndolo dentro de esquemas dialécticos”.<sup>277</sup>

Vattimo piensa, y nosotros consideramos que con razón, que Heidegger, con base en su doctrina de la verdad como des-ocultamiento del ser (*a-letheia*)<sup>278</sup> y del concepto del ser como evento, fue capaz de retomar integralmente la noción de novedad del arte fundándola de un modo más sólido que el mismo Kant. La novedad absoluta de la obra consiste entonces en el ponerse en obra de la verdad, lo cual significa que la obra no viene a colocarse como un ente entre los entes en un horizonte ya abierto, sino que instituye ella misma un horizonte dentro del cual la totalidad de los entes se colocan y se ordenan. Ya hemos visto, de la mano de Vattimo, en qué sentido se puede llamar a esto un evento ontológico.

A dicho evento corresponde, en el espectador o en el lector de la obra, un fenómeno que va pensado sobre todo a nivel afectivo: es aquello que Heidegger, en el ensayo sobre *El origen de la obra de arte* llama el *Stoss*, el sacudimiento (o *shock*) producido por la obra. ¿Qué cosa es lo que en el arte produce tal sacudimiento? Es importante precisarlo para no confundir a Heidegger con un teórico de la “maravilla” como fin de la poesía. Lo que produce el *Stoss*, en el arte, no es un modo particular de ser de la obra (su carácter estupefaciente), sino el hecho mismo de que ella exista.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 158.

<sup>278</sup> Para una revisión minuciosa de la interpretación heideggeriana de la *aletheia* puede consultarse, en primer término, del mismo Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit* (1943), Vittorio Klosterman, Frankfurt am Main, 1997. Existe traducción catalana, *De la esencia de la verdad*, Herder, Barcelona, 2007. Asimismo, “Aletheia (Eraclito, fragmento 16)” en la versión italiana de Gianni Vattimo incluida en *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1991, pp. 176-192. Se trata de la traducción del original *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1954. Existe versión castellana en *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 2001. Del propio Vattimo nos remitimos nuevamente a su *Introducción a Heidegger*, op. cit., pp. 70-74. Como quedó asentado en el apartado relativo a la crítica vattimiana a la verdad, analizada en el capítulo anterior, cuando se habla aquí de la verdad como *aletheia* nos referimos a que la verdad deberá ser entendida no como correspondencia entre dos términos (*adaequatio rei et intellectus*), sino como manifestación y des-ocultamiento del ser.

<sup>279</sup> *ibidem*.

No se trata simplemente de un choque o un golpe como “hecho bruto”. Como se sabe, para Heidegger las cosas son sustancialmente instrumentos de uso y se insertan en general en un cuadro de exigencias y de significados ya establecidos y vigentes. La obra de arte, por el hecho de no dejarse colocar pacíficamente en este horizonte ya abierto, no queda tampoco fuera del mundo: ella abre y funda en torno a sí un mundo propio, definiendo una reorganización general de las cosas. En este sentido, su novedad y gratuidad coincide con el hecho de abrir y fundar “su” mundo, cuya originalidad, o mejor, originalidad, se impone con plena fuerza ontológica.

Precisamente porque la novedad de la obra es la fundación de un mundo, ésta no tiene nunca un carácter arbitrario: es nueva, indeducible, pero regida rigurosamente por una legalidad, que precisamente exige ese nuevo orden de cosas. Así se puede constatar en el arte de las así llamadas vanguardias y postvanguardias. Una obra cubista, minimalista o de “arte conceptual” tiene una legalidad que la vuelve coherente consigo misma, con el resto de las obras de su tipo e incluso en oposición a aquellas que no pertenecen a su tipo.

Para Vattimo, que el *Stoss* sea un hecho de la afectividad se confirma por la analogía, por no decir la identidad que presenta con la situación afectiva de la angustia. A primera vista podría pensarse que las dos situaciones se encuentran en polos opuestos: el *Stoss* es el sentimiento que ve un mundo en el acto de nacer, mientras que la angustia se vincula generalmente con la representación de la anulación de la totalidad del ente.

En realidad, el *Stoss* de la obra de arte y la angustia son sólo dos aspectos, si se quiere positivo y negativo, de una única situación afectiva: poniéndome de hecho frente aun mundo nuevo en el acto de nacer, la obra de arte me vuelve extraño y no-familiar el mundo que hasta ahora me aparecía obvio.<sup>280</sup>

Nos parece que este punto es uno de los ejes principales para entender la estética ontológica avizorada por Vattimo a partir de Heidegger y su total pertinencia para aplicarla en la estética y especialmente en la estética contemporánea. Para el filósofo alemán es indiscutible que en nuestra experiencia concreta el encuentro con una obra de arte es siempre el inicio de una revisión general de nuestras relaciones con el mundo: la obra, como en el caso del “arte situacionista” (generador de ambientes a partir de la intervención directa en nuestro entorno cotidiano), el *graffiti*, la instalación o el *performance* callejero, se mete repentinamente en nuestra existencia, se entro-mete, se inter-pone, nos interpela, no pocas

---

<sup>280</sup> Vattimo, G., *Poesia e ontologia*, op. cit. p. 159.

veces de manera bastante agresiva o incluso violenta y pone en discusión y en tela de juicio nuestro modo de ver el mundo y de estar en él, trastoca nuestra manera de habitarlo.

Por obvias razones cronológicas y de contextos, los ejemplos que damos están muy lejos de los que cita Heidegger para ilustrar sus ideas: la poesía de Trakl, la arquitectura antigua de un templo griego o un cuadro de Van Gogh. Sin embargo, para Vattimo y sus seguidores ese venir a la extrañeza de aquello que hasta un cierto momento nos parecía obvio y familiar es precisamente el elemento constitutivo de la situación afectiva de la angustia como es descrita en el párrafo 40 de *Sein und Zeit* y algunos párrafos subsiguientes donde se le vincula con el tema de la mortalidad, así como en el postfacio de 1943 a *¿Qué es metafísica?*, donde Heidegger considera la capacidad de ser involucrado por la nada y asombrarse de la existencia de las cosas como una cualidad del ser humano.<sup>281</sup>

Hay un sentimiento, dice Heidegger, que se asemeja al miedo pero no es simplemente miedo, pues éste es siempre miedo de algo. El miedo del que hablamos no tiene una causa que podamos indicar. La angustia, analizada en estos términos de miedo, es “miedo de nada”, o mejor aún, “miedo de la nada”, entendida en términos ontológicos, no sólo como la negación relativa del ser, es decir su diferencia respecto del ente, sino incluso como la impensable cancelación absoluta del ser o como la posible destrucción o aniquilación total del ser, que se nos hace presente en la experiencia de nuestra propia finitud, bajo la forma de una experiencia anticipatoria de nuestra finitud y mortalidad o, en términos heideggerianos, de nuestro ser-para-la muerte. Podrá sonar exagerado, pero la experiencia de la angustia es, en un sentido radical, desde el fondo mismo de nuestro-ser-en-el-mundo, la experiencia límite, la experiencia de nuestros límites existenciales.<sup>282</sup> Concebida así, en su más profunda dimensión

---

<sup>281</sup> “La disponibilidad a la angustia (es decir, la disponibilidad a abrirse a la experiencia de la nada como negación del ente en su totalidad) es el sí a la insistencia en la exigencia más alta, la única que puede captar la esencia del hombre. El hombre, único entre todos los entes llamado por la voz del ser, hace experiencia de la maravilla de todas las maravillas: que el ente es”. Heidegger, M., Nachwort zu “Was ist Metaphysik” en Wegmarken, Gesamtausgabe, vol. IX, 307, citado por Franco Volpi en *La “superación” de la metafísica*, trad. de Sergio Sánchez, Brujas, Córdoba (Argentina), p. 73. Hay traducción castellana del texto original en alemán, sin el postfacio, en *¿Qué es metafísica? y otros ensayos*, trad. de Xavier Zubiri, Siglo Viente, Buenos Aires, 1979.

<sup>282</sup> Habrá que recordar esa larga y compleja exégesis ontológica que hace Heidegger de la muerte, anterior a toda biología y ontología de la vida, e incluso anterior a toda especulación óptica sobre el más allá, y que no podemos exponer aquí con detalle. Para nuestros fines concretos en relación con la estética, baste decir que para él la muerte en su más amplio sentido es un fenómeno de la vida. La vida debe comprenderse como una forma de ser a la que es inherente ser-en-el-mundo. Ontológicamente sólo puede fijarse tal forma, entendiéndola como una “privación” por respecto al ser-ahí. “La muerte es una posibilidad de ser que ha de tomar sobre sí en cada caso el ser ahí mismo. Con la muerte es inminente para el ser ahí él mismo en su poder ser más peculiar. En esta posibilidad le va al ser ahí su ser en el mundo absolutamente. Su muerte es la posibilidad del ya no poder ser ahí. Cuando para el ser ahí es inminente él mismo como esta posibilidad de él, es referido plenamente a su poder ser más peculiar. Así, inminente para sí mismo, son rotas en él todas las

ontológico-heideggeriana, en íntima conexión con el sentimiento de la angustia<sup>283</sup>, la experiencia estética sería siempre, para decirlo paradójica y metafóricamente, un recuerdo de nuestra propia muerte.<sup>284</sup> Evidentemente esto no supone que la obra de arte deba tener a la muerte como tema o que pretenda transmitirnos sentimientos de angustia, temor, tristeza o desolación en un nivel meramente psicológico. Si así fuera, muchas obras de arte quedarían automáticamente fuera de este criterio. Como apunta Vattimo, el asunto es más sutil y complejo, y deberá entenderse antes que nada en una perspectiva semiótica.

En la angustia, en general, el mundo pierde significado: coherentemente con la definición de las cosas como instrumentos, y del mundo como totalidad de instrumentos interconectados por relaciones funcionales; Heidegger piensa de hecho el significado como el reenvío de un ente a otro. Ahora bien, en la angustia es el conjunto de instrumentos el que aparece como extraño: no le basta al angustiado el “porqué” que explica un ente con otro ente, ya que es precisamente la totalidad de este sistema de reenvíos el que aparece enigmático en su *que*, en el hecho de existir. En esta situación la cosas devienen no-familiares, el ser-ahí se encuentra en una condición de *spaesamento*. Mientras en la consideración cotidiana (en la esfera de aquello que Heidegger llama lo inauténtico) el ser-ahí se piensa siempre, en el fondo, como un ente entre los otros, y esta cercanía con las cosas trae una suerte de garantía de seguridad (el rico piensa su propia existencia como un hecho económico-biológico y sólo así se siente asegurado por el hecho de tener dinero), la angustia lo pone de frente a su desnudo ser un ser-ahí, es decir, a su ser aquel ente que abre el ámbito dentro del cual deviene posible cualquier sistema de significados y, por lo tanto, cualquier garantía y familiaridad.<sup>285</sup>

---

referencias a otro ser ahí. Esta posibilidad más peculiar e irreferente es al par la extrema. En cuanto poder ser no puede el ser ahí rebasar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del ser ahí. Así, se desemboza la muerte como la posibilidad más peculiar, irreferente e irrebasable” (*El ser y el tiempo*, parágrafo 50, *op. cit.* p.273-274).

<sup>283</sup> “El estado de yecto en la muerte se desemboza más original y más perentoriamente en el encontrarse de la angustia. La angustia ante la muerte es angustia ante el poder ser más peculiar, irreferente e irrebasable. El ante que de esta angustia es el ser en el mundo mismo. El por qué de esta angustia es el poder ser del ser ahí absolutamente. No hay que confundir con el temor de dejar de vivir la angustia ante la muerte. Éste no es un sentimiento cualquier y accidental de debilidad del individuo, sino, en cuanto fundamental encontrarse del ser ahí, el estado de abierto, de que el ser ahí existe como yecto ser relativamente a su fin” (*El ser y el tiempo*, parágrafo 50, *op. cit.* p. 274). Más adelante. Heidegger llega a las siguientes conclusiones: “Todo comprender es un encontrarse. El estado de ánimo pone al ser ahí ante el estado de yecto de su hecho de que es ahí. Mas el encontrarse capaz de mantener patente la amenaza constante y absoluta que para el ser más peculiar y singularizado del ser ahí asciende de este mismo, es la angustia, En ésta se encuentra el ser ahí ante la nada de la posible imposibilidad de su existencia. La angustia se angustia por el poder ser del ente así determinado y abre así la posibilidad extrema. El precursar singulariza absolutamente al ser ahí, y al singularizarlo en sí mismo, le permite tornarse cierto de la totalidad de su poder ser: por eso es inherente a este comprenderse el ser ahí desde su mismo fondo el fundamental encontrarse de la angustia. El ser relativamente a la muerte es en esencia angustia”. (*El ser y el tiempo*, parágrafo 53, *op. cit.* pp. 289-290).

<sup>284</sup> Para el asunto del nexo entre el arte y la muerte recuérdese la visión aguda y extrema de Antonin Artaud, bajo la influencia notable del surrealismo, del que después renegará luego de su conflicto y expulsión por parte de André Breton en 1927, justo el año de la publicación de *Ser y tiempo* de Heidegger. Cfr. Artaud, Antonin, *El arte y la muerte / Otros escritos*, Caja negra, Buenos Aires, 2005.

<sup>285</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, *op. cit.* p. 160. Hemos dejado el término *spaesamento* en italiano pues se trata de un término clave en las ideas estéticas de Vattimo, que nos remite a la condición esencial (ontológica) de la experiencia estética: Dicho vocablo suele traducirse por extrañamiento, dislocación o incluso desorientación, es decir, sentirse “fuera de lugar”. En otras palabras, es una experiencia que de algún modo le

Según Vattimo, esto es precisamente lo que se produce en el *Stoss* de la obra de arte: al encontrarme con la obra, el mundo como estoy habituado a verlo se vuelve extraño y es puesto en crisis (“desmantelado”, “desestructurado”, “deconstruido”) en su totalidad, ya que la obra es la propuesta de una nueva sistematización general del mundo, una nueva visión de “lo real”, una nueva época de la historia. Con las indicaciones de Vattimo en torno a las ideas de Heidegger, queda claro que la introducción del concepto de *scossa* (sacudida, *shock*, conmoción) y la analogía o incluso identidad que se revela en relación con la angustia, nos permite reconocer, por una parte, como es que se desarrolla en Heidegger la tematización de la afectividad como modo de encontrar el mundo en su nacimiento (por lo tanto la relación entre afectividad y originariedad), pero también viene a la luz la función nodal y determinante que tiene el sentimiento en una estética ontológica de corte heideggeriano, como la que Vattimo propone para entender el arte de hoy en día y de todos los tiempos.

Habrà que insistir en el hecho de que el reconocimiento de la función central del sentimiento no nos acerca a ninguno de los modos convencionales de pensarlo según la tradición estética. En esta tradición, el nexo arte-sentimiento ha sido generalmente llevado al terreno de la psicología y por lo tanto, a la esfera de las emociones más “subjetivas”, “íntimas” y “privadas”, e incluso incomunicables o que sólo pueden ser objeto de una transmisión alusiva o simpática mediante el propio arte. Aún más, al arte normalmente se le ha dejado constreñido o apartado en una esfera más bien contemplativa y emotiva, rigurosamente distinta del conocer y del actuar, teniéndolo siempre alejado del ser y del mundo, toda vez que éstos son entendidos en términos de objeto del mundo y campo de acción, respectivamente.

En suma, en la medida en que el arte había sido ligado al sentimiento, se le alejaba del ser, el cual estaba siendo entendido como mero dato objetivable. En el Heidegger que Vattimo nos presenta, por el contrario, la conexión arte-sentimiento se encuentra precisamente al interior de una estética fuertemente ontológica, aunque no necesariamente referida a una ontología fuerte. Todo esto es posible, como quedó analizado en el capítulo anterior, gracias a una forma no presencialista de pensar el ser: si el ser fuese algo ya dado y objetivable, “el ser ya siempre ahí de las cosas”, el sentimiento no podría representar más que un modo de reacción subjetiva frente a lo dado. Naturalmente Vattimo admite que el *Stoss* es también una reacción subjetiva en la relación estética, pero no como simple respuesta de un espectador pasivo; precisamente porque la obra está “puesta en obra” como un evento del ser, pues el ser no es un dato inmutable, establecido y constituido desde antes, sino un evento en el cual yo

---

hace al hombre “descentrarse”, olvidarse de sí; asunto que tiene relación directa, como podrá recordarse, con la crítica de Vattimo a la constitución de la subjetividad como fundamento moderno del conocimiento.

mismo participo, entonces resulta claro que el sentimiento asume una dimensión ontológica mucho más marcada, y no se reduce de ninguna manera a ser un mero espectador del ser.

Como el propio Vattimo reconoce, la impresión de que se trata de una “reacción” frente al evento del ser puede ser acentuada por el hecho de que Heidegger, como casi todos los filósofos de escuela fenomenológica, concentra su atención sobre la obra hecha y sobre la fruición más que sobre el acto del devenir y la producción, como sí sucede en el caso de muchos teóricos recientes, incluido el mismo Vattimo y algunos de sus colegas, agudos espectadores del arte actual.<sup>286</sup>

Una manera de ilustrar todo esto de una manera muy concreta, se encuentra en muchas de las manifestaciones del arte contemporáneo donde puede comprobarse un fenómeno de de-sustancialización de las obras, es decir, una tendencia fuertemente pragmatista en el arte donde pareciera que cada vez tiene menos importancia la obra en sí, como producto material y/o conceptual, y lo que cuenta es más bien el proceso de su producción (y re-producción), así como las acciones efectivas que la obra es capaz de generar en su público, a veces a costa de todo, como sucede en el arte hecho a partir de desechos orgánicos o llegando incluso al extremo de que la destrucción total de la obra forme parte constitutiva de la experiencia estética de la misma.

Más aún, como puede verse en el testimonio de muchos artistas recientes, no sería difícil mostrar como el *Stoss* no es una reacción sólo del lector, sino también del mismo autor de la obra, en la medida en la cual la obra es para él, también, una suerte de donación, es decir, un evento que acontece por obra del artista, pero que no se reduce nunca a su mero arbitrio. Sobran los ejemplos, especialmente dentro del arte moderno y contemporáneo en los que el artista reconoce que en el proceso de producción de la obra él mismo no puede (ni quiere) tener el control completo sobre los materiales y ni siquiera sobre las intenciones expresivas o comunicativas de su trabajo. La obra, dicen muchos, obedece a las pautas marcadas por el artista hasta cierto punto, pero llega el momento o los momentos en los que de manera misteriosa e impredecible la obra toma su propio rumbo de construcción y destrucción que rebasa las intenciones originales del creador, y donde la actividad colaborativa del público, del destinatario final de la obra, ya sea en la interpretación o incluso en la producción y

---

Véase por ejemplo, el caso de Mario Perinola, profesor de estética en Roma, en su trabajo *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000. Hay traducción española en Cátedra, Madrid, 2002. En este conjunto de ensayos, Perinola plantea una tercera postura, entre los extremos de la ingenuidad que, por un lado, identifica el arte con la obra, con el objeto artístico y, en el otro extremo, la ingenuidad opuesta y complementaria que consiste en disolver completamente el arte en la vida, de manera que el arte pierda toda su especificidad y se convierta en una mera operación comunicativa, como acontece en las teorías sobre el esteticismo difuso de la posmodernidad, asunto al que volveremos en el tercer y último capítulo de esta tesis.

terminación de la obra, juega un papel fundamental. No es gratuito que muchas obras de arte no tengan ya firma de ningún autor<sup>287</sup> o se consideren como obras colectivas, donde la noción de “identidad de un autor” queda francamente minada o disuelta. Para decirlo pronto, la obra de arte deja de ser vista en una línea subjetivista como la expresión personal del sentimiento del artista.

Según las observaciones de Vattimo, el nexo arte-sentimiento, como Heidegger lo piensa es mucho más radical y nos permite pensar al arte como un evento caracterizado esencialmente por la novedad; no en cuanto expresa este o aquel sentimiento determinado e individual, sino sólo en cuanto es obra, o mejor, en cuanto se pone en obra, es decir, en la medida en que se (nos) da como evento ontológico, el arte tiene que ver (*ha da fare*, se dice en italiano, esto es, tiene algo que hacer en relación) con el sentimiento. Como lo confirma Mario Perniola:

La desobjetivación de la experiencia llevada a cabo por Heidegger se concreta en la recusación de dos nociones centrales de la estética subjetivista, la “expresión de la vivencia” (*Erlebnis-Ausdruck*) y el “estado afectivo” (*Gefühlzustand*) (...) En efecto, el concepto de sentimiento está inseparablemente conectado con la cuestión sobre el sujeto, es decir, con la versión moderna de la metafísica. En su lugar Heidegger habla de una *Grundstimmung*, de una tonalidad fundamental que, a diferencia del sentimiento, no se limita a desempeñar una función de mero acompañamiento, sino que revela el mundo, manifestando tanto el ser como su ausencia. La tonalidad (*Stimmung*) no se sitúa ni en el sujeto ni en el objeto: somos nosotros quienes somos llevados a la tonalidad, que puede ser definida como una potencia que todo lo abarca. Mientras el sentimiento busca una identidad absoluta consigo mismo, la *Grundstimmung* es, al tiempo, alegría y luto.<sup>288</sup>

Cuando Perniola nos habla aquí de alegría y luto, nuevamente y al igual que Vattimo, se aleja de la noción típica del sentimiento, que lo concibe en oposición al conocimiento, la razón, la elección moral: sentimiento es sólo y antes que nada el modo en el cual el ser-ahí encuentra el origen, o mejor, encuentra (y no) al ser en el acto de acaecer y de iluminar (aunque también de ensombrecer y ocultar) un cierto orden de los entes, un cierto mundo. No hay que olvidar que desde este punto de vista, también se da un *Stoss* frente a la obra de arte

---

<sup>287</sup> Recuérdese nuevamente la crítica de Vattimo a la constitución de la subjetividad como fundamento moderno del conocimiento descrita en el capítulo anterior y la llamada “muerte del autor”, anunciada por el pensamiento francés contemporáneo a través de las plumas de Roland Barthes y Michel Foucault; véase especialmente de Foucault, *¿Qué es un autor?*, Literales, Buenos Aires, 2010, donde se llega incluso a poner en tela de juicio la noción misma de “obra”. Sin embargo, como ha evidenciado Reinaldo Laddaga, esta postura disolutiva frente al autor no tiene nada de nuevo pues ya desde la *Poética* se dictaba que todo el que quiera escribir un texto de ficción auténticamente valioso debe comenzar por sustraerse del entramado de la superficie que compone. Recuérdese que Aristóteles formulaba la norma de este modo: “el autor debe hablar como autor tan poco como pueda, porque cuando lo hace deja de ser un artista”. Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratorio. Estrategias del arte del presente*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010, p. 30.

<sup>288</sup> Perniola, Mario. *La estética del siglo XX* (1997), A. Machado, Madrid, 2008. pp. 207-208.

“abstracta”, más “cerebral” y más aparentemente “fría” o alejada de cualquier referencia a modos específicos de la vida afectiva.

En conclusión, Vattimo considera que el arte realiza esta estructura de evento ontológico-emotivo en la medida en la cual se vuelve obra, se pone en obra, es decir, en cuanto deviene acontecimiento del ser y, en esa medida, los sentimientos, de los cuales tan frecuentemente nos habla la estética como si fueran los contenidos o la esencia misma del arte, no son otra cosa que modificaciones de la estructura afectiva fundamental conectada con la originariedad. De esta manera, Vattimo nos propone una refundación del nexo entre arte-y-sentimiento en un nivel que ya no es psicológico (por lo menos no en el sentido moderno de la palabra), sino puntualmente ontológico.<sup>289</sup> Desde luego queda por definir, por un lado, el nexo entre estos modos específicos y la estructura arquetípica de la *Befindlichkeit*, es decir, la estructura de la angustia y del *Stoss*, que abordaremos nuevamente en el próximo capítulo de este trabajo; y por el otro, precisar todavía con más claridad qué debemos entender desde esta plataforma especulativa por “la verdad de la obra de arte”.

#### **2.4. Hans-Georg Gadamer y la reconstrucción hermenéutica del estatus ontológico de la obra de arte**

Vattimo admite que uno de los pocos autores que han entendido y desarrollado el concepto heideggeriano de la verdad de la obra de arte es Hans-Georg Gadamer, si bien es también el autor donde la dimensión, “angustiosa” de la experiencia estética, que enfatizábamos arriba, empieza a diluirse. En efecto, para Gadamer, como para Heidegger, “el arte es visión del mundo en el sentido literal de la palabra”<sup>290</sup>, es decir, “la obra de arte abre su propio mundo”<sup>291</sup> y, jugando un poco con las palabras podríamos decir también la obra *obra* su propio mundo, toda vez que no sólo lo abre sino que también lo hace, lo produce, lo construye, a través del diálogo con el espectador e intérprete de la propia obra. Otra manera

---

<sup>289</sup> Para el tema de la psicología del arte, conviene citar a Lev Vigotsky (*Psicología del arte*, Paidós, Barcelona, 2006); Martin Schuster y Horst Beil (*Psicología del arte*, Blume, Barcelona, 1982) Rudolf Arnheim, (*Toward a psychology of art*, University of California Press, 1966) y Robert Francés (*Psicología del arte y de la estética*, AKAL, Barcelona, 1985).

<sup>290</sup> Las expresiones han sido tomadas del texto “La verdad de la obra de arte”, incluido en Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, pp. 101. Título original: “Die Wahrheit des Kunstwerks”; primera publicación bajo el título “Zur Einführung”, en: *Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks*, Reclam, Stuttgart, 1960, pp. 102-125. En México contamos con otra traducción de María Antonia González Valerio, en Rivero Weber, Paulina (Coord.) *Cuestiones Hermenéuticas, De Nietzsche a Gadamer*, Universidad Nacional Autónoma de México / ITACA, México, 2006, pp. 165-184.

<sup>291</sup> *ibidem*, p. 102.

de decirlo es que la obra no es un objeto (un instrumento), sino que se sostiene en sí misma, en la medida en que se constituye como una suerte de realización, esto es, como una forma de hacer venir a la realidad aquello que la obra (re)presenta. En ese sentido decimos aquí que la obra *obra* (actúa) y hace aparecer la verdad del ser, como en el famoso ejemplo puesto por Heidegger del cuadro de Van Gogh que retrata unos zapatos de campesino.

Lo que aparece en esta obra de arte es el material mismo, es decir, no un ente cualquiera que se pueda usar para determinados fines, sino algo cuyo ser consiste en haber servido y servir a alguien a quien pertenecen estos zapatos. Lo que resalta en la obra del pintor y lo que ésta representa de manera intensa no son unos zapatos campesinos casuales, sino la verdadera esencia del útil que son. Todo el mundo de la vida campesina está en estos zapatos. Esta es la realización del arte que hace aparecer aquí la verdad de lo ente.<sup>292</sup>

Sin embargo, Gadamer también reconoce que al lado del concepto de mundo al que pertenece la obra y que es puesto por la obra de arte, Heidegger usa el concepto contrario de “tierra” que, en contraste con el abrirse, nos remite al encierro y al albergar-dentro-de-sí.

Ambas características están claramente presentes en el obra de arte, el abrirse lo mismo que el cerrarse. Una obra de arte no quiere decir algo, no remite a un significado como un signo, sino que se muestra en su propio ser, de modo que el observador se ve obligado a detenerse en ella. Hasta tal punto está ahí como tal obra de arte que aquello de lo que está hecha, piedra, color, sonido, palabra, por el contrario, sólo llega a tener su auténtica existencia dentro de ella. Mientras estos materiales aún no son más que pura materia que esperan su elaboración, no están realmente ahí, es decir, no han surgido a una auténtica presencia, sino que sólo surgen como ellos mismos cuando se los emplea, es decir cuando están integrados en la obra.<sup>293</sup>

En este sentido, la obra está cerrada sobre sí misma y es a su estar cerrada a lo que Heidegger le llama ser-tierra. En realidad, la tierra no es simplemente materia, sino aquello de lo que todo surge y a lo que todo vuelve a integrarse.<sup>294</sup> Aquello que surge y se oculta, la

---

<sup>292</sup> *Ibidem*. Recuérdese la crítica a esta referencia heideggeriana en M. Schapiro, “La naturaleza muerta como objeto personal. Unas notas sobre Heidegger y Van Gogh” en *Estilo, artista, sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Tecnos, Madrid, 1999; así como los comentarios de Andrea Pinotti en *Estética de la pintura* (2011), A. Machado, Madrid, 2011, pp. 151-169.

<sup>293</sup> *ibidem*, p. 103

<sup>294</sup> González-Valerio ha insistido en esta nueva conceptualización. “Si bien un concepto como el de mundo estaba ya legitimado en el lenguaje filosófico, el de tierra sonaba más a poesía o a mística que a filosofía. ¿Desde dónde legitimar el concepto de tierra? ¿De dónde proviene? Gadamer se remonta a *Ser y tiempo* para decir que de un existenciario como el “encontrarse” no proviene el concepto de tierra. No proviene, entonces, del estado de ánimo, de lo afectivo y emocional, que sería lo más lógico de suponer al rastrear el concepto de tierra, por ejemplo, en los románticos o en el mismo Nietzsche, quien relaciona la *tierra* con el cuerpo, con las afecciones, con las pasiones, etcétera. *Tierra* no tiene que ver con esto, no tiene que ver con ninguna subjetividad (ni la del espectador, ni la del creador), sino con el modo de ser de la obra de arte”. (Estudio introductorio a “La verdad de la obra de arte” de Hans-Georg Gadamer en *Cuestiones hermenéuticas, De Nietzsche a Gadamer, op. cit.* p. 155. Por cierto, González-Valerio se cuenta como uno de los pocos

disputa entre mundo y tierra, constituye en toda su tensión la configuración de la obra de arte. Con ello, dice Gadamer, Heidegger nos da una descripción del modo de ser de la obra de arte que evita los prejuicios de la estética tradicional y del pensamiento subjetivista moderno, según el cual, en su versión típicamente hegeliana, la obra de arte ha de representar la manifestación sensible de la idea pensada en un pensamiento conciente de sí mismo. Así, toda la verdad de la apariencia sensible quedaría conservada y superada (*aufgehoben*) en la idea que se piensa y en el concepto adquiriría la verdadera configuración de sí misma. Por el contrario, frente a las ideas de Hegel o las de Kant, aparece la teoría de Heidegger sobre la obra de arte, la cual intentará escapar a la subjetivización, y con ello, a la teoría del genio creador y a la superación del arte por el concepto. El concepto de “tierra” será precisamente el que permitirá llevar a cabo esta titánica empresa: más allá de Kant y de Hegel.

Quando Heidegger habla de la disputa entre mundo y tierra y describe la obra de arte como empuje por medio del cual una verdad se convierte en acontecimiento, entonces esa verdad no está superada y cumplida en la verdad del concepto filosófico. Lo que acontece en la obra de arte es una manifestación propia de la verdad. Al remitirse a la obra de arte en la que surge una verdad, Heidegger pretende demostrar justamente que tiene sentido hablar de un *acontecer* de la verdad. Por eso el artículo de Heidegger no se limita a dar una descripción adecuada del ser de la obra de arte. Su aspiración filosófica central es más bien apoyarse en este análisis para comprender el ser mismo como un acontecer de la verdad.<sup>295</sup>

En otras palabras, lo que Gadamer nos sugiere es que este conflicto entre el surgimiento y el resguardo es lo que constituye el ser de la obra misma, cuya verdad no consiste en un significado que está llanamente al descubierto, sino más bien “en lo insondable y profundo de su sentido”. Así las cosas, Vattimo adopta y radicaliza el abandono gadameriano de este absolutismo hegeliano y, siguiendo las huellas del propio Gadamer, nos enfrenta al problema de una teoría filosófica de la interpretación (de la interpretación en general y de la interpretación de la obra en particular) entendida en todo caso como filosofía de la finitud de la existencia humana. Vattimo considera que éste es precisamente el sentido en el cual el Gadamer de *Verdad y método* enfrenta el problema hermenéutico, a saber, en una perspectiva en la cual el fenómeno de la interpretación se torna un hecho relativo a la condición humana, en cuanto ésta misma es identificable esencialmente como situación hermenéutica. En esta línea, la interpretación de la obra de arte es sólo uno de los modos en los cuales se actúa o se

---

estudiosos mexicanos dedicados al tema. Entre sus publicaciones destaca: González-Valerio, María Antonia. *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México, 2005).

<sup>295</sup> *ibidem*, p. 104. Evidentemente el artículo de Heidegger al que se refiere Gadamer es “El origen de la obra de arte”, *op. cit.*

ejerce la situación hermenéutica; el problema hermenéutico es decisivo también y sobre todo en las ciencias históricas y en la teología. Sin embargo, la cuestión de la interpretación de la obra de arte no es sólo un aspecto del problema sino que en cierto sentido es para Vattimo el aspecto fundamental. Si bien *Verdad y método* de Gadamer no puede ser llamado un libro de estética en sentido estricto, contiene grandes implicaciones y posibles aplicaciones en la reflexión ontológica sobre el arte, que son precisamente las que Vattimo trata de desarrollar. Heidegger, Gadamer y Vattimo entienden la finitud como temporalidad: la interpretación es un evento histórico en el cual se hace presente otro evento (la obra interpretada) en su verdad. Vattimo insiste en que el problema de este encuentro subsiste sólo desde el punto de vista de la finitud precisamente porque ninguno de los dos momentos se resuelve en el otro, superándolo y suprimiéndolo en el sentido hegeliano. Cada uno de los dos mantiene su finita individualidad y sin embargo el uno se hace presente en el otro y mediante el otro: la interpretación dentro y a través de la obra; la obra dentro y a través de la interpretación.

Con todo ello, podemos ver que con la distancia crítica respecto de la perspectiva hegeliana, viene a la luz, junto con el problema hermenéutico, el otro elemento que viene banalizado en la perspectiva de entonación hegeliana (y en todas las posiciones idealistas en general): el de la individualidad y de la consistencia autónoma de la obra. Es más, el problema hermenéutico se replantea precisamente en cuanto se reconoce la individualidad irreductible de la obra y, en general, del evento histórico; por lo tanto “el primer paso de una teoría de la interpretación es la reconstrucción del *status* ontológico de la obra de arte”.<sup>296</sup>

Así, por ejemplo, el problema de la multiplicidad de las interpretaciones de una obra y de su legitimidad se resuelve positivamente sólo si se pone en claro que las diversas interpretaciones son legítimas porque corresponden a efectivas posibilidades de ser de la obra como tal, y no dependen sólo de la variada subjetividad de los intérpretes. Como ha hecho ver Vattimo, en este aspecto Gadamer se remite explícitamente a la teoría de la formatividad de Pareyson, con la cual declara coincidir,<sup>297</sup> y con quien concuerda también en la acentuación de la normatividad intrínseca de la obra misma, que, como forma formante, se impone incluso antes al artista que al interprete constituyendo una experiencia real y efectiva de trascendencia.

---

<sup>296</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontologia*, op. cit. p. 167.

<sup>297</sup> Vattimo se remite específicamente al texto de la relación presentada por Gadamer en el Simposio Internacional de Estética de Venecia (Septiembre de 1958), *Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins*, “Rivista di Estetica”, año II, fasc. III, 1958, pp. 374-383, publicado con traducción italiana en el volumen de las Actas del Simposio: *Il giudizio estetico*, Padova, Edizioni della Rivista di Estetica, 1960.

Ahora bien, a la reconstrucción del estatus ontológico de la obra de arte se llega, según Gadamer, a través de un examen crítico del concepto de “conciencia estética”.<sup>298</sup> De hecho, Vattimo considera que la crisis de la “conciencia estética” como concepto clave para definir el mundo del arte y la esencia misma de la obra es el resultado de toda la historia de la estética postkantiana. El sentido global de esta historia, que Gadamer reconstruye detalladamente en la primera parte de su obra, es, según Vattimo, la progresiva disolución de los contenidos ontológicos implícitos que, aún en Kant, limitaban el sentido subjetivista de la separación establecida por la *Crítica del Juicio* entre el gusto y la facultad cognoscitiva.

Con el venir a menos de toda visión teleológica, por demás problemática, de la naturaleza, la autonomía del arte se volvió siempre más similar a la evanescencia de un dominio de experiencia sin raíces ontológicas.<sup>299</sup>

Este proceso culmina con la crisis del concepto de genio y con el afirmarse de la “conciencia estética” como única posibilidad de la definición de la esencia del arte. Mientras para la estética romántica el arte era todavía caracterizado como obra del genio, el concepto de genio como producción inconsciente (y radicada, como proponía Kant, en la naturaleza), no encuentra ya seguidores en el siglo XIX, ni siquiera en los propios artistas. Según las indicaciones de Vattimo, Gadamer hace notar agudamente como el propio Paul Valéry, teórico del arte como ejercicio lúcidamente intelectual, que es lo opuesto a la estética del genio como producción inconsciente, se topa con el segundo aspecto de la crisis del concepto de genio, entendida como crisis del estatus ontológico de la obra de arte, es decir, el advenimiento del nihilismo hermenéutico. Caído el concepto del genio como última posibilidad de dar una cualificación ontológica al arte ligándola de algún modo con la naturaleza, la obra pierde toda consistencia individual y el producto artístico se disuelve en la experiencia subjetiva del lector-espectador, toda vez que existe sólo como correlato de las iluminaciones instantáneas que constituyen a la conciencia estética. En el concepto de conciencia estética se resumen al mismo tiempo la subjetivización que la estética tuvo después de Kant y la crisis de ese mismo proceso. En el análisis crítico de Gadamer la “conciencia estética” se queda encerrada en el sujeto y pierde contacto con el mundo, y, en última instancia, la experiencia estética se da como un hecho fuera de la historia, la historia de la obra y la mía, para adentrarse en un reino donde todo nace y se disuelve de manera misteriosa e inefable. El punto de vista de la finitud,

---

<sup>298</sup> Véase de Gadamer además de la relación antes citada, la primera parte “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte” en *Verdad y método*, op. cit. pp. 31-129.

<sup>299</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p.168.

es decir, de la temporalidad y la historia, es el de la continuidad, si bien siempre se trata de una continuidad difícil, problemática, oscura.

La obra a interpretar es un evento histórico ligado a un cierto mundo y un evento es mi interpretación de ella, con todas las dificultades que implica la mediación entre mi mundo y el de la obra. La eternidad de la obra de arte, si es que todavía se quiere hablar de ella, no es la atemporalidad de la conciencia estética, la instantaneidad del *Erlebnis*, sino, todavía con Kierkegaard, es una contemporaneidad que se presenta como tarea por realizar.<sup>300</sup>

Es en este punto, dice Vattimo, que la estética deviene hermenéutica (y por lo tanto inseparable de la historia), pues el acceso a la verdad de la obra, a la comprensión de esa verdad, o mejor aún, el acceso a esa verdad como acto de comprensión, se enfrenta precisamente al problema hermenéutico de comprender históricamente<sup>301</sup> a la obra dentro y a través de la comprensión de uno mismo y viceversa, comprenderse a sí mismo a través de la comprensión de la obra. En otras palabras, el gran reto es encontrar esa vía de mediación que nos permita salvar las diferencias (sin suprimirlas ni superarlas) entre la obra y el intérprete, entre el mundo de la obra y el mundo del intérprete.

Gadamer nos ofrece algunas pistas centrales en este camino que son retomadas por el filósofo italiano: *Spiel*, imitación, *Darstellung*. En efecto, el análisis del estatus ontológico de la obra de arte toma como primer hilo conductor el concepto de juego, *Spiel*, que en alemán se refiere, como en inglés, a la ejecución de una obra de arte teatral o musical, y que por eso mismo, por remitirnos a una acción, es precisamente en ese acto donde la obra realiza plenamente su esencia.<sup>302</sup> En la lectura de Vattimo, el carácter esencial del juego que sirve a Gadamer para aclarar la esencia de la obra de arte es el primado que el juego tiene sobre el jugador.

En el juego el tema es ante todo el juego mismo, y quien lo juega es sólo un momento y un aspecto del mismo. La esencia del juego se realiza plenamente precisamente ahí donde es más claro que los jugadores “son un juego”, es decir, que pertenecen a una realidad que los

---

<sup>300</sup> *ibidem*, p. 169.

<sup>301</sup> Recuérdese que el tema de la historicidad y de la “conciencia histórica” en Gadamer pasa por el asunto central de la mediación entre pasado y presente que acontece en la *Wirkungsgeschichte* (“historia efectual” o “eficacia histórica”) cuya comprensión ya fue examinada en el capítulo anterior.

<sup>302</sup> Para abundar en el tema del juego, véase el apartado correspondiente de “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico” en Gadamer, H.G., *Verdad y método*, op. cit. pp.143-166. Adicionalmente debe citarse la parte respectiva “El elemento lúdico del arte” en el libro de Gadamer *Die Aktualität des Schönen*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1977, versión castellana *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós/ICE-Universidad de Barcelona, Barcelona, 1998, pp. 31-39.

trasciende y se realiza en ellos y en su acción de jugar. El juego, con sus propias reglas, es una totalidad de significado que supera a los mismos jugadores.<sup>303</sup>

Esta esencia del juego tiene su plena actuación (incluso en el sentido teatral y escénico) de la palabra precisamente en el arte: la diferencia entre el juego en el significado común del término y el arte está en el hecho de que en el arte se da una “transmutación en la forma”, una *Verwandlung ins Gebilde*, como Gadamer la llama, para indicar que la trascendencia del juego respecto de los jugadores, en el caso específico de la obra de arte, adquiere la consistencia de un “objeto”, que se propone de manera ejemplar a la fruición y a la ejecución, a ser jugado siempre de nuevo, pero con una consistencia autónoma que las reglas simples de los juegos comunes no poseen. En este sentido, la obra como *Gebilde* realiza también la esencia del juego en cuanto *Selbstdarstellung*, literalmente, auto-representación. El juego es por esencia un manifestarse a sí mismo y esto precisamente en, dentro y a través del jugar de los jugadores que se vuelven casi como medios de esta manifestación. En opinión de Vattimo todo esto aparece más claro si planteamos el problema de la relación entre la obra de arte y la realidad: problema que se revela más bien sin sentido, ya que la obra es tomada y disfrutada como realidad en sí misma. Sólo la abstracta conciencia estética, y en el momento de la reflexión, dice Vattimo, distingue la obra, de la realidad, elaborando conceptos como el del sueño y el de ilusión estética.

Para describir la relación de la obra de arte con la realidad es necesario retomar, según Gadamer, el antiguo concepto de *mimesis*. Puesto en crisis el concepto de genio, la imitación vuelve a ser el único término no sólo para determinar las relaciones entre arte y naturaleza, sino también para *definir en general el status ontológico de la obra de arte*. Imitación, como ya la entendía Aristóteles, no es copiar y reproducir la realidad sino la transposición de la realidad misma en su verdad.<sup>304</sup>

En este sentido, Vattimo coincide con Gadamer en relación con lo que el filósofo alemán dice acerca de las artes figurativas, de la imagen (*Bild*)<sup>305</sup> como crecimiento del ser y no como simple copia o reproducción; por ejemplo, en el caso de la pintura de retratos que

---

<sup>303</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 170.

<sup>304</sup> *ibidem*, p. 171. Las cursivas son nuestras. En esta cita se destaca la recuperación que el propio Vattimo hace de Aristóteles a través de Gadamer y del concepto griego de *mimesis* (cuya interpretación analizamos someramente en el apartado 2.1. de este mismo capítulo) como elemento clave para la comprensión de la esencia del arte. Como veremos más adelante, Vattimo abandonó paulatinamente esta perspectiva de raíz aristotélica, en aras de un pensamiento ontológico y estético francamente filtrado y debilitado por el peso de la historia y la sociología, o mejor, por la explosión posmoderna de la ideologización de la historia y la diversificación socio-cultural.

<sup>305</sup> Sobre los problemas de traducción del término alemán, véase la nota de los traductores Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito en Gadamer, H.G., *Verdad y método*, op. cit. p.182.

parecería la más burdamente reproductiva y donde el valor del cuadro no está en el referirse simplemente al sujeto representado: el retrato vale por sí mismo, aunque también en relación con el personaje, porque constituye una nueva realidad en la cual el sujeto retratado se presenta en una nueva dimensión de verdad. Según Vattimo, y creemos que pocos lo han visto con tanta claridad, la relación entre imitación y “sujeto” imitado, con la compleja dialéctica que implica, vale más en general para ilustrar el concepto del arte como *Darstellung* (representación): la obra no sólo representa la realidad imitada, sino que la ejecución presenta a su vez a la obra misma. Hay una relación de recíproca determinación entre representación y presentación, como ocurre por ejemplo en aquel famoso cuadro de Rene Magritte “Esto no es una pipa” donde irónicamente (meta-irónicamente dice Octavio Paz) aparece en efecto la figura de ese objeto.<sup>306</sup>

La naturaleza de *Darstellung* propia del juego se revela aquí en su verdadero significado: la presentación es siempre representación para alguien y a través de alguien, es siempre un acto interpretativo históricamente individuado, si bien justo en la interpretación, y sólo en ella, el juego o la obra de arte se revelan en su autónoma realidad y consistencia.<sup>307</sup>

Al igual que Gadamer, Vattimo enfatiza el carácter temporal de la obra de arte como *Darstellung*: en cuanto no es sino en la ejecución de ella misma, la obra es temporal, y lo es no sólo en el sentido de que se da y se oculta dentro y a través del tiempo, sino también desde el momento en que fue hecha para ser *eseguita*.<sup>308</sup> En este punto, muy en particular, las ideas de Gadamer y Vattimo resultan más que interesantes y pertinentes para aproximarnos y tratar de comprender muchas manifestaciones del arte actual, en las cuales, efectivamente, se ha dado un fenómeno de actualización (en el sentido literal de “llevar al acto”) y performativización de las obras artísticas, desde el *action-painting* de Jackson Pollock hasta las “intervenciones escultóricas” de Christo Javacheff en las que grandes objetos de la naturaleza o piezas arquitectónicas monumentales son literalmente envueltos por un determinado periodo de tiempo, pasando también por el *body art* y la dimensión interactiva del arte multimedia. En todo los casos, se trata de acontecimientos, muchos de ellos eventos francamente fugaces, en los que más que la obra como tal, lo que importa es la experiencia que se genera, a veces de manera muy momentánea o efímera, en y desde la situación existencial-

---

<sup>306</sup> Recuérdese el denso escrito de Michel Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte* (1973), Anagrama, Barcelona, 1981; así como los comentarios al respecto de Andrea Pinotti en *Estética de la pintura* (2011), A. Machado, Madrid, 2011, pp. 183-198..

<sup>307</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 172.

<sup>308</sup> El término italiano utilizado por Vattimo es *eseguire* que puede tener múltiples significados en español: ejecutar, interpretar, llevar a cabo, poner en escena, realizar, terminar, completar.

hermenéutica donde se da el encuentro y el diálogo entre la obra y su destinatario. En efecto, las diferencias entre los términos son aquí altamente significativas. Como en el caso de la semiótica, preferimos hablar de un público *destinatario* y no simplemente *espectador*<sup>309</sup>, pues este término, que por lo demás nos deja aprisionados en el esquema sujeto-objeto de buena parte de la metafísica occidental, conlleva una connotación de pura receptividad y pasividad que justamente ha sido desafiada por el arte contemporáneo, el cual nos exige por el contrario una posición de interpretación activa (cooperación textual, dicen los semióticos) para que la “obra abierta” sea completada y cumpla con su cometido. Por otro lado, cuando hablamos de que el arte, o mejor, que el encuentro con el arte debe *generar* experiencia, lo decimos no sólo en el nivel material de la producción de la obra ni en el mero registro emotivo de la provocación, o peor aún, del estímulo: lo afirmamos en el sentido más radical y estrictamente ontológico de la palabra, a saber, en el sentido de *generar* como *engendrar* y *hacer nacer* (“dar a luz” diríamos coloquialmente) un mundo, un mundo nuevo, originario, que transforma a quien está implicado en la experiencia. Si hay transformación, hay experiencia. Más aún, como evento histórico que se actualiza mediante los otros eventos que son las diversas ejecuciones o interpretaciones que se hacen de ella, la obra se abre a la infinitud y trasciende la conciencia e incluso las intenciones del autor. El tratar de reconstruir precisamente estas intenciones o querer representar la obra en el mismo ambiente en el que nació (como sería el interpretar la música antigua con los mismos instrumentos de la época) es sólo un intento de olvidar el verdadero problema hermenéutico planteado por Vattimo, a saber, que la interpretación es siempre la mediación de dos mundos, el de la obra y el del intérprete, y nunca podrá reducirse a la simple pretensión filológica de trasponerse completamente y sin residuos en el mundo de la obra.

La infinitud de la obra consiste precisamente en su historicidad y eventualidad, por la cual el autor que la produce la pone en un juego que él mismo no puede prever ni controlar y en el cual ella vive una vida propia.<sup>310</sup>

En suma, si bien la obra de arte puede ser leída sobre todo en cuanto testimonio histórico (como lo han hecho Lukács<sup>311</sup>, Dilthey<sup>312</sup> y el propio Gadamer), esto no implica que la

---

<sup>309</sup> Nos referimos aquí a la semiótica textual representada por el colega y amigo de Vattimo, Umberto Eco, su crítica al modelo comunicativo elemental y su teoría del texto estético como ejemplo de invención, donde la comunicación estética queda definida, *grosso modo*, como la interacción de los códigos y el mensaje como forma abierta. De Eco, véanse *Obra abierta* (1962), Planeta-De Agostini, Barcelona, 1992; *Tratado de semiótica general* (1976), Random House Mondadori, México, 2005; y *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979), Lumen, Barcelona, 1993.

<sup>310</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. 173.

obra pueda ser asimilada o reducida a su pura historicidad. La reconstrucción ontológica de la obra de arte no supone una simple reconstrucción histórica de la obra. El asunto es complejo. Ni puede ser reducida a la historicidad originaria del momento que la vio nacer, desconociendo las transformaciones que el arte ha tenido a lo largo del tiempo y hasta nuestros días, ni tampoco puede ser meramente transportada o adaptada a las épocas actuales, ignorando su pasado y su procedencia, o como dice Vattimo, su proveniencia. El punto está, otra vez, en dos problemas centrales: el problema de la mediación histórica que debe contemplar todos los enfoques, esto es, el pasado y el presente de la obra (y también del destinatario), pero también y sobre todo el enfoque defendido por Heidegger, pero sobre todo por Vattimo (Gadamer no parece destacarlo tanto) en relación con el carácter “profético” de la obra. En otras palabras, el arte como visión o pre-visión del futuro y su capacidad para adelantarse a su época y vislumbrar lo que está por venir.

Tal y como ha venido ocurriendo a lo largo de toda la edad moderna, es muy probable que también hoy los rasgos más relevantes de la existencia, o para decirlo en términos heideggerianos, el “sentido del ser” característico de nuestra época, se anuncien y anticipen, de manera particularmente evidente, en la experiencia estética. Es necesario prestarle una gran atención, si se quiere entender no sólo qué sucede con el arte, sino, más en general, qué sucede con el ser en la existencia de la tardomodernidad.<sup>313</sup>

Como sabemos, Gadamer mismo nos abre el camino para una posible solución a estos problemas a través del ya citado y analizado concepto de la *Wirkungsgeschichte* (*Historia efectiva*), la cual nos indica que el trabajo histórico, en la descripción de un evento, debe tener siempre presente las consecuencias, incluso las más remotas, del evento mismo; por ejemplo, en el caso de una obra artística, habrá de tomarse en cuenta el recibimiento que haya tenido y la fortuna que haya corrido en diversas épocas y ambientes. Todo ello para garantizar que el evento no sea aislado y sacado de su concreción temporal (o de su temporalidad concreta) sino recogido e interpretado en el curso de la historia a la cual pertenece. Sin embargo, Vattimo habrá de insistir en que para Gadamer el principio de la *Historia efectiva* tiene un sentido más amplio, esto es, que toda teoría hermenéutica debe tener como base la pertenencia del intérprete a la historia. Esto significa que cuando me pongo frente a una obra de arte para interpretarla, mi posición y las estructuras de mis hipótesis son ya parcialmente determinadas por el evento mismo, que de alguna manera actúa en mí antes incluso de que

---

<sup>311</sup> Véase Lukács, G., *Estética* (vol. 2), Grijalbo, Barcelona, 1982.

<sup>312</sup> Véase Dilthey, W., *Poética* (La imaginación del poeta y Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual), Losada, Buenos Aires, 2007.

<sup>313</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. p. 133.

me disponga a interpretarlo. La posibilidad de interpretación de una obra de arte consiste en el hecho de que tanto la obra como el intérprete pertenecen originariamente a un “horizonte” histórico que los trasciende y los rige. El movimiento de este horizonte, en el sentido de alejarse o acercarse o de cambiar de perspectivas no es un hecho de la “conciencia histórica”; más bien es en ella misma y sólo en ella que dicho movimiento se vuelve conciente de sí mismo. No sólo la obra de arte sino el mismo devenir histórico en su conjunto viene definido como una *Selbstdarstellung* (auto-representación)<sup>314</sup>, en la cual el intérprete pertenece a la tradición que se manifiesta a través de él, así como el público de la obra de arte es, en este enfoque de un sujeto descentrado o debilitado, sólo un momento del autónomo realizarse y presentarse de la obra.

Ahora bien, si partimos con Gadamer de su crítica a la conciencia estética y también de su correlativo social que es el museo, entendiendo que la obra de arte no debe comprenderse desde la “conciencia estética”, dejan de ser problemáticos ciertos fenómenos que en la nueva estética habían quedado marginados; más aún, pueden llegar a situarse en el centro mismo de un nuevo planteamiento estético-ontológico: nos referimos específicamente a “lo ocasional” y “lo decorativo”. En Gadamer se habla todavía de un fundamento ontológico de lo ocasional y lo decorativo, donde lo primero se entiende, en ejemplos como el retrato, la dedicatoria poética o incluso las alusiones indirectas en la comedia contemporánea, en cuanto todo ellos tienen un carácter de ocasionalidad pues

el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión.<sup>315</sup>

Con ello, fiel a sus raíces fenomenológicas, Gadamer salva el vínculo de la obra con la realidad y la circunstancia específica que se proyecta en ella, pero dejando en claro que de ninguna manera se trata de un regreso a la noción de simple copia sino de una señal de que en la obra permanece indesplazable la pertenencia a su propio mundo. Como ha hecho notar

---

<sup>314</sup> Nótese la coincidencia entre esta postura y la definición operativa proporcionada por Roman Jakobson (1896-1982), formalista checo, cuando, a partir de la conocida subdivisión de las funciones lingüísticas ha definido el mensaje con función poética o estética como ambigüo y sobre todo autorreflexivo. Las funciones son: referencial, emotiva, imperativa, fáctica o de contacto, metalingüística y poética. En el presente contexto, que se refiere también a obras estéticas no lingüísticas, preferimos traducir, como Umberto Eco, “poética” por “estética”. Vale la pena recordar que Jakobson no dice que en un mensaje se manifieste una sola de dichas funciones, sino que una sola de ellas prevalece sobre las otras. Para abundar en este punto nos permitimos remitir a nuestro artículo “Hermenéutica y poesía” en *Auriga*, Revista de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro, No. 4, México, Enero-Abril 1991, pp. 11-14.

<sup>315</sup> Gadamer, H.G., *Verdad y método*, op. cit. p. 194.

atinadamente González Valerio siguiendo a Grondin<sup>316</sup>, si bien Gadamer se acerca al historicismo con la tesis de la remisión de la obra a la ocasión o situación de su presente histórico, se aleja de éste con la “ocasionalidad general”. Debido a esta ocasionalidad, Gadamer aduce que toda obra está ya siempre sometida a la ocasionalidad de su re-presentación, de su interpretación, es decir, a la ocasión de que se le re-presente y en cada caso se le re-presenta de un modo distinto. No hay dos puestas en escena iguales así como no hay dos lecturas iguales del mismo texto; la obra de arte es en cada ocasión de un modo distinto, y eso sucede incluso con las artes plásticas que necesitan en cada caso que alguien se las re-presente. Necesitan ser observadas, revitalizadas, comprendidas e interpretadas. Requieren de un espectador que se demore en ellas, que las recorra, que las haga hablar.

Tampoco en ellas ocurre que la obra sea “en sí” y sólo cambie su efecto: es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas. El espectador de hoy no sólo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas.<sup>317</sup>

Por otro lado, a partir del énfasis que hace en la arquitectura como forma de arte que da forma al espacio, Gadamer rescata también el carácter decorativo de las artes en general y de todas las obras imaginativas cuyo lugar estaba ya previsto cuando se encargaron. Según Gadamer,

la esencia de la decoración consiste en lograr esa doble mediación, la de atraer por una parte la atención del observador sobre sí, satisfacer su gusto, y al mismo tiempo apartarlo de sí remitiéndolo al conjunto más amplio del contexto vital al que se acompaña. Y esto puede afirmarse para toda la gama de lo decorativo, desde la construcción de las ciudades hasta los adornos individuales.<sup>318</sup>

Sin embargo, a diferencia de las obras de arte, el objeto decorativo no invita a demorarse en él y no debe llegar a ser observado detenidamente, sino que ha de tener un efecto de mero acompañamiento. Por eso, dice Gadamer, que no tiene en general ningún contenido objetivo propio, y si lo tiene está tan nivelado por la estilización o por la repetición de manera que la mirada pasa sobre él sin detenerse.

Todo lo que es adorno y adorna está determinado por su relación con lo que adorna, por aquello a lo que se aplica y es su soporte. (...) Forma parte del gusto el que no sólo se sepa apreciar que algo es bonito, sino que se comprenda también donde va bien y donde no. El

---

<sup>316</sup> González-Valerio, María Antonia, *El arte develado*, op. cit. p. 77

<sup>317</sup> Gadamer, H.G., *Verdad y método*, op. cit. p. 195.

<sup>318</sup> *ibidem*, pp. 209-210.

adorno no es primero una cosa en sí, que más tarde se adosa a otra, sino que forma parte del todo de representarse de su portador.<sup>319</sup>

En otras palabras, lo decorativo no participa del carácter único de la obra de arte, si bien debe encontrar su fundamento en la estructura ontológica de la “(auto)representación” que Gadamer ha elaborado como modo de ser de la obra de arte. Como trataremos con más detalle en el siguiente capítulo, la posición posmoderna de Vattimo frente a estos dos temas se aleja críticamente de Gadamer, pero resulta por demás interesante y persuasiva. Por lo pronto podemos decir que se trata de una posición que reinterpreta y radicaliza la posición de Heidegger, llevándola al horizonte de la actualidad y convirtiéndola en un fundamento débil de la ontología heideggeriana para reconsiderar a “lo ocasional” (lo eventual) y “lo decorativo” (lo ornamental) como parte ya no sólo complementaria o accidental sino esencial y constitutiva del arte de nuestro tiempo.

Finalmente, hay dos últimos elementos que Vattimo retoma de Gadamer y que resultan fundamentales en este proyecto de reontologización de la obra de arte; dos factores centrales que, junto con el juego, conforman el problema de la comunicabilidad del arte, a saber, el papel del lenguaje, o mejor aún, del diálogo en la experiencia estética y el carácter eminentemente festivo y comunitario de dicha experiencia.

Efectivamente, al igual que Gadamer, Vattimo reconoce que la relación con los eventos o con las obras de arte son siempre un coloquio, un *Gespräch*, en el cual se trata de escuchar y de responder, pero sobre todo de interpretar, mediando el mundo de la obra y del evento con el propio, sacando a la luz en la interpretación precisamente la verdad de la obra en cuestión, o mejor dicho, la verdad en obra en la obra en cuestión.

Esta relación, que se compara con el *Gespräch* es siempre una relación lingüística, también cuando el objeto a interpretar (por ejemplo un hecho histórico), no se pueda identificar *tout court* con una proposición escrita o pronunciada por alguien. De hecho, los eventos históricos se presentan siempre como narraciones o documentos, que son signos por interpretar y traducir. A su vez, la interpretación es siempre un hecho lingüístico, hecho posible por la existencia de un lenguaje común entre quien habla y quien escucha, que debe ser presupuesto por toda eventual institución convencional de significados. Por lo tanto, objeto de la interpretación y proceso interpretativo son ambos hechos lingüísticos y la situación hermenéutica está caracterizada por estar colocada siempre dentro del horizonte del lenguaje.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> *ibidem*, pp. 211.

<sup>320</sup> Vattimo, *Poesía e ontologia*, *op. cit.* p. 176.

Esto significa que el horizonte histórico comprensivo, es decir, que rige todas las vicisitudes y cambios de los horizontes particulares es el horizonte del lenguaje, Y al lenguaje, como ha dicho Heidegger y Vattimo asume, el hombre pertenece antes de que el lenguaje pueda pertenecerle al hombre como un instrumento. Toda formalización de los lenguajes, por ejemplo, que pretenda establecer mediante convenciones rigurosas los límites y los modos de los usos lingüísticos, se mueve siempre desde un lenguaje ya existente, dentro del cual y sólo dentro del cual dicha formalización es posible. Es cierto que ninguna formalización podrá ser total, pues nunca será capaz de abrazar y comprender el horizonte lingüístico entero, pero siempre tendrá que darse y moverse en él, dentro y a través de él.

El ser del mundo propio del hombre, se podría decir parafraseando la expresión hölderliana recogida por Heidegger, es un “habitar en el lenguaje”. La pertenencia a este omnicomprendivo horizonte lingüístico significa para los entes que su ser, en cuanto se ofrece a la interpretación y comprensión, es similar al ser propio de la obra de arte y en general a los eventos históricos. El horizonte lingüístico es aquél dentro del cual los eventos históricos individuales (cosas, personas, obras de arte) se ofrecen a ser comprendidos, se iluminan y devienen en su *Da*, como dice Gadamer retomando la terminología heideggeriana, presentándose (y ocultándose) precisamente en su ser.

Sin embargo, este primado metafísico del lenguaje o de la lingüisticidad sobre los lenguajes particulares es tomado con ciertas reservas por Vattimo, toda vez que el lenguaje, formulado en términos tan apriorísticos, abstractos y generales, pareciera terminar por identificarse con el ser mismo. El mismo riesgo que tuvo que tomar Dilthey para no terminar disolviendo el ser en la historia, o Heidegger en el tiempo. Como ha dicho Vattimo en innumerables ocasiones, no se trata de disolver el ser en el lenguaje, lo cual por cierto sería incongruente con una postura ontológica por más débil que sea, sino más bien de reconocer el lenguaje como *parola dell'essere* (palabra del ser), en la cual todo existente se revela y en la cual el hombre mismo está ya siempre puesto.

Por otro lado, Vattimo alude y reinterpreta ese rasgo que Gadamer define como signo característico del arte en cuanto experiencia comunitaria, esto es, el arte como fiesta. En efecto, en su libro *Die Aktualität des Schönen* (1975) el filósofo alemán apunta que si algo es asociado a la experiencia de la fiesta es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos y constituye una celebración: las fiestas se celebran y un día de fiesta es un día de celebración, de congregación y reunión. Todo ello, dice Gadamer, se

asemeja a la experiencia de la obra de arte. En las fiestas puede haber discursos y discursos solemnes, pero aún más que el discurso solemne, lo propio de la solemnidad de la fiesta es el silencio. Gadamer nos habla de un “silencio solemne”, de ese silencio que se extiende, como le ocurre a alguien que, de improviso, se ve ante un monumento artístico o religioso que le deja pasmado. La experiencia artística entonces concentra a la gente colectivamente o en grupo (en comunidad) en ese silencio solemne.

No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que nos une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales.<sup>321</sup>

Frente a esta tesis, Vattimo toma también distancia y hace una reformulación del tema en términos menos metafísicos y ambiciosos que los de Gadamer. Hay que recordar que desde el último capítulo de *Poesía e ontología*, Vattimo da un giro hacia una posición más hermenéutica, esto es, más acorde, según él, con la vocación nihilista que descubre como “destino” en el fondo de la ontología heideggeriana; con lo cual transita hacia una visión mucho más plural (aunque no necesariamente relativista) de la experiencia comunitaria de la verdad en el arte, que lo llevará finalmente a la constitución de su famosa ontología débil de la posmodernidad, examinada ya en el capítulo anterior de este trabajo.<sup>322</sup>

Por un lado, Vattimo termina aceptando que encontrar la obra en su verdad no puede nunca significar encontrarla en un mítico “en sí”, fuera de todas las mediaciones sociales (históricas, culturales, lingüísticas, incluso mass-mediáticas) de las cuales es resultado y agente activo. De hecho, Vattimo destaca, como lo habíamos mencionado ya en el capítulo anterior, que una lección inequívoca es la que se encuentra en la kantiana *Crítica del Juicio*

---

<sup>321</sup> Gadamer, H.G., *La actualidad de lo bello*, op. cit. p. 47.

<sup>322</sup> La edición original de *Poesía e ontología* data de 1967 y para la edición de 1985, en coincidencia con la aparición de *La fine della modernità*, Vattimo incluye un nuevo y último capítulo donde se nota claramente el rumbo “antimetafísico” que tomará su pensamiento en esos años, los años del auge posmoderno, en dirección hacia una ultra urbanización del pensamiento heideggeriano, siguiendo la línea que tiende a rescatar el trasfondo nietzscheano de Heidegger, por encima de sus raíces aristotélicas e incluso cristianas. Resulta entendible que Vattimo, a pesar de haberse formado en el aristotelismo y el cristianismo, haya preferido seguir el camino de un nihilismo positivo y combativo en aras siempre de una mayor congruencia y continuidad con la crítica de Heidegger a la metafísica moderna, o mejor, a la ontología presencialista, en lugar de detenerse en una revisión crítica de esa crítica, antes de asumir sus inevitables consecuencias. Más de una vez, Vattimo ha insistido que son las condiciones propias de nuestro mundo posmoderno las que nos han enfrentado de hecho a esas consecuencias, remitiéndonos otra vez a la idea del nihilismo y de la secularización como destino de la historia y la cultura de Occidente, y en donde el único límite pareciera ser, paradójicamente, una extraña mezcla entre el sentido social del marxismo, entendido de manera democrática y la caridad cristiana. Para la crítica en torno a las interpretaciones “posmodernas” que hace Vattimo de la ontología heideggeriana puede verse también Berciano, Modesto, *Debate en torno a la posmodernidad*, Síntesis, Madrid, 1998.

donde la noción kantiana del juicio como juicio de gusto revela su profunda conexión con la socialidad.

El juicio de gusto kantiano espera el consenso de todos, pero no pretende una universalidad comparable a los juicios determinantes de la ciencia. Ciertamente, el juicio estético, en su expectativa de validez compartida, apela al universal funcionamiento de las facultades cognoscitivas, exactamente como el juicio determinante. Pero es también verdad que, en cuestiones de gusto, no se dan demostraciones irrefutables.<sup>323</sup>

Con esto, Vattimo subraya que, si bien el juicio de gusto kantiano no se reduce a seguir pasivamente los cánones empíricamente establecidos por la moda, el mismo juicio se ejercita teniendo en la mira una especie de comunidad ideal que está siempre en vías de constituirse. De esa manera, Vattimo abre una línea cuya tendencia se orienta a una suerte de reducción de la experiencia estética a “ejercicio de socialidad”: formular un juicio no quiere decir reconocer determinadas cualidades de un objeto, sino descubrir, manifestar, intensificar la propia pertenencia a una comunidad, así sea una comunidad ideal.

Cuando en el sentido teorizado por Kant gozo de la belleza de un objeto de la naturaleza o del arte, en realidad gozo del justo –armónico– funcionamiento de las facultades cognoscitivas, pero con la conciencia de que este funcionamiento es “justo”, para decirlo en términos aproximativos, es siempre ya comprendido el hecho de que esto es común a todos los otros hombres. Aquello de lo cual me complazco en la experiencia estética no es tanto el objeto, y mucho menos mi subjetividad individual; es la comunicabilidad misma; si aprecio estéticamente algo es porque mis facultades cognoscitivas funcionan como las de los demás, y esto garantiza toda posible comunicación y también la universalidad objetiva de los juicios teóricos.<sup>324</sup>

Esta interpretación vattimiana de la teoría kantiana del juicio estético sirve por lo tanto para confirmar que, si se debe reivindicar contra la “conciencia estética” la carga de verdad de la experiencia del arte, esto no puede hacerse suponiendo que sea posible un encuentro “objetivo” y final con la verdad tal cual del producto artístico. Si alguna verdad se da en la experiencia estética, ésta debe darse dentro y a través de las mediaciones que siempre constituyen a esta experiencia, no en una mítica inmediatez entendida como el simple imprimirse de la cosa sobre la *tabula rasa* de la conciencia, ni tampoco como la verdad en cuanto correspondencia y adecuación de la proposición al dato. Vattimo confirma que hay una experiencia de verdad cuando salimos *de ella y por ella* realmente modificados.

---

<sup>323</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p. 188.

<sup>324</sup> *ibidem*, p. 189.

Experiencia es entendida así en un sentido que se puede ilustrar con las resonancias del término alemán *Erfahrung*; comprende la referencia a un *Fahren*, a un viajar que implica el acumularse de nuevos conocimientos y, sobre todo, un proceso de modificación de la fisonomía del sujeto, sobre la cual las experiencias y los hechos encuentros han dejado su impronta.<sup>325</sup>

Por lo tanto, que en el arte acontezca una experiencia de verdad significa antes que nada que el encuentro con la obra, e incluso ante la misma producción de la obra, son eventos que modifican realmente a aquellos que se encuentran involucrados en ellos.

En suma, afirma Vattimo, el arte es experiencia de verdad porque es verdadera experiencia, es decir, cuando un acaecimiento deviene de verdad algo. Sin embargo, la pregunta se mantiene: ¿qué tan comunitaria puede ser esa experiencia de verdad en el arte y especialmente en el arte contemporáneo?

La respuesta ulterior de Gadamer fue el lenguaje, la lingüisticidad y más específicamente la apertura al diálogo, el diálogo con la obra de arte y el resto de sus intérpretes como medio que busca, precisamente, la mediación o fusión de horizontes al que aspira en última instancia la comprensión y la comunicación de esa verdad. La experiencia de la obra de arte es experiencia de verdad y esa verdad, lejos de quedarse en los terrenos insondables de lo misterioso e inefable, intenta ser comprendida para quebrantar el silencio, romper la mudez frente a la obra, y ser comunicada. Sin embargo, debe recordarse que Gadamer oscila entre una posición donde por un lado el lenguaje está irremediamente anclado a una tradición, entendida en un sentido clasicista (es decir, el lenguaje filtrado y moldeado por la autoridad que se reconoce al modelo de “lo clásico”<sup>326</sup>), pero, por el otro, un afán universalista donde el lenguaje en cuanto pura lingüisticidad abierta al diálogo jamás se identifica ni se confunde con ninguna lengua histórica en concreto. Vattimo sigue esa línea pero asumiendo mayores riesgos. Mientras Gadamer, por sus evidentes raíces platónicas y hegelianas parece acentuar sobre todo el polo de la continuidad (sin cancelar el de la discontinuidad y de la desidentificación); Vattimo, en cambio, apunta en el otro sentido, a mantener la tensión entre sus dos extremos, al punto incluso de invertir los puntos de la balanza.

---

<sup>325</sup> *ibidem*, p. 190.

<sup>326</sup> Cfr. Gadamer, H.G., *Verdad y método*, *op. cit.* pp. 344-360. Como ha hecho ver Graciela Fernández, al refugiarse en el concepto de lo *clásico*, y al evitar los elementos prospectivo-regulativos, la “estética” de Gadamer se ha quedado sin suficientes herramientas para penetrar en el fenómeno –característico de todo arte contemporáneo- de *vanguardia* como categoría de lo estético. La misma autora ha insistido, en este sentido, en una visión conservadora y aristocrática de la vida y del arte por parte de Gadamer y muy cercana a esa perspectiva que se nos ha hecho familiar con el pensamiento de Ortega y Gasset. Cfr. Fernández, Graciela y Maliandi, Ricardo, *Valores Blasfemos: Diálogos con Heidegger y Gadamer*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009, p. 50.

El acaecimiento de la verdad significa producción de diferencia, de distancia, de discontinuidad.<sup>327</sup>

En definitiva, Vattimo se separa de Gadamer y trata de subrayar que si por una parte la urbanización de la hermenéutica, con su idea de la verdad como encuentro con el otro ha ofrecido a la filosofía los instrumentos conceptuales para repensar la experiencia estética como auténtica experiencia de verdad, por la otra, es precisamente la fidelidad a los datos de la experiencia estética (antes que a una estética normativa o “de autoridades”), así como se configura a la luz del concreto desenvolvimiento de las artes en nuestros tiempos actuales, la que puede ayudar a la reflexión hermenéutica a no recaer simplemente en la lógica de la continuidad y de la identidad. En otras palabras, se trata de marcar la constitución de una estética ontológica y hermenéutica que más que orientada fenomenológicamente a descubrir la esencia trascendental de las obras de arte, parte fácticamente de ellas, tal como se presentan hoy en día para tratar de experimentarlas y entenderlas en toda su verdad, por más diferente, lejana o ajena que ésta nos resulte.

*Es el arte que hoy se configura como lugar privilegiado de la negación de la identidad, y por lo tanto del acaecer de la verdad.*<sup>328</sup>

De esta afirmación definitiva, Vattimo obtiene tres conclusiones ontológicas provisionarias que trataremos de analizar en el siguiente capítulo, a la luz, por un lado, de las últimas reflexiones de Vattimo en torno al arte y la experiencia estética, especialmente aquellas que publicó a partir de 1985, pero, por el otro, teniendo siempre a la vista las manifestaciones concretas y más recientes del arte actual.<sup>329</sup>

En primer lugar, la crisis de la representación que por muchas razones puede considerarse emblemática del arte del siglo XX, desde la pintura no figurativa hasta la “música vacía” de Jonh Cage pasando por la disolución de la narratividad en la literatura e incluso en el cine; pero también y sobre todo porque puede ser interpretada como una de las formas más

---

<sup>327</sup> *ibidem*, p. 193. Para explorar algunas otras de las diferencias específicas entre las posturas hermenéuticas de Gadamer y Vattimo en este tema me permito reenviar a nuestro artículo “Hacia la pos-universalidad. El tema de la universalidad en Hans-Georg Gadamer y Gianni Vattimo” aparecido en *UNUS*, Revista de investigación y estudios de la Universidad Nuevo Mundo, No 1, México, 1999, pp. 3- 15.

<sup>328</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, *op. cit.* p. 195. Las cursivas son de Vattimo.

<sup>329</sup> Al respecto existen muchas fuentes disponibles. Recurrimos a Lucie-Smith, Edward, *Movements in art since 1945. Issues and concepts* (1995), Thames and Hudson, New York, 1998. En el ámbito hispánico cabe destacar de Guash, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (2000), Alianza, Madrid, 2011.

contundentes de la negación de la identidad y de la posibilidad de encontrar temas en cuanto contenidos de las obras con las que el sujeto (artista o destinatario) pueda identificarse.

En segundo termino, Vattimo hace referencia al hecho de que la crisis de la representación va acompañada por una renovada capacidad de *fantasmagoría* en mucho del arte contemporáneo. Con este término, retomado de Adorno, Vattimo se refiere a la posibilidad del arte para producir y reproducir “imágenes fantásticas”, la cual se encuentra profundamente ligada a los instrumentos de la “reproductibilidad técnica” de las artes, especialmente en el cine, y a través de los medios electrónicos más recientes como el video y la fotografía digital, la animación 3D y las posibilidades multimediales de la red global *world wide web*.<sup>330</sup> Tal capacidad de fantasmagoría y de hipercirculación mundial de imágenes y de todo tipo de información constituye la base de una nueva explosión del imaginario que la estética, dice Vattimo, no puede reabsorber dentro de los modelos de continuidad e identidad, pero que quizá debe reconocer como el anuncio de que, frente al arte de nuestros días, la experiencia estética está constituida originariamente como experiencia de verdad por la misma alienación, la alteridad y el juego de la desidentificación.

Finalmente, Vattimo habla del quiebre del arte en el sentido institucional más comprometido como transgresión de sus sedes tradicionales: el museo, la galería, la sala de concierto, el teatro, y que se han ido ampliando y desplazándose hacia otros espacios como el cine, el estadio, la propia calle, la discoteca o el bar.<sup>331</sup> El arte de hoy, parece sugerir Vattimo, es el resultado de una serie de técnicas que, más que fabricar objetos, genera producciones; su valor, como obra, reside precisamente en ser consumido, literalmente, en una experiencia comunicativa que agota la obra. Este nuevo arte, que algunos han encuadrado dentro de una “estética relacional” (procesual o comportamental), es *per se*, paradigma de lo efímero, y, en última instancia, efímero él mismo. No existen en él experiencias inmutables porque sus significados cambian con el tiempo. Las grandes obras del arte espacial de relación, por su carácter efímero, no son aptas para conservarse en museos y por ello invaden todos los

---

<sup>330</sup> Véase de Rush, Michael, *New media in Art*, Thames and Hudson, New Edition, London, 2005. Barcelona, 1988, pp. 510-551.

<sup>331</sup> Vattimo, G., “El museo y la experiencia del arte en la postmodernidad” en Ravera, Rosa María (ed.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Eudeba, Buenos Aires, 1998. Sobre el tema puede revisarse de Crimp, Douglas “Sobre las ruinas del museo” en Foster, Hal (ed). *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 75-91; de Torrijos, Fernando, “Sobre el uso estético del espacio” en Fernández Arenas, José (Coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 17-76; así como de Esteban, Iñaki, *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.

lugares públicos e incluso privados donde pueden vivirse como sucesos fugaces.<sup>332</sup> ¿Cuál es hoy pues el lugar físico pero sobre todo el “lugar” ontológico del arte?

La muerte del arte, que muchos ven como éxito necesario, es teorizada siempre sólo del punto de vista de un ideal de la continuidad y de la identidad. Sin embargo, esta muerte sería no sólo la muerte del arte como forma social específica (sujeta a las leyes de la división del trabajo), sino también la desaparición del arte como acaecimiento de discontinuidad, es decir, de verdad.<sup>333</sup>

Así pues, en el siguiente y último capítulo de este trabajo, abordaremos precisamente el problema de la “muerte del arte” desde la perspectiva vattimiana, así como la respuesta que el propio filósofo italiano ofrece ante esta problemática para determinar hasta donde resulta legítimo, desde el punto de vista del turinés, pero también y sobre todo del nuestro, seguir buscando una verdad ontológica en el arte actual.

---

<sup>332</sup> Sobre el tema de la estética relacional y su compleja renuncia a adoptar un enfoque ontológico frente al arte contemporáneo, véanse los brillantes trabajos de Nicolas Bourriaud, joven escritor, crítico de arte y curador francés: *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008; *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009. Para su crítica contra la posición posmoderna, véase *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.

<sup>333</sup> Vattimo, G., *Poesía e ontología*, op. cit. p 196.

## CAPÍTULO 3:

### Los límites del debilitamiento ontológico frente al caos del arte contemporáneo.

Las primeras preguntas que trataremos de contestar en este capítulo son las siguientes: ¿cómo relaciona Vattimo el debilitamiento ontológico al que hicimos referencia en los capítulos anteriores, desde sus distintas aristas (ser, historia, sujeto y verdad) con lo que podríamos llamar en términos generales y coincidentes con los de otros autores “el ocaso del arte actual”<sup>334</sup>. ¿Cómo entender el ocaso del arte desde y a partir de la ontología debilitada de Vattimo? ¿Cómo entender ese crepúsculo en el arte en cuanto expresión y signo del declinamiento de la ontología? ¿Hasta dónde podemos afirmar y justificar que dicho ocaso sea la consecuencia inevitable de ese debilitamiento?

En otras palabras, el propósito de este capítulo será vincular el tema del debilitamiento ontológico planteado por Vattimo con el fin o la muerte del arte y algunas de sus consecuencias filosóficas en el ámbito de la estética, esto es,

1) con la imposibilidad teórica de definir y encuadrar actualmente el fenómeno artístico en una concepción o descripción filosófica unívoca;

2) con el paulatino abandono de la concepción de la obra de arte como un sitio privilegiado de *acaecimiento del ser*, en favor de una multiplicación, diversificación y vulgarización de dicho “lugar” de privilegio;

3) con el proceso de progresiva y generalizada disolución (desilusión dirían también algunos) de la obra de arte en la experiencia estética cotidiana, irremediamente mediatizada por el auge de la mercadotecnia, la publicidad y los propios *mass-media*.

---

<sup>334</sup> Véanse como ejemplos representativos de los últimos años a Arthur Danto en el campo de la filosofía del arte y a Donald Kuspit en el de la crítica. Ambos han utilizado y desarrollado desde distintas perspectivas, paralelas a la de Vattimo, la expresión “el fin del arte”. De Danto pueden revisarse sus ensayos reunidos en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997), Paidós, Barcelona, 1999, especialmente el Capítulo 1, “Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo”, donde Danto hace referencia explícita a las ideas de Vattimo (a quien reconoce como uno de los primeros autores en hablar del fin del arte, ya desde los años ochenta) y a sus coincidencias interpretativas al entender este “fin del arte” en relación con la muerte de la metafísica en general y los problemas estéticos de una sociedad tecnológicamente avanzada (pp.25-41). De Kuspit, uno de los críticos de arte más eminentes en la actualidad pueden verse sus ensayos *El fin del arte* (2004), Akal, Madrid, 2006, particularmente el Capítulo 3, “Entropía seminal: la paradoja del arte moderno” (pp. 41-78). En el ámbito latino pueden citarse los ensayos de Umberto Eco “El problema de la definición general del arte” y “Dos hipótesis sobre la muerte del arte” en *La definición del arte* (1968), Roca, México, 1990, pp. 127-154; la introducción de Rafael Argullol “El arte después de la muerte del arte” a *La actualidad de lo bello* de Hans-Georg Gadamer, Paidós/ICE-UAB, Barcelona, 1991, pp. 6-12; así como el trabajo “La crisis del concepto de arte en la primera mitad del siglo XX” de Gerard Vilar en *Las razones del arte*, A. Machado, Madrid, 2005, pp.29-41. En el contexto nacional puede confrontarse de Carlos Oliva Mendoza, *El fin del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 2010.

En síntesis, entenderemos de entrada la expresión de “el fin o la muerte del arte” en estos tres sentidos específicos: como *el devenir de las artes*<sup>335</sup> que ha dado lugar a la renuncia a una filosofía del arte capaz de dar cuenta en términos generales y esenciales (no necesariamente normativos) del fenómeno del arte contemporáneo; como el quebrantamiento del posicionamiento ontológico de la experiencia artística, que tradicionalmente veía en el arte, ya sea como creador o espectador, una experiencia única, insólita y reveladora; y, finalmente, como el fenómeno posmoderno (del fin de la modernidad) y prácticamente incontrolable de estetización de la vida cotidiana en nuestros días.

Para el desmenuzamiento de esta compleja temática, abordaremos cuatro problemas específicos. En primer lugar el concepto de “muerte o crepúsculo del arte” contemporáneo desde la perspectiva *debolista* de Vattimo, pero en contraste con la visión de algunos otros autores, especialistas en el tema, que se han referido también a este asunto. En un segundo momento, analizaremos cómo es que este crepúsculo ontológico del arte ha desembocado en una “estética del *shock*” y una “cultura del espectáculo”, o, más aún, en un fenómeno de estetización difusa y generalizada de la vida cotidiana; lo cual nos obligará, en un tercer apartado, a definir (y a poner en cuestionamiento), siempre desde el marco teórico de la ontología heideggeriana y la hermenéutica filosófica de Gadamer, dos de las características esenciales de esta estetización posmoderna de la sociedad: la monumentalidad y ornamentalidad del arte y de lo estético. Finalmente, llegaremos a plantearnos el problema central del “contenido” o “significado del arte” actual en relación con su progresiva secularización o distanciamiento respecto de los elementos espirituales y religiosos de la

---

<sup>335</sup> Desde 1960 se exacerba un fenómeno significativo en el arte contemporáneo: la multiplicación de tendencias y subtendencias. Las innovaciones se suceden sofocantemente. El *valor de lo nuevo* aparece como el valor supremo. El crítico Gillo Dorfles ha destacado a nuestra época como una reafirmación del elemento *simbólico* desde la señalización callejera hasta las marcas de fábrica industriales, los anuncios luminosos y el *styling* del objeto manufacturado, o las jergas profesionales y los “lenguajes” lógicos y matemáticos, exigiendo el uso de nuevos y más potentes canales de comunicación. La comunicación, vehiculada por los medios masivos, constituye la base de todas nuestras relaciones intersubjetivas.

Al mismo tiempo, Dorfles ha asegurado que esa avalancha de signos y mensajes simbólicos agota nuestra capacidad receptiva, por lo cual se verifica un intenso consumo y desgaste de la información de esas señales. Esto permite hablar de un “*devenir de las artes*”, demostrando la rápida caducidad de la expresión artística y su continua mutación, su constante transformación. Habría que agregar otro efecto de *desgaste premeditado* al imponérsele a la obra artística el sistema de obsolescencia planificada, vista desde su valor de cambio como mercancía de consumo, como ya lo había avisado Adorno. *Cfr.* Dorfles, Gillo. *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979. Del mismo autor deben citarse sus investigaciones, aunque no de carácter ontológico, sobre el arte contemporáneo y su ubicación entre la tecnocracia y el consumismo: *Últimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1976; *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, J. Doménech, Valencia, 1973; *Las oscilaciones del gusto*, Lumen, Barcelona, 1974 y *Falificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, Seguitur, Madrid, 2010.

civilización occidental y, muy en especial, de la tradición cristiana. ¿Cuál es, desde un punto de vista ontológico, el límite de esa secularización?

### 3.1. La muerte o crepúsculo del arte

El propio Vattimo ha abordado este tema en varios lugares de su extensa obra. Reconoce que la expresión “muerte del arte” proviene de Hegel<sup>336</sup> y que resultó quizá profético en lo que toca a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada, aunque no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como solía enseñarlo Theodor Adorno, en un sentido extrañamente pervertido.<sup>337</sup>

¿No es acaso cierto que la universalización del dominio de la información pueda interpretarse como una realización pervertida del triunfo del espíritu absoluto? La utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia completamente desplegada se realiza de alguna manera en nuestra vida cotidiana como generalización de la esfera de los medios de comunicación, como generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distingue (más) de la “realidad”.<sup>338</sup>

Naturalmente Vattimo sabe que la esfera de los medios de comunicación no es el espíritu absoluto hegeliano ni mucho menos sino en todo caso una caricatura que, viéndola positivamente y más allá de desvirtuar las ideas de Hegel, abre potencialidades cognoscitivas y prácticas que debemos examinar y que probablemente señalen lo que está por venir.

Se suele cuestionar el juicio de Hegel objetando que, desde que él escribía aquel epitafio, el arte ha producido innumerables obras maestras y hemos asistido al nacimiento de otros tantos movimientos estéticos. Por otra parte, se debe recordar que su afirmación estaba dictada por el propósito de dejar a la filosofía el predominio sobre las otras formas Espíritu absoluto (el arte y la religión), pero, como nos hace ver Giorgio Agamben<sup>339</sup>, cualquiera que

---

<sup>336</sup> Este no es el lugar para detenernos en el análisis de la teoría estética de Hegel y su anuncio sobre “la muerte del arte” como asunto del pasado en su carácter de manifestación de la verdad. Para un análisis detallado del tema y sus polémicas interpretaciones nos permitimos remitir a Liessman, Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno*, op. cit., especialmente el capítulo tres: “Hegel y la muerte del arte”, pp. 39-49; igualmente el trabajo de Bowie, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Visor, Madrid, 1999, en particular el capítulo cinco, “Hegel: el comienzo de la teoría estética y la muerte del arte”, pp. 129-159. Para una visión general de las ideas estéticas de Hegel puede verse de Jaeschke, Walter, *Hegel: la conciencia de la modernidad*, Akal, Madrid, 1998.

<sup>337</sup> Cfr. Adorno, Th. W. *Teoría estética* (1970), Akal, Madrid, 2004.

<sup>338</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit., p.49.

<sup>339</sup> Véase su conjunto de ensayos profundos e iluminadores sobre la “muerte del arte occidental” en Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona, 2005.

haya leído con atención la *Estética*, y no sabemos si Vattimo estaría en este caso, sabe que Hegel nunca pretendió negar la posibilidad de un desarrollo ulterior del arte. Más bien lo contrario, pues el hecho de que Heidegger haya tomado como punto de partida las lecciones hegelianas para volver a preguntarse “si el arte sigue siendo todavía in modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro *Dasein* histórico o si ya no lo es”<sup>340</sup>, debería de llevarnos a no tomarnos muy a la ligera las palabras de Hegel sobre el destino del arte.

Si observamos con mayor atención el texto de la *Estética*, descubrimos que Hegel no habla en ninguna parte de una “muerte” del arte o de un agotarse o apagarse gradual de su fuerza vital; en cambio, dice que, “en general, en el progreso del desarrollo cultural de cualquier pueblo llega el momento en que el arte remite más allá de sí mismo”<sup>341</sup> y habla deliberadamente, y en más de una ocasión de “un arte que va más allá de sí mismo”.<sup>342</sup> En todo caso, para Hegel el arte es y sigue siendo “para nosotros algo pasado”. En este sentido, y sólo en este sentido, el arte ha llegado, según Hegel, a su final. Ya no es norma ni criterio ni símbolo de la moral o de lo absoluto:

Cabe esperar que el arte ascenderá y se perfeccionará cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la suprema menesterosidad del espíritu. Por muy excelentes que podamos encontrar las imágenes griegas de dioses y por muy dignos y perfectos que podamos ver representados a Dios Padre, a Cristo y a María, de nada sirve: ante ellos ya no hincamos las rodillas.<sup>343</sup>

Esta muerte del arte no significa, pues, su desaparición. Es decir, la pregunta no es si después de esta “muerte del arte” puede haber aún un arte: desde luego que lo hay. En suma, Hegel apunta la necesidad de algo que está más allá del arte:

Obtenemos como punto final de lo romántico en sí mismo la aleatoriedad de lo externo y lo interno, así como la escisión de estos dos aspectos; mediante lo cual el arte se supera a sí mismo (*sich aufheben*) y se le muestra a la conciencia la necesidad de que se apropie, para captar la verdad, de formas superiores a las que el arte puede ofrecer.<sup>344</sup>

Evidentemente, para Hegel esas formas superiores son las de la filosofía donde la superación del residuo sensorial del arte constituye su verdad. Como ha puntualizado Jean-Luc Nancy, lo que se atribuye a Hegel como pronunciamiento de un “fin del arte” no es sino la

---

<sup>340</sup> Heidegger, M. “El origen de la obra de arte” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1997, p. 69.

<sup>341</sup> Hegel, *Estética*, vol. I, Península, Barcelona, 1989, p. 46

<sup>342</sup> *ibidem*, p. 214

<sup>343</sup> *ibidem*, p. 142.

<sup>344</sup> *ibidem*, p. 509.

declaración de un fin de lo que él denominaba “religión estética”, es decir, el arte en cuanto lugar de aparición de lo divino.<sup>345</sup> Ahora bien, en la *Estética* la superación del arte no se sitúa en la religión revelada, sino en la filosofía o el elemento del puro pensamiento.

El hecho es que cuando Vattimo habla de “la muerte del arte” lo hace dentro del marco de esa efectiva realización perversa del espíritu absoluto hegeliano o, lo que es lo mismo y en términos más simples, dentro del marco de la metafísica realizada, de la metafísica que ha llegado a su fin en el sentido en que nos habla de ella Heidegger y tal como la vemos anunciarse filosóficamente en la obra de Nietzsche. Para decirlo pronto, la muerte del arte es una de esas expresiones que designan, o mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche, la registra Heidegger y la radicaliza Vattimo. En esta época posmoderna, el pensamiento, como se recordará por lo visto en el primer capítulo, está en una posición de *Verwindung* (“superación”) y *Andenken* (rememoración) respecto de la metafísica: en verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo, según la metáfora preferida de Vattimo, porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella como a algo que nos ha sido asignado.

Como el conjunto de la herencia metafísica, tampoco la muerte del arte puede entenderse como una “noción” de la que pueda decirse que corresponde o no a un determinado estado de cosas o que es más o menos contradictoria lógicamente, o que puede sustituirse por otras nociones o de la cual se puede explicar el origen, la significación ideológica, etcétera. Es más bien un acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos. Esta constelación es una urdimbre de sucesos histórico-culturales y de palabras que nos pertenecen, que lo deciden y los codeterminan. En este sentido *geschicklich*, de destino, la muerte del arte es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia.<sup>346</sup>

Vattimo nos recuerda que el último pregonero de este anuncio de la muerte del arte fue Herbert Marcuse, en cuya perspectiva la muerte del arte se manifestaba como una posibilidad que se ofrecía a la sociedad técnicamente avanzada (es decir, en los términos de Vattimo, a la sociedad de la metafísica realizada) de llevar a las artes más allá de sus límites institucionales.<sup>347</sup> Semejante posibilidad no se expresó tan sólo como utopía teórica pues la

---

<sup>345</sup> v. Nancy, Jean-Luc, *Las musas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2008, especialmente el capítulo dos: La doncella que sucede a las musas (El nacimiento hegeliano de las artes)”, pp. 63-80.

<sup>346</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit., p. 5

<sup>347</sup> Marcuse, H., *Eros y civilización* (1953), Sarpe, Madrid, 1983, especialmente el capítulo nueve: “La dimensión estética”; *El hombre unidimensional* (1964), Seix Barral, Madrid, 1969; *El final de la utopía* (1967), Ariel, Barcelona, 1968.

práctica misma de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios de siglo XX, muestra un fenómeno general de “explosión” de la estética fuera de los límites institucionales que le habían fijado la tradición. Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia vital sino que se proponen, como vimos en el capítulo anterior, en cuanto modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política.

En efecto, la herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia con la marca de la explosión estética fuera de sus confines tradicionales. Como veíamos, esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el museo, el teatro, la galería de pintura, el libro; de esta manera se llevan a cabo una serie de operaciones (el *land art*, el *body art*, el *happening*, el teatro de la calle)<sup>348</sup>, que se revelan, más allá de las propias vanguardias históricas, pero más cerca de la experiencia concreta actual. En consecuencia, dice Vattimo, la condición de la obra se hace naturalmente ambigua:

La obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas); el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente.<sup>349</sup>

En esta perspectiva planteada por Vattimo, uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición, ya sea de manera directa o, como sucede frecuentemente en el arte actual, de una manera más bien indirecta e incluso irónica: como experimentación y mezcla de los géneros literarios, como poética de la cita, como uso de la fotografía entendida no en cuanto medio para realizar efectos formales, sino en su pura y simple operación de duplicación. En otras palabras, otro de los síntomas de esta “muerte del arte” se realiza también en esas formas de autoironización de la propia práctica artística.<sup>350</sup> Esta *necesidad de*

---

<sup>348</sup> Para una descripción detallada de éstos y otros movimientos desde la óptica de la historia del arte, véase de Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”* (1986), Akal, Madrid, 2010, especialmente el capítulo III “Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte”, pp. 151-231.

<sup>349</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p. 51.

<sup>350</sup> Cfr. de Bozal, Valeriano, *Necesidad de la ironía*, Visor, Madrid, 1999. En este excelente trabajo, Bozal sostiene que hoy en día la experiencia estética empieza en el ejercicio lúcido y necesario de la ironía, que juega con lo *Kitsch* (el mal gusto, la copia, el pastiche), pero le da un vuelco que lo torna interesante: saca a la

la ironía bien podría definirse como uno de los rasgos definatorios de lo que ha venido a llamarse en términos vattimianos una actitud posmoderna. Sin embargo, ha sido Umberto Eco, colega y amigo de Vattimo, cuya novela *El nombre de la rosa* se considera con todo derecho como ejemplo paradigmático de literatura posmoderna, quien ha dado una puntual caracterización, aunque parezca un poco simple, de esa actitud en sus *Apostillas a "El nombre de la rosa"*:

La respuesta postmoderna a la Modernidad consiste en la visión y el reconocimiento de que el pasado, una vez que ya no puede destruirse, puesto que su destrucción conduce al silenciamiento, tiene que ser visitado de un modo nuevo: con ironía, sin inocencia. La actitud posmoderna me parece la de un hombre que ama a una mujer inteligente y muy culta, y que sabe por consiguiente que no puede decirle: "Te amo profundamente", porque sabe que ella sabe (y también sabe que ella sabe que él sabe) que estas palabras, digamos, ya las ha escrito Liala. Pero hay una solución: Él puede decirle: "Como ahora diría Liala: te amo profundamente". En ese momento, una vez que ha evitado la falsa inocencia, después de haber expresado claramente que ya no se puede hablar con inocencia, le ha dicho no obstante a la mujer lo que quería decirle, a saber, que la ama, pero que la ama en una época en la que la inocencia se ha perdido. Si ella continúa con el juego, ha correspondido de igual modo a una declaración de amor.

Pero astutamente añade Eco:

Al fin y al cabo, ésa es la belleza (y el peligro) de la ironía: siempre hay quien se toma en serio lo que se dijo irónicamente.<sup>351</sup>

Más allá de las ironías, para Vattimo, un hecho decisivo en el paso de la explosión de lo estético, tal como se da en las vanguardias históricas, a la explosión, tal como se verifica en las neovanguardias, es el impacto de la técnica en el decisivo sentido indicado por Benjamin en su ensayo de 1936 sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.<sup>352</sup> En esta

---

luz el simulacro, pero también aquello sobre lo que el simulacro se ha ejercido. De esa manera, la ironía recupera el requisito sobre el que se había fundado la autonomía del arte, pero no lo hace como un simple volver atrás, pues en esto que ahora contemplamos representado en la obra no hay ya certeza sino incertidumbre y duda, toda vez que se ha sustituido, como proponía Aristóteles, la verdad por la verosimilitud. Verdad y certeza, autenticidad, no son sino las posibilidades de lo que se propone, posibilidades que no pueden verificarse en su propio terreno, el del arte, y que, por ello mismo, no pueden ser sino eso, propuestas.

<sup>351</sup> Eco, Umberto, *Apostillas a "El nombre de la Rosa*, Lumen, Barcelona, 2000, pp. 28-29. Recuérdese también la perspectiva del filósofo estadounidense de corte pragmatista y muy cercano a la visión posmoderna de Vattimo, Richard Rorty, cuando habla de los tres rasgos esenciales de la época actual: contingencia, ironía y solidaridad. Cfr. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1991, especialmente la segunda parte "Ironía y teoría", pp. 90-156.

<sup>352</sup> Existen diversas traducciones al español, hemos elegido la más reciente de Tomás Joaquín Bartoletty y Julián Fava incluida en Benjamin, W., *Estética y política*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009, pp. 81- 128. [Se

perspectiva, el hecho de que el arte se salga de sus confines institucionales, se vincula con el advenimiento de nuevas técnicas de reproducción y difusión masiva que de hecho permiten y hasta determinan una forma de generalización de lo estético, que presenta distintos problemas. En primer lugar, con la posibilidad de reproducir indiscriminadamente, no sólo las obras del pasado pierden su aureola (su aura, diría Benjamin), el halo de misterio que las circunda y las aísla del resto de la existencia, sino que además nacen formas de arte en las que la reproductividad es constitutiva, como en el caso de la fotografía y el cine; las obras no tienen original y en la medida en que son artes que se resuelven en uso técnico de máquinas, eliminan ese carácter manual, artesanal y de genialidad que, como dice Vattimo, es en el fondo la aureola que presenta el artista.

En la interpretación del filósofo italiano, las ideas benjaminianas de las modificaciones decisivas que sufre la experiencia estética en la época de la reproductibilidad indica el paso de la significación utópica revolucionaria de la muerte del arte a su significación tecnológica y posmoderna que se resuelve en una teoría de la cultura de masas, si bien ésta no era naturalmente la intención teórica de Benjamin<sup>353</sup>, quien distinguía –aunque es difícil decir con qué rigor y legitimidad- una estetización “buena” y una “mala”, la socialista y la fascista, de la experiencia mediante el uso de las técnicas de la reproducción mecánica del arte, respectivamente. La muerte del arte, afirma Vattimo, no es sólo la muerte del arte que podemos esperar de la reintegración revolucionaria de la existencia, sino que es la que de hecho ya vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, han adquirido en nuestra vida diaria un peso infinitamente mayor que en cualquier otra época del pasado. En otros términos, Vattimo habla de una sociedad de la comunicación generalizada que nos ha llevado eventualmente a una sociedad de la estetización generalizada. He aquí otro de los grandes peligros de la postura posmoderna del turinés. Naturalmente, el propio Vattimo reconoce que el hecho de identificar la esfera de los medios de difusión con lo estético puede suscitar objeciones, pero

no resulta tan difícil admitir semejante identificación si se tiene en cuenta que, además de distribuir información, esos medios de comunicación de masas producen consenso, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social. No son medios para las masas

---

trata de la versión a la tercera edición de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Dritte Fassung, en: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1991, Tomo I, 1, pp. 471-508.]

<sup>353</sup> Véase la crítica explícita del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría a la interpretación de Vattimo en la “Introducción” a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducción de Andrés E. Weikert, Itaca, México, 2003, p. 19.

ni están al servicio de las masas; son los medios de las masas en el sentido de que la constituyen como tal, como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes.<sup>354</sup>

La tesis de Vattimo es que esta función de los medios es específicamente estética, por lo menos en uno de los principales sentidos que este término asume desde la *Crítica del juicio* kantiana, obra en la cual, insiste una vez más el filósofo de Turín, el placer estético no se define como el deleite que el sujeto experimenta por el objeto sino como ese placer que deriva de comprobar que uno pertenece a un determinado grupo, que en Kant es la humanidad misma como ideal, que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello. En esta perspectiva, la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como el hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas.

Aunque Vattimo trata de ver con cierto optimismo esta difusión generalizada de la estética, está conciente de sus riesgos y de sus peligros, así como de las reacciones por parte de los propios artistas y los críticos.

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el *Kitsch* y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra –el aspecto “gastronómico” de la obra-, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio. Como se sabe es, es éste el sentido ejemplar que Adorno ve en la obra de Becket y que en diversos grados encuentra en muchas obras de vanguardia.<sup>355</sup>

En esta línea de pensamiento, recién citada por Vattimo, y de carácter más bien apocalíptico, se encuentra por ejemplo la posición de Paul Virilio, arquitecto y prolífico intelectual francés de nuestros días, que se pregunta en relación con el arte contemporáneo si la defensa de la libertad y pluralidad posmodernas en el arte lo justifica todo y si hay algún límite (ético) para lo que puede exhibirse en los espacios del arte. Virilio hace referencia a un arte que atenta contra el espectador y del que la exposición *Sensation* o la obra *Piss Christ* de Andrés Serrano constituyen un buen ejemplo.<sup>356</sup> Virilio destaca pues la brutalidad de estas

---

<sup>354</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p. 52.

<sup>355</sup> *ibidem*, p. 53.

<sup>356</sup> *Sensation*: expuesta por primera vez en 1997 en la Royal Academy de Londres, la colección Saatchi (coleccionista y mecenas), de jóvenes artistas británicos, fue presentada en 1999 en el Museo de Brooklyn. Estos artistas emergen y dominan en la escena británica de los años ochenta, durante el thatcherismo. Sobre

obras, cierto deseo de torturar al espectador y el poder inmoral del mercado.<sup>357</sup> Recuérdese que ya John Dewey, desde su *Art as experience* de 1934, señalaba que los artistas tienen que esforzarse por hacer cosas nuevas en respuesta al mercado:

La industria se ha mecanizado y un artista no puede trabajar mecánicamente para la producción en masa...Los artistas piensan que les corresponde...encomendarse a su obra como un medio aislado de "autoexpresión". Para no dar satisfacción a la tendencia de las fuerzas económicas, a menudo se sienten obligados a exagerar su diferenciación hasta la excentricidad.<sup>358</sup>

Ahora bien, la pregunta de Virilio es: ¿bajo el pretexto de quebrar tabúes y paradigmas estéticos, es posible exponer cualquier cosa? Su respuesta es que el arte del siglo XX es un arte despiadado que ha optado por hacer ya no una re-presentación sino una presentación ostensible del horror, que va acompañada por una violencia que ya no es solamente "simbólica" como lo era ayer, sino práctica, una violencia "de verdad", "puesta en escena". Sin decirlo explícitamente, Virilio pareciera hacer su propia interpretación de Heidegger cuando afirma:

---

todo por sus temas de sexo, religión y pedofilia, muchas obras causaron escándalo. Por ejemplo, la de Chris Ofili, *The Holy Virgen Mary*, que representaba a la Virgen María y la cubría con excremento de elefante. En el caso de la obra de Serrano se trata de una conocida fotografía de gran formato donde aparece un Cristo flotando en la orina del propio artista. Para un análisis más detenido de ésta última véase de Freeland, Cynthia, *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte* (2001), Cátedra, Madrid, 2010, especialmente el capítulo primero: "Sangre y belleza", pp. 17-43. Otros ejemplos extremos de Virilio son la exposición de 1998 "Los mundos del cuerpo", en el Museo de la Técnica y del Trabajo de Mannheim, donde cerca de 800,000 visitantes corrieron a ver unos 200 cadáveres humanos presentados por Günther von Hagens, anatomista alemán que ha inventado un método para conservar a los muertos y, sobre todo, para esculpirlos plastificándolos, sobrepasando por mucho el embalsamamiento de las momias. Finalmente, el ejemplo extremo del arte ritualista en el "Auto de fe" del artista Rudolf Schwarzkogler, quien murió a consecuencias de la castración que se habría inflingido, en el transcurso de una de sus *performances-action* que se desarrollaba a puerta cerrada, sin espectadores, entre el artista y una cámara de video. Todos ellos referidos en Virilio, Paul, *El procedimiento silencio* (2000), Paidós, Buenos Aires, 2001. Véanse también *El cibermundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1999; *Estética de la desaparición* (1980), Anagrama, Barcelona, 1998; *La bomba informática* (1998), Cátedra, Madrid, 1999.

<sup>357</sup> Sobre este tema resulta imprescindible la consulta de Thompson, Don, *El tiburón de 12 millones de dólares, La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Ariel, Barcelona, 2010, trabajo en el que se develan los secretos financieros y las estrategias de marketing que impulsan al mercado a producir los precios astronómicos a los que se cotizan las obras de los artistas contemporáneos más reconocidos, desde Basquiat a Koons, Tápies o Jasper Johns. El título del libro alude a la famosa obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (1991), del artista conceptual británico Damien Hirst, quien presentó un enorme tiburón disecado y suspendido en una gran vitrina, obra valuada y adquirida en enero de 2005 por doce millones de dólares.

<sup>358</sup> Citado por Freeland Cynthia en *Pero ¿esto es arte?*, op. cit., p. 22. Mención aparte merece el pensamiento estético de Dewey, que fue un verdadero visionario de la experiencia frente al arte contemporáneo y de la estetización actual de la vida cotidiana. Por lo demás, muchas de sus ideas estéticas tiene grandes coincidencias con las posturas hermenéuticas de Heidegger, Gadamer y Vattimo, aunque desde un marco teórico distinto, eminentemente antimetafísico, empirista y pragmático. Cfr. *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.

Ya, el arte de pintar intenta sobrepasar toda RE-PRESENTACIÓN, para ofrecer la presencia misma del acontecimiento, como lo hará la fotografía instantánea, la PHOTO-FINISH o los primeros noticieros cinematográficos de los hermanos Lumière, mientras se espera el LIVE COVERAGE de CNN.<sup>359</sup>

En suma, para Virilio los *mass-media*, en su afán por modelar nuestra percepción bajo los modelos de la presencia, la inmediatez y la instantaneidad, han llevado a los artistas contemporáneos a “intentar hacerse oír sin esperar; vale decir, sin necesitar la atención, ni la reflexión prolongada del aficionado, en beneficio de un reflejo condicionado, de una actividad reaccionaria y simultánea”<sup>360</sup>; lo cual ha significado abolir la naturaleza del arte, en beneficio de su comunicación.

Para Vattimo, en cambio, desde una perspectiva más mesurada, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados por la tradición, ante todo el placer de lo bello. Aún en el caso de la estética negativa adorniana, así como en el caso de la utopía de la estetización general de la experiencia, el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es precisamente su mayor o menor capacidad de negarse. En otras palabras, el criterio de Vattimo es el siguiente: si el sentido del arte es el de producir una reintegración de la existencia, la obra será tanto más válida cuanto más tienda a esas integración y a resolverse en ella; si en cambio, el sentido de la obra es resistir a la potencia onmidevorante del *Kitsch*, también aquí su éxito coincidirá con la negación de sí misma. El arte contemporáneo se encuentra en esta oscilación, y por ello, dice Vattimo, hay que seguir indagando en qué sentido la obra de arte en las condiciones actuales manifiesta caracteres análogos a los del ser heideggeriano: se da sólo como aquello que al mismo tiempo se sustrae. El punto radica, nuevamente, en la necesidad de una conexión estrecha con la ontología, por más debilitada que se encuentre, sin la cual resulta imposible hacer una dilucidación lo suficientemente profunda de la obra de arte tal y como se da (y se sustrae) en nuestros días.<sup>361</sup> Las preguntas,

---

<sup>359</sup> Virilio, P., *El procedimiento silencio*, op. cit. p. 59. Las mayúsculas son del autor.

<sup>360</sup> *ibidem*, p. 106.

<sup>361</sup> No podemos ignorar los intentos, más bien pocos y aislados por desarrollar una ontología del arte actual. Además del ya citado caso de Arthur Danto, pueden mencionarse los ejemplos de Currie, Gregory, *An Ontology of Art*, St. Martin's Press, New York, 1989 y Carrol, Noël, *A philosophy of mass art* (libro dedicado precisamente a Danto), Oxford University Press, New York, 1998. Sin embargo, si bien Carrol habla explícitamente de una ontología del arte de masas (p. 211 y ss.), su enfoque, en todo caso, es más bien óptico pero nunca ontológico: hace una caracterización minuciosa de la naturaleza del arte de masas, de su relación con las emociones, la moralidad y la ideología, pero no hay una sola mención a la relación del arte con el problema del ser.

que sin embargo y por obvias razones Vattimo no se plantea aquí, son las siguientes: ¿cuáles son los límites de ese debilitamiento ontológico?, o mejor aún, ¿cuáles son las posibilidades de un necesario fortalecimiento de la ontología para hacer frente desde una estética más sólida al caos y el relativismo del arte actual, aún a costa de perder cierta congruencia con la interpretación *debolista* de Heidegger?, ¿no va siendo hora de que después de decenas de años de vivir el “desfundamiento ontológico de la estética”, empecemos ya la re-fundamentación, corriendo el riesgo de resultar contradictorios con la posición vattiminana de una hermenéutica nihilista como *koiné* de nuestra época?<sup>362</sup>

Evidentemente Vattimo no es un apocalíptico y mucho menos un fatalista así que admite que en este tipo de fenomenología filosófica del modo actual de darse el arte, del *Wesen* en el sentido heideggeriano, no entran sólo los fenómenos de muerte del arte tales como la utopía de la reintegración, la estetización de la cultura de masas, el silencio y el suicidio del arte auténtico; junto a estos fenómenos hay otros que representan la supervivencia del arte en su sentido tradicional, institucional. En efecto, siguen existiendo teatros, salas de concierto, museos, galerías y artistas que producen muchas obras, las cuales pueden situarse sin conflicto alguno dentro de estos marcos. Según Vattimo esto significa en el plano teórico que hay obras cuya valoración no puede referirse ante todo o exclusivamente a su capacidad de autonegación. Por lo tanto, el mundo de la producción artística efectiva no se puede caracterizar de modo adecuado sólo sobre la base de este criterio.

Continuamente nos llaman la atención diferenciaciones de valor que escapan a esta clasificación simplista y que ni siquiera medianamente se refieren a ella. Debe reflexionar tenazmente sobre esta circunstancia la teoría, para la cual el discurso de la muerte del arte puede representar también una cómoda escapatoria, cómoda porque es sencilla y tranquilizadora en su redondez metafísica.<sup>363</sup>

Vattimo insiste en que la historia de las artes plásticas así como la de la propia literatura y la música de estos últimos decenios no tiene sentido si no se pone en relación con el mundo de las imágenes de los medios de comunicación de masas o con el lenguaje propio de ese mundo. Se trata una vez más de relaciones que en general puedan entrar en la categoría heideggeriana de la *Verwindung* (torsión/dis-torsión): relaciones irónico-cómicas

---

<sup>362</sup> Hablamos del fortalecimiento de la ontología no sólo en contrapunto del pensamiento débil de Vattimo, sino también en contraposición a los términos, algo metafóricos, con los que no pocos estudiosos del arte actual, especialmente en la escuela francesa, aluden al carácter eminentemente fugaz, fluido y evanescente de los fenómenos estéticos contemporáneos. Citemos algunos ejemplos: Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso* (2003), Fondo de Cultura Económica, México, 2007; Bauman, Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, Sequitur, Buenos Aires, Madrid, 2007; Buci-Gluksmann, Christine, *Estética de lo efímero* (2003), Arena, Madrid, 2006.

<sup>363</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p. 54.

que duplican las imágenes y las palabras de la cultura masificada, no sólo en el sentido de una negación y una burla de esa cultura. Según Vattimo, el hecho de que, a pesar de todo, hoy se sigan dando productos “de arte” se debe probablemente a que esos productos son el lugar en el cual obran y se encuentran en un complejo sistema de relaciones los tres aspectos de la muerte del arte; como utopía, como *Kitsch* y como silencio, silencio despiadado, si se quiere, como al que se refiere Virilio. Así, la fenomenología filosófica vattimiana de esta situación se complementa con el reconocimiento de que el elemento de la vida perdurable del arte (en los productos que se diferencian aún, a pesar de todo, en el interior del marco institucional del arte) es justo el juego de estos distintos aspectos de su muerte, una muerte siempre diferida, un fin que no es aniquilación definitiva y que Vattimo prefiere designar con la expresión de *ocaso del arte*.

Efectivamente, coincidimos con Vattimo cuando apunta que se trata de un conjunto de fenómenos que la estética filosófica tradicional aborda con dificultad pues los conceptos de esta tradición resultan despojados de referente en la experiencia concreta: ¿encontramos verdaderamente aún la obra de arte como obra ejemplar del genio, como manifestación sensible de la idea, como “puesta por obra de la verdad”? Pareciera, dice Vattimo, que nos hallamos frente a una muerte de la estética filosófica que es simétrica de la muerte del arte de la que hemos venido hablando en varios sentidos.<sup>364</sup> Sin embargo, las reflexiones de Vattimo nos llevan a pensar que la estética que hemos heredado de la tradición podría no ser ni el único sistema conceptual posible, ni sencillamente un conjunto de nociones falsas por estar privadas de referente en la experiencia. Evidente habrá algunas nociones estéticas de esa tradición que ya no puedan ser aplicables, o no como lo eran en el pasado, es decir, tendrán que ser transfiguradas dentro y a través de esta *Verwindung* de la metafísica, es decir, modificadas y adaptadas a los caracteres del arte actual, como sucede con la noción de “imitación” en Aristóteles, cuya interpretación por parte de Vattimo fue analizada en el segundo capítulo de este trabajo. Lo mismo ocurre, aunque de manera particularmente destacable por el propio Vattimo, con la experiencia que tenemos del momento del ocaso del arte que, según el turinés, puede describirse como la idea heideggeriana de obra de arte como “puesta en obra de la verdad”; tema que también ya fue discutido con el filósofo italiano en ese mismo capítulo. Más aún, preguntaríamos nosotros, ¿acaso la noción heideggeriana de “puesta en obra de la verdad” no podría considerarse como una actualización de la noción aristotélica

---

<sup>364</sup> En esta postura radical tenemos a Schaeffer, Jean-Marie, quien se pronuncia por una renuncia a la estética como doctrina filosófica de raíces metafísicas o, en última instancia, ontológicas. Véase su *Adiós a la estética* (2000), A. Machado, Madrid, 2005.

de *mimésis*, entendida por Heidegger en un sentido más moderno, es decir, más activo y performativo, en un sentido incluso más poiético que el que le daba el propio Aristóteles? ¿Será que Vattimo no ha alcanzado a ver el trasfondo pre-moderno y más específicamente helénico que subyace y ánima al pensamiento heideggeriano e incluso al gadameriano? ¿No tendría la ontología débil y posmoderna de Vattimo que regresar la mirada (debilitada y distorsionada por la propia *Verwindung*) a sus orígenes aristotélicos? Nos atrevemos a plantear estas preguntas pues el mismo Vattimo afirma que “la estética de la tradición es para nosotros un destino, algo a lo que debemos remitirnos”<sup>365</sup>, pero paradójicamente, después de su libro sobre Aristóteles, y especialmente después de su giro hacia el debate del pensamiento posmoderno a partir de los años ochenta, el ontólogo de Turín no ha vuelto a reconsiderar las ideas estéticas del Estagirita, probablemente por culpa de un prejuicio que da por contada, sin hacer un análisis detallado de la cuestión, la pertenencia del pensamiento aristotélico a lo que en términos demasiado generales y un tanto vagos “el filósofo posmoderno” designa como una ontología presencialista o sustancialista y que en último término, según él, se olvida de la diferencia ontológica. Nuestra pregunta final sería, si (concediéndole o no la razón a Vattimo) ¿no sería posible ser radicalmente congruentes con dicha *Verwindung* e intentar incluso una relectura *debole* y si se quiere hasta posmoderna de la poética aristotélica donde los valores de una *mimésis* con pretensiones universales pero siempre contingente, verosímil mas nunca verdadera, subjetiva y emotiva en cuanto se vincula ontológica (con el ser del hombre), pero catárticamente (esto es, de manera des-fundante a través de las emociones más propias y profundas de ese ser) con el destinatario de la obra, resultarían por demás coincidentes con una postura antimoderna como la de Vattimo?<sup>366</sup>

En todo caso y regresando al hilo de nuestro discurso, la hipótesis de Vattimo es que la situación que vivimos de muerte del arte o, mejor dicho, de ocaso del arte, debe interpretarse filosóficamente como aspecto de este acontecimiento que es la *Verwindung* de la metafísica, de este acontecimiento que sin duda atañe al propio ser. Para aclararlo, Vattimo trata de mostrar

---

<sup>365</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p 56.

<sup>366</sup> Una lectura de este tipo, evidentemente contaminada por el nihilismo nietzscheano y la *Verwindung* (torsión) heideggeriana, pero más conciente de su herencia griega, es la que parece sugerir Giorgio Agamben en torno a los conceptos aristotélicos de *poiesis*, *energeia* y *entelequia* en *El hombre sin atributos*, op. cit. pp. 105 y ss. Para otras lecturas recientes de la *Poética* aristotélica pueden revisarse de Aspe, Virginia, *El concepto de la técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993; y de Barbero, Santiago, *La noción de mimesis en Aristóteles*, Ediciones del copista, Córdoba (Argentina), 2004. Por lo demás, no es ninguna casualidad que este tipo de lecturas “débiles” se hayan dado por parte de varios autores en torno al pensamiento ético de Aristóteles como una ética de la fragilidad. Véase de Thiebaut, Carlos, *Cabe Aristóteles*, Visor, Madrid, 1988, pp. 71-104. Póngase especial atención en las referencias a los autores cuyos trabajos han dado pie a esta lectura contemporánea del Estagirita: desde Hans-Georg Gadamer y Pierre Aubenque hasta Emilio Lledó, Alasdair MacIntyre y Martha C. Nussbaum.

cómo (aunque sea en un sentido que no se ha considerado aun mucho en la propia literatura sobre Heidegger), la experiencia que tenemos del momento del ocaso del arte puede describirse como la idea heideggeriana de obra de arte como “puesta en obra o por obra de la verdad”.

Por principio de cuentas, Vattimo arranca su argumentación reconociendo que lo que ocurre en la época de la reproductibilidad técnica es que la experiencia estética se aproxima cada vez más a lo que Benjamin llamó la “percepción distraída”. Esta percepción ya no encuentra “la obra de arte” de cuyo concepto formaba parte integrante la aureola. Se puede declarar entonces que no se da ya o aún experiencia del arte; pero esto se puede declarar siempre dentro del marco de una aceptación de los conceptos de la estética metafísica. En cambio, lo que propone Vattimo es que en el deleite distraído que pareciera la única posibilidad de nuestra situación, el *Wesen* del arte nos interpele en un sentido que nos obliga a dar, aún en este terreno, un paso más allá de la metafísica.

La experiencia del deleite distraído ya a no encuentra obras sino que se mueve a una luz de ocaso y de declinación y también, si se quiere, de significaciones diseminadas, de la misma manera en que, por ejemplo, la experiencia moral ya no encuentra grandes decisiones entre valores totales, el bien y el mal, sino que encuentra hechos micrológicos, respecto de los cuales, como en el caso del arte, los conceptos de la tradición resultan enfáticos.<sup>367</sup>

En suma, la tesis de Vattimo, como ya hemos apuntado antes, es aplicar a esta situación la noción heideggeriana de “puesta en obra de la verdad”. Como se recordará, esta noción tiene en Heidegger dos aspectos: la obra es “exposición” (*Aufstellung*) de un mundo y “producción” (*Herstellung*) de la tierra. Exposición, que Heidegger acentúa en el sentido en que se dice “levantar algo para mostrarlo”, significa que la obra de arte tiene una función de fundamento y constitución de las líneas que definen un mundo. Sin embargo, subrayemos aquí de manera enfática, a partir de su obra *El fin de la modernidad*, Vattimo se aleja explícitamente

---

<sup>367</sup> *ibidem*, p. 57. Esta última cita de Vattimo nos daría pie a una línea de reflexión e investigación que no podemos abordar aquí pues excede los límites de este trabajo y que tiene que ver con la compleja relación entre la estética y la ética. Sin embargo, nos parece que la afirmación de Vattimo esconde otro de los grandes peligros del debilitamiento ontológico de la estética (y de la consecuente estetización difusa) en la actualidad, a saber, la tendencial identificación y confusión entre la estética, una estética crepuscular, que como dice Vattimo inspirándose en Benjamin, aspira a un mero deleite distraído, y una ética igualmente debilitada que, siguiendo la analogía de la distracción, apelaría también a valores morales “distraídos”, y, por lo tanto, poco atentos a las necesidades de lo humano, valores ambiguos y relativos con los cuales prácticamente se vuelve imposible distinguir entre “lo bueno” y “lo malo”, o, lo que es peor, que desembocan en una moral estética, incluso cínica, donde la vida humana se convierte en obra de arte y el valor moral queda reducido a puro deleite. Véase el caso del filósofo francés contemporáneo Michel Onfray, de clara filiación materialista, hedonista y atea en su obra *La escultura de sí. Por una moral estética* (1993), Errata/Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009.

de una pretensión universalista y debilita aún más su postura al ya no hablar de un mundo en términos generales sino de un mundo mucho más delimitado, un mundo histórico.

Un mundo histórico, una sociedad o un grupo social reconocen los rasgos distintivos de la propia experiencia del mundo –por ejemplo los criterios secretos de distinción entre verdadero y falso, entre bien y mal, etcétera- en una obra de arte.<sup>368</sup>

En otro pasaje, Vattimo es todavía más explícito:

Debemos recordar que en el ensayo sobre El origen de la obra de arte, aquello que en Ser y tiempo era el mundo se convierte en un mundo; y esto indica que la apertura de la verdad no puede concebirse como una estructura estable, sino que ha de pensarse siempre como (un) evento.<sup>369</sup>

Como puede notarse en estas citas, la posición de Vattimo deja de poner énfasis en el carácter fundacional de la obra y en el carácter inaugural de la verdad para oscilar hacia el otro extremo y destacar la constitución de las líneas fundamentales de una existencia histórica. En este punto, podemos reconocer un clarísimo giro en el pensamiento de Vattimo hacia una radicalización todavía mayor del debilitamiento ontológico de su visión estética. En otras palabras, la experiencia estética se organiza como consenso, en cuanto se reconoce en la obra y se intensifica la circunstancia de que cada cual pertenece a un mundo histórico específico. Nuestros cuestionamientos serían: ¿hasta dónde una postura que se presume o se sigue presumiendo ontológica (por más débil que ésta sea), puede renunciar al carácter universal de la experiencia de la verdad, en este caso, en la obra de arte, sin terminar diluyéndose en la pura relatividad de un burdo historicismo? Vattimo ha insistido que su opción no es definitivamente el relativismo sino el debilitamiento y la hermeneutización histórica de los criterios fuertes para definir el estatus de la verdad, con lo cual el concepto de verdad y en última instancia el de realidad quedan francamente cuestionados, dando lugar a un mundo que se vive como mero “conflicto de interpretaciones”. Lo que es peor, Vattimo ha hecho suya la máxima nietzscheana de que no hay hechos sino sólo interpretaciones, llegando al extremo de afirmar que esta misma proposición es ya también una interpretación. Sin embargo, a pesar de los argumentos de Vattimo, no encontramos gran diferencia entre esta concepción crepuscular de la verdad, donde ya no existe fundamento ontológico para determinar su validez (la validez de la verdad), salvo el criterio histórico y retórico de la

---

<sup>368</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p. 57.

<sup>369</sup> *ibidem*, p. 62.

mayor o menor proveniencia histórica de las distintas opiniones en conflicto; y el relativismo más burdo y vulgar del mundo contemporáneo en el que todo vale por igual: ese mismo relativismo del que tanto reniega Vattimo. Aún un relativismo tan fino y sofisticado como el de la sofística antigua parte de la negación misma de la ontología. Vattimo, empero, no reconoce esta negación e insiste en que su “ontología”,<sup>370</sup> que paradójicamente sustenta o fundamenta a la estética, es ya una ontología desfundamentada y sin sustento último. ¿Puede existir tal cosa como una ontología des-ontologizada, una ontología (que por esencia es fundamentadora) des-fundamentada y des-fundamentadora, una ontología in-esencial, que no termine convirtiéndose en pura óptica histórica y social? ¿Hasta donde es viable “urbanizar” la ontología de Heidegger sin que deje de ser ontología? ¿Es congruente y legítima esta posición con las ideas heideggerianas sobre una recuperación del ser, que presuntamente inspiran a la ontología débil de Vattimo? En fin, ¿es posible mantener una estética ontológica a partir del desmantelamiento mismo del ser?

Por otro lado, es en esta misma obra de 1985, en la que Vattimo considera por primera vez la distinción que hace Adorno y en virtud de la cual este autor rechaza como pura ideología el mundo de la cultura de los medios de comunicación de masas, a saber, la distinción entre un presunto valor intrínseco de la obra de la obra y su valor de cambio, su manifestación como signo distintivo de reconocimiento de grupos y sociedades. Frente a la tesis de Adorno, Vattimo parece sugerir una peligrosa disolución del valor intrínseco de la obra en su valor de cambio, toda vez que la obra entendida como puesta por obra de la verdad (en su aspecto de exposición de un mundo) es el lugar de exhibición e intensificación del hecho de pertenecer al grupo. Esta función (que Vattimo propone considerar esencial en el concepto heideggeriano de exposición de un mundo) puede no ser solamente propia de la obra de arte como gran logro individual.

En realidad, es una función que se mantiene y se cumple aún más plenamente en la situación en que desaparecen las obras individuales con su aureola en favor de un ámbito de productos sustituibles, pero de valencia análoga.<sup>371</sup>

He aquí otro de los problemas de la interpretación vattimiana, que nos remite con cierta nitidez al problema visto contemporáneamente por Arthur Danto y su teoría estético-ontológica de *la transfiguración del lugar común* en torno a la (im)posibilidad de distinguir esencial y axiológicamente un objeto de arte, de otro que no lo es, pero que parecen iguales, es

---

<sup>370</sup> Nos atrevemos a ponerla por primera vez entre comillas.

<sup>371</sup> *ibidem*, p. 58.

decir, un producto artístico frente a un producto cualquiera de uso cotidiano, como sucede por ejemplo en el *pop-art* y en el famoso ejemplo de la Caja de Brillo (*The Brillo Box*) de Andy Warhol.<sup>372</sup>

Una primera respuesta que adelanta Vattimo para salir de este dilema nos remite nuevamente a la noción ontológica de obra como “puesta por obra de la verdad”, pero en relación con el segundo aspecto de la concepción heideggeriana, es decir, con la “producción de la tierra”, que se refiere, simbólicamente como vimos antes, a que la obra se da como algo que se mantiene siempre en reserva. Los objetos cotidianos no nos reservan nada; se entregan al uso y abuso diario, en los cuales se consumen y se agotan. Las obras de arte, en cambio, se abren siempre a nuevas interpretaciones, suscitan siempre nuevas lecturas, es decir, nuevos mundos posibles. Pero, según Vattimo,

si se lee con atención el texto de Heidegger, por ejemplo, el pasaje donde habla de la tierra en el templo griego como su ser en relación con las vicisitudes de las estaciones, con el deterioro natural de los materiales, etcétera, o la páginas donde habla del conflicto entre mundo y tierra como el conflicto en el que se abre la verdad como *aletheia* (desocultamiento), discernimos que lo que quiere significarse es que la tierra es la dimensión que en la obra vincula el mundo, como sistema de significados desplegados y articulados, con su “otro” que es la *physis*, la cual con sus ritmos pone en movimiento las estructuras con tendencia a la inmovilidad de los mundos histórico-sociales.<sup>373</sup>

En otros términos, para Vattimo la obra de arte es puesta por obra de la verdad porque en ella la apertura de un mundo como contexto de mensajes articulados, como un lenguaje, es permanentemente referido a la “tierra”, a lo otro del mundo que en Heidegger tiene los caracteres de la *physis* griega (no en el ensayo de 1936, sino en los escritos sobre Hölderlin), que está definida *grosso modo* por la circunstancia de nacer y crecer y, debemos entender también, morir.<sup>374</sup> En este sentido, Vattimo propone que la obra de arte es el único tipo de manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido. Sin embargo, Vattimo

---

<sup>372</sup> Para revisar las ideas de Danto, *cfr.* la bibliografía de la nota 12 en el segundo capítulo de esta tesis. Adicionalmente pueden consultarse los trabajos críticos sobre Danto en *Estética después del fin del arte, Ensayos sobre Arthur Danto*, A. Machado, Madrid, 2005.

<sup>373</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, *op. cit.* p. 58.

<sup>374</sup> Desgraciadamente Vattimo vuelve a ignorar el contexto originario de la *physis* griega y todas sus posibles connotaciones y resonancias en el oscuro pensamiento heideggeriano. Para una interpretación más puntual de la *physis* en Heidegger como lo radicalmente “Otro” (con mayúsculas) y lo que apunta a lo incognoscible, nos permitimos remitir a la parte final “El pensar del ser como regreso transformado a la *physis*” en Gutiérrez Lozano, Carlos, *Ocaso de la metafísica y resurgimiento del pensar: Nietzsche y Heidegger*, Torres Asociados, México, 2011, pp. 277-283. Asimismo, nos permitimos enviar nuevamente a nuestro trabajo “El Edipo de Heidegger y la (im)posibilidad de la ontología hermenéutica” en Marino, Antonio (comp.), *Tragedia y hermenéutica*, *op. cit.*

vuelve a caer en la tentación (por no decir de manera redundante, en la *debilidad*), de orientar, o mejor, de desorientar estas atinadas ideas sobre la riqueza hermenéutica de la obra de arte en la dirección nihilista de una caducidad de la ontología y de la ontología del arte, esto es, hacia un discurso sobre el carácter fatalmente temporal y perecedero de la obra de arte en un sentido que se pretende ajeno a la estética metafísica tradicional, pero que tampoco termina de desembarazarse de ella. A diferencia de Vattimo, no pensamos que la riqueza hermenéutica de una obra dependa de su carácter perecedero, por el contrario, esto podría pensarse como una evidencia de la famosa “prueba del tiempo”, esto es, de que el arte en realidad no envejece y de que las grandes obras de arte efectivamente son aquellas que resisten el paso del tiempo sin agotarse hermenéuticamente.

Con todo, Vattimo sigue pensando que todas las dificultades que la estética filosófica encuentra al considerar la experiencia del ocaso del arte, la experiencia del deleite distraído y de la cultura masificada se deben a que ella continúa razonando atendiendo a la obra como forma presuntamente eterna y en el fondo considerando el ser como fuerza, permanencia, grandiosidad que se impone. En cambio, el ocaso del arte es, según el turinés, un aspecto de la situación más general del fin de la metafísica que, eventualmente, esto es, como corresponde a una “ontología de la decadencia” que piensa al ser ya no como presencia sino como evento, nos está conduciendo a una estetización general de la existencia.

### **3.2. La estetización como heterotopía y la estética del *shock***

El tema de la estetización generalizada ha sido abordado por Vattimo desde dos perspectivas que queremos examinar aquí. La primera tesis del filósofo italiano es que a la estetización de la vida cotidiana en nuestros días subyace el problema de la relación entre arte y vida cotidiana. En ese sentido, afirma el turinés, la transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a esa relación entre arte y vida puede describirse como el paso de la *utopía* a la *heterotopía*.

Los años sesenta (y sin duda el sesenta y ocho sobre todo, año en cuya contestación culmina ese movimiento, vivo, no obstante, ya desde inmediatamente después de la guerra) asisten a una amplia difusión de perspectivas orientadas a un rescate estético de la existencia, que niega, más o menos explícitamente, el arte como momento “especializado”, como “domingo de la vida”, en el sentido en que lo decía Hegel. La utopía se presenta, en su versión más explícita y radical, obviamente en el interior del marxismo; pero hay también una versión “burguesa” que

se puede localizar en la ideología del *design*, de bastante influencia, a través, por ejemplo, de la popularidad de Dewey, en la filosofía y en la crítica de los años cincuenta.<sup>375</sup>

En efecto, en su obra *La sociedad transparente*, Vattimo hace un apretado resumen de las posturas estéticas de carácter utópico de Dewey, y de las diversas versiones del marxismo, Luckács, Adorno y Marcuse. Bajo la óptica de Vattimo, y creemos que su comparación es audaz pero acertada, si se contemplan aquellos años y aquellos autores desde la relativa distancia que hoy nos separa de ellos, parecen atenuarse incluso las nada despreciables diferencias teóricas que distinguían, por ejemplo, la ideología del *design* (el sueño de rescatar estéticamente la cotidianidad a través de la optimización de las formas de los objetos, del aspecto del ambiente) de la actitud revolucionaria de los distintos marxismos. Desde todos estos puntos de vista, por muy diversos que sean entre sí, se perseguía siempre una compleja unificación entre significado estético y significado existencial, que Vattimo designa en rigor como utopía.<sup>376</sup>

Según Vattimo, de esta gran utopía unificante no parece quedar hoy en día gran cosa. Resulta hoy muy poco frecuente que el discurso crítico sobre las artes, ni siquiera en el pensamiento de Habermas,<sup>377</sup> se plantee, todavía, de manera explícita el problema del significado general del arte, junto al del significado y valor de la obra. Lo que según Adorno constituía la esencia de la vanguardia y su verdadero alcance utópico, el hecho de poner en cuestión la esencia misma del arte con la obra individual, no parece hoy estar ya en circulación. Resulta paradójico, dice Vattimo, que incluso una obra como la de Habermas, que se presenta como reivindicación del permanente valor del programa moderno de la emancipación, asuma como punto de referencia incuestionable la distinción de origen kantiano entre distintos tipos de acción social: el teleológico, el regulado por normas y el expresivo o dramático, reservando de algún modo a este último la esfera estética. Esa recuperación por parte de Habermas de la tripartición racional kantiana es sólo un síntoma de la situación general a la que Vattimo intenta referirse, es decir, que Habermas expresa, en este aspecto de su teoría, la caída de la utopía y el regreso a una tranquila aceptación de la separación y especialización de lo estético, referido o reducido, de acuerdo con una tradición profundamente arraigada en la modernidad, a la expresividad. Sin embargo, reconocemos

---

<sup>375</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. p. 156.

<sup>376</sup> Recuérdese que Utopía era, según la famosa obra de Ernst Bloch de 1918, el significado de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX; mientras estas vanguardias se pasaban en muchos aspectos a la ideología del *design* (como sucedió en la Bauhaus), y se fundían a través de un largo recorrido con el marxismo revolucionario como ideología del 68.

<sup>377</sup> Véase Habermas, Jünger, *Teoría de la acción comunicativa* (2 vols.), Taurus, Madrid, 1981.

junto con Vattimo que lo que ocurre en la relación entre arte y vida cotidiana en los últimos años es otra cosa, lo cual nos hace pensar en la particular ceguera de Habermas en lo que se refiere a muchos fenómenos que tienen que ver con la cultura “estética” masificada, a los que el filósofo alemán, a diferencia del italiano, no quiere reconocer alcance real.

El caso es que, de cualquier modo, la utopía estética de los años sesenta se está realizando, de forma distorsionada y transformada, delante de nuestros propios ojos. Si por un lado el arte en su sentido tradicional, el arte de las obras de arte, vuelve al orden, en la sociedad se disloca la sede de la experiencia estética: no ya en el sentido del *design* generalizado y de una universal higiene social de las formas, ni tampoco como rescate estético revolucionario de la existencia en el sentido de Marcuse, sino como despliegue de la capacidad del producto estético –no decimos sin más de la obra de arte- para “hacer mundo”, para crear comunidad.<sup>378</sup>

Desde este punto de vista, Vattimo anota que quizá la interpretación teóricamente más fiel y adecuada de la experiencia estética, tal como se da en los últimos años, sea la propuesta por la ontología hermenéutica gadameriana, según la cual, como se dijo antes, la experiencia de lo bello se caracteriza, entre otras cosas, por el reconocerse en una comunidad que disfruta del mismo tipo de objetos bellos, naturales y artísticos. Como también se sabe, Vattimo se remite al carácter reflexivo del juicio, según la terminología kantiana, que es reflexivo no sólo por referirse, en lugar del objeto, al estado del sujeto, sino porque se refiere al sujeto como miembro de una comunidad; lo que en cierta medida, asegura Vattimo, está ya presente en algunas páginas de la *Crítica del juicio*.

La experiencia de lo bello, en resumidas cuentas, más que la experiencia de una estructura que aprobamos (y, entonces, ¿según qué criterios?) es la experiencia de pertenecer a una comunidad. No es difícil ver cómo y por qué una tal concepción de lo estético pueda resultar, especialmente hoy, tan atractiva: la cultura de masas ha multiplicado y convertido en macroscópico este aspecto de la esteticidad, evidenciando también una problemática frente a la que no se puede dejar de tomar posición.

Naturalmente, Vattimo no ignora la diferencia sustancial entre las ideas kantianas y la interpretación y distorsión posmoderna que hace él de ellas. Admite que en la sociedad en la que Kant pensaba y escribía todavía podía vivirse, al menos tendencialmente, el consenso de la comunidad respecto al goce de un objeto bello como consenso de la humanidad en general, la comunidad humana en su conjunto. Pero argumenta que la cultura de masas ha evidenciado de una manera explosiva la multiplicidad de los “bellos”, dando la palabra no sólo a otras culturas sino incluso a “subsistemas” internos a la propia cultura occidental. En ese sentido,

---

<sup>378</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. p. 161.

Vattimo habla de que el final de la utopía del rescate estético de la existencia mediante la unificación de lo bello en lo cotidiano se ha producido en paralelo, y por los mismo motivos, con el final de la utopía revolucionaria de los años sesenta: a causa de la explosión del sistema y de la impensabilidad de la historia como curso unitario y progresivo.<sup>379</sup>

Quando la historia ha llegado a ser, o tiende a llegar a ser, de hecho, historia universal –por haber tomado la palabra todos los excluidos, los mudos, los desplazados- se ha vuelto imposible pensarla verdaderamente como tal, como un curso unitario supuestamente dirigido a lograr la emancipación. La utopía, también en sus aspectos estéticos, implicaba este marco de referencia de la historia universal como curso unitario.<sup>380</sup>

Para decirlo pronto, no coincidimos del todo con Vattimo. El carácter reflexivo del juicio en el contexto kantiano se remite efectivamente al carácter del sujeto y no al del objeto, pero ¿está referencia al carácter del sujeto no está ya presente nuevamente en la *Poética* aristotélica y su idea pre-moderna de la mimésis, interpretada en el sentido no representacional que el propio Vattimo nos había sugerido en su libro sobre el Estagirita, como vimos en el segundo capítulo de este trabajo? ¿No podríamos incluso llegar a pensar que el sentido comunitario de la experiencia que trata de destacar Vattimo no está ya latente en la experiencia catártica que acontece en el espectador frente a la escenificación de la tragedia en el teatro (como acción y lugar de la puesta en escena), y de la que tanto habla también la propia *Poética*? ¿No es precisamente la perspectiva aristotélica la que originariamente trata de rescatar y conciliar la tridimensionalidad del arte y de la experiencia estética como experiencia individual, comunitaria y tendencialmente universal, esto es, el carácter eminentemente *individual* de la catarsis, con la experiencia *colectiva y comunitaria* del espectador frente al acto escénico, pero también y sobre todo con la esencia natural (humana) expuesta en la trama misma de la tragedia y en el carácter tendencialmente *universal* de la poesía por encima de la historia, esa esencia universal que Vattimo insiste en negar a toda costa?

Por otra parte, cuando Vattimo recurre a Gadamer para rescatar el sentido comunitario de la experiencia estética, nos parece que cae en un reduccionismo de las ideas estéticas del filósofo alemán con el fin de justificar, creemos nosotros, su postura de alejamiento o debilitamiento de la ontología, que en el caso de Gadamer es un problema

---

<sup>379</sup> Véase, capítulo 1 de este mismo trabajo, pp. 18 y ss.

<sup>380</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. p. 163.

complejo que merecería un análisis mucho más minucioso del que hace el italiano.<sup>381</sup> Digamos de entrada que Gadamer no reduce la experiencia actual de lo bello a la pura experiencia de comunidad sino que abre su perspectiva a la tridimensionalidad del juego, el símbolo y la fiesta. Evidentemente los tres elementos tienen en común el aspecto grupal, colectivo y comunitario de una experiencia, la experiencia estética, que involucra siempre a más de un individuo, pero especialmente en el caso de la fiesta, Gadamer destaca el sentido eminentemente comunitario de la actualidad de lo bello. Sin embargo, no podemos ignorar, como si lo hace Vattimo, que para Gadamer el símbolo remite en el sentido original griego del término a la necesidad ontológica (no meramente psicológica o socio-cultural) de encontrar un re-conocimiento e identificación entre la obra y el espectador y entre los propios espectadores, lo cual nos habla de que esa identificación no es meramente intersubjetiva, sino que tiene como *fundamento* alguna cualidad propia de la obra o cuando menos en la experiencia misma, que “trasciende” las diferencias sociales y culturales entre los espectadores y da pie a esa experiencia estética como conexión y mutua complementación entre la obra de arte y su público. Naturalmente, para Vattimo no hay tal fundamento. Por otro lado, cuando Gadamer apela al juego y a la fiesta como los otros aspectos de “lo bello”, está pensando en que el arte, como todo juego, tiene sus propias reglas intrínsecas que no sólo hacen posible y reglamentan la comunidad del juego, sino que también garantizan la continuidad y el éxito del mismo; pero sobre todo Gadamer está pensando en la dimensión festiva de esta experiencia en cuanto se trata de un acontecimiento eminentemente ceremonial, casi sagrado, que contrasta fuertemente con la perspectiva nihilista y secularizadora de Vattimo. En suma, no hay que olvidar, como última y gran diferencia entre Gadamer y Vattimo, que el primero insiste en la universalidad y no mero comunitarismo del pensamiento, y por lo tanto, de la experiencia estética, mientras que el segundo nos remite a esa diversidad socio-cultural inconmensurable de la posmodernidad donde la ontología se debilita tanto que pareciera reducirse a la sociología y, por lo tanto, la estética quedar constreñida al gusto comunitario, o, para usar una expresión burda, al socialismo del gusto.<sup>382</sup>

Regresando al discurso de la estetización<sup>383</sup>, Vattimo aborda también el problema desde otra perspectiva, a saber, el tema de la des-realización producida hoy en día por la

---

<sup>381</sup> Véanse para este propósito específico los estudios de Grondin, Jean, *Introducción a la hermenéutica e Introducción a Gadamer*, ambos ya citados en este trabajo.

<sup>382</sup> Para precisar el tema del gusto resulta muy útil el libro de Della Volpe, Galvano, *Historia del gusto* (1971), Visor, Madrid, 1987.

<sup>383</sup> Adviértase que el asunto de la estetización generalizada ha sido abordado por autores de distintas áreas de estudio y corrientes diversas. El mejor resumen que conocemos hasta ahora y que ofrece una revisión

---

panorámica de este tema, poniendo especial énfasis en la caracterización de la estética posmoderna, es el del italiano Ernesto L. Francalacci en *Estética de los objetos*, Antonio Machado, Madrid, 2010, “Introducción. La estética difusa”, pp. 13-99. Mencionemos aparte a los autores que nos parecen particularmente relevantes en relación con las ideas de Vattimo, pues abordan el problema desde una perspectiva ontológica y no meramente sociológica. En primer término citemos a Wolfgang Iser, que en una perspectiva muy cercana a la de Vattimo sostiene que desde la modernidad se aprecia una cierta estetización epistemológica que fructifica hoy en la tendencia generalizada de asumir la desaparición de la realidad en el sentido de exterioridad y objetividad en el que fue entendida tradicionalmente por la metafísica. La aseveración de Nietzsche del mundo como apariencia abriría la brecha hacia la concepción actual del carácter estético-ficcional de la realidad, vista no como un conjunto de hechos que se suceden al margen del hombre, sino como un entrecruzarse de interpretaciones humanas, sin las cuales no es posible pensar en un contacto con “lo real”. Cfr. de Iser, *Undoing Aesthetics* (1997), Sage, London, 1997. Véase también de Bubner, Rüdiger, *Asthetische Erfahrung* (1989), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, consultada en la versión italiana de Monica Ferrando, *Esperienza estetica*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1992, especialmente el último capítulo “Estetizzazione del mondo della vita” (Estetización del mundo de la vida), pp. 157-170. En este trabajo, el autor postula que la estetización es una desviación de la intención racional en lo indeterminado, en lo disperso, producto de una saturación perceptiva y estética. “A mi parecer, en la moderna tendencia a la estetización del mundo de la vida se esconde la tentación paradójica de hacer de *la vida de todos los días una fiesta permanente* (pp. 166, la traducción es nuestra pero las cursivas son del autor). Si bien Bubner acepta que la rígida línea de los confines entre realidad e imagen se ha desvanecido, y que ya no contamos con suficientes medios filosóficos que nos permitan definir la verdad como verdad y la apariencia como apariencia, sin correr el riesgo de vernos envueltos en una extraña mixtura de ambas, plantea la necesidad de asumir las consecuencias de la historia, pero sin sucumbir a la ambigüedad ontológica, buscando en todo caso una vida razonable bajo el signo de la modernidad, no de la posmodernidad. Otro alemán, Martin Seel, en su *Estética del aparecer (Ästhetik des Erscheinens)*, Katz, Barcelona, 2010, va más allá de Vattimo y le da la vuelta al problema ontológico proponiendo que la estética no comienza con los conceptos de ser o de apariencia sino con el de aparecer. El aparecer –señala– revela la realidad que comparten todos los objetos estéticos, por muy diferentes que puedan ser en otros aspectos. Desde esta perspectiva, percibir las cosas y los acontecimientos momentánea y simultáneamente, tal como aparecen a nuestros sentidos, representa un medio genuino de experimentar el mundo. Por su parte, Sergio Givone también se ha pronunciado sobre el tema, de una manera aguda e inteligente planteando que a través de la estetización la realidad entera se somete a un proceso nihilista de supresión de lo real que no sólo la sustrae de cualquier absoluto sino que la asimila completamente a aquel proceso. Desde este punto de vista, una posición como la de Vattimo, que presume reivindicar el carácter epocal del ser, al mismo tiempo, y paradójicamente, sucumbe a la estetización como des-realización y arrebatada a la ontología el ser mismo, porque lo disuelve en la época y en las formas históricas del lenguaje. Véase *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Visor, Madrid, 1991, especialmente el capítulo dos “El esteticismo difuso”, pp. 37-51. En el ámbito hispánico, confróntense los aportes decisivos de José Luis Brea, quien ha propuesto la intuición de que la distancia que separa arte de vida es ya sólo una distancia estratégica, una distancia cero, “que conviene pensar, pero resulta imposible situar”. Efectivamente la estetización difusa de los mundos de vida implica la disolución del arte en la vida. Pero pronto se descubre, según Brea, que de una manera trágicamente difícil de resolver no se cumplen en ella ninguno de los objetivos asociados: ni se transforma el mundo de la vida de manera que propicie el aumento del grado global de emancipación de la humanidad, ni se asegura una intensificación real de las formas de vida, ni se produce reapropiación alguna por el sujeto de la totalidad de su experiencia. Dicho de otra manera: el cumplimiento de ese horizonte programático se produce desposeído de todo carácter revolucionario y más bien de un modo bastante banal. Brea, José Luis, “Año Zero, Distancia Zero” en Guash, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000, pp. 232-248. Asimismo, *La era postmedia, Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Casa, Salamanca, 2002. Consultado en versión electrónica: [joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/erapost.pdf](http://joseluisbrea.net/ediciones_cc/erapost.pdf) (Recuperado el 12 de junio de 2012). Finalmente, puede cotejarse la posición del filósofo español Daniel Innerarity, quien desde una perspectiva neopragmatista y postfilosófica, y haciendo eco de aquellos que proponen una estetización incluso del discurso filosófico que debería ser visto como un género literario más, propone considerar a la filosofía como una de las bellas artes, toda vez que la (experiencia) estética no es un sustituto de la racionalidad, sino más bien su expansión y ensanchamiento, una atención que amplía sus

omnipresencia de los *mass-media* y en general por el desarrollo de las nuevas tecnologías informáticas que ha dado lugar a lo que el turinés llama la sociedad posmoderna, es decir, la sociedad de la comunicación generalizada.

Aquello que llamamos des-realización, y de la cual buscamos sus límites es el conjunto de fenómenos que se llama también “estetización”. La estetización general de la existencia – de la publicidad a la prevalencia del símbolo de estatus sobre el uso, a la información “confeccionada”, etcétera- es sólo el punto de llegada de un proceso, que coincide con la modernidad misma, en el cual precisamente lo que ha sucedido en el ámbito de la experiencia estética ha anticipado, o al menos representado, en modo emblemático transformaciones que se podrían verificar al nivel más general de la vida social.<sup>384</sup>

Vattimo explica que para hablar de los límites de la des-realización se debe referir a la experiencia estética por dos razones fundamentales. Primero, porque es precisamente el arte donde se anticipan, representan y condensan las transformaciones que se están dando o están por venir en el conjunto de las manifestaciones de la cultura y, segundo, ya que esta función emblemática del arte se explica en última instancia con el hecho que las transformaciones que en él se anuncian culminan en la estetización y des-realización del mundo que caracterizan nuestra existencia tardo-moderna o post-moderna.

En este contexto, la tesis central de Vattimo es que si se quiere analizar como estetización la des-realización que se da en el mundo de la comunicación generalizada se deberá tener presente que la experiencia estética de la tardo-modernidad tiene el carácter del *shock* y del conflicto.

Para entender mejor este asunto, detengámonos con cierto detalle en la cuestión del *shock*. Recuérdese que para Vattimo, el problema del arte y la experiencia estética en una sociedad de la comunicación generalizada es afrontado de manera decisiva, y aún hasta nuestros días, por el famoso ensayo de Walter Benjamin de 1936 sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, un escrito ya citado al que Vattimo vuelve de continuo, debido a que, o al menos así le parece al filósofo italiano, no ha sido aún ni efectivamente asimilado, ni digerido, por decirlo así, por parte de la investigación estética posterior. De hecho, dice Vattimo, que este trabajo se ha entendido en general como puro y simple

---

horizontes y templa su receptividad. Véase de Innerarity, Daniel, *La filosofía como una de las bellas artes*, Ariel, Barcelona, 2011, pp. 15 y ss.

<sup>384</sup> Vattimo, G., *La società trasparente, Nuova edizione accresciuta* (2000), Garzanti, Milano, 2007, p. 110. La traducción es nuestra. Se trata de una edición actualizada de la obra original en la que once años después de su aparición, Vattimo añadió un nuevo y último capítulo para precisar desde una visión aparentemente más crítica su posición frente al tema de la estetización. De ahora en adelante haremos referencia a ella, para distinguirla de la otra edición, con el título en italiano.

reconocimiento sociológico de las nuevas condiciones en las que el arte contemporáneo <sup>385</sup> opera; ha sido utilizado ya como instrumento de polémica contra el mercado del arte, ya como base teórica de reflexión acerca de todos aquellos fenómenos artísticos que se sitúan fuera de las instituciones tradicionales del arte (fuera del teatro como el *happening*,<sup>386</sup> por ejemplo; fuera del museo y la galería, como las diversas formas de *body-art*, *land-art*, etc.); otra veces, por el contrario, ha venido a ser, en el fondo, sencillamente liquidado como expresión de una ilusión: la de que la reproductibilidad técnica pudiera representar una oportunidad positiva para la renovación del arte, cuando en realidad la civilización de masas aparece aún muy lejos de realizar las condiciones de la utopía de Benjamin, y refleja, al contrario, el total aplastamiento de cualquier arte en la manipulación del consenso ejercida por los *mass-media*.<sup>387</sup> Sin embargo, para Vattimo, sobre lo que hay que volver a reflexionar es sobre la intuición central del escrito, es decir: sobre la idea de que las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico que se dan en la sociedad de los mass-media, modifican de modo sustancial la esencia, el *Wesen* del arte (término que Vattimo usa en el sentido heideggeriano que remite no a la naturaleza eterna del arte, sino a su forma específica de darse en la época actual).

Nos parece, por una parte, que la constante recurrencia de Vattimo a la noción de *Wesen* en un sentido tan peculiar resulta confuso y polémico, pues más allá de que sea una interpretación congruente con el pensamiento heideggeriano, lo cual estaría por analizarse con cuidado, se vuelve problemático entender este término como sinónimo de “una esencia sin esencia”, una esencia tan dinámica y cambiante que ya no es la esencia entendida tradicionalmente en su forma “metafísica” o “substancial”, en el sentido de que no logra subsistir (trascender) como tal dentro y a través del tiempo, sino que se convierte en una

---

<sup>385</sup> Para situar teóricamente la transición del arte moderno al contemporáneo y su eventual distinción respecto al arte posmoderno, además de los trabajos de Arthur Danto, ya citados en varios lugares de esta tesis, nos remitimos a Jimenez, Marc, *La querrela del arte contemporáneo* (2005), Amorrortu, Buenos Aires, 2010, así como a Smith, Therry, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

<sup>386</sup> Para una comprensión detallada del *happening* es indiscutible la aportación de Susan Sontag en su ensayo de 1962 “Los happenings: un arte de yuxtaposición radical” en *Contra la interpretación*, op. cit. pp. 337-350. Un exhaustivo catálogo analítico de trabajos performativos puede encontrarse en Schimmel, Paul (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979* (3 vols.), Alias-Fusil, México, 2012.

<sup>387</sup> La afirmación de Vattimo nos parece un tanto injusta y generalizadora. Para un análisis detallado de las tesis de Benjamin, véase Liessmann, Konrad, Paul, *Filosofía del arte moderno*, op. cit. pp. 113-124. Para otras interpretaciones de Benjamin distintas a la de Vattimo nos remitimos a Perniola, Mario, *El arte y su sombra*, op. cit. 72 y ss.; así como a Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, op. cit. pp. 93 y ss. En el ámbito hispánico podemos citar a José Luis González Quirós en *El porvenir de la razón en la era digital*, Síntesis, Madrid, 1999, pp 99 y ss.; y en el ámbito nacional podemos remitirnos a Evodio Escalante, autor de “Walter Benjamin y la fenomenalidad pura de la obra de arte” en *Aproximaciones a Walter Benjamin*, Mambrin, México, 2012.

mera “condición” temporal y variable que nominalmente seguimos llamando igual, pero cuyo contenido cambia en la medida en que se adapta a las circunstancias sociales e históricas de cada época. Desde luego que Vattimo prefiere utilizar el término “esencia” entre comillas o el vocablo en alemán con todas las aclaraciones del caso, pero aún dichas aclaraciones, nos parece, no dejan claro el significado preciso del concepto, salvo que se trata de una noción antimetafísica donde la esencia de algo, paradójicamente, se transforma hasta el punto de ya no ser lo que era.

Consideramos además que Vattimo vuelve a caer en peligrosas generalizaciones al no entrar en el análisis detallado de los autores y, a partir de una interpretación más o menos corriente y vulgar de estos grandes pensadores, los deja a todos en un solo grupo homogéneo tildándolos de “metafísicos”, “conciliadores” y “perfeccionistas”. Sea como fuere, lo importante para Vattimo es que precisamente en Benjamin, al superarse la definición metafísica tradicional del arte como lugar de conciliación, de la correspondencia entre exterior e interior, o de la catarsis, se dan ya las premisas que podrían orientar la reflexión sobre el nuevo *Wesen* del arte en la sociedad tardoindustrial.

Para desarrollar estas premisas, Vattimo parte de una arriesgada analogía a primera vista paradójica, a la que no se ha prestado todavía la debida atención. En el mismo año 1936 en que escribía Benjamin su ensayo, nacía el otro escrito decisivo para la estética contemporánea: el multicitado ensayo de Heidegger sobre *El origen de la obra de arte*. Como hemos expuesto en varios lugares de este trabajo, es aquí donde Heidegger elabora su noción central de la obra de arte como “puesta en obra de la verdad” que, como se recordará, se realiza en el conflicto entre las dos dimensiones constitutivas de la obra: la exposición del mundo y la pro-ducción de la tierra. Ahora bien, la obra así concebida ejerce sobre el observador un efecto que Heidegger designa con el término de *Stoss* (literalmente: choque). Vattimo reclama la atención advirtiendo que en el ensayo de Benjamin encontramos (sobre la base de premisas distintas, con un significado al parecer muy diferente) una teoría que atribuye al arte más característico de la época de la reproductibilidad técnica –el cine– un efecto definido precisamente en términos de *shock*. La tesis que propone Vattimo es que desarrollar la analogía entre el *Stoss* heideggeriano y el *shock* de Benjamin permite captar los rasgos principales de la nueva “esencia” del arte en la sociedad tradointustrial; rasgos en los que, según el turinés, la reflexión estética contemporánea no ha reparado.

El argumento de Vattimo es doble. Por un lado, admite que la reproductibilidad técnica parece operar en un sentido diametralmente opuesto al *shock* pues con la reproducción en

serie lo que ha sucedido de hecho es que las grandes obras del pasado como los nuevos productos, que salen incluso de medios ya reproductivos de por sí como el cine, tienden a convertirse en objetos de consumo corriente, destacándose cada vez con menos nitidez sobre el fondo de la comunicación generalizada, masificada e intensificada. Sin embargo, además de este efecto de automatización perceptiva y embotamiento psicológico que como ha dicho Gillo Dorfles se puede asimilar al “desgaste” de símbolos demasiado a menudo transmitidos y multiplicados, los medios técnicos de reproducción tienden, desde otro punto de vista, a nivelar las obras, porque, por muy perfeccionados que estén, acaban por acentuar y aislar en las obras aquel conjunto de caracteres que resultan más “perceptible” para el propio medio, o, en todo caso, someten la obra a los límites propios de las condiciones del medio: la música, por ejemplo, tiene que constreñirse a los tiempos definidos para su grabación en un disco.

El paso decisivo de Vattimo es el siguiente:

Como es natural, este conflicto entre un “ser en sí” de la obra y su adaptarse a las exigencias del medio de reproducción, sólo se experimenta si uno se sitúa en un punto de vista –que es el de Adorno– que distinga aún entre un “ideal valor de uso de la obra” y su alienado y empobrecido “valor de cambio” (dependiente de las condiciones del mercado, de la moda, etc.). Benjamin, por el contrario, como es sabido, saludaba en el ensayo de 1936, como una novedad decisiva y positiva, el hecho de que la reproductibilidad técnica hiciera desaparecer enteramente el valor “cultural” de la obra a favor de su valor “expositivo”, lo que equivaldría a afirmar que la obra no tiene un “valor de uso” diferente de su “valor de cambio”, o que, en resumidas cuentas, todo su significado estético se identifica con la historia de su *Wirkung*, de su fortuna, recepción e interpretación, en la cultura y la sociedad.<sup>388</sup>

Según Vattimo, mientras se siga pensando que el goce de la obra de arte se caracteriza por captar la perfección de la forma y por la satisfacción que esa perfección proporciona, resultará imposible aceptar que, como se ha dicho, el valor de uso se disuelva en el valor de cambio, o que el valor cultural de la obra se borre a favor de su valor expositivo. Sin embargo, consideramos que Vattimo se equivoca pues su argumentación encierra una doble implicación falsa. El hecho de que hoy en día sea cada vez más difícil seguir pensando en la fruición del arte como “captar la perfección de la forma” o “la satisfacción que esa perfección proporciona” no implica necesariamente que tengamos que irnos al extremo de aceptar la disolución del valor de uso de la obra de arte en su puro valor de cambio, lo cual implicaría sencillamente renunciar a la posibilidad de la estética, es decir, de encontrar algún valor intrínseco en la

---

<sup>388</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. pp. 137-138. Vattimo hace clara referencia al concepto gadameriano de la *Wirkungsgeschichte*, esto es, a la “historia de los efectos de la obra”. Recuérdese que este es uno de los términos centrales del debate hermenéutico contemporáneo; véase Gadamer, H.G., *Verdad y método*, op. cit. pp. 370 y ss.

obra misma o incluso en relación con la eventual utilidad que pudiera asignarle su público, para pensar en ella sólo en términos de un simple intercambio económico, como de hecho sucede en el mercado actual del arte, donde el valor comercial de los productos artísticos, regido por las leyes del marketing, las subastas y las modas, no corresponde necesariamente con la valencia estética de las obras. Adicionalmente, Vattimo da por contada una equivalencia entre “valor cultural” y “valor de uso” así como entre “valor expositivo” y “valor de cambio”, lo que no consideramos exacto ni correcto. Como habíamos comentado antes, en relación con la idea de Gadamer sobre el carácter festivo del arte,<sup>389</sup> y como analizaremos en el próximo apartado de este capítulo cuando abordemos la relación entre arte y religión bajo la fórmula de “lo sagrado”, el valor cultural de la obra no se limita a lo cultural y mucho menos en el sentido meramente utilitario y pragmático del uso cotidiano. Lo cultural, esto es, lo referido al culto, nos remite en un sentido cultural y ontológico más profundo (el cual Vattimo tiende a ignorar en aras de ser congruente con su vocación nihilista y secularizadora), a la posibilidad de mirar las obras de arte con la atención, la seriedad y el detenimiento (incluso la solemnidad y el silencio, como apunta Gadamer) que las emparenta con la experiencia de lo divino.

Ahora bien, regresando a Benjamin, según su ensayo, el efecto de *shock* es característico del cine, que en esto fue un seguidor de las poéticas dadaístas. En este sentido, coincidimos con Vattimo que la obra de arte dadaísta, piénsese por ejemplo en Tristan Tzara, se concibe sin duda como un proyectil lanzado contra el espectador, contra cada uno de sus certidumbres, expectativas de sentido, hábitos perceptivos, etc. En efecto, el cine está hecho también de proyectiles, de proyecciones. Apenas se ha formado una imagen ya ha sido sustituida por otra a la cual el ojo y la mente del espectador deben adaptarse en un ritmo vertiginoso lleno de “efectos especiales”. En una nota, Benjamin parangona explícitamente la disposición perceptiva que se exige al espectador de películas con la que necesita tener un peatón que se mueve en medio del tráfico de una ciudad moderna. El cine, dice Benjamin, es la forma de arte que corresponde al peligro cada vez mayor de perder la vida.<sup>390</sup> A partir de este parentesco del *shock* benjaminiano con la muerte, Vattimo construye esta analogía con la noción de *Stoss* que para Heidegger también tiene que ver con la muerte, aunque el propio Vattimo

---

<sup>389</sup> Recuérdense las ideas de Gadamer en el apartado “El arte como fiesta” de su *La actualidad de lo bello*, op. cit. pp. 46-57. Lo problemático de la postura de Vattimo en relación con este punto estriba en que por un lado quiere quedarse con el carácter festivo del arte como experiencia de comunidad, pero desde una visión completamente secularizada y profana que pone en entredicho los tintes metafísicos y religiosos de la tradición y, por lo tanto, se aleja de estos aspectos en la dimensión festiva de la experiencia estética.

<sup>390</sup> Cfr. de Pezzella, Mario, su *Estética del cine*, A. Machado, Madrid, 2005, desarrollada en esta misma línea benjaminiana que concibe al cine como el único capaz de expresar adecuadamente la experiencia de la técnica y sus efectos sobre la percepción.

reconoce que no tanto ni principalmente con el riesgo de ser atropellado por un auto en plena calle, sino más bien con la muerte como posibilidad constitutiva de la existencia.

Lo que en la experiencia artística causa, para Heidegger, el *Stoss* es el hecho mismo de que la obra sea en vez de no ser. El hecho de ser, el *Das*, como recordarán los lectores de *Ser y tiempo*, está también en la base de la experiencia existencial de la angustia. En el párrafo 40 de *Ser y tiempo* se describe la angustia como el estado emocional que vive el *ser-ahí* (el hombre) cuando se enfrenta con el hecho desnudo de estar-arrojado en el mundo. Mientras que todas las cosas singulares pertenecen al mundo, por estar insertas en una red de reenvíos o de significatividad (cada cosa se refiere a otra como efecto, como causa, como instrumento, como signo, etc.), el mundo, como tal, en su conjunto, no remite a nada, es insignificante; la angustia registra esta insignificancia, la gratuidad total que hay en el hecho de que el mundo sea. La experiencia de la angustia es una experiencia de “desarraigo”.<sup>391</sup>

En otras palabras, la analogía entre el *Stoss* del arte y esta experiencia de la angustia se captará si se piensa que la obra de arte no se deja trasladar a un orden de significados preestablecidos, al menos en el sentido de que no es deducible de ellos como consecuencia lógica; y también en el de que no viene a colocarse simplemente en el interior del mundo tal como es, sino buscando arrojar sobre él una luz nueva. El encuentro con la obra de arte, tal como Heidegger lo describe, es como encontrarse con una persona que tiene una visión propia del mundo con la cual he de confrontarme interpretativamente. En este sentido, se corrobora lo que habíamos venido diciendo (con Heidegger y Vattimo) desde el segundo capítulo, en cuanto la obra de arte funda un mundo, al presentarse como una nueva “apertura” histórico-eventual del ser. Si bien el *Stoss* parece estar descrito en términos más positivos que la angustia de *Ser y tiempo*, la cual tiene más que ver con *Stimmungen*, tales como el miedo, el ansia, etc., su significado es, según Vattimo, esencialmente el mismo:

el de poner en suspenso la obviedad del mundo, el de suscitar un preocupado maravillarse por el hecho, de por sí insignificante (en sentido riguroso: que no remite a nada, o remite a la nada) de que hay mundo.

Vattimo destaca pues las diferencias entre Heidegger y Benjamin. Heidegger vincula el *Stoss* de la obra de arte con el hecho, ya analizado antes, de que ella sea una “puesta en obra de la verdad”, esto es, una nueva apertura ontológico-epocal; en este sentido se debería hablar de *Stoss* sólo en relación a las grandes obras que han resultado decisivas para la historia de una cultura: la Biblia, los trágicos griegos, Dante, Shakespeare; mientras que el *shock* de Benjamin parece algo más simple y familiar como el rápido sucederse de las imágenes en una

---

<sup>391</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. p. 140.

proyección cinematográfica. Con todo, Vattimo insiste en que los dos conceptos comparten cuando menos un mismo rasgo: la insistencia en el conflicto y en el desarraigo. Tanto en un caso como en el otro la experiencia estética se muestra como una experiencia de “extrañamiento” que exige una labor de recomposición y readaptación, que no puede ni debe perderse en el fenómeno de la estetización difusa, como de hecho sí sucede.

Ahora bien, esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada: la experiencia estética, al contrario, se orienta a mantener vivo el desarraigo. Para Heidegger, en específico, la experiencia del desarraigo del arte se contrapone a la de la familiaridad del objeto de uso, en el cual la enigmaticidad del *Dass* (del “que”) se “diluye en la disponibilidad”. Sin embargo, Vattimo propone que no tendría sentido suponer que, para Heidegger, la experiencia del desarraigo estético hubiera de “concluir” en una recuperación de la familiaridad y la obviedad, como si el destino de la obra de arte fuese transformarse, al final, en un simple objeto de uso. La situación de desarraigo, sea para Heidegger o para Benjamin, es constitutiva y no provisional. Según Vattimo, es este elemento el que resulta radicalmente nuevo en ambas posiciones estéticas respecto de la reflexión tradicional sobre lo bello y la pervivencia de esta tradición en las teorías estéticas de nuestro siglo. El filósofo italiano considera que desde la doctrina aristotélica de la catarsis al libre juego de las facultades kantianas, o a lo bello como perfecta correspondencia entre el interior y exterior en Hegel, la experiencia estética parece haber sido siempre descrita en términos de *Geborgenheit*, de seguridad, de “integración” o “reintegración”.

Pero lo que más importa a Heidegger, tal y como se pone de manifiesto en múltiples páginas del ensayo de 1936, así como en sus lecturas de poetas, no es la definición positiva del mundo que la poesía abre y funda, sino caracterizar el alcance de “desfondamiento” que la poesía tiene siempre también de modo inseparable. (...) Si, como se ha visto, el desarraigo es el elemento esencial y no provisional de la experiencia estética, de tal desarraigo es responsable mucho más la tierra que el mundo; sólo porque el mundo de significados desplegados por la obra aparece obscuramente enraizado (y, por tanto, no lógicamente “fundado”) en la tierra, la obra produce un efecto de desarraigo: la tierra no es el mundo, no es un sistema de conexiones significativas, sino lo otro, la nada, la universal gratuidad e insignificancia. La obra es fundación sólo en cuanto produce un efecto de extrañamiento, jamás recomponible en una *Geborgenheit* final. La obra de arte no es nunca tranquilizante, “bella” en el sentido de la perfecta conciliación de interior y exterior, esencia y existencia, etc.<sup>392</sup>

La intuición de Vattimo nos parece atinada pero su interpretación resulta, otra vez, discutible. En primer lugar, su visión de la estética heideggeriana, una estética eminentemente

---

<sup>392</sup> *ibidem*, p. 144.

fundacional, romántica y hasta bucólica o francamente “rural”<sup>393</sup>, se ve transformada (por no decir completamente distorsionada) por Vattimo en una estética urbana del conflicto y del desarraigo, es decir, una estética des-fundacional, citadina y cosmopolita, defensora de la diversidad social y la pluralidad cultural. Nótese la marcada diferencia entre esta visión y la que Vattimo sostenía hace años en *Ontología y poesía*, obra minuciosamente analizada en el segundo capítulo de esta tesis, donde mostraba una posición diferente, previa a su famosa actitud debilitadora y mucho más inclinada a los rasgos fuertes o de fundamentación de la ontología heideggeriana. Si bien el propio turinés reconoce la necesidad actual de un cambio de acento en la interpretación habitual del sentido de la estética heideggeriana hacia esta perspectiva, pensamos que este simple “cambio de acento” trae consigo no sólo una gran desapego al pensamiento heideggeriano en sus intenciones originales, otra vez con el afán de actualizarlo y urbanizarlo, volverlo posmoderno a cualquier costo; sino también y sobre todo una profunda traición al carácter eminentemente bipolar de la experiencia del arte en cualquier momento de la historia: ¿por qué acentuar la unidad e integración de la experiencia o por qué ponderar el lado contrario del desarraigo y la desintegración, si en todo caso ambas polos son esencialmente constitutivos de la experiencia estética? ¿Acaso en el arte contemporáneo no se encuentran también muchas manifestaciones del arte que se orientan en un sentido integrativo e incluso tranquilizador? ¿Qué decir del arte religioso en nuestra época y, por dar algunos ejemplos, de la música sacra de un compositor tan notable como el británico John Rutter o del significativo resurgimiento de la pintura “espiritualista” en figuras como el uruguayo Joaquín Torres García o más recientemente en el neofigurativismo del mexicano Roberto Cortázar?

Por otro lado, si analizamos las últimas citas de Vattimo con detalle, en ambas aparece una noción típica de su perspectiva nihilista, que merecería un poco más de cuidado: la noción de la nada. Naturalmente este no es el lugar para desarrollar la extensa disquisición filosófica que merecería el asunto.<sup>394</sup> Sin embargo, baste decir ahora que se trata de un asunto complejo

---

<sup>393</sup> Cfr. por ejemplo con la interpretación mucho más moderada de Molinuelo, José Luis, *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 2002, especialmente el capítulo “El arte del tiempo”, pp. 183-237.

<sup>394</sup> Existe un espléndido ensayo de Sergio Givone, colega de Vattimo en la universidad de Turín, discípulo también de Luigi Pareyson y profesor de estética en la universidad de Florencia, que aborda el tema con detenimiento, nos referimos a *Historia de la nada* (2001), Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009. Del mismo Givone, pueden citarse otros de sus trabajos como *Storia dell'estetica*, Bari, Roma, 1988 y la ya referida, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico* (1988). Se trata de un autor sumamente interesante y que en oposición a Vattimo aborda la estética a partir de un modo de concebir a la filosofía como un discurso que encuentra sus contenidos fuera de ella misma: en el arte, el mito y la revelación religiosa. Givone encuentra un punto de convergencia entre el arte y la religión en la noción de “pensamiento trágico”, evidentemente muy lejano del “pensamiento débil” vattimiano. Con este término, Givone no pretende restituir anacrónicamente

y escurridizo que el propio Vattimo tampoco deja muy en claro. Cuando nos habla de que en la experiencia de la obra de arte, el elemento simbólico de la tierra, esconde de alguna manera a “Lo Otro”, lo radicalmente otro, la nada, la universal gratuidad e insignificancia, llaman la atención varios problemas. Mencionemos el que más nos preocupa. Vattimo tiende nuevamente a simplificar, aligerar (como su propuesta de por sí lo pretende), pero sobre todo a des-dramatizar el tema (como lo hizo por ejemplo en la interpretación de la *physis*), al identificar sin más la nada con la otredad, la gratuidad y la insignificancia, sin detenerse en los posibles rasgos trágicos e incluso violentos de este tipo de experiencia. Como sostiene Sergio Givone, a propósito de Vattimo, “el nihilismo ha perdido su rasgo sombrío y totalitario; se ha endulzado, aligerado, acomodado a la situación”.<sup>395</sup> Seguramente esta posición obedece, de nueva cuenta, a la influencia de Nietzsche, quien señala que después de haber confiado en su renacimiento, habrá que caer en la cuenta de que lo trágico, tal como los griegos lo concebían, se ha ocultado para siempre.<sup>396</sup> Curiosamente la postura del *pensiero debole* ha sido siempre contra toda forma de “pensamiento duro” por considerarlo precisamente violento e impositivo. Sin embargo, y a pesar de sus lecturas decisivas de Nietzsche, que sí era un gran conocedor de los griegos, Vattimo no parece dimensionar de una manera más explícita que una “ontología débil” o una “estética débil” como las que él propone, pueden esconder, como en el caso de la “tierra” en Heidegger, la experiencia de la nada, pero no sólo como una pudorosa insignificancia, sino como una experiencia que, más allá de su filiación con la angustia y con la muerte, nos puede abismar muy violentamente en el caos y el despedazamiento. Recuérdese, a propósito de lo dicho, la postura de Paul Virilio contra la impiedad del arte actual y los ejemplos extremos citados por él en el segundo capítulo de esta tesis.

En fin, para Vattimo la obra de arte no es nunca tranquilizante. Sin embargo, el filósofo italiano, reconoce apenas de pasada (o casi de manera *distraída* o *dispersa*, diríamos nosotros jugando con el término de Benjamin<sup>397</sup>), que puede quizá tener algo de la catarsis aristotélica,

---

una visión heroica o patética de la existencia, sino subrayar la actualidad de un pensamiento (una ontología y una estética) que no pueden ser indiferentes al carácter irreductiblemente enigmático del ser. En una línea similar puede ubicarse a Massimo Cacciari, profesor de estética en Milán y enemigo intelectual de Vattimo, en su libro, escrito junto con Massimo Doná, *Arte, tragedia y técnica*, Prometeo, Buenos Aires, 2008; véase el trabajo específico de Cacciari, “La salvación que cae. Ensayo sobre la pregunta por la Técnica en Heidegger”, donde el autor pone explícitamente en entredicho la interpretación que hace Vattimo de Heidegger y en especial de la noción de *Ereignis*, pp. 43 y ss.

<sup>395</sup> Givone, S., *Historia de la nada*, op. cit. p. 25.

<sup>396</sup> Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1993, p. 31-46.

<sup>397</sup> Para una mayor precisión en los conceptos utilizados por Benjamin, v. de Eiland, Howard, “Recepción en la dispersión”, en Uslenghi, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia,

pero sólo si la catarsis es entendida como ejercicio de finitud, como reconocimiento de los límites terrestres, isobrepasables, de la existencia humana, y no como purificación perfecta, sino como *phrónesis*.<sup>398</sup>

La breve observación de Vattimo resulta más que pertinente aunque su interpretación no alcance a profundizar (probablemente por que no se encuentra suficientemente desarrollada y argumentada) en el trasfondo ontológico y los supuestos fundamentales de los que parte. Vattimo ha dejado por sentado que se rehusa a regresar a las ideas estéticas de Aristóteles ya que considera que, al igual que en el caso de otras teorías estéticas como la de Kant o la de Hegel, la experiencia estética parece haber sido siempre descrita en términos de *Geborgenheit*, de “conciliación”, de “integración” o “reintegración”. Sin embargo, dejando de lado la legitimidad y justeza de sus interpretaciones de Kant o Hegel, nos parece que en el caso de Aristóteles, resulta poco claro y preciso hablar de estos términos (seguridad, integración y reintegración) que resultan ajenos al contexto aristotélico, donde la catarsis que se da con la tragedia tiene en efecto un carácter purgativo y hasta purificativo, pero no necesariamente edificante. Es más, ese sentido de permanente “convalecencia del ser”, que tanto refiere Vattimo en relación con Heidegger y la “superación de la metafísica”, bien podría trasladarse a la experiencia de la catarsis poética, donde la liberación emocional del temor y la piedad se mantiene siempre en la tensión y el conflicto de esa convalecencia ontológica, ya que nunca se da una cura (para utilizar el término heideggeriano) de forma plena, sino tan sólo de manera virtual, justamente porque la experiencia poética se ve envuelta en una obra de ficción y no en la realidad natural del hombre. Es esa diferencia fundamental entre arte y vida la que precisamente se ve desdibujada y difuminada en las posturas de muchos filósofos posmodernos, incluido el propio Vattimo, y en el fenómeno de la estetización generalizada, al que volveremos al final de este apartado.

En suma, la tesis de Vattimo es que sólo desde esa perspectiva más desfondante que fundante se puede establecer la analogía entre el *Stoss* de Heidegger y el *shock* de Benjamin, lo cual supone, digámoslo una vez más, separar la teoría de Heidegger, de cualquier forma de metafísica y creer que lo que a él le interesa, tanto en el *Stoss* como en la angustia, es el desarraigo en relación a cualquier mundo, sea el que está dado, sea el que proyecta la obra en

---

Buenos Aires, 2010, pp. 53-74. En este trabajo, el autor distingue entre la mera distracción y, digamos, una distracción productiva: entre la distracción como un a desviación de la atención o como un abandonarse a la dispersión y la distracción como un estímulo para nuevas formas de percibir. En cualquiera de los dos casos, se percibe un cierto deambular, una dispersión.

<sup>398</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. p. 145.

términos positivos. Insistimos en que se trata de una distorsión del pensamiento de Heidegger. Mientras en el ensayo de Benjamin se percibe la tendencia general a una valoración positiva de la existencia tecnológica, ya que el cese del valor cultural y aurático de la obra de arte es entendido explícitamente como una oportunidad positiva de liberación para el arte (liberación de la superstición, la alienación y la metafísica), Heidegger se muestra como un severo juez de las condiciones de existencia modernas, debido sobre todo, a que la banalización del lenguaje que se verifica en la “sociedad de la comunicación generalizada” (como la llama Vattimo) vendría a destruir la propia posibilidad de la existencia de la obra en cuanto obra, abatiéndola en la insignificancia, pero no sólo semántica sino también y sobre todo ontológica.

Aún así, remitiéndose a los últimos textos de Heidegger, como *Identidad y diferencia* y *Ensayos y Conferencias* en las que se ilustra la noción de *Ge-Stell* (que ya tuvimos oportunidad de analizar en el primer capítulo de este trabajo), Vattimo reclama, una vez más, una interpretación bastante audaz de Heidegger, según la cual, se recordará, la esencia de la técnica moderna no consiste sólo en alcanzar el máximo punto de olvido metafísico del ser (de su diferencia ontológica);

Para Heidegger, el *Ge-Stell* es también “un primer acuciante, relampaguear del *Ereignis*”, o sea: del acontecer del ser, más allá de su olvido metafísico. Precisamente en el *Ge-Stell*, es decir, en la sociedad de la técnica y de la manipulación total, Heidegger ve también una *chance* de sobrepasar el olvido y la alienación metafísica en que hasta hoy ha vivido el hombre occidental. El *Ge-Stell* puede ofrecer esa chance precisamente por definirse en términos que son casi idénticos a los usados por Benjamin para hablar del *shock*.<sup>399</sup>

En esta última cita, para decirlo rápido, Vattimo nos habla ni más ni menos que de una “nueva venida del ser”, que, dentro y a través de la obscura terminología heideggeriana, combinada con los anglicismos de Benjamin y los del propio filósofo italiano, nunca queda definida y ni siquiera claramente sugerida, salvo como el anuncio, casi profético, de una venida no presencialista y más bien eventual de un ser relampagueante.<sup>400</sup> Evidentemente

---

<sup>399</sup> *ibidem*, p. 148-149.

<sup>400</sup> Como ya hemos comentado en varios pasajes de este trabajo, uno de los puntos más polémicos en la posición de Vattimo es la interpretación que hace del concepto heideggeriano de *Ereignis* como acaecimiento, es decir, como una nueva forma dinámica y no presencialista de entender el ser y sustraerlo de la tradición metafísica que ha querido entenderlo y fijarlo en una noción objetiva cercana al ente. Sin embargo, más allá del significado que nos remite a la acción del acaecer, Vattimo no parece reparar en la otra connotación que resalta Heidegger (y algunos de sus interpretes más fieles como el ya citado Máximo Cacciari) al referirse al acaecimiento como “apropiación” o, según las diferentes traducciones españolas, como acaecimiento propicio (Félix Duque), advenimiento apropiador (Yves Zimmermann) y acaecimiento apropiador (Manuel Garrido); lo que nos remite en todo caso a que no cualquier evento o acontecimiento pueda ser considerado como un

Vattimo entra en conflicto con las palabras y lucha intensamente con y contra ellas; se trata también de un problema del lenguaje que es común a muchos filósofos contemporáneos (postheideggerianos, postmodernos, posthistóricos, postmetafísicos) que se mueven peligrosamente en esa tentadora y delgada línea de “los márgenes de la filosofía”, como ha dicho y ejemplificado particularmente Jaques Derrida. Vattimo no es la excepción y, sin aclarar del todo sus propios términos, se pregunta también si acaso nuestra terminología estética y los conceptos de los que disponemos para hablar de arte son adecuados para pensar la experiencia estética como desarraigo, desfondamiento o *shock*. Según Vattimo, y coincidimos con él hasta cierto punto, un signo de que no lo son puede verse en la circunstancia de que la teoría estética no haya hecho aún justicia a los *mass-media* y las posibilidades que ofrecen, en el sentido de tratar de conciliar las condiciones de la reproductibilidad y difusión actuales con las exigencias propias de la creatividad, que parecen seguir siendo indispensables para el arte. El asunto no parece sencillo: el reto, según nosotros, sería “salvar” la originalidad del arte frente a la rápida difusión de las comunicaciones que tienden a banalizar inmediatamente todo mensaje que, por otra parte, para satisfacer las exigencia de los media, nace ya banalizado. Vivimos en un consumo de símbolos y novedades que, como las de la moda, no poseen la radicalidad que parece necesaria para la obra de arte, presentándose más bien como juegos artificiales, pura pirotecnia. Los *mass-media*, en efecto,

---

verdadero acaecimiento, sino sólo aquellos que se consideran a-propiados, es decir, propios o propicios para revelarnos (donarnos y al mismo tiempo retirarnos: des-ocultarnos como se da en la *a-letheia* griega) el misterio (del ser) y la copertenencia originaria entre ser-y-tiempo, ser-y-ente, ser-y-ser ahí. Véase de Heidegger, Martin, *Tiempo y ser*, (*Zur Sache des Denkes*, Auflage, Max Niemeyer Verlag, Tubinga, 2000), Tecnos, Madrid, 2009, en particular, la “Introducción” de Manuel Garrido, pp. 10-18 y el texto de la conferencia de 1962 que da título a la obra, traducida por él mismo, pp. 19-44. *Confróntese* también las extraordinarias reflexiones de Giorgio Agamben en “Lo absoluto y el *Ereignis*” en su libro, con un título claramente opuesto al *Pensamiento débil* de Vattimo, *La potencia del pensamiento* (2005), Anagrama, Barcelona, 2008, pp. 171- 200. En este trabajo, Agamben sostiene una interpretación más compleja aunque próxima a la del filósofo turinés, afirmando que Heidegger muchas veces ha vinculado el pensamiento del *Ereignis* con el Absoluto hegeliano. Sin embargo, dice el filósofo romano y discípulo directo de Heidegger, esta vinculación tiene siempre la forma de un alejamiento, que tiende a subrayar las diferencias más que los rasgos comunes. “Heidegger escribe que el *Ereignis* no es idéntico a lo Absoluto, y tampoco es su antítesis, en el sentido en el que la finitud se opone al infinito. Con el *Ereignis*, al contrario, el ser mismo es experimentado como tal, no es puesto como un ente y mucho menos como el ente incondicionado y supremo” (p. 188). Para Agamben, es precisamente la finitud, y no sólo la del hombre sino también la del *Ereignis* mismo, la que se hace visible en este concepto heideggeriano. En todo caso, como dice Agamben, si pudieramos pensar en el *Ereignis* como una nueva “venida del ser”, tendríamos que entenderla paradójicamente como “la llegada de un haber-sido”, un recuerdo, una huella. Sin embargo, y aquí aparece lo difícil de pensar, esta finitud –dice Agamben- debe pensarse en sí misma, sin referirse más al in-finito para dar paso a un pensamiento de lo finito en cuanto tal, es decir, del fin de la historia del ser. Esto sólo puede querer decir que “la historia del ser está acabada” y que el *Ereignis* es el lugar del “despedirse de ser y tiempo”. ¿Significa esto que el pensamiento del *Ereignis* es, como lo absoluto de Hegel, pensamiento de la pura declinación, a la manera de Vattimo?

confieren a todos los contenidos que difunden un peculiar carácter de precariedad y superficialidad; esto choca violentamente contra los prejuicios de una estética siempre inspirada en el ideal de una obra como presencia perenne y de la experiencia estética que involucra profunda y auténticamente al sujeto, creador o espectador. Sin embargo, como hemos visto ya, Vattimo asume una posición distinta y renuncia a cualquier intento metafísico de seguir rescatando una “esencia”, “originariedad” o “autenticidad” del arte y la experiencia estética en nuestros días, declarándose a favor de una “estética del *shock*”, que, sobre todo en la interpretación heideggeriana, alcanza a tener todavía algunos escasos caracteres ontológicos.

Estabilidad y perennidad de la obra, profundidad y autenticidad de la experiencia productiva y receptiva, son sin duda cosas que ya no podemos esperar de la experiencia estética tardo-moderna, dominada por la potencia (e impotencia) de los *media*. Contra la nostalgia de la eternidad (de la obra) y la autenticidad (de la experiencia) hay que reconocer claramente que el *shock* es todo lo que queda de la creatividad del arte en la época de la comunicación generalizada.<sup>401</sup>

Nos parece que Vattimo nuevamente se excede en su postura debilitadora; el hecho de que ya no resulte tan fácil encontrar dicha identidad del arte y de la experiencia estética actuales no significa que debemos avanzar hasta la posición radical de negar o cancelar esta posibilidad y dejar que se disipe y disperse en la superficialidad del *shock*, cuyos caracteres consisten, por una parte, en la pura movilidad e hipersensibilidad de los nervios; la excitabilidad y el vertiginoso frenesí característicos del hombre urbano. Así, la obra de arte se disuelve en la experiencia estética, pensada, como define el mismo Vattimo, en términos de variaciones mínimas y continuas, según el ejemplo que proporciona la propia percepción cinematográfica, especialmente la cinematografía actual hollywoodense, de corte claramente espectacular y efectista.

Afortunadamente, Vattimo apela a un segundo rasgo característico del *shock*, que queda como único residuo de la creatividad en el arte de la modernidad tardía y que es lo que Heidegger piensa bajo la noción de *Stoss*, es decir, el desarraigo y la oscilación que tiene que ver con la angustia y la experiencia de la mortalidad. El fenómeno descrito como *shock* no se refiere sólo a las condiciones de percepción, ni es un hecho –reconoce Vattimo– que

---

<sup>401</sup> *ibidem*, p. 151.

pudiéramos confiárselo a la sociología del arte; es, por el contrario, “el modo de realizarse la obra de arte como conflicto entre mundo y tierra.”<sup>402</sup>

En suma, Vattimo insiste en la idea del arte como *shock*, desarraigo continuo, y, en el fondo, en cuanto ejercicio de mortalidad. Sin embargo, esa misma insistencia en el *shock* nos sigue resultando cuestionable por varias razones. En primer lugar, la problemática del *shock* como reacción del receptor se debe a que es algo demasiado indeterminado, aún cuando se le defina en términos de un desarraigo existencial y rememorativo de nuestra propia muerte. En las exhibiciones dadaístas, por dar un ejemplo extremo, la reacción del público se caracteriza por ser lo indeterminado de la reacción. El público responde a la provocación dadaísta con una furia ciega o de una manera totalmente espontánea e impulsiva, desde la sorpresa y la admiración, hasta la cólera, el llanto o el vómito. ¿Podríamos decir que cualquiera de estas reacciones es un efecto desarraigante y mortal del *shock* provocado por determinada “obra de arte”? ¿Es esto solamente lo que busca el arte en nuestros días? ¿Cómo podemos seguir hablando de un concepto unitario como “obra de arte” si lo mismo puede provocar una reacción u otra totalmente contraria, bajo el argumento de que dicha variedad dependerá

---

<sup>402</sup> Sobre el análisis comparativo entre Benjamin y Heidegger, puede consultarse el ensayo de Rebecca Comay, filósofa de la universidad de Toronto, “Enmarcando la redención: aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger” en Uslenghi, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, op. cit, pp. 141-177. En este trabajo, la autora plantea, al igual que Vattimo, una confrontación que parte también de los textos de 1936 de ambos autores. En primer lugar aparecen las diferencias: el ejemplo de Heidegger del templo griego, el ejemplo de Benjamin del cine; los gustos refinados de Heidegger, el estudiado antileticismo de Benjamin, etcétera. Coincide con Vattimo en cuestionarse si el “optimismo” de Benjamin no implicaría simplemente su inmersión final en el ámbito de la *Technik*, -la celebración del reemplazo de *Kultwert* por *Ausstellungwert* (valor de culto por valor de exhibición), pero no deja de subrayar la ambigüedad y la reticencia de Benjamin frente a los riesgos de la reproductibilidad cuando éste habla con un gran sentido crítico del fascismo como una forma de estetización de la política. En concreto, la autora propone, en una lectura muy cercana a la del filósofo italiano, que el *Gestell* heideggeriano puede entenderse como una forma de experimentar un “destino de revelación” y una manera de “escuchar el reclamo del ser” en nuestros días. Sin embargo, parece tomar distancia respecto de Vattimo cuando rectifica que experimentar el mutuo desafío del hombre y del Ser bajo el imperativo del orden calculador sería reconocer fundamentalmente que la confrontación en realidad deriva de una previa imbricación o un “pertenecer mutuamente”. En otras palabras, más que dar el paso pos-moderno hacia la disolución del Ser (con mayúscula, tal como lo escribe la autora), Comay prefiere, como el propio Heidegger, mantenerse en esa difícil y “oculta unidad determinante de la historia del Ser como tal” e insiste en hacer una fiel y cuidadosa interpretación del *Ereignis* en términos de una “apropiación” del “hombre” por el Ser, pero igualmente del Ser por el “hombre”. “*Ereignis* supone un despertar del olvido del Ser al olvido del Ser” (p. 166), esto es, adquirir una conciencia radical de ese olvido que sin embargo no significa una recuperación del Ser como tal sino sólo de su olvido. Un “olvido activo”, dice la autora, en un sentido nietzscheano muy cercano al de Vattimo, en donde el olvido del Ser alcanza su máximo límite y el atisbo al que da lugar el “relámpago” del *Ereignis* puede avizorarse apenas como “el parpadeo del recuerdo” (p. 171), es decir, el regreso al poder de la mirada, a un modo de posesión a través de la mirada, un modo de ver que precede toda visión eidética y en la cual lo que se ve y lo que es visto quedan, en realidad, interconectados, con todos los riesgos que implica esta visión, más bien intuitiva y poética del Ser, en la que paradójicamente, como reconoce la propia autora, podemos ver demasiado y vislumbrar muy poco: al final, una ontología menguada, disminuida o debilitada como la del propio Vattimo, que prudencialmente no se atreve a dar el salto en el vacío.

enteramente del individuo receptor y de su muy particular manera de experimentar el desarraigo? ¿Es posible aceptar con Benjamin y con Vattimo que el paradigma de la nueva forma de percepción en el ámbito de la estética ya no sea la contemplación y ni siquiera la inter-acción sino la distracción? ¿Qué potencial revolucionario y emancipador podemos reconocer en esta distracción estética, o mejor, en esta estética de la distracción? Para acabar pronto, resulta congruente conciliar la “percepción distraída” con el *shock* y, peor aún, con el desarraigo existencial y ontológico? ¿Qué tipo de *shock* y de desarraigo puede darse en una percepción francamente descuidada, disipada y distraída?

Por otro lado, como ha hecho ver Peter Bürger con gran lucidez, la estética del *shock* plantea también otro problema difícil de salvar: la imposibilidad de sostener en el tiempo este tipo de efecto.

Nada pierde su efecto tan rápido como el *shock*, ya que su esencia responde a una experiencia única. Básicamente, cambia en la repetición. Existe algo así como un *shock* esperado. A esto se deben las fuertes reacciones del público ante la aparición de los dadaístas. Las noticias en los diarios le advirtieron al público del *shock*, el público lo esperaba. Un *shock* semejante, institucionalizado, podría repercutir muy poco en la praxis cotidiana del receptor. El *shock* es “consumido”.<sup>403</sup>

Dicho de manera más actual y sencilla: la cotidianización de la espectacularidad mata al espectáculo. El propio Bürger nos recuerda que una teoría como la del distanciamiento (dramático) de Bertold Brecht en el teatro representa el intento por superar el efecto inespecífico del *shock* y, al mismo tiempo, recuperarlo dialécticamente. En todo caso, propone Bürger, más allá de la automatización perceptiva del *shock*, lo que queda es el carácter enigmático del producto, su resistencia contra el intento de adquirir sentido, como sucede con la noción de la “tierra” en Heidegger. Si el receptor no quiere resignarse a cualquier construcción de sentido, aunque sea un elemento de la obra, debe tratar de comprender el carácter enigmático de la obra vanguardista. Por lo tanto, no parece tan atinada la elección vattimiana del término “*shock*”, para referirse a la experiencia estética contemporánea, por más que se le busquen algunas connotaciones afines al *Stoss* heiddegeriano, cuya dimensión ontológica y enigmática parece desvanecerse y quedar sólo con un carácter residual en la interpretación *debolista* del filósofo italiano. Nosotros pensamos que el arte actual, como ha dicho Danto, exige ser comprendido y ser comprendido desde los principios constructivos de la constitución de cada obra, como el propio Vattimo había sostenido años atrás, según vimos,

---

<sup>403</sup> Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia* (1974), Las cuarenta, Buenos Aires, 2009, p. 114.

en el análisis ontológico que hiciera de las vanguardias en *Poesía y ontología*. ¿En qué momento y por qué razones decide Vattimo dar un vuelco tan radical y peligroso en su línea de pensamiento hasta el punto de abandonar todo intento de búsqueda de un núcleo esencial para el arte y dejar a la estética (y a la ontología misma) al borde del abismo y de su aniquilación?

Para retornar al tema de la estetización como des-realización, otro punto que merece atención en esta “estética del *shock*” es el problema de los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías. Da la impresión de que la estética de Vattimo tiende a desembocar en una apología excesiva y apresurada de la cultura de masas, a la que trata de rescatar de los caracteres alienantes que le habían conferido Adorno y la sociología crítica. Vattimo postula que la sociología crítica es una teoría anacrónica, pues parte todavía de supuestos “metafísicos”, y plantea que quizá nosotros estemos ya en situación de reconocer que los elementos de superficialidad y precariedad de la experiencia estética que se dan en la sociedad de la tardomodernidad no son necesariamente signos o manifestaciones de alienación, ligados, como pensaba Ortega,<sup>404</sup> a los aspectos deshumanizadores de la masificación. En otras palabras, y como ya habíamos revisado en el primer capítulo de esta tesis a propósito del concepto de “posmodernidad”, Vattimo ve con un cierto optimismo la intervención de los *mass-media* en la creación y difusión de las obras de arte:

El advenimiento de los media comporta, de hecho, igualmente una acentuada movilidad y superficialidad de la experiencia, que contrasta con las tendencias orientadas a la generalización del dominio, por dar lugar a una especie de “debilitamiento” en la noción misma de realidad, con el consiguiente debilitamiento de su pregnancia. La “sociedad del espectáculo” de que hablan los situacionistas no es sólo la sociedad de las apariencias manipuladas por el poder, es también una sociedad en la que la realidad se da con caracteres más débiles y fluidos, y en la que la experiencia puede adquirir los rasgos de la oscilación, del desarraigo, del juego.<sup>405</sup>

No compartimos del todo con Vattimo este optimismo y también es difícil refrendar hoy el supuesto optimismo de Benjamin. Lejos de que el cine se haga más democrático (como no sea la popularidad global del cine norteamericano), el contraste entre arte elevado (cine de

---

<sup>404</sup> Ortega y Gasset, Jose, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid, 1991.

<sup>405</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. pp. 153-154. Evidentemente Vattimo se refiere al ensayo de Guy Debord, aparecido en 1967, *La Société du Spectacle*, donde el autor, autodidácta, vanguardista radical, heterodoxo, agitador y promotor de las provocaciones culturales de los sesenta, califica de “espectáculo” a lo que Marx en sus Manuscritos económicos filosóficos de 1844 llamó la “alienación” o enajenación social resultante del fetichismo de la mercancía, que, en el estado industrial avanzado de la sociedad capitalista, alcanza tal protagonismo en la vida de los consumidores que llega a sustituir como interés y preocupación central todo otro asunto de orden cultural, intelectual o política. Existe traducción española *La Sociedad del Espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990.

arte) y arte de masas (cine hollywoodense) no ha desaparecido. Las películas de un director políticamente radical como Jean-Luc Godard no son por lo general vistas (ni entendidas) por el público cinematográfico. Nuevas técnicas y tecnologías introducidas en el cinematógrafo pueden tener una visible influencia no necesariamente progresista. La digitalización aumenta el realismo visual y la espectacularidad de películas como *Matrix* o *Starship Troopers*, pero es difícil de creer que estas cintas, con sus héroes mesiánicos, sus violentos tiroteos y sus exterminios de extraterrestres, contengan mensajes políticos progresistas, como esperaría Benjamin.<sup>406</sup> Menos aún pensar que puedan llegar a conmovernos en un sentido más profundo o de cierto rango ontológico. Ni la realidad, que no termina de corresponder al debilitamiento ontológico del que habla Vattimo y donde más bien se hacen presentes criterios mercantilistas cada vez más duros que determinan la relación por lo general monopólica entre los medios y la cultura en términos puramente comerciales, ni la propia teoría del filósofo italiano, que no ha sido capaz de clarificar en términos exactos y precisos la aportación positiva y emancipadora de los medios en el ámbito de la estética; nos permiten darle la razón al pensador débil de la posmodernidad. En lo que sí consideramos que puede tener algo de razón su optimismo, siempre y cuando no se asuma desde una posición tan despreocupada y de renuncia completa al carácter aurático de las grandes obras, es, precisamente, en la intuición de que el aura de las grandes obras artísticas del pasado no ha desaparecido en realidad, a pesar del uso intenso y cada vez mayor de múltiples tecnologías de reproducción actuales. Traigamos a cuento el ejemplo citado por Cynthia Freeland:

El CD-ROM del Louvre ofrece una maravillosa vista de la *Gioconda*. Casi vemos los poros de su piel en la pantalla del ordenador; la reproducción es más luminosa que el original, pequeño y casi opaco, y revela más del paisaje del fondo. El *zoom* permite al espectador examinar los rasgos conforme el comentador los enumera: la frente alta, la elevación de la comisura del lado izquierdo de los labios, las manos serenamente recogidas. Sin embargo, la gente sigue yendo en peregrinación al Louvre para ver el cuadro original de Leonardo. Hay un sentimiento de veneración casi religiosa cuando las masas internacionales desfilan ante el misterioso rostro que descansa, sonriendo, en su cerrada caja de cristal. La atmósfera es de callada excitación y la gente graba la memorable ocasión en vídeos e instantáneas. El aura de la *Gioconda* no es en modo alguno un espejismo, aunque hay algo tristemente irónico en los intentos de los visitantes de captarla con sus propias reproducciones mecánicas.<sup>407</sup>

Podríamos mencionar diversos ejemplos y hacer referencia a otros pensadores relevantes en relación con este punto. El propio Vattimo ha tenido que oscilar entre autores

---

<sup>406</sup> Para una crítica marxista y muy aguda del cine hollywoodense actual puede confrontarse el trabajo del filósofo esloveno Slavoj Žižek, "Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo" en A.A.V.V. *Arte, ideología y capitalismo*, Pensamiento (Círculo de Bellas Artes), Madrid, 2008, pp. 11-40.

<sup>407</sup> Freeland, Cynthia, *Pero ¿esto es arte?*, op. cit. pp. 193-194.

optimistas como Marshall McLuhan (“la galaxia Gutenberg”, “la aldea global”, “el medio es el mensaje”, sólo por citar algunos de sus principales conceptos<sup>408</sup> y su postura de que son los nuevos artistas quienes mejor entienden y exploran los nuevos medios y los que se anticipan a su tiempo al comprender las posibilidades de nuevas formas de pensamiento y relación) y, por otro lado, las ideas incendiarias y sarcásticas de Jean Baudrillard, a quien se alude a veces como “el sumo sacerdote del postmodernismo”. La idea de arte de Baudrillard es, en algún sentido, la hipótesis de la *Verwindung* de Heidegger-y-Vattimo llevada al extremo de la distorsión histórica-ontológica de la estética donde el arte actual entendido como cita, simulación y *remake* se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos *kitsch*, de todas las formas, obras y estilos del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo. Se trata, como ha dicho el propio Baudrillard, de una parodia y, al mismo tiempo es una palinodia del arte y de la historia del arte, una parodia de la cultura por sí misma en forma de venganza, característica de una desilusión radical.<sup>409</sup>

Entre el iluminismo de McLuhan y el fatalismo de Baudrillard, el propio Vattimo ha tenido que dar un paso atrás y matizar su postura en términos de fijar límites al fenómeno de la estetización entendida como des-realización, o viceversa. Como había propuesto Vattimo, según lo expusimos al principio de este apartado, si la des-realización que se da en el mundo de la comunicación masificada es analizada en términos de estetización, se deberá tener presente que la experiencia estética de la tardo-modernidad tiene los caracteres, aunque complejos y discutibles como hemos visto ya, del *shock* y la perturbación. En otras palabras, Vattimo insiste en que el único y último límite posible para la estetización es el carácter conflictivo de la experiencia estética. Sin embargo, el filósofo de Turín reconoce finalmente y un poco a su pesar que la estetización generalizada del mundo mediático no conserva este carácter conflictivo y más bien se compone de “espectáculos gastronómicos” que por lo general no dan lugar a una experiencia verdaderamente conflictiva en el espectador; al contrario, dice Vattimo, nos demuestran el carácter de inocuo entretenimiento que los domina.

---

<sup>408</sup> Cfr. las referencias de Vattimo en *La sociedad transparente*, op. cit. p. 94. De McLuhan pueden consultarse *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996; *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998; con Powers, B.R., *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Gedisa, Barcelona, 1993.

<sup>409</sup> Baudrillard, Jean, *La ilusión y desilusión estéticas*, Monte Ávila, Caracas, 1997; y *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

Lo que estoy tratando de argumentar es que, en la estetización difusa, aquello que nos golpea negativamente y que nos hace sentir la necesidad de un “límite de la des-realización” es la ausencia de toda conflictividad. Esta ausencia tiene una explicación que globalmente podemos resumir bajo el término de “exigencias del mercado”. Es la preocupación de servir al mercado (de los bienes y productos verdaderos, pero también por ejemplo del consenso político, en el caso de la propaganda), lo que impide a los *mass-media* acoger con toda su carga, y con su conflictividad, la experiencia estética como de hecho se ha configurado en las artes de nuestro siglo.<sup>410</sup>

Vattimo admite entonces que la des-realización (o estetización) que han hecho posible las nuevas tecnologías de la comunicación encuentra un límite en el “agente realístico” que es el mercado y las “leyes” de la economía. En otras palabras, Vattimo avanza contra toda su argumentación y rectifica, en una especie de paradoja, que si bien los medios han tenido un efecto de des-realización en la sociedad, lo han hecho hasta el punto de toparse con un límite, ese sí un hecho muy real (duro, consistente y efectivo) que ya no estaría sujeto a la hermeneutización que tanto profesa Vattimo y que parecería convertirse en el único principio ontológico que no ha logrado ser des-realizado ni debilitado por filosofía alguna: el mercado: el mercado, en sí, como realidad absoluta. Lo que es peor, todas las esperanzas de emancipación que Vattimo había conferido a la propuesta de la ontología débil y al efecto presuntamente liberador de los medios de comunicación, quedan francamente cuestionadas a la luz de este hallazgo. No obstante los intentos de Vattimo por justificar su “nueva” postura e insistir en el sentido positivo del proceso de des-realización, inaugurado por el nacimiento de los *mass-media* y que se traduce, según él, en una liberación de la pluralidad de las interpretaciones y la estetización tendencialmente total de la experiencia humana del mundo, que está muy lejos, dice, de una aceptación neutral o pasiva del mundo como es; nos parece que el filósofo italiano sufre claramente de varias inconsistencias. La primera, acaso la más importante, el optimismo ingenuo, difícil de aceptar en un autor presuntamente tan nihilista como Vattimo, de estar a favor del debilitamiento de la realidad y la consecuente estetización difusa del mundo cotidiano, producidos efectivamente por los medios, cuando desde el inicio de estos fenómenos se sabía ya por conducto de muchos de los autores marxistas (estudiados y citados por el propio Vattimo) que dicha estetización, lejos de tener efectos liberadores y democratizadores o incluso estéticos en la sociedad, estaba y sigue movida de fondo por los intereses fundamentales del capital, esto es, grupos sociales privilegiados, hegemónicos y monopólicos, que buscan en definitiva su propia permanencia y beneficio. La realidad social y política del mundo actual se ha encargado de des-estetizar y des-encantar el pensamiento (demasiado) débil, también en lo social y lo político, del filósofo turinés.

---

<sup>410</sup> Vattimo, G., *La società trasparente*, op. cit. pp. 113-114.

Aunque Vattimo insiste en que la idea de des-realización es afín a la del rescate estético de la existencia que perseguía Marcuse, con la diferencia que para Vattimo en la noción de esteticidad se acentúa el carácter de conflicto de la experiencia, él mismo ha reconocido que tal conflictividad se pierde frecuentemente en el vacío y la banalización a la que están sujetos los *mass-media* y, por lo tanto, si la lógica no nos engaña, dicha estetización está fatalmente comprometida no sólo con el mercado sino también y sobre todo con la frivolidad y la falta de contenidos. De poco sirve que Vattimo nos aclare que la emancipación, tal y como él la entiende en un sentido nihilista, es el mundo del conflicto de las interpretaciones y no el mundo conciliado de los “hijos de las flores” de los revolucionarios californianos del 68, cuando él mismo vuelve a pecar de una ingenuidad todavía peor al creer que en el mundo actual, el mundo caótico, estetizado y manipulado por los medios, haya justa cabida para todas las voces y todas las interpretaciones en lucha, incluso aquellas que ponen en riesgo los intereses económicos y “estéticos” de los grupos en el poder.

En síntesis, pensamos que la postura de Vattimo frente a la estetización, precisamente por esa extrema debilidad ontológica que no admite de principio la diferencia sustancial entre arte y mundo, entre lo real y lo virtual, no logra escapar, aunque él diga lo contrario, al problema del relativismo: la supuesta emancipación se reduce a la pura conflictividad de las interpretaciones y con su *Adiós a la verdad*, Vattimo se olvida precisamente del problema ontológico central sobre “la necesidad de (la) verdad”, en el arte, tan importante todavía en las ideas estéticas de Heidegger y de Gadamer, pero también y sobre todo en el fenómeno reciente de la estetización. Debemos contar con pautas y criterios más “duros”, no exclusivamente semiótico-retóricos, que por encima de la mera diversidad de opiniones y de su mutuo reconocimiento nos permitan hallar *algo de verdad* (o cuando menos de verosimilitud, exigiríamos con la *Poética* aristotélica) en medio de un puro juego de interpretaciones, o, para decirlo más dramáticamente, en medio de ese show espectral de meras apariencias en el que hemos ido convirtiendo a la sociedad posmoderna. Para regresar momentáneamente al postmodernismo radical de Baudrillard, según él, la fantasmaticación de la realidad es un proceso irreversible y consecuentemente inevitable. La omnipotencia y generalización de los medios visuales, (el cine, la televisión, el video, la imagen sintética y sin referente de la computadora, la “pantallización” y digitalización del mundo) no es más que un aspecto del triunfo de la cultura de la simulación que invade y recorre nuestra época. La concepción misma de la cosa se disgrega en una visión débil, fragmentada y modesta, como la

que nos presenta Vattimo.<sup>411</sup> Múltiples filósofos, sociólogos y psicólogos de la comunicación actuales han enfrentado el tema desde sus propias ópticas. Como ha sentenciado lúcidamente Fausto Colombo en los ámbitos de la semiótica<sup>412</sup> y la teoría de la comunicación:

A la imagen sin objeto corresponde una mirada sin sujeto (...) La pérdida del referente, la desaparición del diafragma entre perceptor y percibido son sólo dos aspectos de la imagen de síntesis: el primero concierne a su naturaleza sígnica; el segundo a su estatuto comunicativo.<sup>413</sup>

En efecto, la des-realización de la que habla Vattimo va emparejada y correlacionada, como afirma Colombo, con el progresivo debilitamiento o tendencial desaparición del sujeto como autoconciencia e identidad del que mira, asunto que tuvimos oportunidad de examinar en el tercer apartado de nuestro primer capítulo. Sin embargo, el cuestionamiento más grave no está en el desvanecimiento del referente en cuanto vínculo entre perceptor y percibido, lo cual por cierto nos dejaría en el nivel de la pura senso-percepción donde es bastante obvio que no todos los referentes tienen que ser captados en términos exclusivamente empíricos-sensoriales. El propio Colombo ubica la perspectiva del problema en otros registros: el horizonte semiótico (la naturaleza sígnica) y el estatuto comunicológico de la imagen, ignorando -probablemente por que excede a los límites de su enfoque- el verdadero problema de la des-realización estetizante y la cultura posmoderna del simulacro, a saber, la desaparición del referente no sólo como un elemento meramente perceptivo, sino en su naturaleza radicalmente ontológica, esto es, como referente externo a la comunicación, al signo y al lenguaje y, por lo tanto, como imprescindible punto de sustento y referencia para contrastar el simulacro y medir su grado de verdad.

Ejemplar (en todos los sentidos del término) respecto a una perspectiva de este tipo es la reflexión de Mario Perniola:

---

<sup>411</sup> Como afirma Baudrillard: “Así todo el sistema se torna sin peso, se hace gigantesco simulacro... que no se intercambia ya contra la realidad, sino que se intercambia consigo mismo, en un ciclo ininterrumpido donde la referencia y la circunferencia ya no están en ninguna parte” (“La presesión des simulacres”, *Traverses*, 1978, 10, p. 6.) Véase también y de manera especial *Simulacres et simulation*, Galilée, París, 1981

<sup>412</sup> No podemos olvidar que “simular” significa imitar, representar, reproducir; pero significa también fingir, engañar, mentir. No en vano y hasta con un poco de humor Umberto Eco ha definido lúcidamente a la semiótica como una teoría de la mentira, marcando claramente sus límites respecto de una hermenéutica ontológica y de una ontología hermenéutica. Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, op. cit. pp. 21-22.

<sup>413</sup> Colombo, Fausto, “El ícono ético. La imagen de síntesis y un nuevo paradigma moral” en A.A.V.V., *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 149. Se trata de una compilación de ensayos y trabajos de varios autores (entre ellos, Alain Renaud, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Gian Franco Bettetini y Mario Perniola, entre otros), muy útil para ubicar las innovaciones electrónicas de los lenguajes expresivos y su impacto en la forma de entender hoy en día, en la sociedad postindustrial, el estatuto y comportamiento estético de la imagen. Adicionalmente, v. de Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.

El simulacro no es una imagen pictórica, que reproduce un prototipo externo, sino una imagen efectiva que disuelve el original.<sup>414</sup>

Y más adelante:

El concepto de simulacro, entendido como construcción artificiosa falta de un original e inadecuada para constituir, como la obra de arte, ella misma un original, encuentra las condiciones de una plena realización en los *mass-media* contemporáneos...El simulacro es por esto la imagen sin identidad: éste no es idéntico a algún original externo y no tiene una propia originalidad autónoma.<sup>415</sup>

En esta misma línea de pensamiento, un último punto que consideramos importante en relación con la des-realización y en el que pensamos que Vattimo también se pierde es, precisamente, el tema del papel que juegan las nuevas tecnologías en este proceso de progresiva des-realización del arte y de estetización generalizada de nuestra vida diaria.<sup>416</sup>

Hoy muchas tecnologías nacidas en vista de objetivos, en general, “económicos”, o de utilidad, vienen más bien a servir, marginalmente, a objetivos “lúdicos” de satisfacción estética. Es el

---

<sup>414</sup> Perniola, Mario, *La sociedad de los simulacros*, Amorrortu, Buenos Aires, 2011, pp. 19-20.

<sup>415</sup> *ibidem*, p. 127-128. De estas premisas Perniola llega al reconocimiento de una evolución en tres estadios de los estudios sobre las relaciones entre video y realidad: el primer estadio, dominado por la figura de McLuhan, está caracterizado por la atención al tipo de experiencia de la realidad que la televisión permite; el segundo, que pone el acento en el poder des-realizador de la televisión; el tercero, que se está constituyendo con el empuje de las innovaciones de la videograbación y de la telemática tales como la tercera dimensión y la alta definición, subraya la tendencia de la imagen (transmitida en vivo o producida digitalmente) a determinarse como cosa.

<sup>416</sup> Para abordar este tópico desde el punto de vista de la teoría del arte nos remitimos a Freeland, Cynthia, “Digitalización y difusión: el futuro apabullante del arte” en *Pero ¿esto es arte? op. cit.*, pp. 185-212; Kuspit, Donald (ed.), *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*, Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006; Marchán, Simón (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006. Especialmente en este último llaman la atención los trabajos de dos autores que hacen referencia directa o indirectamente a Vattimo. Por un lado, Richard, Nelly en su ensayo “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, donde la destacada crítica de origen francés insiste en una postura crítica (más crítica que la de Vattimo) frente al fenómeno de la estetización generalizada, donde no sólo se pierde la diferenciación del arte que debe demarcar críticamente su régimen de lo visible, frente a la banalidad mediática que reina en las sociedades posmodernas dominadas ciertamente por la mercadotecnia; sino que además, en un contexto de globalización en el que se vuelve apremiante un discurso culturalista para la apología de las identidades, el arte corre el riesgo de ser reconvertido, ya sea por el mercado, las instituciones políticas oficiales o los organismos no gubernamentales en un recurso fácil para la defensa de dichas identidades, incluyendo las nacionales. Por otro lado, cabe mencionar el ensayo “Filosofía pática: ontología de los efectos especiales” de Alejandro Piscitelli, en el que el filósofo argentino, especializado en los nuevos medios, va más allá de Vattimo, y, asumiendo muchos de los supuestos antimetafísicos de la posmodernidad que le permiten desarrollar una apología del espectáculo cinematográfico y el impacto emocional que logra con el uso de los efectos especiales, llega a plantear muy aventuradamente la posibilidad de una filosofía del *pathos* y la fascinación, la cual daría lugar a una “ontologización de esas imágenes espectaculares, hipperrealistas y más verosímiles que la realidad misma” (p. 239).

caso de las técnicas de la realidad virtual, surgidas frecuentemente en función de exigencias militares o paramilitares (adiestramiento de pilotos o de astronautas, por ejemplo), que siempre se transforman solidamente en elementos de la industria del entretenimiento. Pero más general, habrá que considerar el hecho que el mundo tardointustrial parece poder salvar sus estándares de vida sólo orientándose hacia la producción de bienes “estéticos” –capaces de satisfacer necesidades cualitativas, y en general inducidas, no-naturales- más que al mundo de la cantidad.<sup>417</sup>

Nos topamos aquí nuevamente con el mismo problema de “ingenuidad” y poco sentido crítico. Vattimo cree que los objetivos “lúdicos” de las nuevas tecnologías sólo ayudan marginalmente a la estetización, cuando hoy en día esas nuevas tecnologías, por vía de los *gadgets* que se usan ya masivamente en la vida cotidiana (cámaras digitales de foto y video, teléfonos celulares, equipos de videojuegos, reproductores de mp3, tabletas con conexión permanente a *internet*, a las redes sociales y al ciberespacio, etcétera.) se han convertido en el qué y el cómo del acceso actual a la información, o, para decirlo con McLuhan, en el medio y el mensaje de la comunicación en nuestros días. En este contexto, no podemos decir que las nuevas tecnologías informáticas y de comunicación busquen de manera marginal o accidental el sentido lúdico de la satisfacción estética; significa más bien que la experiencia estética posmoderna está siendo reducida y simplificada por el uso social de esos nuevos canales al puro sentido lúdico y de entretenimiento de “lo estético”, y no sólo para satisfacer las necesidades cualitativas de confort y comodidad (efectivamente creadas) en los nuevos públicos, sino también por clarísimas razones de economía-política que subyacen a la producción y comercialización global de este tipo de herramientas electrónicas. ¿Cómo es posible que Vattimo admita finalmente la indiscutible prevalencia de la economía sobre la esteticidad en los *mass-media* y siga pensando en el sentido emancipador de la estetización o des-realización que ellos generan? Si como dice él, ese *telos* emancipador es menos abstracto y utópico de como aparecía en Marcuse, ¿cómo y en qué términos realistas y concretos puede pensarse esa emancipación? Vattimo no parece darnos ninguna salida. Entendemos que por un asunto de congruencia el filósofo italiano no pueda volver sin más a una emancipación regulada por la noción de una realidad en sí, dura e incuestionable, la emancipación por vía de la verdad, pero tampoco aceptamos que pueda ser concebida simplemente como mera heterotopía: la diversidad *per se* no es ninguna garantía de libertad, ni siquiera en el ámbito de la estética: es apenas una de sus condiciones de posibilidad; la otra es el ejercicio de la voluntad para elegir la mejor de las opciones. ¿Acaso no siempre se elige tendencial e idealmente hacia “lo mejor”? ¿Cuál es hoy en día la mejor de las opciones en lo que se refiere

---

<sup>417</sup> Vattimo, G., *La società trasparente*, op. cit. p.120.

al mundo de “lo estético”, incluido el arte? ¿Cuál es el sentido real y profundo de la mejoría en el mundo que presuntamente ha traído consigo la estetización o des-realización de la vida cotidiana? ¿Por qué lo estético tendría que debilitar tanto sus raíces ontológicas, como lo propone Vattimo, hasta el punto de renunciar a la necesidad de distinguir y elegir entre “lo peor” y “lo mejor” en el arte? ¿Asumir sin más las consecuencias del nihilismo implica que no existe ya en este ámbito ningún criterio “fuerte” o fundamental de preferibilidad?

En el próximo apartado trataremos de abordar, también de una manera crítica, la opción específica que nos ofrece Vattimo ante este conflicto. ¿Qué tipo de ser y de verdad pueden todavía buscarse en el arte y en el mundo estético, o si se quiere, en el mundo estetizado de nuestros días?

### 3.3. El carácter monumental y ornamental del arte en nuestros días

En *El fin de la modernidad*, Vattimo hace puntual referencia a un escrito menor de Heidegger, relativamente poco conocido, la conferencia sobre *El arte y el espacio* (de 1969),<sup>418</sup> que por la nueva atención que pone al asunto de la espacialidad, parece aportar una aclaración importante del concepto de obra de arte como puesta en obra de la verdad que se refleja también en la concepción heideggeriana del ser y de lo verdadero. Todo ello, trata de demostrar Vattimo, conlleva significativas consecuencias en el caso del discurso estético sobre el ornamento.

Para comenzar, la concepción heideggeriana, al insistir en el carácter “de verdad” de la obra de arte, parece opuesta radicalmente a un reconocimiento de los derechos del ornamento y de la decoración. La obra, entendida como puesta en obra de la verdad, como inauguración de mundos históricos, como poesía que “hace época”, parece concebida ante todo según el modelo de las grandes obras clásicas, por lo menos en el sentido común de este término, no en el sentido hegeliano, ya que la puesta en obra de la verdad como la entiende Heidegger se realiza, no mediante una conciliación y perfecta adecuación de lo interno y lo externo, de la idea y de la apariencia sensible, sino mediante la perduración del conflicto entre

---

<sup>418</sup> Heidegger, M., *El arte y el espacio (Die Kunst und der Raum)*, Traducción de Jesús Adrián Escudero, Edición bilingüe, Herder, Barcelona, 2009. Esta obra está originalmente dedicada al escultor español Eduardo Chillida. En 1968, Heidegger se encontró con el artista vasco y su obra en la galería Erker en St. Gallen, Suiza. Desde entonces se inicia una amistad intelectual que culminará en la producción de la obra conjunta *El arte y el espacio*. Dicha obra contenía un disco con la grabación de un texto de Heidegger leído por el mismo y siete litho-collage de Chillida. Fue una edición limitada de 150 ejemplares elaborada por la Erker-Press, el taller gráfico de la mencionada galería.

“mundo” y “tierra” en la obra. A pesar de esta radical diferencia respecto de Hegel, la estética heideggeriana parece concebir la obra como “clásica” por cuanto la piensa como fundadora de historia, como inauguración e institución de modelos de existencia histórica y de destino.

En la lectura de Vattimo, la función inaugural de la obra como evento de verdad, según vimos antes, se efectúa en Heidegger por cuanto en la obra se verifica la “exposición de un mundo” junto con la “producción de la tierra”.<sup>419</sup> Ahora bien, precisamente el hecho de que Heidegger conciba la función de apertura del arte con referencia a un arte espacial, aclara finalmente lo que debe entenderse por conflicto entre mundo y tierra y aclara el significado mismo del concepto de “tierra”. *El arte y el espacio*, sostiene Vattimo, no se limita en modo alguno a aplicar las tesis del ensayo de 1936 a las artes espaciales (como la arquitectura o la escultura) sino que aporta a aquel primer ensayo un esclarecimiento decisivo.

El paso decisivo se da, empero, cuando la meditación de Heidegger se endereza a las artes del espacio, como en el escrito de 1969 que no es sin embargo el único, pues ya en *Vorträge und Aufsätze (Conferencias y artículos)*, el morar poético es entendido como un *ainräumen*, como un hacer espacio en el sentido posteriormente desarrollado por Gadamer (...) En *El arte y el espacio* este *ainräumen* se precisa en su doble dimensión: es al mismo tiempo un “disponer” lugares (localidad) y un poner estos lugares en relación con “la libre vastedad de la comarca”.<sup>420</sup>

La pregunta de Vattimo es si podemos considerar legítimamente este juego de *Ortschaft* y *Gegend* como una especificación del conflicto entre mundo y tierra del que habla el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*? Según Vattimo, la respuesta puede ser afirmativa si pensamos que para Heidegger, la verdad, entendida como el acaecer del ser dentro de su propia apertura, puede pensarse también en relación con la estética del espacio como el juego y la oscilación de *Ortschaft* y *Gegend*, en el cual la obra de arte es más bien puesta en primer plano como agente de una (nueva) ordenación espacial, pero también como punto de fuga hacia la libre vastedad del paisaje, es decir, hacia el espacio que constituye el entorno (la zona, los alrededores, las proximidades) de la obra. Vattimo nos recuerda que “lo abierto”, “la apertura” son, como se sabe, los términos con los que Heidegger (sobre todo a partir de la conferencia sobre *La esencia de la verdad*, de 1930 <sup>421</sup>) designa la verdad en su sentido original

---

<sup>419</sup> Recuérdese que esta es la terminología del ensayo de Heidegger *El origen de la obra de arte*, op. cit.

<sup>420</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p 76. La traducción al español de los términos puede variar pues el vocablo alemán *Ortschaft* que utiliza Heidegger y que es traducido por Jesús Adrián Escudero como “localidad” puede entenderse también como “población”, en contraposición a la noción de *Gegend* que puede ser traducida, no sólo por “comarca”, sino por “región” (que comprende varias poblaciones), “zona” “alrededores” “entorno” o incluso por “paisaje” o “paraje”.

<sup>421</sup> *Op. cit.*

(el sentido que en última instancia hace también posible entender lo verdadero como conformidad de la proposición con la cosa); sin embargo, Vattimo apunta que quizás en ningún otro lugar como en este escrito sobre el arte y el espacio resulta tan claro que estos términos no indican sólo la apertura como inaugurar y fundar sino también

el abrirse como dilatarse y extenderse, como dejar en libertad y, si se quiere, como “poner en el fondo”<sup>422</sup>

Aquello que se pone en el fondo es, en un sentido determinante en la pintura (aunque también en la escultura, la arquitectura e incluso en el cine y las producciones escénicas, pero sobre todo en las artes decorativas “menores” como el diseño de interiores y la jardinería) *lo que se pone en segundo plano*. En otras palabras, se abre una línea de interpretación donde es posible extender la categoría de la verdad (en este caso la verdad estética) a lo que se coloca “detrás” o en el “entorno” de una figura presuntamente principal, que puede ser la misma obra de arte: lo que se deja al fondo o de fondo, aquello que no se ubica en un lugar preciso sino que se disemina en el espacio formando parte de la atmósfera y el ambiente de un sitio cada vez más difícil de delimitar, como de hecho sucede en el arte situacionista moderno o en el ambientalismo contemporáneo, desde la música electrónica y los paisajes sonoros hasta la video-instalación, el *land-art* o el llamado arte-objeto. Al aclarar –en el juego de *Ortschaft* y *Gegend*– este doble significado de la apertura como fondo, el escrito sobre arte y espacio le permite a Vattimo (y a nosotros también) ver algo que en el ensayo de 1936 había quedado sólo implícito o hasta no pensado: el hecho de que definir la obra de arte como puesta por obra de la verdad es una tesis que atañe, no sólo a la obra de arte, sino también y en primer lugar al concepto de verdad. Como se ha venido insistiendo a lo largo de este trabajo, la verdad que puede darse, que puede ser “puesta en obra” en el arte no es sencillamente la verdad de la “metafísica tradicional” (evidencia, estabilidad objetiva) sino esa verdad del *Ereignis*, la verdad del ser como evento, la verdad que tiene un carácter “eventual” en lugar del carácter de “estructura”.<sup>423</sup>

---

<sup>422</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p 77.

<sup>423</sup> Volvemos nuevamente y por última vez al tema del *Ereignis* y la polémica interpretación que hace Vattimo de este concepto central en el pensamiento del “segundo Heidegger”. Cuando Vattimo contrapone la noción del *Ereignis* (traducido convencionalmente por *evento* en la lengua alemana cotidiana) a la de “fundamento”, no parece reparar en el punto de que Heidegger habla, sí, del fundamento como abismo, pero no como simple vacío o ausencia de fundamento, sino en tanto “abismosa inagotabilidad” de la contienda entre ser y no ser, o, en el caso de la obra de arte, de la contienda entre la tierra y el mundo. Se postula efectivamente una cierta desustancialización del ser y de la verdad: el ser como *Ereignis* deja de estar simplemente pres-ente como algo dado; se reserva, se retiene en sí mismo y escapa al pensamiento, pero se

Esa verdad que se da en un acaecer que para Heidegger se identifica casi sin residuos con el arte, no es la evidencia del darse del *objectum* al *subjectum* sino el juego de apropiación y expropiación que en otro lugar Heidegger designa con el término *Ereignis*.<sup>424</sup>

Esto significa, si interpretamos correctamente la perspectiva hermenéutica de Vattimo a través de todas las reflexiones vertidas hasta ahora, que la verdad en el arte no se da ya a partir de la estructura material de la obra (que ya ni siquiera es tan fácil de identificar), menos aún a través de la estructura de un supuesto “mensaje” contenido en ella (del cual puede no existir ninguna evidencia en la obra misma), sino desde, dentro y a través de la apertura e inter-acción entre el evento estético y sus espectadores, es decir, la verdad estética concebida como la acción misma del evento estético sobre el sentir humano, pero sobre todo en cuanto acción del comprender(se): comprender el evento a través de mí y comprenderme a través del evento. En ese sentido, la verdad ontológica del arte ya no representa un simple objeto de la comprensión sino el acto y la experiencia misma del comprender.

Hagamos una breve digresión para reubicar el tema de la verdad en la lectura “monumentalista” que hace Vattimo desde *Ser y tiempo*.

En su libro *Ética de la interpretación*, Vattimo plantea ya un camino que va del ser como futuro a la verdad como monumento, esto es, una tendencia en la hermenéutica de nuestro tiempo a una visión “monumental” de la verdad. Si damos nuevamente un salto atrás y situamos el origen de la hermenéutica filosófica contemporánea en *Ser y tiempo*, se repara

---

mantiene como posibilidad y cuidado. El ser no se abandona, no se disuelve ni se aniquila, tampoco se debilita en sentido estricto, sino que se ofrece (se dona) y se retira (se retrae), ambas instancias al mismo tiempo y con la misma intensidad, invitándonos, como dice Heidegger, a una meditación profunda sobre el oscurecimiento del mundo y la destrucción de la tierra, en el sentido de la velocidad, del cálculo y de la exigencia de lo masivo. Véase, de Heidegger, M. *Aportes a la filosofía: acerca del evento [Beiträge zur Philosophie (von Ereignis)]*, 1989], Biblos, Buenos Aires, 2003, p. 37 y ss. En una línea interpretativa, menos radical que la de Vattimo, confróntese el último apartado “El giro del *Ereignis* y la conferencia de 1962” en Dastur, Françoise, *Heidegger y la cuestión del tiempo* (1990), Ediciones del signo, Buenos Aires, 2006, pp. 111-120. Finalmente resultan muy esclarecedores los estudios de Volpi, F. *Martin Heidegger, Aportes a la filosofía*, Maia, Madrid, 2009. Según Volpi, Heidegger entiende el *Ereignis* en el sentido de “apropiación” o “acaecimiento-apropiación”, siendo éste para él el modo en que el Ser (Volpi lo escribe con mayúsculas), se destina al hombre haciéndolo acaecer y apropiándose en una relación de co-pertenencia recíproca. Hoy sabemos, dice Volpi, que la palabra *Ereignis* se encuentra ya en el joven Heidegger, pero todavía en la acepción común de “acontecimiento”. Del todo distinto es el sentido de *Ereignis* en los *Aportes*, donde es tomado en la acepción ya mencionada de “acaecimiento-apropiación” para expresar la co-pertenencia de Ser y *Dasein*. En *Tiempo y ser*, sin embargo, lo que en el *Ereignis* acaece no es ya la co-pertenencia de Ser y *Dasein*, como en los *Aportes*, sino más bien la co-pertenencia de los mortales en el mundo en cuanto “conjunto de los Cuatro”, mortales e inmortales, Tierra y Cielo. Aquí el *Ereignis*, del que provienen las diferentes épocas históricas, es “de suyo no-histórico (*ungeschichtlich*) o, mejor, carece de destino”. (p. 46 y ss).

<sup>424</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit., p. 78.

en que allí la descripción de la existencia como interpretación (y comprensión) parece implicar, de raíz, una concepción de la verdad en términos de proyecto. Así, la emergencia de lo que Vattimo propone llamar una visión monumental de la verdad podría ser vista entonces como un aspecto –o como el aspecto central– de la vuelta del pensamiento heideggeriano que se anuncia por vez primera en el escrito sobre el humanismo (1946), y que, sumariamente, viene a consistir en el reconocimiento de que lo que hay no es antes que nada el hombre, sino antes que nada y principalmente el ser. Por lo tanto, no podemos perder de vista para la estética que desde *Sein und Zeit* se opone ya a la noción de la verdad como adecuación de la proposición al estado de cosas, una idea de verdad como proyecto existencial. Como habíamos visto ya en el cuarto apartado del primer capítulo de este trabajo, Vattimo parte de que el mundo no es un espectáculo a registrar “objetivamente”, incluso la objetividad de la ciencia es una actitud que el ser ahí adopta en el ámbito de un proyecto, de una posibilidad a futuro, del proyecto que él mismo es, en la medida en que existe. El conocimiento como registro objetivo de hechos –que se legitima a partir de criterios históricamente dados pertenecientes también al proyecto arrojado que el ser ahí es– consiste en una articulación interna de la precomprensión que constituye al ser ahí en su ser-en-el-mundo.

El conocimiento viene así a ser entendido como “articulación de la (pre)comprensión”, o sea, como interpretación (*Auslegung*) fundada sobre una originaria *Verstehen*, a la que por no ser un mero registro de datos Heidegger llama *Entwurf*: proyecto.<sup>425</sup>

La vía de interpretación que nos abre Vattimo por la que *Sein und Zeit* desarrolla una elaboración de la temática de la verdad, no es aquella que garantizaría de algún modo, un acceso fenomenológico “a las cosas mismas”, sino aquella que buscando una “autenticación” del proyecto, distingue, o al menos intenta distinguir, los modos de comprensión que no se dejan reducir al mundo inauténtico del *man*, el de las habladerías o las banalidades cotidianas. Podríamos resumir todo esto diciendo, en términos que aclaran a Heidegger, pero que también lo simplifican un poco, que la problemática de la verdad se plantea ya desde *Ser y tiempo* con toda nitidez pues no cualquier “pre-comprensión” del mundo en la que el ser ahí se encuentra arrojado es capaz, desplegándose en interpretación, de conducir al conocimiento de la verdad. En suma, sólo en cuanto el ser ahí puede decidirse por las propias posibilidades auténticas puede emerger de la deyección de las habladerías, de la curiosidad y del equívoco en que su existencia en primer lugar y por lo general está arrojada. En última instancia, y

---

<sup>425</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. p. 167.

volvemos a retomar aquí tesis heideggerianas ampliamente conocidas y revisadas en esta tesis, es una posibilidad ligada a la decisión anticipadora de la muerte y al enfrentamiento radical con el misterio de nuestra finitud. Así que, aunque Vattimo considera atinadamente que no hay tal cosa en este primer Heidegger como una auténtica y explícita teoría de la verdad como monumento, queda de todos modos en pie que la posibilidad de acceso a la verdad, en cuanto ligada a la autenticidad del proyecto, no remite tanto al presente o al futuro como al pasado.

Es el pasado, repetido como posibilidad (todavía) abierta lo que se libera de la opaca obviedad de lo cotidiano. Este pasado ahora abierto –como un texto clásico, una “obra de arte”, o un “héroe” capaz de servir de modelo- es lo que cabalmente se puede llamar monumento; un término que aquí escogemos, es verdad, también con cierta intención provocativa, pero que resulta perfectamente legítimo, por cuanto es capaz de traer a expresión una gran cantidad de elementos presentes, aunque no explícitos, del texto heideggeriano: señaladamente las nociones de huella, de rememoración, de obra de arte o de mortalidad. Sólo en el marco delimitado por ellas se da, para Heidegger, una experiencia de verdad.<sup>426</sup>

Si, por lo tanto, como sugiere el turinés, tratamos de llevar y aplicar estas nociones al campo del arte y de lo estético, resulta que la obra de arte o el fenómeno estético nos da acceso a esa experiencia de verdad toda vez que

- 1) Se concibe a la verdad misma como posibilidad y proyecto, nunca como un hecho dado, acabado o definitivo.
- 2) Se entiende que la obra de arte o el fenómeno estético en cuestión es en sí mismo un proyecto, cuando menos en dos sentidos; primero, como un evento siempre dinámico y nunca terminado y, en segundo lugar, como una proyección (literalmente en el caso del cine) orientada hacia el espectador, a quien le corresponde interpretarla y comprenderla en su verdad, es decir, en su carácter esencial y ontológico de proyecto, de verdad en proyecto.
- 3) Se reconoce que no toda comprensión es igualmente verdadera (no todo proyecto está igualmente logrado) y, para determinar el “valor” de su verdad, debe confrontarse y medirse con ciertas pautas y criterios que trascienden a la pura intersubjetividad y la retórica, a saber,

---

<sup>426</sup> *ibidem*, p. 174.

3.a. La autenticidad de la obra misma y de su comprensión, es decir, la necesidad de que la obra y la comprensión de su verdad estén marcadas y cualificadas por una conciencia radical de nuestra finitud, de nuestro ser mortales, como carácter constitutivo de nuestro proyecto existencial, y del cuidado que ha de ponerse, como consecuencia de esta conciencia, en el no caer ni en las habladurías ni en la banalidad,<sup>427</sup> y,

3.b. La procedencia (proveniencia, diría Vattimo) histórica del proyecto, es decir, de la obra y su verdad, así como su congruencia y consistencia con dicha herencia, esto es, con los modelos, obras y textos eminentes, monumentos consagrados del pasado a los que hacen ambos referencia y en cuyo diálogo (de intertextualidad dirían los semióticos) se inserta la “historicidad efectual”<sup>428</sup> de la obra.

Esto último implica, como hemos sostenido a lo largo de este trabajo, que la interpretación de una obra de arte debe contemplar también la historia de sus efectos e interpretaciones, no en la forma meramente pasiva en que lo haría la “estética de la recepción”<sup>429</sup> al tomarla como un simple antecedente o marco contextual del trabajo interpretativo de la obra, sino de una manera activa y crítica que incorpora e integra dicha historia, aunque sea de una manera distorsionada, en la articulación misma de una interpretación actual.

El entenderse que acaece en la experiencia hermenéutica, tanto como en la comprensión de la obra de arte, o del texto del pasado con el que se entra en diálogo, adviene sólo por la vía de una “transmutación de forma”; es decir, en la medida en que la fusión de horizontes entre los interlocutores se “eleva” al plano del monumento: ya sea porque los interlocutores se entienden dentro de o en referencia a un canon de formas transmitidas, ya sea porque en el

---

<sup>427</sup> El tema de la banalidad, como hemos dicho antes, nos remite al problema del *Kitsch* en el arte contemporáneo y la estetización difusa de la existencia posmoderna, es decir, la dificultad para definir esa delgada línea de diferencia del arte y “lo estético” respecto de los objetos de la vida cotidiana que forman parte del ámbito de rutina y banalidad en la que, en mayor o menor medida, vivimos todos hoy en día.

<sup>428</sup> Recuérdese que el término es de Gadamer y fue analizado en varias partes de esta tesis, comenzando por el segundo apartado de nuestro primer capítulo, p. 25 y ss.

<sup>429</sup> Se denomina “estética de la recepción” a la estética, básicamente literaria, desarrollada desde los años sesenta por la Escuela de Constanza (W. Iser, pero sobre todo H.R. Jauss), que intenta resolver las cuestiones generales de la construcción de la obra de arte, del valor estético, de la comunicación artística y de la tradición histórica a partir del predominio hermenéutico del receptor. V. de Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Paidós I.C.E. / Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2002.

encuentro se produzca una nueva forma capaz de perdurar, de devenir a su vez un canon clásico.<sup>430</sup>

En suma, para Vattimo la filosofía no se relaciona con su pasado como con una base definitivamente comprobada sino, otra vez, como un proyecto, como un conjunto de posibilidades que se ofrecen de nuevo a ser interpretadas.

Ahora bien, como el propio Vattimo reconoce, es siempre legítimo tener la sospecha de que la atención a la historicidad se identifica con una especie de defensa de la onticidad respecto de la ontología.<sup>431</sup> En efecto, el exceso de atención a la historia aleja de la ontología. Para “salvar” esta situación Vattimo recurre a la noción heideggeriana de ser como evento (*Ereignis*): si el ser es realmente evento, entonces el ser mismo es historia, tiempo, suceder. Y es este ser como evento el que Vattimo quiere rastrear, pero ya no en el primer Heidegger, el de *Ser y tiempo*, sino en ese último Heidegger que años después habla explícitamente del arte y de su relación fundamental con el ser y con la (experiencia de la) verdad.<sup>432</sup>

---

<sup>430</sup> Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, op. cit. p. 176.

<sup>431</sup> Cfr. de Vattimo, Gianni, *Vocación y responsabilidad del filósofo* (2000), Herder, Barcelona, 2012, pp. 75 y ss.

<sup>432</sup> Según Gerard Vilar, tras la constatación de su fracaso en la empresa que se había propuesto en *Ser y tiempo* –encontrar un punto de vista filosófico con el que destruir la metafísica occidental y descentrar el encumbrado sujeto moderno- Heidegger pone la vista en el arte en general y en la poesía en particular como aquel fenómeno desde el que intentará reformular y responder a los problemas filosóficos que le ocupaban. La preocupación teórica de Heidegger por el arte en sí es algo tardío en su filosofía. En *Ser y tiempo* no hay una sola mención al arte y una sola, y de pasada, al discurso poético en el párrafo 34. Los artículos, conferencias y lecciones posteriores al año 29 descubren, bajo la influencia de la lectura de Nietzsche, al arte y la poesía como paradigma de la ontología, abierta, temporal e históricamente relativa que para Heidegger es el Ser. Ese Ser acontece o deviene en el lenguaje. Toda obra de arte es de naturaleza lingüística. En el arte se nos abren los nuevos espacios de sentido, se crea mundo donde antes no lo había. Heidegger llama “verdad” en sentido fundamental a esta apertura de mundo que realizan las obras de arte y, como se ha visto, el arte se define del modo más radical como “poner en obra de la verdad” (*Die Kunst ist das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). Esa “verdad” que acontece en la obra de arte –que no hay que entender como correspondencia o adecuación sino sólo como espacio de articulación de sentido, de sentido ontológico- es una “inauguración” del ente en su ser, una nueva articulación de los significados del mundo, una apertura de mundo (*Welterschliessung*), o, como también lo denomina, una *Lichtung*, un claro en el que ver algo como algo. En ese sentido, en el arte se manifiesta el poder creador, poético, del lenguaje en el que se instaura el modo de ver las cosas, el Ser de los entes, que siempre es histórico y contingente, pero en el que siempre ya estamos. El arte, pues, no es mimesis, ni representación, ni expresión, ni mera forma placentera, sino apertura del mundo, constitución de sentido, fundación de *logos*. Por eso el concepto heideggeriano de arte es más adecuado no sólo para el arte moderno y contemporáneo que, efectivamente, está abierto a lo nuevo, a la constitución de nuevas formas de sentido y de significación, y aun cuando desatienda la dimensión subjetiva presente en el trato con el arte, también representa una mejor teoría del arte en general. Cfr. de Vilar, Gerard, *Las razones del arte*, Antonio Machado, Madrid, 2005, pp. 41 y ss., así como el quinto capítulo de su libro *Desartización, paradojas del arte sin fin*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007, pp. 117-144. Recuérdese, sin embargo, que la lectura *debolista* de Vattimo enfatiza y radicaliza esos aspectos históricos y de contingencia hasta el punto de oscilar del “proyecto” y la “apertura” a la “ausencia de fundamento”, donde el tema del ser palidece y se desvanece en una estética que ya no pareciera tener nada de ontología y sí mucho de historia. Como ha sostenido Vattimo en una conferencia pronunciada en México, en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, en 1993, la cual por desgracia no ha sido publicada hasta ahora, el proceso posmoderno de la

Así pues, regresando al tema del arte y el espacio, lo que Vattimo trata de destacar, en relación con las artes espaciales en específico es que se pueden encontrar aquí elementos significativos para concebir también la noción de ornamento y ponerla en relación con las ideas benjaminianas de la reproductibilidad del arte y de la percepción distraída, con miras a una concepción “decorativa” del arte. Vattimo nos recuerda la hipótesis de Yves Michaud, uno de los teóricos del arte más importantes de hoy en día, cuando propone que

un gran número de manifestaciones determinantes del arte contemporáneo podría consistir precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus márgenes.<sup>433</sup>

Piénsese en muchos ejemplos del arte actual, particularmente en “la escultura”, donde claramente puede notarse este fenómeno de dislocación y expansión del arte y una integración de los fenómenos estéticos al espacio cotidiano. Pongamos el caso de la obra *Perímetros/Pabellones/Señuelos*, 1978 de Mary Miss, que es, naturalmente, una escultura o, con más precisión, una obra de tierra: hacia el centro del campo hay un pequeño tumulto, una hinchazón de la tierra, una indicación de la presencia de la obra. Cerca puede verse la gran superficie cuadrada del pozo, así como los extremos de la escalera que se necesita para descender a la excavación. De este modo, toda la obra queda por debajo de la pendiente: medio atrio, medio túnel, el límite entre el exterior y el interior, una delicada estructura de postes y vigas de madera.<sup>434</sup>

---

estética puede denominarse como el tránsito de la gradual y progresiva disolución de la estética misma en la historia, llevando a su máxima radicalización lo anotado por Christophe Menke en el sentido de que para Gadamer la estética se resuelve en (la) hermenéutica. V. de Menke, Christoph, *La soberanía del arte, La experiencia estética según Adorno y Derrida* (1991), Madrid, 1997, p 116.

<sup>433</sup> Citado por Vattimo, *El fin de la modernidad, op. cit.* p 78. Fuente original: Artículo sobre el libro *The sense of order* de E. H. Gombrich, aparecido en *Critique*, número 410, enero de 1982.

<sup>434</sup> Ejemplo referido por Rosalind Krauss en “La escultura en el campo expandido”, incluido en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad, op. cit.* p. 59-74. En esta misma compilación aparece un análisis en torno a la autonomía arquitectónica, cuyo principio, sostiene el autor, reside en lo tectónico más que en lo escenográfico, marcando una postura de oposición frente a la dimensión estetizante y puramente ornamental del arte arquitectónico posmoderno. V. de Kenneth Frampton, “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”, pp. 37-57. En esta misma perspectiva crítica ante la estetización de la arquitectura y del diseño, puede confrontarse de Aicher, Otl, *El mundo como proyecto (Die Welt als Entwurf*, 1991), Gustavo Gili, Barcelona, 2002. En esta obra, el autor explica y ejemplifica con detalle cómo es que la arquitectura ha descendido hoy al nivel de las revistas de modas, toda vez que se estudian revistas y ya no se aprenden métodos de construcción más allá de como una modista tiene que aprender la forma en la que deben efectuarse las costuras de los vestidos. Argumenta que también la construcción técnica se ha reducido a moda. “La nueva estética se llama aquí *high-tech*. Se toma la técnica únicamente como ornamento, como catálogo para nuevas ocurrencias en el diseño”. (p. 54). La esquizofrenia del mundo actual, dice Aicher, sólo se puede soportar distrayéndose de ella y la distracción más fina es la estetización del mundo. Nos esforzamos en darle un nuevo y perfecto maquillaje. Lo mismo podría decirse, en resumidas cuentas, de otras manifestaciones del

En el caso de Heidegger no se trata sólo de definir el arte decorativo como un tipo específico de arte, ni sólo determinar los rasgos peculiares del arte actual, sino de reconocer el carácter espacial y decorativo de todo arte, precisamente en la medida en que oscila entre *Ortschaft y Gegend*.<sup>435</sup> Evidentemente esta lectura vatimiana que enfatiza la esencia decorativa y “periférica” del arte corresponde a una interpretación más general de la ontología heideggeriana como ontología débil: el resultado de la reelaboración del sentido del ser que hace Vattimo a partir de las ideas de Heidegger supone la despedida de la noción presencialista del ser y de sus caracteres fuertes sobre cuya base, en definitiva, se legitiman las posiciones de desvalorización de los aspectos ornamentales del arte. En esta perspectiva, lo que realmente es, el *ontos on*, no es el centro frente a la periferia, la esencia frente a la apariencia, lo duradero frente a lo accidental y mutable, la certeza del *objectum* dado al sujeto frente a la vaguedad e imprecisión del horizonte del mundo: en la ontología débil de Vattimo el acaecer del ser es más bien un evento marginal y poco llamativo, casi fortuito, un evento de fondo.

Con todo, apunta el mismo Vattimo, la estética heideggeriana que él propone no fomenta una actitud de atención a las pequeñas vibraciones de los bordes de la experiencia, sino que a pesar de todo mantiene una visión monumental de la obra de arte.

Aún cuando el acaecer de la verdad en la obra se verifica en la forma de lo periférico y de la decoración, para Heidegger continúa siendo cierto que “lo que queda lo fundan los poetas” (según el dístico de Hölderlin que Heidegger comenta repetidamente). Se trata empero de un quedar que tiene el carácter de residuo más que del *aere perennius*. El monumento ciertamente

---

arte e incluso de muchas otras áreas de la cultura y la vida social como la estetización y espectacularización de la política, tema que merecería un tratamiento aparte.

<sup>435</sup> Adviértase aquí la coincidencia con las reflexiones de Fredric Jameson que insisten en la “espacialidad” de la postmodernidad, esto es, en la superioridad del espacio sobre el tiempo como categoría rectora fundamental de la experiencia contemporánea. Este predominio del espacio –como tema y motivo, pero también como “tono espiritual”- resulta patente en las manifestaciones artísticas y culturales (así como en las preocupaciones teóricas) de nuestra época. Más aún, quizá la relación entre lo moderno y lo posmoderno pueda verse como una oscilación entre el tiempo y el espacio. Al decir de Jameson, el modernismo se distinguió fundamentalmente por su interés en la cuestión del tiempo, a este respecto la mención a *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust resulta ya un lugar común, pero ahí está también el comienzo de *Four Quartets* (1944) de T.S. Eliot y el propio *Sein und Zeit* de Heidegger. En cambio, uno de los efectos de la “espacialidad” se deja sentir con fuerza en el panorama cultural de la postmodernidad si atendemos, por ejemplo, al destino experimentado por la novela: si en el pasado era sin duda el género literario preeminente, hoy prácticamente ha caído en desuso por lo menos en su forma tradicional. Debido a su carácter esencialmente temporal (el despliegue lineal de trama y personajes) se trata de una forma un tanto vetusta y desfasada. Pero Jameson da un paso más adelante y afirma que nuestra sociedad de la imagen y el espectáculo ni siquiera parece encontrarse ya “bajo el signo del cine” como narración temporal: es el cine efectista y sobre todo el video (musical, publicitario, pieza de video-arte o aportación a *youtube*), que invade todos los espacios de la vida cotidiana, la manifestación cultural dominante en nuestros días. Cfr. de Jameson, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 2001 y *Reflexiones sobre la postmodernidad*, Abada, Madrid, 2010.

está hecho para durar, pero no como presencia plena de aquello que recuerda que permanece precisamente sólo como recuerdo (y, por lo demás, la verdad del ser mismo no puede darse para Heidegger sino en la forma de la rememoración).<sup>436</sup>

Desde este punto de vista, hay muchos sentidos en que la obra de arte puede concebirse como acaecer de la verdad “débil”, como monumento: se le puede entender también en el sentido del monumento arquitectónico que contribuye a constituir el fondo de nuestra experiencia aunque por sí misma la obra por lo general es objeto de una percepción distraída pero no en el sentido aún enfático y metafísico que informa la concepción del ornamento de Ernst Bloch (en *Espíritu de la utopía* <sup>437</sup>) para quien el ornamento tiene la forma del monumento entendido como revelación de nuestro rostro más verdadero, un carácter monumental todavía profundamente clásico y hegeliano, aun cuando trata de liberarse de estas ataduras mediante la dislocación de la “perfecta correspondencia entre interno y externo” en un futuro que haya de sobrevenir.

En el monumento que es el arte como acaecer de la verdad en el conflicto de mundo y tierra no surge una verdad profunda y esencial: aun en este sentido la esencia es *Wessen* con significado verbal, acaecimiento de una forma que no revela ni encubre un núcleo esencial pero que al sobreponerse a otros “ornamentos” constituye el espesor ontológico de la verdad (del) evento.<sup>438</sup>

Vattimo subraya el hecho de que el arte ornamental, ya como constitución de un trasfondo al que no se presta atención, ya como aderezo que no tiene ningún posible legitimación en un fondo auténtico, en un fondo “propio”, encuentra en la ontología heideggeriana algo más que una justificación marginal: el arte ornamental llega a ser aquí el fenómeno central de la estética y, en última instancia, de la meditación ontológica.

Nos parece, para llegar finalmente a nuestra crítica, que las ideas de Vattimo resultan muy sugerentes pero poco apropiadas para hacerle justicia al arte contemporáneo y a la experiencia estética en nuestros días. Por un lado, nos parece discutible la conexión que hace Vattimo entre monumento y ornamento, pues si bien es cierto que las grandes obras de artes, los grandes monumentos clásicos y los textos eminentes de la historia han perdido protagonismo en la cultura posmoderna y han pasado a formar parte de un ambiente de fondo

---

<sup>436</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p. 80

<sup>437</sup> Véase E. Bloch, *Spirito dell'utopia* (1923). Traducción italiana de V. Bertolino y F. Coppelotti, La Nuova Italia, Florencia, 1980, especialmente pp. 15 y ss. Traducción del original *Geist der Utopie*, Suhrkamp Verlag, Berlín, 1964. No conocemos traducción castellana. Para un análisis puntual de la estética de Bloch puede confrontarse de Martínez Contreras, Javier, *Las huellas de lo oscuro, Estética y filosofía en Ernst Bloch*, San Esteban, Salamanca, 2004.

<sup>438</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p. 81

donde se les percibe de manera casi distraída, no dejan de constituir una herencia central que los funda (en lugar de decir los des-funda) como pautas, paradigmas y modelos estéticos a seguir en mayor o menor medida, de una forma menos o más distorsionada e irónica por los artistas actuales, que, en el mejor de los casos, actualizan y ajustan en muchos sentidos las “formas”, los “estilos” y los “significados” de las obras a las características y modalidades del mundo contemporáneo. En ese sentido, resulta un tanto contradictorio reconocer el mérito monumental del arte (y su verdad), a lo cual corresponde una actitud de respeto y de cuidado, de celebración y custodia, de conmemoración y rememoración, totalmente acorde con el origen heideggeriano y gadameriano de estas ideas, pero situando al monumento, como lo hace Vattimo, en una posición más bien periférica y meramente decorativa, como si el monumento quedara reducido a puro contexto y paisaje, en la que estas actitudes de admiración y reconocimiento quedan francamente desplazadas hacia la indiferencia (en los dos sentidos del término: lo que no se distingue y, que por lo tanto, no nos importa), el desapego y la indolencia. Por más relevante que se vuelva hoy en día el entorno, el ambiente y la atmósfera en la que se vive, no podemos olvidar que se trata de instancias complementarias y accesorias de la existencia. En otras palabras, consideramos que el reconocimiento de la monumentalidad del arte (y de su verdad) exige mucho más que un lugar meramente ornamental y una percepción distraída en la sociedad. Esto no significa que las artes decorativas no tengan un valor y función esenciales para el hombre, como lo ha demostrado brillantemente Gombrich en su *Sentido del orden*, donde ofrece un estudio exhaustivo de la historia y la teoría de las artes decorativas, analizando el impulso humano universal de buscar orden y ritmo en el espacio y el tiempo, como lo demuestran los juegos infantiles o disciplinas como la poesía, la danza, la música y la arquitectura.<sup>439</sup> Sin embargo, si algo debe buscarse todavía (y subrayamos el debe) en el arte y en la esfera de “lo estético”, por más generales y e imprecisos que se nos hayan vuelto ya los términos, es precisamente la diferencia, su diferencia respecto del mero telón de fondo escenográfico de la vida donde todo es igual o casi igual: esa diferencia ontológica a la que tan insistentemente se refería Vattimo en sus primeras obras y que prácticamente quedó olvidada en las últimas. Pareciera cumplirse fatalmente “el olvido del olvido” pues Vattimo ha terminado olvidando el olvido de la diferencia ontológica en el arte. Igual que en el caso de los peligros de la estetización, la ambigüedad y vaguedad a la que nos orilla el “ornamentalismo” posmoderno sugerido por Vattimo, no sólo nos hace perder los límites entre el arte y lo que no lo es, que ya sería bastante pérdida como ha

---

<sup>439</sup> Gombrich, E.H. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, G. Gili, Barcelona, 1980.

diagnosticado Arthur Danto, sino que además y sobre todo nos hace abandonar la carga fundamentalmente ontológica y misteriosa (incluso trágica dirían algunos) del mundo estético.

El mismo Vattimo ha reconocido que lo que se pierde con esta fundación y fondo del ornamento es la función eurística, crítica, de la distinción entre decoración como adorno y “lo propio” de la cosa y de la obra. Sin embargo, asume sin más las consecuencias nihilistas de esta distinción agotada. Lo que es peor, el propio texto heideggeriano al que se remite Vattimo, sobre el arte y el espacio, es mucho menos simple y burdo de como nos lo presenta el filósofo italiano. El texto de Heidegger se mantiene explorando cautelosamente el problema del espacio, el manejo del espacio estético, y las posibilidades que éste tiene para desocultarnos el misterio del ser y de la verdad.

Una vez admitido que el arte es el poner-en-obra la verdad y que la verdad designa el desocultamiento del ser, ¿no será entonces preciso que, en la obra de las artes figurativas, sea también el espacio verdadero –es decir, aquello que desoculta lo que le es más propio- el que fije la pauta a seguir?<sup>440</sup>

Vattimo parece ignorar o pasar por encima del carácter, digamos así, “sagrado”<sup>441</sup>, que Heidegger confiere a la dimensión de verdad del espacio estético en cuanto lo define no como cualquier lugar sino como “libre donación de los lugares en los que aparece un dios, de los lugares en los que los dioses han huido, lugares en los que el aparecer de lo divino, se demora mucho tiempo”. En esta última línea se puede apreciar con una cierta claridad poética la tridimensionalidad de lo sagrado que Heidegger reconoce en el espacio del arte: 1) el espacio donde lo divino está presente, 2) el espacio donde lo divino se ha ausentado, pero dejando la huella de su presencia y, 3) el espacio en el que “ya no hay Dios”, pero donde nos mantenemos en su espera. Vattimo, en cambio, decididamente influido y contaminado por el nihilismo nietzscheano y su proclamación de “la muerte de Dios” como aniquilación de todo fundamento<sup>442</sup>, deja de lado el aire nostálgico de lo divino, de lo re-religioso, en aras de una

---

<sup>440</sup> Heidegger, M., *El arte y el espacio*, op. cit. p. 21.

<sup>441</sup> “Sólo a partir de la verdad del ser se puede pensar la esencia de lo sagrado. Sólo a partir de la esencia de lo sagrado se puede pensar la esencia de la divinidad. Sólo a la luz de la esencia de la divinidad puede ser pensado y dicho qué debe nombrar la palabra <dios>” (Heidegger, Martin, “Carta sobre el <Humanismo>, en *Hitos*, Alianza, Madrid, 2000, p. 278.

<sup>442</sup> Hemos hecho ya varias referencias a Nietzsche y a su influencia en el pensamiento de Vattimo a lo largo de esta investigación, particularmente desde el primer capítulo en relación con los “(des)fundamentos” del *Pensiero debole*. En este caso conviene remitirnos al texto crucial de Nietzsche, *Friedrich, Nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2006, en los que queda claro comprensivamente el carácter interpretativo de todo acontecer (así como de todo conocimiento), lo que conduce al nihilismo como a) negación de la verdad, como b) negación del “yo” que es concebido tan sólo en cuanto una síntesis conceptual y, en última instancia c) como la voluntad hacia la nada que convierte perversamente a la filosofía en una

completa secularización (domesticación diría Sloterdijk<sup>443</sup>) del ser, del arte y de la verdad. A este punto volveremos en el siguiente y último apartado de este capítulo. En muchos otros momentos Vattimo ha tenido que “darle la vuelta” a todos esos pasajes poéticos y cuasi-místicos de Heidegger en los que se habla de la verdad en poesía como la colocación de la cosa en el juego del *Geviert*, la cuadratura o cuaternidad de tierra y cielo, mortales y divinos, que se da sólo como “resonar del silencio” y que nada tiene de la evidencia objetiva de las esencias en que pensaba la fenomenología.<sup>444</sup> El hecho es que los espacios del arte, según el texto de Heidegger, son distintos y especiales porque son “sitios” o “localidades” que hacen posible un

---

disolución de todo fundamento último para la existencia. El otro texto que resulta determinante en relación con Vattimo es de Heidegger, “La frase de Nietzsche <Dios ha muerto>” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, p. 157-198, donde Heidegger plantea su concepción del nihilismo a partir de la tesis de que el pensamiento de Nietzsche y la inversión efectuada por él representa el estado final de la metafísica a la que, dice Heidegger, sólo le queda pervertirse y desnaturalizarse. En ese sentido la frase “Dios ha muerto” nombra el destino de dos milenios de historia occidental: significa que el mundo suprasensible ha perdido su fuerza efectiva. No procura vida. La metafísica, esto es, para Nietzsche, la filosofía occidental comprendida como platonismo, ha llegado al final. Si Dios como fundamento suprasensible y meta de todo lo efectivamente real, ha muerto, si el mundo suprasensible de las ideas ha perdido toda fuerza vinculante y sobre todo toda fuerza capaz de despertar y de construir, entonces ya no queda nada a lo que el hombre pueda atenerse y por lo que pueda guiarse. Además de otros textos citados con anterioridad, sobre el tema del nihilismo en la misma línea hermenéutica de Vattimo puede confrontarse Schülser, Ingebor, “A propósito de la cuestión de la superación del nihilismo en Nietzsche y Heidegger”, en *Revista de Filosofía UIA* 36/111 (2004), pp. 63-66. En este ensayo se define al nihilismo como vivir en la apariencia, sabiéndolo concientemente como algo que no se puede evitar, lo cual tiene un franco parecido a la interpretación vattimiana de la famosa frase de Nietzsche, “hay que seguir soñando, sabiendo que se sueña” y que define en buena medida la actitud postmetafísica de la posmodernidad. En el ámbito hispánico deben recordarse los trabajos de Ávila, Remedios, *El desafío del nihilismo. La reflexión metafísica como piedad del pensar*, Madrid, Trotta, 2005, quien plantea, en una perspectiva alejada de Vattimo, que al ocaso de lo trágico (Nietzsche) corresponde de manera análoga el olvido del ser (Heidegger), pero donde el desafío del nihilismo estriba en hallar la forma de preservar el lugar sagrado del misterio. (p. 241). Asimismo véase de Duque, Félix, *Deriva del nihilismo en la modernidad*, Abada, Madrid, 2006 y *Terror tras la posmodernidad*, Abada, Madrid, 2004. Este último se ubica en una línea hermenéutica algo distinta a la de Vattimo, en la que se reconoce un *nihilismo auténtico* donde la quiebra y apertura del ser nos deja ver una vaciedad, un desfondamiento, pero que interpela al hombre para que se haga cargo de lo ente, para que cuide de ello, para que lo haga ser en el lenguaje, en el arte, en la acción política. Duque habla también de una “debilitación”, un humillarse de la voluntad humana, pero que, a diferencia del debilitamiento vattimiano, regresa a una posición de tinte fenomenológico, que *deja ser* a las cosas, cuidando de poner de relieve ese fondo de impenetrabilidad u opacidad, que, como Heidegger señala, ocurre precisamente en el arte.

<sup>443</sup> Véanse los ensayos de Sloterdijk, Peter, *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*, Akal, Madrid, 2010, especialmente el tercer trabajo “La domesticación del Ser. Por una clarificación del claro”, pp. 93-151. Sloterdijk radicaliza la postura de mera urbanización de Heidegger (efectuado por Gadamer y anunciada por Habermas) y la lleva al grado de la domesticación, lo cual supone una dura crítica a la ontología heideggeriana por su incomprensión del mundo moderno, incomprensión, piensa Sloterdijk, ligada estrechamente a su rechazo de la racionalidad técnica, su conservadurismo político y su apego a la tierra.

<sup>444</sup> V. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (1959). Se consultó la traducción italiana *In cammino verso il linguaggio*, op. cit. Existe traducción castellana *De camino al habla*, op. cit. El tema del *Geviert* aparece también expuesto puntualmente en el ensayo “Costruire, abitare, pensare”, consultado en la traducción italiana de Gianni Vattimo en *Saggi e discorsi*, op. cit. 99 y ss. Existe traducción española de Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*, op. cit., p. 131 y ss. El texto de Vattimo que mejor enfrenta esta interpretación es “El quebrantamiento de la palabra poética” en *El fin de la modernidad*, op. cit. pp. 61-71.

habitar, es decir, que hacen habitable el mundo, que literalmente hacen mundo, en la medida en que “en el espacio habla y se oculta a la vez un acontecer.” En efecto, para Heidegger no se trata sólo de que el arte “deja que se despliegue lo abierto, sino que permite, entre otras cosas, la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano”.<sup>445</sup>

Consideramos, pues, que Heidegger está diciendo cosas distintas a las que “le hace decir” Vattimo. No pensamos, como el filósofo italiano sostiene, que para Heidegger haya una simple oscilación entre *Ortschaft* y *Gegen*; existe más bien (como en el caso de la relación entre ser y ente) una copertenencia originaria en la que, como dice Heidegger, se congregan las cosas en su mutua pertenencia.

El lugar abre en cada caso una comarca, en cuanto congrega dentro de ella las cosas en su mutua pertenencia. En el lugar entra en juego el congregar, entendido en el sentido de albergar que deja libres a las cosas en su comarca. ¿Y la comarca? (...) La palabra da nombre a la libre vastedad. Por ello lo abierto se ve solicitado a dejar que toda cosa se abra en su reposar en ella misma. Pero esto significa al mismo tiempo: preservación, congregación de las cosas en su copertenencia.<sup>446</sup>

Para decirlo en términos muy generales y sencillos, se trata de una cuestión de acentos y matices, que sin embargo resultan decisivos: Vattimo enfatiza la diferencia y ve la unidad casi como excepción, mientras que Heidegger apuesta por la unidad sin ignorar la diferencia.<sup>447</sup> Cuando Heidegger habla del espacio y de la verdad en el arte como apertura y libertad, lo hace siempre bajo la condición de esa misteriosa unidad, continuidad, pertenencia originaria y fundamental en donde las cosas “reposan en sí mismas” y se “preservan” desde, en y para dicha (com)unidad. Por más que Vattimo lo señale así, esa “vastedad de la comarca” de la que habla Heidegger no es ni remotamente el espacio abierto, ilimitado, disperso, confuso, caótico, indiferenciado e inhóspito en el que habita la estética y el hombre posmodernos. Todavía más, esa (com)unidad originaria no puede ser reducida a la pura comunidad histórica, social y/o cultural de un grupo determinado, como parece sugerir Gadamer y asumir Vattimo; esa unidad apunta más allá o más acá de todas las diferencias hacia una recuperación de esa unidad originaria dentro y a través de la experiencia estética, concebida como una donación y un acto de gratuidad, pero también como la lucha y el

---

<sup>445</sup> Todas las expresiones entrecomilladas son de Heidegger, *El arte y el espacio*, op. cit. p. 23

<sup>446</sup> Heidegger, M., *El arte y el espacio*, op. cit. p. 25

<sup>447</sup> Recuérdese la atinada y hermosa frase de Gadamer “Una obra de arte lograda es siempre un intento logrado de unir lo que se desmorona” en *La herencia de Europa (Das Erbe Europas)*, 1989), Península, Barcelona, 1990, p. 74.

esfuerzo irrenunciables del pensamiento por tratar de pensar, a pesar de todos los obstáculos y las diferencias, el ser y su verdad en términos universales.

Habría que pensar el juego de entrelazamiento de arte y espacio a partir de la experiencia del lugar y de la comarca. El arte como plástica: no una toma de posesión del espacio. La plástica no sería una confrontación con el espacio. La plástica sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas.

448

¿En qué medida el arte contemporáneo ha contribuido a “abrir espacios”, “ordenarlos” y preservarlos, cuánto ha aportado la estetización de la vida actual a hacer más habitable el mundo, cómo seguir pensando en la experiencia estética como una experiencia que en medio de la diversidad y el caos de la posmodernidad es capaz de mantener su unidad ontológica (y no sólo su unidad social o cultural)?

Una primera respuesta, derivada de las reflexiones de Vattimo, es la recuperación definitiva del carácter monumental pero no meramente ornamental del arte, lo cual supone una posición ontológica y hermenéutica un tanto distinta a la del nihilismo (activo y optimista) de Vattimo. Si efectivamente, como Vattimo había propuesto desde *Poesía y ontología*, el ser debe ser visto aristotélica y heideggerianamente como posibilidad y proyecto, el arte entonces debe adquirir, primero, una dimensión “profética”, es decir, volcada hacia el futuro, para revelarnos no sólo la verdad de su época histórica sino también y sobre todo los rasgos del ser por venir, que llegan a traslucirse en el mundo del arte y de los fenómenos estéticos de cada momento. Sin embargo, el arte no sólo puede proyectar al ser como visión futura y proyecto sino también como origen y procedencia. La transmisión “histórico-efectual” de este “mensaje ontológico” de “lo estético”, parece implicar, entre sus contenidos más característicos, la tendencia a una visión “monumental” de la verdad, la cual obliga a todos los productos estéticos a mantenerse en diálogo y continuidad con el pasado y con su proveniencia histórica, incluyendo desde luego, el diálogo con la historia de su recepción e interpretación. Ni siquiera el arte *Naif* puede ignorar la tradición a la que pertenece y todo obra o fenómeno estético tiene que entenderse como pregunta o respuesta no sólo a un contexto histórico sino respecto de otras obras que hacen posible la comprensión de su significado. Hoy por hoy, la verdad del arte puede llamarse relativa en este sentido específico: es una verdad relacional, que por impulso aspira a la monumentalidad de las grandes obras,

---

<sup>448</sup> Heidegger, M., *El arte y el espacio*, op. cit., p. 29.

aquellas que le sirven de modelo e inspiración, el “canon estético”, muy por encima de otras instancias como la naturaleza o el genio. La verdad del arte aspira pues a la universalidad, pero siempre en diálogo con las obras que son en última instancia, insistimos, las que posibilitan el acceso a la comprensión de su verdad, la verdad del arte. Este carácter relacional es quizá el único criterio capaz de salvar dicha verdad y de salvarnos de esa desquiciante relatividad del arte contemporáneo, entendida vulgarmente como la posibilidad de que cada persona perciba e interprete las obras como le venga en gana.

Ahora bien, el punto de discusión se refiere al carácter ornamental de los fenómenos estéticos, que pudimos analizar también en el apartado anterior sobre la estetización. Para decirlo pronto, ni el arte ni el mundo de lo estético son un simple adorno, toda vez que la estética no puede reducirse a la cosmética. Por más que Vattimo trate de justificar una estética periférica y de percepción distraída, el arte, aún en sus producciones más anodinas y superficiales, lejos de constituir una mera escenografía de la vida, exige siempre atención y concentración; por su propia naturaleza de “fenómeno perceptivo” está producido (incluso en los casos más accidentales, fortuitos y azarosos) para ser percibido en sentido estricto, es decir, distinguido y diferenciado del resto de los estímulos que forman esa nebulosa ambiental en la que vivimos dispersos cotidiana y rutinariamente, pero donde no somos capaces de individuar nada en específico. No es ninguna casualidad que el origen mismo de la palabra *estético* se remita al término griego *aisthesis* que se refiere precisamente al acto mismo de la percepción. En ese sentido, podemos decir que hoy en día, donde la sobreestimulación e hiperexcitación generada por los medios y el ritmo vertiginoso de la vida actual han hecho que todo se vuelva “percepción distraída”, (percepción fugaz, dispersa, superficial, sin atención ni concentración, sin detenimiento ni detalle, sin registro efectivo en la memoria ni en el ánimo), lo “estético” alude precisamente ya no sólo al hecho perceptivo como tal, sino al valor cualitativo de que algo (no sólo una obra de arte) resulte estético en la medida en que logra romper con la automatización para ser efectivamente percibido, diferenciado, individuado e “integrado” en el mundo de quien percibe. Escribimos “integrado” entre comillas pues sabemos de las reservas argumentadas por Vattimo para entender la experiencia estética en términos de integración y apropiación, pero nos parece que no podemos hablar de otra forma que no sea la a-propiación (trans-propiación diría Vattimo) del evento estético, si queremos hacerle justicia a la experiencia estética y serle fieles a los encuadres heideggerianos, los cuales nos han marcado el carácter inaugural (fundación de un mundo), pero también la dimensión oscura y misteriosa (la producción de la tierra) de lo

estético. ¿Acaso es posible hablar del rasgo inaugural y fundacional (des-fundacional también) de un evento estético cuando se le concibe tendencialmente como un mero ornamento que forma parte de un fondo plano y confuso de la existencia? ¿Qué posibilidad de auténtico asombro, de genuina sorpresa, de *shock* mortal y desarraigo ontológico puede haber en una experiencia accesoria, pasajera, superficial, indiferenciada y distraída, a no ser una conmoción sensorial instantánea e inmediata, una prefabricación e imposición de un efecto mecánico y fácilmente olvidable? Vattimo, obsesionado por la debilidad, parece quedarse “a medias tintas”: no encuentra ya razones para defender el protagonismo de “lo estético”, pero tampoco admite de una manera clara y definitiva su aspecto puramente decorativo, quizá porque reconoce los peligros que esto supone, aunque Vattimo lo haga de una manera casi residual, esto es, con demasiada despreocupación y distracción.

### 3.4. Arte, religión y secularización.

Finalmente, en el último apartado de esta tesis, abordaremos un asunto que, desde los años noventa, ha estado en el centro de las preocupaciones hermenéuticas de Vattimo, a saber, la relación entre arte, religión y secularización. Ya desde el primer capítulo de este trabajo, cuando caracterizamos el *Pensiero debole*, puntualizamos que uno de sus rasgos principales es el que lo caracteriza como un pensamiento hermenéutico de vocación nihilista, es decir, como un pensamiento en el que ya no hay ser o, mejor, un pensamiento de la consumación del ser en la historia de nuestra cultura; pero entonces, dice Vattimo,

esta historia que ha de ser narrada de nuevo, es precisamente la historia del nihilismo como proveniencia de la hermenéutica y como su íntimo hilo conductor para la “solución” de los problemas tradicionales de la filosofía; a falta de este relato, el presupuesto metafísico inconsciente continuará actuando.<sup>449</sup>

Si Vattimo habla de “relato” es porque cuando usa el término lo hace en el sentido nihilista que le había dado Nietzsche al hablar de “fábula” y de “la fabulación del mundo”: el mundo en el que por vía del nihilismo la verdad se convirtió en fábula o relato es efectivamente el lugar de una experiencia que no es “ya auténtica”, que no es la experiencia que ofrece la metafísica. Esta experiencia no es ya auténtica, porque la autenticidad –lo propio, la reapropiación- ha perecido ella misma con la muerte de Dios. En ese sentido,

---

<sup>449</sup> Vattimo, *Más allá de la interpretación*, op. cit. p. 49.

Vattimo asegura que otra manera de llamarle a ese destino nihilista de la metafísica occidental y que se ha hecho evidente con el fin de la modernidad es el concepto de secularización. Desde ese punto de vista, la historia de la ontología en Occidente es la historia de la progresiva secularización de la propia ontología que trata de vaciarse de todos los contenidos religiosos de la tradición para dar lugar a una noción de ser desacralizada y que no se identifica más con ningún ente, mucho menos con un ente supremo o divino.

Desde *El fin de la modernidad*, el filósofo italiano establece un nexo, muy claro y evidente, entre modernidad, secularización y valor de lo nuevo, el cual se revela cuando nos pone de manifiesto que:

a) la modernidad se caracteriza como la época de la *Diesseitig-keit*, del abandono de la visión sacra de la existencia y de la afirmación de esferas de valor profano; en suma, se caracteriza por la secularización; b) el punto clave de la secularización en el plano conceptual es la fe en el progreso (o la ideología del progreso) que se constituye en virtud de una readopción de la visión judeo-cristiana de la historia, en la cual se eliminan “progresivamente” todos los aspectos y referencias trascendentes, puesto que precisamente para escapar al riesgo de teorizar el fin de la historia (que es un riesgo cuando no se cree ya en otra vida en el sentido predicado por el cristianismo), el progreso se caracteriza cada vez más como el valor en sí; el progreso es tal cuando se encamina hacia un estado de cosas en el cual es posible un ulterior progreso; c) secularización extrema de la visión providencial de la historia equivale simplemente a afirmar lo nuevo como valor y como valor fundamental.<sup>450</sup>

En este proceso de secularización y de afirmación del valor de lo nuevo, sostiene Vattimo, el arte ocupa una posición de anticipación o de símbolo representativo. Sin embargo, en la así llamada postmodernidad, el fenómeno que más llama la atención es la disolución del valor de lo nuevo. Vattimo cree que éste es el sentido de lo posmoderno en la medida en que no se deja reducir a un hecho de moda cultural en sentido despectivo. De la arquitectura a la novela, la poesía y las artes figurativas, el período posmoderno muestra como rasgo común y más imponente el esfuerzo por sustraerse a la lógica de la superación, del desarrollo y de la innovación. Desde este punto de vista, ese esfuerzo corresponde, como hemos repetido con Vattimo a lo largo de toda la tesis, al esfuerzo heideggeriano de preparar un pensamiento postmetafísico que esté con la metafísica en una relación no de *Ueberwindung* sino de *Verwindung* o (dis)torsión: un término que, con toda su ambigüedad, merece aproximarse al de secularización en una consideración filosófica y no meramente histórica de la modernidad. Efectivamente la secularización de la que habla Vattimo no supone un abandono de los

---

<sup>450</sup> Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, op. cit. p. 92-93. Vattimo nos recuerda que la enunciación clásica de la tesis sobre el historicismo moderno como secularización de la teología de la historia judeocristiana es, como se sabe, la de K. Löwith, *Significado e fine della storia*, op. cit.

contenidos religiosos y sagrados de la cultura, sino su pervivencia debilitada y distorsionada, junto con el arte y la ciencia, en el mundo actual <sup>451</sup>. En concreto, la experiencia posmoderna del arte, mirada a la luz no sólo de la “voluntad de poderío como arte” de Nietzsche, sino también y sobre todo desde el punto de vista de la ontología metafísica de Heidegger, se manifiesta como el modo de darse el arte en la época del fin de la metafísica. Naturalmente Vattimo no alude sólo a lo que en el campo de las artes figurativas, de la literatura, de la arquitectura se designa con el nombre de posmoderno<sup>452</sup>, sino también a las tendencias a la disolución que se muestran ya en la misma vanguardia histórica del siglo XX<sup>453</sup>: Vattimo cita como ejemplo el paso de James Joyce desde el *Ulyses* al *Finnegan’s Wake*, justamente señalado por Ihab Hassan como acontecimiento clave para definir lo posmoderno.<sup>454</sup>

En efecto, lo posmoderno en las artes se configura como el punto extremo a que llegó el proceso de secularización delineado por Vattimo y como la preparación de las condiciones para que la conciencia de la modernidad llegue a ser tal también en el sentido objetivo del genitivo. Presas del juego fantasmagórico (la expresión es de Adorno) de la sociedad de mercado y de los medios tecnológicos, las artes, asegura Vattimo, han tenido que vivir ya sin enmascaramiento metafísico alguno (la busca de un presunto auténtico fondo de la existencia) la experiencia del valor de lo nuevo de una manera más pura y visible que las ciencias y las técnicas en cierta medida todavía vinculadas con el valor de la verdad o con el valor de uso; en

---

<sup>451</sup> Nótese el paralelismo que Vattimo trata de establecer entre las teorías de Thomas Kuhn sobre “la estructura de las revoluciones científicas” y la “estructura de las revoluciones artísticas”: en ambas se propone que no existe una línea evolutiva o de progreso sino cambios y desplazamientos de paradigmas a través del tiempo en la medida en que éstos se vuelven insuficientes como modelos explicativos y justificativos de los fenómenos (científicos o artísticos, según el caso) de cada periodo histórico. *Confróntense* de Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), Fondo de Cultura Económica, México, 1971; y de Vattimo, el capítulo VI “La estructura de las revoluciones artísticas” en *El fin de la modernidad*, *op. cit.*, 83-98.

<sup>452</sup> Como se ha visto, existe una amplia bibliografía sobre el tema de la posmodernidad; una parte de ella fue citada en el primer capítulo de la tesis, haciendo especial referencia a los trabajos que abordan el tema desde un punto de vista filosófico (ontológico), como lo hace Vattimo, y no exclusivamente sociológico o culturoológico. Adicionalmente, puede verse, en esta línea disolutiva de la que habla Vattimo, de Best, Steven y Kellner, Douglas, *The postmodern turn*, Guilford Press, New York, 1997, especialmente el capítulo 2 “Paths to the Postmodern: Kierkegaard, Marx and Nietzsche, pp. 38-78 y el capítulo 4 “Postmodernism in the Arts”, pp. 124-194. No hay traducción castellana. Sobre el asunto específico del arte posmoderno, desde la óptica de los artistas y los críticos, resulta muy útil consultar de Guash, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, *op. cit.*, véase especialmente el ya citado texto de José Luis Brea, “Año Zero, Distancia Zero” de la Exposición *Anys 90. Distància zero* (Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 22 de junio-31 de agosto 1994 y en la que participaron diversos artistas contemporáneos), pp. 232-248. En este trabajo, hay explícitas referencias a Vattimo en relación con el tema de la relación entre arte y vida (la estetización), al cual se alude precisamente con el título de la exposición (y del texto alusivo) cuando el autor habla de las dificultades de “superar” a la metafísica en términos de rebasar la *distancia cero* entre arte y vida, o entre la apariencia estética y su negación, o entre el espacio de la representación y su suspensión.

<sup>453</sup> Recuérdense las tesis desarrolladas por Vattimo en este mismo sentido en el primer capítulo de su *Poesía e ontología*, *op. cit.*, analizadas y comentadas en el capítulo anterior de este trabajo.

<sup>454</sup> Véase Hassan, Ihab, *Paracriticism*, University of Illinois Press, Chicago, 1975.

semejante experiencia, el valor de lo nuevo, radicalmente revelado, perdió todo fundamento y posibilidad de valer todavía.

En el libro *Más allá de la interpretación*, Vattimo alude casi anecdóticamente a una experiencia no muy nueva, pero sí muy común a una gran parte de nosotros, ciudadanos del mundo industrial avanzado, que tenemos entre nuestros deberes de consumidores también el del turismo cultural. Vattimo se refiere al hecho de entrar una mañana dominical en una iglesia con la intención de ver los frescos que ornamentan las paredes, de mirar de cerca estatuas y bajorrelieves. Pero es domingo y están celebrando la misa y los fieles están en sus bancos absortos en rezar o escuchar la homilía. El turista cultural, dice Vattimo, a pesar de no haber respetado el letrero que dice “prohibido el paso a turistas durante los servicios religiosos”, tiene la impresión de disturbar, de estar fuera de lugar; y el fiel en plegaria lo mira con sentimientos mezclados, pues de un lado habría de acogerlo con actitud caritativa, pero por otro siente la extrañeza que entra en conflicto con lo que, al menos en ese momento, le parece el sentido más propio del lugar. Vattimo apunta también la situación análoga y simétricamente invertida, aunque mucho menos común, que se daría si algún devoto de la Virgen o de los santos entrara en uno de los muchos museos de arte donde se acude para contemplar “estéticamente” las obras, y se arrodillara delante de un retablo. Por lo demás, termina Vattimo con el relato, mientras en las iglesias está prohibido el paso a los turistas sólo durante los actos religiosos, no se ha visto nunca un museo (ni siquiera el del Vaticano) que reserve alguna de sus horas de apertura a los devotos que quieran ir a rezar delante de los cuadros de temática religiosa.<sup>455</sup>

Más allá de la anécdota, y de la eficiente solución que el hombre moderno le ha dado a la disyuntiva (en la iglesia se reza, en el museo se goza estéticamente de las obras de arte; e incluso cuando las dos experiencias tienen lugar en la misma sede, se puede perfectamente eliminar cualquier conflicto con una cuidada división de los tiempos), lo que Vattimo quiere destacar aquí es el papel o “intromisión” de la secularización en el tema de la “conciencia estética”, es decir, la secularización misma de la estética en su dimensión ontológica, de apertura a la verdad del ser. Es reivindicando la carga de verdad del arte, ya lo hemos recordado en muchas ocasiones, como Gadamer abrió la vía para el reconocimiento del carácter interpretativo de toda experiencia humana. Pero, se pregunta el turinés, ¿todo esto cómo se refleja en la comprensión de aquello que podríamos llamar “la experiencia religiosa”? Para Vattimo estas experiencias, la estética y la religiosa, al igual que la propia experiencia

---

<sup>455</sup> Vattimo, G., *Más allá de la interpretación*, op. cit., pp. 103 y ss.

ontológica (la experiencia de pensar el ser) se dan en el contexto posmoderno de una (dis)torsión, per-versa, destinal e inevitable. Nos encontramos pues, una vez más, con el recurrente tema heideggeriano-vattimiano de la *Verwindung*, entendida de manera muy particular como “rebasamiento” de la metafísica, y en este caso también de la teología y la religión, en cuanto éstas representan de nueva cuenta el olvido de la diferencia ontológica al hacer una sustitución del ser por un ente divino y supremo, donde además dicha “superación” no supone un abandono de los contenidos míticos y dogmáticos de la doctrina religiosa, sino una distorsión y perversión (correlativa a la declinación ontológica) de esos contenidos doctrinarios, que ya no pueden ser los mismos de la tradición originaria. Por lo demás, esta *Verwindung* le permite a Vattimo hacer también una relectura *debolista* del mensaje central del evangelio cristiano.

La hermenéutica filosófica moderna nace en Europa no sólo porque aquí hay una religión del libro que concentra la atención en el fenómeno de la interpretación; sino porque esta religión tiene como base la idea de la encarnación de Dios, que concibe como *kenosis*, como disminución y, traduciremos nosotros, como debilitamiento.<sup>456</sup>

En síntesis, la secularización como destino nihilista de la historia del pensamiento occidental, que ya habíamos puesto en relación con el ser y con la estética, dando lugar a un quebrantamiento ontológico y de la experiencia del arte, se extiende y contamina también a la religión, en su íntima y profunda conexión con el problema del ser y de lo estético. Para decirlo de manera muy sencilla, Dios también es des-fundamentado, de-sustancializado, historizado y hermeneutizado, de-construido en aras de una secularización que empuja a una consumación progresiva de todos los caracteres fuertes, afianzadores, pero también violentos, del ser, con todas las implicaciones éticas y también políticas que esto comporta.<sup>457</sup> Para dejar que la filosofía se despliegue verdaderamente en su forma de rememoración, Vattimo convierte el ser, de presencia imponente y dominante del ente (incluso bajo la forma de lo

---

<sup>456</sup> *ibidem*, p. 91-92. La hipótesis del declinamiento dogmático-disciplinar del acontecimiento de la revelación y el debilitamiento institucional de la iglesia llevado hasta el límite de la caridad, a partir de esta particular interpretación de la *kenosis*, ha sido desarrollada por Vattimo en otros de sus libros más recientes. Véase la nota 95 del primer capítulo de esta tesis. Más recientemente, véase el diálogo entre Vattimo y Carmelo Dotolo, *Dios: la posibilidad buena. Un coloquio en el umbral entre filosofía y teología* (2009), Dirigido por Giovanni Giorgio, Herder, Barcelona, 2012. Imposible extendernos demasiado en el asunto, que merecería un tratamiento autónomo fuera del hilo discursivo sobre el tema del arte y lo estético.

<sup>457</sup> Para una interpretación distinta de la secularización, véase el debate entre Jürgen Habermas y Joseph Ratzinger, *Entre Razón y religión: la dialéctica de la secularización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008. En dicho diálogo, dentro y a través de las diferencias entre ambos pensadores, se recupera una visión eminentemente positiva de la secularización: una secularización que no destruye y que más bien llama a reconocer la necesaria correlación entre razón y fe. Así, tanto el filósofo liberal como el teólogo católico apelan a un “doble proceso de aprendizaje” mediante el cual la razón ilustra a la religión y viceversa.

divino), en memoria y trasfondo; la secularización, dice Vattimo, no es sólo el destino de la filosofía: afecta al ser mismo que “se da” finalmente, en la época del final de la metafísica, como aquello que se retrae y se desvanece: la huella, la despedida, el recuerdo. La obsolescencia del ser como fundamento y el abandono de los criterios fuertes para la definición del arte y de la experiencia estética se traducen paralelamente en un exilio de Dios, (la muerte de Dios como fundamento supremo) el cual ya no puede ser “experimentado” ni en la dimensión ontológica ni en la estética. Acaso, dice Vattimo, podamos seguir pensando en Dios como la pálida evocación de una creencia (ya no la fe en la creencia en Dios sino la fe en la pura creencia<sup>458</sup>) y de su principal enseñanza: la caridad.

Ahora bien, para Vattimo, la ambigüedad (y también la fecundidad) de la ligazón que subsiste entre religión y arte, entendida como momento del proceso de secularización moderna resuena, muy claramente, en el ya recordado escrito de Benjamin sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Hay incluso una gran afinidad entre los términos que tienen un nítido tinte religioso. Como se recordará, para Benjamin, la pérdida del *aura*, que representa la pérdida del *valor cultural* atribuido a la obra, como si la obra de arte fuera un fetiche dotado de poderes mágicos, es desplazado por su valor expositivo, que puede liberarse finalmente con el advenimiento de los medios de reproducción técnica de las obras, sobre todo en las artes que por su naturaleza son reproducibles, como el cine; lo cual remite, según la interpretación de Vattimo, a una experiencia estética ya no “especializada”, museística, fetichista, que se piensa, por ejemplo, en referencia a la “percepción” distraída que los ciudadanos de la ciudad del arte reservaban a sus monumentos, sustancialmente sobre el modelo de la mitología racional que era el ideal del *Systemprogramm*.<sup>459</sup>

En otros apartados anteriores, hemos expuestos ya nuestra reticencia frente al optimismo estético de Benjamin-y-Vattimo y los riesgos de llevarlo al extremo de la estetización difusa y generalizada de la sociedad, así como nuestras reservas ante la hipótesis de la “percepción distraída” y la monumentalidad y ornamentalidad del arte, pero si en algo podemos concordar todavía con Vattimo es en el hecho de que la estética ya no puede ser, desde este punto de vista secularizado, reflexión sobre las puras y simples condiciones trascendentales de posibilidad de la experiencia del arte y de lo bello, sino que ha de ser la

---

<sup>458</sup> Recuérdese la famosa frase de Vattimo, *Creer que se cree*, que da título a uno de sus libros más polémicos: *Creder di credere*, *op. cit.*

<sup>459</sup> Nos referimos al fragmento conocido como *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* presuntamente ideado por los tres fundadores del idealismo alemán, Hegel, Hölderlin y Schelling. Hoy se considera obra de Schelling, que lo formuló con la contribución de sus dos amigos, en 1795; la redacción que ha llegado hasta nosotros es de puño y letra de Hegel, y se remonta a 1796. Citado por Vattimo en *Más allá de la interpretación*, *op. cit.*, pp. 107 y ss.

escucha de la verdad que se abre (y se cierra) en las obras. La pregunta es ¿cómo se realizará esa escucha?

Vattimo es claro y definitivo cuando afirma:

Ya he señalado que difícilmente puede identificarse con un esfuerzo genérico por extraer “verdades” filosóficas, existenciales, etc., de la poesía; además de su improductividad, este “método” sería también poco defendible teóricamente, si la experiencia de verdad que se da en el arte se entiende, en el sentido de Gadamer, como un proceso de transformación dentro del cual el lector de la obra está implicado (junto a la obra misma –no lo olvidemos- recibe de la interpretación un incremento de ser). La verdad, en suma, no puede pensarse por la hermenéutica con el modelo del enunciado; en cualquier caso, si la experiencia de verdad acaece sobre la base de un enunciado (acabo sabiendo algo, descubro una ley científica, etc.) es tal únicamente porque transforma a quien está implicado en ella. Por lo tanto, reencontrar la verdad del arte no puede significar siquiera de lejos “hacer prosa” de la poesía, extraer enunciados de obras pictóricas, etc.<sup>460</sup>

De esta manera, Vattimo define el camino que no ha de seguirse para la lectura de las obras. Pero, entonces, ¿cómo sí podemos atender a la “escucha” de esta verdad “secularizada” en el arte y específicamente en cada una de las obras?

Para darnos una respuesta, el filósofo italiano vuelve una vez más a su mentor intelectual, el Heidegger que ve al arte como puesta en obra de la verdad y apertura (inaugural) a nuevos mundos históricos, pero acentuando esta vez el carácter francamente profético e incluso re-ligioso que el arte conserva, a pesar de todos los esfuerzos modernos y posmodernos por desacralizarlo. Vattimo regresa a los textos “canónicos” (para él) de la hermenéutica; en especial, más que al ya múltiplemente citado ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, a la conferencia heideggeriana, del mismo año de aquel ensayo, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, teniendo también presentes los comentarios a poetas que se encuentran en *Caminos de bosque* y en el más tardío *De camino al habla*.<sup>461</sup>

De la relectura y reinterpretación de estos textos, Vattimo destaca dos elementos esenciales, que por desgracia llegan a desvanecerse en sus últimas obras, en las que tiende a una concepción mucho más social y política (y menos onto-teológica) del arte. Por un lado, la idea de que el poeta (por extensión el artista) está destinado “en tiempos de miseria” a reflexionar sobre su propia condición y su quehacer. La poesía habla de muchos asuntos, pero también y sobre todo de la poesía misma. El arte se ha convertido en tema central de su propio trabajo. Y por el otro, la condición del poeta o el artista que se define especialmente como la de mediador entre los dioses y el pueblo; pero su ser mediador no es una función

---

<sup>460</sup> Vattimo, G., *Más allá de la interpretación*, op. cit. p 112-113.

<sup>461</sup> Todas obras citadas a lo largo de esta tesis.

pacíficamente definida: “el poeta mismo no pertenece ni a aquéllos, los dioses, ni a éste, el pueblo. Él es alguien expulsado”. Por todo ello, así hay que comprenderlo, Hölderlin poetiza sobre la poesía: no “por defecto de sustancia cósmica”, sino “porque se asoma para pensar el fondo y el centro del ser” Todo esto es válido para el poeta en el tiempo nuevo que Hölderlin funda (y no simplemente refleja); es el “tiempo de los dioses huidos y del dios que viene”<sup>462</sup>. Lo que resulta determinante en esta interpretación es que la esencia histórico-ontológica de la poesía y del arte se ligue de modo determinante a la función “religiosa” del poeta, a su papel de mediador entre el pueblo y los dioses, y a su cantar en los tiempos de ausencia de los dioses antiguos y del dios venidero.

El esfuerzo hermenéutico por considerar el arte al margen de las perspectivas estéticas y bajo la luz de una concepción de la obra como acontecimiento de verdad, ha de desarrollar una sensibilidad nueva en dos cuestiones: la verdad del arte que la filosofía ha de tratar de comprender no es tanto lo que los poetas y artistas dicen (hasta ciertas banales “versiones en prosa” de sus obras), sino el significado ontológico, para la historia del sentido del ser, que se puede aprehender en el destino del arte y de la poesía en la época del fin de la metafísica; época que la poesía nos invita a ver como la época de los dioses huidos y de la espera (muy problemática) de un dios por venir, en suma como época en la que es central el problema de la secularización.<sup>463</sup>

Podemos o no tomar literalmente las palabras de Hölderlin-Heidegger-Vattimo en relación con la condición “desarraigada” y “apátrida” del artista. Sin embargo, creemos con Vattimo que el sentido de esta idea va mucho más allá y se refiere, en un sentido si se quiere posmoderno y postmetafísico, al carácter eminentemente cosmopolita, nómada, multi-espacial y multi-nacional, transitorio, interactivo y dialógico de la experiencia estética en nuestros días. Pero aún más, alude esencialmente a la experiencia enigmática, liminal (entre el “cielo” y la “tierra”, entre “lo humano” y lo divino”) y de misterio del ser a la que nos arroja siempre una verdadera obra de arte, o mejor, la verdad de una obra de arte.

Quedan así definidas, según Vattimo, dos posibles direcciones por las que la reflexión estética que se inspira en la ontología hermenéutica (débil y secularizada) tendría que discurrir, pero (nótese aquí nuestro reclamo), donde la vía re-religiosa queda suspendida y marginada:

---

<sup>462</sup> Para todas estas últimas citas, véase Heidegger, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía* en la traducción ya clásica de Samuel Ramos en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012 (ed. or, 1958), pp. 105-124.

<sup>463</sup> Vattimo, G., *Más allá de la interpretación*, op. cit., p. 117.

- 1) La estética filosófica (ontológica) tendrá que medirse con la verdad del arte sobre todo tratando de comprender qué significa, para el destino del ser, el estatuto social del arte en nuestra época. En este punto Vattimo, como se ha dicho antes, reconoce los riesgos de banalización del arte de masas y del *Kitsch* que nos pueden llevar a legitimar apresuradamente las nuevas artes “reproducibles”, confundiendo la verdad de la obra con su poder “narcótico” o con su éxito de mercado.
- 2) La estetización que, como veíamos en un apartado anterior, muchos señalan como un aspecto característico de la vida social posmoderna, tiene también y sobre todo un sentido ligado a la historia de la modernidad tardía como historia del debilitamiento del ser. Esto significa, dice Vattimo, que no debemos obstinarnos en buscar la verdad del arte en los lugares “elevados”, tradicionalmente reconocidos, sino que se habrá de prestar atención también y sobre todo a la esteticidad difundida a partir de la impronta del mundo del mercado y de la información, que envuelve el conjunto de la vida colectiva.

Todo ello, aclara el filósofo posmoderno, sin caer en la pura y simple apología de lo existente, de la cual podremos defendernos sabiendo recoger los principios críticos de la propia inspiración nihilista, y, de manera especial, del reconocimiento de los lazos que el rumbo de la secularización mantiene con la experiencia estética y la tradición religiosa. Vattimo va más allá y se arriesga a postular que en el marco de esta cercanía podríamos incluir también el conjunto de fenómenos de identificación y experiencias de comunidad que se dan hoy en ciertas formas de arte joven (del sentimiento “comunitario” que se vive en los grandes conciertos de *rock*, en la identidad colectiva que establecen entre sí grupos de seguidores del mismo tipo de música), dejando como límite entre “lo que vale” y “lo que no vale” en estas experiencias su mayor o menor fidelidad al hilo conductor del nihilismo: reducción de la violencia, debilitamiento de las identidades fuertes y agresivas, aceptación del otro hasta la “caridad”. Más allá de que estos criterios nos parezcan demasiado débiles y generales para utilizarlos como nuevos parámetros de lo estético, Vattimo nos vuelve a dejar un tanto confusos e insatisfechos al analizar de manera tan “distráida” el aspecto estrictamente espiritual e incluso teológico del arte. No sólo su concepto de secularización es demasiado amplio, pues se extiende a todos los ámbitos del pensamiento y la cultura occidentales, lo cual es un hecho relativamente indiscutible en la sociedad actual, sino que

también y por principio la secularización se entiende en un sentido fatalista (que Vattimo se ve forzado a contemplar con un cierto optimismo) como un destino ineludible en la historia<sup>464</sup>, cuyo motor nihilista nos arrastra a la caducidad y progresiva disolución del ser. En su libro más reciente a la fecha, *Della Realtà*, Vattimo insiste en que el *Pensamiento débil* se presenta aún más radical. Piensa que el nihilismo no es sólo el máximo riesgo para el Ser, sino su destino “auténtico”, el de disolverse como fundamento “objetivo”. Obviamente, dice Vattimo, el nihilismo es un riesgo para la metafísica; la cual, sin embargo debe ser “superada” a través de una nueva forma de pensar el ser.

El problema que el pensamiento débil trata a su modo de resolver es también el de encontrar un modo de recordar el Ser que no termine en el misticismo.<sup>465</sup>

Desde luego que existen muchos autores que han analizado y cuestionado a Vattimo en relación con el tema de la secularización y el nihilismo, particularmente en conexión con la problemática religiosa.<sup>466</sup> Llama la atención, en especial, Giacomo Marramao, quien considera acertada la manera en que Vattimo aborda la situación espiritual de la época posmoderna. Lo

---

<sup>464</sup> En una línea muy similar a la de Vattimo se puede leer la posición de Diego Sánchez Meca en *El nihilismo, Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*, Síntesis, Madrid, 2004; de manera especial en Capítulo 5 “De la nostalgia de lo auténtico a la tematización del desfundamiento”, pp. 197-226. Llama la atención que siendo una postura tan cercana a la de Vattimo no haya ninguna referencia en este capítulo al filósofo italiano.

<sup>465</sup> Vattimo, G., *Della realtà, Fini della filosofia*, Garzanti, Milano, 2012, p. 213.. A la fecha, no hay aún edición española. La traducción es nuestra.

<sup>466</sup> Pueden mencionarse de Oñate, Teresa (discípula, traductora e impulsora de Vattimo en el mundo de habla española), *El retorno griego de lo divino en la postmodernidad: una discusión con la hermenéutica nihilista de Gianni Vattimo*, Alteraban, Madrid, 2000; los trabajos de Darós, William, como “La defensa del nihilismo posmoderno realizada por G. Vattimo” en *Revista de Filosofía, Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana*, México, 1997, n. 89, pp. 151-187, así como “La religiosidad cristiana posmoderna en la interpretación de Gianni Vattimo”, [williamdaros.files.wordpress.com/.../w-r-daros-la-religiosidad-posmoderna-en-la-interpretacion-de-g-vattimo.pdf](http://williamdaros.files.wordpress.com/.../w-r-daros-la-religiosidad-posmoderna-en-la-interpretacion-de-g-vattimo.pdf) (recuperado el 18 de junio de 2012); de Aranda, Fragat, F., “Signos del secularismo postmoderno: el declinar de la trascendencia divina” en *Invenio, Revista académica de la Universidad del Centro Educativo Latinoamericano*, Argentina, 2003, n. 11; de Pereyra, M., “La iglesia y el mundo en la escatología apocalíptica, desde el contexto posmoderno” en Klingbeil, G. y otros (Eds.) *Pensar la Iglesia Hoy*, Libertador San Martín, Universidad Adventista del Plata, Argentina, 2002; de Ruíz Noé, Jaime, *Una interpretación de la Kénosis de Dios desde la hermenéutica analógica*, Analogía Filosófica, Número Especial 25, México, 2009, en especial el capítulo 3 dedicado a Vattimo: “Kénosis como debilitamiento de Dios”, pp. 41-60. Nótese el origen hispánico y latinoamericano de todos los autores referidos. Mención aparte merece el profesor jesuita de Certeau, Michel que si bien no dialoga directamente con Vattimo, desde hace años ha postulado análogamente “el desplazamiento de la sacramentalidad”, pero también y sobre todo “la debilidad de creer”, haciendo especial énfasis en que no se trata precisamente de algo nuevo sino constitutivo de la fe cristiana en cuanto es “experiencia de fragilidad, medio de convertirse en el anfitrión de otro que inquieta y hace vivir. (...) Desde hace siglos, místicos y espirituales la viven y la expresan. Hoy, de pronto, se hace colectiva, como si todo el cuerpo de las iglesias, y no ya algunos individualmente heridos por la experiencia mística, debiera vivir lo que el cristianismo siempre anunció: Jesucristo ha muerto”. Cfr. De Certeau, Michel, *La debilidad de creer*, Katz, Buenos Aires, 2006, p. 310.

que no comparte es la afirmación de que la debilidad del ser resulte tan afín y constructiva para el mensaje cristiano. Según este autor es poco convincente el argumento de que la secularización ocasiona una liberación positiva de muchos aspectos de la vida. En realidad el aspecto emancipatorio es inseparable de su aspecto de yecto, por lo cual no queda claro de qué manera convergen o se bifurcan (como senderos de un laberinto).

El único aspecto que no compartimos del análisis de Vattimo es el que se halla implícito en la afirmación, convertida hoy en un lema demasiado difundido en el léxico intelectual o seudointelectual de estos años, de la "livianidad del ser" que se supone resulta del mensaje cristiano. Claro que el disentimiento en este aspecto afecta a un punto filosófico-teológico no precisamente marginal, sino profundo y decisivo. Está encerrado en la pregunta de si el cristianismo implica una liberación o más bien una *carga de responsabilidad*, nueva y en algún sentido absoluta, de la razón humana ante el hecho, y singularmente ante aquel Hecho por antonomasia que llamamos "mundo". Si es verdad que el centro del mensaje cristiano está ocupado por "un Dios que -no por fingimiento, ni por asumir provisionalmente y con fines pedagógicos un disfraz, sino en serio y por amor- se hizo hombre, es decir, se rebajó y se empequeñeció"; si es verdad que ha sido justamente el cristianismo el que le quitó el ser, "del que la metafísica griega y luego el cientificismo moderno hablaron siempre en términos de necesidad", la rigidez y la estaticidad "que hacen impensable toda historia, toda contingencia e imprevisibilidad"; si todo eso es cierto, ¿no implicaría un mayor -más todavía, repitamos, un *absoluto*- coeficiente de responsabilidad, y no una liberación de responsabilidad respecto del ser en el mundo? ¿No cree Vattimo que eran precisamente las eternas volutas del tiempo cíclico -sólo en apariencia plúmbeas, con permiso de Milan Kundera- las que "liberaron" al hombre y a la filosofía de toda responsabilidad respecto del hecho, del sentido más intrínseco del suceder?<sup>467</sup>

Regresando al asunto estético, en el texto de una conferencia relativamente reciente, Vattimo se pregunta "¿Ya sólo la estética puede salvarnos?<sup>468</sup>, haciendo alusión de un modo irónico a la famosa frase de Heidegger "Ya sólo un Dios puede salvarnos".<sup>469</sup> La tesis general de Vattimo, bastante provocadora por cierto, es que el nombre de Dios puede sustituirse razonablemente por el nombre de la estética, "pues si hay algo supremamente estético es

---

<sup>467</sup> Marramao, Giacomo, "Los *idola* de lo posmoderno" en Vattimo, Gianni (comp.), *La secularización de la filosofía*, op. cit., p. 166.

<sup>468</sup> Conferencia pronunciada por Vattimo en Valencia el 14 de julio de 2006 en el marco del Curso de Verano "La educación del (buen) gusto", organizado por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo (UIMP) y dirigido por Jean Grondin y Jesús Cornill, publicada como "¿Ya sólo la estética puede salvarnos?" en Vattimo, Gianni; Oñate, Teresa; Núñez, Amanda y Arenas, Francisco (eds.), *Hermenéutica entre Civilizaciones II: Politeísmo y Encuentro con el Islam.*, Dykinson, Madrid, 2008, pp. 63-76.

<sup>469</sup> Nos referimos al título de la entrevista de Heidegger, fechada el 23 de septiembre de 1966, y publicada póstumamente en 1976 (Heidegger, M. "Nur noch ein Gott kann uns retten", *Der Spiegel* 23, 1976, 193-219. Reimpr. en: *Gesamtausgabe*, vol. 16, 652-683. Un texto más completo de la entrevista puede encontrarse recogido en el libro *Antwort, Martin Heidegger im Gespräch*, Pfullingen, 1988.) Existe versión española *Entrevista del Spiegel a Martin Heidegger*, en Tecnos, Madrid, 1996.

Dios”.<sup>470</sup> Más aún, el filósofo italiano intenta hacer una apología “kantiana” de la cultura de masas afirmando que es una “cultura de lo bello” en muchos sentidos.

En la actualidad la información tiene que ser confeccionada, elaborada. La propaganda electoral, las campañas publicitarias de los partidos políticos, no pueden prescindir del marketing. Así, por ejemplo, se ha dicho que la victoria de Italia en el campeonato mundial de fútbol fue una victoria de *Puma* contra *Nike* y *Adidas*, las grandes enemigas de los anticapitalistas. Obviamente no podemos rescatar todo este mundo estético kantiano. Se trata de encontrar otros criterios que no sean únicamente los criterios de contenido. Para Kant lo importante en una experiencia estética es el hecho de su comunicabilidad, tendencialmente universal.<sup>471</sup>

Independientemente de lo discutibles que podrían ser sus consideraciones sobre la esteticidad de Dios y su interpretación presuntamente kantiana de la cultura de masas como una cultura de lo bello, lo que Vattimo trata de destacar aquí es la idea de una experiencia estética como experiencia de la comunicabilidad básica y, siguiendo los ejemplos de artistas como Marcel Duchamp, Daniel Buren<sup>472</sup> y Lucio Fontana<sup>473</sup>, la idea de la transformación del arte en acontecimiento público. Incluso el arte más tradicional, más de museo, dice el turinés, tiene ya ese carácter de acontecimiento social, de participación colectiva y comunitaria, de reconocimiento recíproco y de experiencia intersubjetiva, donde el acontecimiento social obviamente incluye el punto de la comunicabilidad pura. En este sentido, nos parece que Vattimo llega a un reduccionismo extremo al olvidar la identidad ontológica y estética de la obra o del fenómeno en cuestión para disolverlas en la pura socialidad y comun(icabil)idad del evento, como si la experiencia estética hubiera dejado de tener ya una carga eminentemente individual, subjetiva, personal e incluso íntima. En este sentido, el propio Vattimo ha llegado a sugerir que quizá el paso a la posmodernidad, que la estética filosófica no ha cumplido aún del todo, supone el prescindir por completo de la visión predominantemente subjetivista e individualista del arte.<sup>474</sup> Nos parece que resulta un exceso generalizar a tal

---

<sup>470</sup> Vattimo, G., *Hermenéutica entre Civilizaciones II: Politeísmo y Encuentro con el Islam.*, op. cit. p. 63.

<sup>471</sup> *ibidem*, p. 66.

<sup>472</sup> Artista francés cuyas obras difundidas por plazas y museos, se caracterizan por el empleo sistemático de un mismo material. Buren alterna bandas verticales de tela o papel, de 8.7 cm. de largo, que aplica sobre soporte o deja libre y utiliza estas bandas intentando señalar una característica del espacio, por lo que sus obras son elaboradas *in situ* y al final de sus presentaciones el material se destruye. La destrucción forma parte esencial de la obra misma, o mejor, del evento estético.

<sup>473</sup> Artista italo-argentino cuya obra abre el camino a las estructuras de repetición y que se caracteriza, como podemos observar por ejemplo en “Concepto espacial”, por una tela pintada con un solo color extendido uniformemente por toda la superficie, sin resaltar ningún tipo de rugosidad, donde destacan los cortes, los agujeros. V. Fontana, Lucio, *Concetti spaziali*, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>474</sup> *Cfr.* el Prólogo de Vattimo al libro de Lluís X. Álvarez, *Estética de la confianza*, Herder, Barcelona, 2006, p. 17.

grado y pensar que toda obra de arte o todo evento estético debe ser un acontecimiento público que da lugar a una experiencia fundamentalmente social y comunitaria. En efecto, los aires “democráticos” y de cultura pop de nuestra época apuntan preferentemente a las experiencias estéticas de carácter colectivo y masivo, pero esto no excluye que la experiencia en sí siga siendo vivida concretamente desde la más profunda interioridad anímica y/o espiritual de cada individuo en particular. Además, resulta siempre cuestionable la autenticidad de la participación en la experiencia comunitaria, que en muchos de los eventos “estéticos” actuales se queda en la más pura superficialidad y banalización de la “pose de moda” y muy lejos de una auténtica fruición estética, que, como el mismo Vattimo reclama, tiene que ver con el hecho de encontrar a otros que aprecian sincera y genuinamente la misma “obra de arte”, la cual es capaz de crear una comunidad de aficionados, produciendo algo así como un reconocimiento recíproco a través de lo que apreciamos juntos. Por otro lado, nos preocupa la indiferencia de Vattimo hacia el tema de la calidad de las obras, pues en aras de pensar al arte como el evento a través del cual se construye una comunidad<sup>475</sup>, deja de lado la calidad y el contenido mismo de los eventos, sus cualidades y su significado estéticos.

Parece que para los jóvenes actuales la música como trasfondo de la vida tiene un significado relevante. **Puede ser una música buena o una música mala, no importa.** Lo fundamental es que para los jóvenes conocer los mismos autores crea vínculos comunitarios entre ellos. Quienes todavía en la actualidad imaginan la obra de arte como la “emoción recogida en la tranquilidad (*emotion recollected in tranquillity*), tal como Wordsworth define la poesía en el “Apéndice” que acompaña la edición de sus obras, quizá tendrían que repensar la obra de arte bajo un sentido más comunitario y más litúrgico, pues ambos favorecen la participación. Desde este modo de pensar la obra de arte es posible dibujar un nuevo tipo de vida, que posibilita el cultivo de una actitud estética salvífica. Una actitud estética salvífica significa, por ejemplo, que ya no es posible imaginar que los surrealistas sean enemigos de los neofigurativos, sino que se trata de diferentes estilos. Tendríamos que comprender un poco más las posibilidades positivas de esta colectivización de la experiencia estética. (...) Las ideas acerca de la estética expuestas hasta aquí pueden trasladarse al sentido de la comunidad humana, por lo que efectivamente es posible pensar que la experiencia estética nos salva incluso porque nos une en una comunidad siempre más amplia.<sup>476</sup>

Nos parece que en sus afanes “litúrgicos” y “salvíficos”, Vattimo lleva las cosas demasiado lejos: realiza una defensa de la estética, donde la ontología está cada vez menos presente, haciendo una extraña mezcla, por no decir ecléctica, de religión secularizada, que

---

<sup>475</sup> Cfr. entrevista a Gianni Vattimo, “En el arte contemporáneo se intensificó mucho la experiencia de la forma más que de la del contenido”, realizada el 12 de abril de 2006 por José Fernández Vega, publicada en *Ramona*, Revista electrónica de artes visuales, Número 61, Buenos Aires, junio de 2006, pp. 46-55. [www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar) (recuperado el 19 de junio de 2012).

<sup>476</sup> Vattimo, G., *Politeísmo y Encuentro con el Islam. Hermenéutica entre Civilizaciones II*, op. cit. pp. 71-72. Las negritas son nuestras.

sin embargo no llega a renunciar del todo a la espiritualidad cristiana, con una buena dosis de inspiración social y comunitaria (léase social-comunista)<sup>477</sup>, aunque dejando de lado la violencia de todo fundamentalismo doctrinario, y con tintes claramente nihilistas y nietzscheanos, pero sin la metafísica de la “voluntad de poder” ni las consecuencias destructivas que ella trae consigo en los campos de la ética y la política. En fin, más que toparnos con un esteticismo generalizado, Vattimo nos enfrenta a un debilitamiento difuso y generalizado: una mezcla de cristianismo débil, con socialismo débil y con nihilismo débil; todo con la intención de proclamar un discurso de la no-violencia e incluso de la caridad y asumir una cierta inclinación “estética” para comprender los rumbos que la cultura actual puede y debe tomar en orden a conciliar la paz social con la libertad.

¿En qué sentido entonces habla Vattimo de una salvación? Vattimo interpreta éticamente todo el discurso de la *kénosis* cristiana como un llamado a la reducción de la perentoriedad, de la violencia del ser que está presente, manifiesto, completo. Ontológicamente podría significar, dice el filósofo italiano, que la salvación eterna es algo menos brillante de lo que siempre pensamos. Según Vattimo, “la salvación sería aceptar dejar de ser individuo, pues la caridad es el único contenido posible de la religión”.<sup>478</sup>

Considerar la experiencia estética como algo más comunitario, considerar la experiencia religiosa como liturgia, como la ritualidad de estar juntos, no como el simple hecho de rezar al Dios que está allá arriba, sino como la posibilidad de repensar estéticamente nuestras raíces comunes, nuestra común humanidad, podría ofrecernos alguna posibilidad de salvación. Tan sólo apuntaré aquí la idea de que pensar los contenidos dogmáticos de las religiones como bases de experiencias comunitarias nos daría acaso la posibilidad de ser un poco menos fanáticos. Tomar todo esto de una manera más tolerante, más estética, más comunitaria, podría acaso redescubrirnos el sentido no metafísico del arte y la religión. En otras palabras, la salvación de nuestra civilización posmoderna ya sólo puede ser una salvación estética.<sup>479</sup>

---

<sup>477</sup> Téngase presente el giro y retorno reciente de Vattimo hacia sus raíces socialistas y comunistas que lo han hecho afirmar arriesgadamente que “incluso en política, la democracia <<individualista>> de nuestras constituciones moderna (una persona, un voto), que pierde progresivamente credibilidad a medida que el voto de los ciudadanos depende más y más de la capacidad financiera de los partidos y candidatos, deja lugar a concepciones <<comunitarias>> (y a sus líderes carismáticos: Castro, Chávez, Morales...) que, ciertamente, comportan riesgos, pero que tal vez deban considerarse también como un paso positivo hacia instituciones nuevas” (Prólogo de Vattimo al libro de Lluís X. Álvarez, *Estética de la confianza*, op. cit. p. 18). Para profundizar en el tema político puede verse de Vattimo, Gianni, *Ecce Comu, Cómo se llega a ser lo que se era*, Paidós, Buenos Aires, 2009. Para la polémica y crítica suscitada por sus posiciones políticas recientes, v. de Farías, Víctor, *Heidegger y su herencia. Los neonazis, el neofascismo y el fundamentalismo islámico*, Madrid, Técnos, 2010; especialmente el Capítulo III: Martin Heidegger en el fascismo y neofascismo italiano, pp. 221 y ss.

<sup>478</sup> Vattimo, G., *Hermenéutica entre Civilizaciones: II Politeísmo y Encuentro con el Islam.*, op. cit. p. 75.

<sup>479</sup> *ibid.*, pp. 75-76

Para decirlo pronto, pensamos que la “salvación estética” que propone Vattimo no nos salva de nada, al contrario; ni siquiera está en la posibilidad de salvar la especificidad de la experiencia estética misma. Insiste en la ritualidad de la experiencia comunitaria, en el acto de estar juntos, como si este solo hecho fuera suficiente para definir a lo estético. Peor aún, en esta última cita, tomada al pie de letra, habla sobre “nuestras raíces comunes” y una “común humanidad”, cuando el propio Vattimo ha recalcado una y otra vez su distancia y escepticismo frente a cualquier postura que suponga una suerte de “esencia” o “naturaleza humana”. Finalmente, afirma que es necesario pensar estéticamente nuestras raíces comunes, cuando en realidad nunca define con claridad qué significa aquí el término “estéticamente”, más allá de que pueda traducirse por “comunitariamente”, lo cual nos llevaría a un juicio simplemente tautológico donde terminaríamos diciendo que hay que repensar comunitariamente nuestras raíces comunes. Vattimo acaba pues sucumbiendo a un nihilismo secularizante, comunitarista y tibio (casi podríamos hablar de un “nihilismo populista” que lo conduce a identificar de manera acrítica lo estético con lo ético, lo estético con lo antidogmático, lo estético con lo tolerante, lo estético con lo comunitario. En todo caso, de lo que se trata es de que, frente al resquebrajamiento y desmoronamiento vattimiano del carácter ontológico de la estética, busquemos un criterio que nos permita asegurar y garantizar una unidad *mínima* en la experiencia de lo que aún llamamos arte, como quizá la única posibilidad de salvar a una estética que no termine perdiéndose en el puro relativismo (el caos) y el respeto irrestricto a todas las diferencias.

En suma, entendemos las buenas intenciones de Vattimo para “optar” por el nihilismo como vía posmoderna de la no-violencia, y entendemos también su reticencia crítica frente a los aires místicos y pseudopoéticos de mucha de la filosofía contemporánea, pero nos seguimos preguntando, con la misma intensidad con la que Vattimo sigue insistiendo en el nihilismo, si el propio nihilismo no nos conduce a otro tipo de violencia ontológica que consiste precisamente en la aniquilación de todo principio regulativo fundamental que nos deja en el filo del relativismo, el caos y la confusión, pero también en el riesgo de la verdad (y la verdad del arte) como pura retórica: comunicación, convención y consenso. ¿No hay forma de llegar a la no-violencia y a la caridad, tan urgentes en nuestra época, a través de otro camino que no sea el extremo de minar los cimientos mismos de la metafísica para abandonarnos a la falta de certezas y a la mera convención histórico-social? ¿Dónde queda entonces la libertad humana para optar por otra cosa que no sea el nihilismo destinal de la historia? ¿Será que la libertad de elección ha sido también finiquitada y superada como la

metafísica misma? ¿Acaso no hay escapatoria posible en el “pensamiento débil” y en el “fin de la metafísica” para darle una vuelta, otro giro de tuerca (una nueva *Kehre* como diría Heidegger) al tema del nihilismo, y muy en especial al nihilismo estético? ¿No es precisamente en el espacio lúdico y de libertad expresiva del arte y de lo estético, más que en cualquier otro ámbito, donde todavía sería posible una recuperación no necesariamente mística, no sólo de la verdad sino también y sobre todo de la dimensión cultural y espiritual en las artes contemporáneas?<sup>480</sup> ¿No es precisamente la oquedad y saturación del nihilismo posmoderno, la desilusión y el desencanto en los que nos tiene sumergidos, lo que nos empuja ya y empuja a los artistas recientes a una búsqueda de nuevos rumbos para entender y ejercitar *el misterio (incluso espiritual y religioso) de la creación artística*?<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup> Sobre este tema, véase el ensayo de López Farjeat, Luis Xavier, “Culto y espiritualidad en las artes contemporáneas”, en *Conspiratio ¿Dónde está el arte?*, Año II, número 10, marzo-abril 2011, Jus, México, pp. 32-38.

<sup>481</sup> La expresión se refiere al título de la conferencia de Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística*, Sequitur, Madrid, 2010, en la cual el autor subraya por un lado el carácter enigmático de la creación y la necesaria e intensa concentración espiritual que requieren los hombres dedicados a ella. En una línea análoga se puede recordar la posición de George Steiner, que en sus *Gramáticas de la creación*, Siruela, Barcelona, 2011, nos sumerge en las fuentes espirituales del acto creador, en contrapunto con el cansancio posmoderno que pesa sobre el espíritu de final de milenio, con su cambiante gramática de discusiones acerca del fin del arte y del pensamiento de la civilización occidental, discusiones entre las cuales se ubica por supuesto la del *Pensamiento débil* de Vattimo.

## CONCLUSIONES

### Hacia una estética de la perplejidad

En esta parte final de nuestra tesis, intentaremos algunas conclusiones de cada uno de los capítulos trabajados en torno al pensamiento estético de Vattimo y, sobre todo, apuntar hacia la definición de una nueva postura a propósito de la situación de los estudios estéticos de corte filosófico frente a las manifestaciones del arte contemporáneo.

En efecto, a lo largo de esta investigación hemos podido comprobar que la estética actual se encuentra cada vez más alejada de sus fundamentos ontológicos, toda vez que la época posmoderna, tal como lo ha demostrado Vattimo, ha implicado un desfundamiento y debilitamiento notable de la estética filosófica, la cual ha quedado disuelta y urbanizada en los estudios de corte psicológico, histórico-social y culturales sobre los fenómenos estéticos de los últimos años.

Dicho debilitamiento se ha dado, como analizamos en el primer capítulo, en los cuatro ejes fundamentales del pensamiento metafísico moderno: el ser, la historia, el sujeto y la verdad. En el segundo capítulo pudimos constatar el desarrollo de las ideas estéticas de Vattimo, sus antecedentes y fuentes teóricas, en paralelo al desarrollo de los movimientos artísticos contemporáneos, pero, sobre todo, a partir de la hipótesis central, (que nosotros adoptamos también parcialmente como hipótesis e hilo conductor de nuestro trabajo) sobre la necesidad de mantener un indispensable sustento ontológico para la estética, en la medida –pensamos nosotros más allá de Vattimo– en que resulta imposible hoy por hoy hablar y distinguir “el arte” del “no-arte” así como “lo-estético” de lo “no-estético” sin tener un punto fundamental de referencia que nos permita establecer ciertos límites entre ambos, bajo un criterio que no sea puramente histórico, socio-cultural y retórico, es decir, meramente convencional. En el tercer y último capítulo tratamos de hacer evidentes desde una perspectiva crítica las consecuencias que trae consigo en el ámbito de la estética el declinamiento ontológico posmoderno sugerido por Vattimo, que van desde el ocaso del arte y una estetización general de la existencia, hasta la desacralización absoluta del arte, producida por el destino secularizador de la cultura occidental moderna, pasando por el predominio del *shock* en la estética contemporánea, así como el auge de la monumentalidad y ornamentalidad del arte actual, que responde a una necesidad urgente del arte por no pasar inadvertido y quedarse como testimonio histórico o pieza de museo, tratando de integrarse al menos como

documento de archivo o elemento inmediato de adorno en los espacios de la vida cotidiana: la publicidad, el cine, el diseño de interiores, el urbanismo, la jardinería, los medios de comunicación electrónicos, los video juegos, internet y sus redes sociales, etcétera. Sin embargo, llegamos precisamente al núcleo de la paradoja cuando decimos que el arte trata de recobrar su protagonismo integrándose como fenómeno de estetización en nuestra existencia diaria, cuando esta misma integración pareciera condenarlo al *deleite distraído* y al olvido. La crisis de la metafísica, descrita y encarnada por Vattimo, se vuelve equivalente a la crisis y el ocaso del arte como testimonio vivo y ontológico del hombre: el arte deja de remitirnos al *ser*, sucumbe a la *historia*, se desvincula cada vez más del *sujeto* (pues según Vattimo ha de percibirse como un simple fenómeno social y comunitario independientemente de sus contenidos), pero, sobre todo, el arte deja de comunicar verdad para disolverse en su pura comunicabilidad. No importa lo que comunique la experiencia estética ni cómo lo haga, siempre y cuando logre hacer comunidad. Pareciera asomarse aquí el eterno problema entre “naturaleza” (*physis*) y “convención” (*nómoi*), que Vattimo, como casi todos los filósofos “hermenéuticos posmodernos”, eluden de manera bastante irresponsable, dando por contado que se trata de un problema “superado”, donde resulta “obvia” la disolución de la primera en la segunda.

En el caso del arte la situación es todavía más grave pues se trata de una disciplina que, a diferencia de la filosofía o de las propias ciencias, parecería estar sujeto a la libertad del espíritu creativo (más que a ciertas reglas de construcción), con lo cual quedaría sumergido por completo en el dominio de las convenciones y la moda, esto es, en el imperio de lo efímero, como lo ha definido Gilles Lipovetsky<sup>482</sup>: el imperio de la caducidad, la finitud y la contingencia. En otras palabras: la dictadura de la historia sobre el pensamiento: la caducidad del ser, la finitud del sujeto, la contingencia de la verdad. Ya hemos expuesto en el transcurso de estas páginas muchas de las críticas y reservas que tenemos frente a estas tesis. En particular, quisiéramos insistir en que nos deja desconcertados que después de minar y dismantelar la noción moderna de sujeto, (cuyos fundamentos de unidad e identidad podemos encontrar en Descartes y Kant, pero incluso en filósofos muy anteriores en los que Vattimo no se detiene), y luego de desfondar la originariedad de la conciencia y la autoconciencia humanas sobre todo a través de Nietzsche y Heidegger, Vattimo siga apelando

---

<sup>482</sup> Famoso filósofo y sociólogo francés, profesor en Grenoble, autor, entre otros trabajos, de *El imperio de lo efímero*, *La moda y su destino en las sociedades modernas* (1987), Anagrama, Barcelona, 2010; *La era del vacío*, Ensayo sobre el individualismo contemporáneo (1983), Anagrama, Barcelona, 1990; y *Los tiempos hipermodernos* (2004), Anagrama, Barcelona, 2006.

a la noción de un sujeto aunque sea debilitado, o peor aún, sospechosamente disuelto en la comunidad. No se trata simplemente de un problema de terminología, pues el propio Vattimo ha admitido que no hay más remedio que seguir utilizando los conceptos y términos de la metafísica, pero concientes de su carga sustancialista. Sin embargo, consideramos que el asunto es todavía más profundo, pues si en el discurso vattimiano la subjetividad ya había quedado reducida a un “ahí” del “ser”, o, en el peor de los casos, a una máscara o construcción social que responde solamente a la necesidad gregaria y comunicativa del hombre, no acabamos de entender cómo es que Vattimo pasa de esta deconstrucción del sujeto a la construcción estética de una suerte de sujeto social auténtico, sucumbiendo por completo a una visión sociológica del problema y declinando o incluso renunciando, por más que él diga que no, a una visión ontológica (y no sólo metafísica) del arte y de lo estético.<sup>483</sup> ¿Es este tipo de estética sociológica la que requiere el mundo actual, caótico y relativista, incluso no sólo en el horizonte de la estética, sino también en el de la ética y la política? ¿Cómo encontrar un poco de nitidez y claridad frente a un arte irremediamente social y culturalmente plural, cada vez más futil y sin límites claros frente a otras áreas del quehacer humano? ¿No tenemos necesidad en todo caso de una estética ontológica más orientada a orientarnos, a darnos pautas mínimas de diferenciación con el fin de poder definir o establecer límites a la experiencia del arte actual? ¿Cuál debería ser la estética más actual para responder de fondo a las verdaderas necesidades de la actualidad?

Con todo y nuestras reservas, las ideas estéticas de Vattimo, revisadas especialmente en el segundo y tercer capítulo, llegan a persuadirnos (si bien de manera limitada) en relación con cuatro puntos constitutivos y esenciales de la estética ontológica tal como queda esbozada en el pensamiento posmoderno y secularizado del filósofo de Turín.

- 1) El hecho de que el arte actual, no sólo por un proceso de disolución ontológica, sino también por la dinámica del mercado y de las tecnologías o por la elección consciente,

---

<sup>483</sup> Revisense en la línea de esta pregunta las reflexiones de Charles Taylor en *Fuentes del yo, La construcción de la identidad moderna* (1989), Paidós, Barcelona, 2006; especialmente el capítulo 24 “Las epifanías del modernismo (pp. 619-668) y el capítulo 25 “Conclusión: los conflictos de la modernidad (pp. 669-703). En esta extensa obra, Taylor hace un recorrido por los avatares en la constitución del Yo moderno a través de la filosofía, el arte y la poesía seculares, es decir, de este último siglo, desembocando, lejos del nihilismo y del esteticismo en una vía de esperanza y reconstitución del Yo implícita en el teísmo judeo-cristiano, y en su promesa central de una afirmación divina de lo humano más plena que la que los humanos jamás podrán alcanzar por sí solos.

en general políticamente inspirada de los artistas,<sup>484</sup> se orienta cada vez más a crear acontecimientos en lugar de objetos, lo que ha supuesto una tarea de profunda transformación del pensamiento estético para adaptarse a estas nuevas condiciones de análisis, interpretación y valoración de las “obras” o “fenómenos estéticos”.

- 2) La búsqueda permanente y compleja de la verdad activa y no meramente enunciativa en el arte actual, aún cuando para Vattimo se trate de una verdad débil, histórica y provisional, o mejor, epocal, con todos los retos que implica una posición tan cercana al relativismo historicista; frente al cual el propio Vattimo no nos ofrece ningún tipo de solución a no ser una resignada y pacífica aceptación de la propia relatividad de las experiencias y de los discursos.
- 3) La necesidad de acentuar el sentido social y comunitario de la experiencia estética posmoderna, aunque con las reservas frente a la postura de Vattimo de que puede haber muchas experiencias comunitarias que nos permitan compartir genuinamente un gusto estético y que resulten sin embargo bastante inocuas y banales, es decir, con el riesgo de que una “estética de la comunidad”, como la ha llamado el propio filósofo italiano<sup>485</sup>, pueda convertirse en aras de una democratización de los gustos en una especie de “socialismo estético” (el gusto de las mayorías o, peor aún, el gusto de los “débiles”) y consecuentemente caer en un reduccionismo socializante que se olvide del carácter esencialmente ontológico de la experiencia estética.
- 4) Los encantos y los peligros de una estetización difusa y generalizada de la sociedad contemporánea, que debe apelar precisamente al tema de la banalización mercadológica (y a la mercadotecnia banalizadora), por más general y escurridiza que resulte, como límite ontológico de la autenticidad estética; pues de no rescatarse un criterio mínimo de “autenticidad”, estaremos en el límite de aceptar que el arte o lo estético se convierta cada vez más en un simple telón de fondo constante de la vida

---

<sup>484</sup> Nos remitimos al texto escrito por Vattimo para el catálogo de la exposición romana de Alfredo Jaar, 2005, aparecido después en *La Stampa* (Turín) el 12 de julio de 2005 bajo el título “Arte, la verità ti fa male, lo sai”. Traducido y publicado como “Arte, ya sabes que la verdad te hace mal”, en *Ramona, Revista de Artes Visuales*, *op. cit.* pp. 56-59. Alfredo Jaar es artista, arquitecto y cineasta. Nació en Santiago de Chile en 1956. Trabaja y reside en Nueva York desde 1982. Vattimo hace referencia en este texto al “Proyecto Ruanda” (1994-2000), expuesto bajo el título “Hágase la luz”, que puede verse en [www.alfredojaar.net](http://www.alfredojaar.net).

<sup>485</sup> *Cfr.* el Prólogo de Vattimo al libro de Lluís X. Álvarez, *Estética de la confianza*, *op. cit.* p. 17.

cotidiana, donde sea cada vez más difícil o incluso imposible diferenciar la estética, de la vida, o distinguir “lo estético” de lo “no-estético”.

Por último, y para dar por concluido nuestro trabajo. Nos permitimos hacer estas últimas reflexiones a manera de corolario con el propósito de acabar de delinear nuestra postura sobre el tema.

Si tuviéramos que escoger en resumidas cuentas dos de las características más distintivas del arte contemporáneo, elegiríamos la eventualización de la obra y la superficialidad de la experiencia estética. Explicada en términos sencillos, la eventualización consiste, como lo vimos en varias partes de esta tesis, en que hoy por hoy importa cada vez menos la obra artística en sí como objeto corpóreo y cada vez más el carácter transitorio y fugaz del trabajo creativo: el ejercicio y no su producto terminal; el proceso, no el resultado. Radicalizando su condición temporal, la obra se entrega al devenir, se hace presente y ausente al mismo tiempo, se ofrece y se sustrae a la experiencia, se diluye en su pura ejecución. La pintura sigue los rastros del *action-painting*; la escultura hace del cuerpo humano su propio material y se vuelve, por ejemplo, *body-art*, mientras el teatro se convierte en *happening*, *performance* o simplemente *espectáculo*.<sup>486</sup> La obra, como el ser mismo, ya no quiere ser una cosa sólida y estable sino una representación en el sentido literalmente dramático del término; representación ya no como re-producción o copia sino como acción y producción teatral: acontecimiento escénico.

Bien podría decirse, siguiendo a los autores posmodernos, como Vattimo, que el paso del arte moderno al posmoderno, independientemente de los límites cronológicos de dicha transición, se da como el tránsito de la obra en cuanto objeto a la obra en cuanto evento. Los ejemplos sobran y algunos ya fueron comentados en este trabajo. Lo que llamamos aquí la eventualización de la obra, nos pone en el camino de la cada vez más inminente muerte del arte como objeto. No se trata de asumir una postura apocalíptica y proclamar la muerte del arte sin más. Nadie ha dicho que el arte esté muerto; se transforma como siempre lo ha hecho, hoy más que nunca se desfundamenta, se deconstruye, se desustancializa. La pregunta sigue siendo ¿hasta dónde llevaremos ese proceso?

Así como el abstraccionismo nos obligó de una vez por todas a dudar de la pintura como espejo del mundo, así también la eventualización nos invita a abandonar la idea de que

---

<sup>486</sup> Véase el reciente ensayo de Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, México, 2012. En este trabajo el reconocido escritor peruano hace una lúcida descripción del reblandecimiento y banalización de la cultura actual que se ha llenado de artistas charlatanes.

la realidad se componga de cosas más que de hechos y que el arte tenga que seguir constreñido a un objeto. Lo que es peor, ni siquiera el llamado “arte conceptual” ha sido una respuesta satisfactoria al intento de desprendernos de la obra como objeto; en sus afanes de formalización y subjetivización de la contemplación estética ha caído a veces en el otro extremo, reduciendo el arte (y la experiencia estética) a la pura actividad intelectual del espectador.<sup>487</sup>

La transformación del arte actual y del futuro apunta, precisamente, a una completa *actualización*, una *de-formación* de la obra en el sentido más literal y radical de las palabras: el arte se está dando como el acto efímero, como el suceso donde la forma se construye casi en el mismo instante en que se aniquila. Probablemente debamos contemplar sin tanto temor, pero sin con algunas de las reservas que hemos dejado plasmadas sobre la estetización en estas reflexiones, la posibilidad de que los objetos de arte se vayan volviendo obsoletos y que, por tanto, los museos del futuro no sean ya lugares de exhibición sino de acción (el estadio, la arena, el teatro, el circo, la iglesia, el supermercado), o, para decirlo pronto, las calles de las grandes ciudades y el vertiginoso dinamismo de la vida urbana.

Lejos de lo que pudiera pensarse, la eventualización del arte no es un asunto reciente ni de moda; la música y las artes escénicas siempre han sido, en estricto sentido, eventuales. Lo que sucede ahora es que, incluso en la música y el arte escénico, la eventualidad se ha radicalizado acentuando los aspectos fortuitos, improvisados y espontáneos de su realización, a tal punto que hoy en día se ejecutan interpretaciones musicales únicas de las que no existe partitura alguna, como en el caso de la llamada música aleatoria, o acontecimientos escénicos irrepetibles que frecuentemente no parten de ningún texto, guión o diseño previo.

Aunque seductora, esta postura, llevada hasta sus últimas consecuencias, nos obligaría a preguntarnos si acaso el arte como evento todavía puede distinguirse de la vida cotidiana, y el hombre común, del artista: ¿cualquier hecho cotidiano merecería llamarse “acontecimiento estético”, cualquier individuo, en la medida en que es constructor y protagonista de los sucesos de su propia vida, merecería llamarse “artista”? Adicionalmente, al enfatizar tanto el carácter fugaz y transitorio del trabajo creativo, la disolución misma de la obra en el acaecer del evento, se pierde la perdurabilidad y permanencia temporal de la obra, la “trascendencia histórica”, que en otros tiempos se consideraba un valor fundamental del quehacer artístico. Quizá esté llegando la hora de que el arte, como el hombre mismo, deje de preocuparse por la “trascendencia histórica”, incluso “metafísica”, y enfrente por fin, con humor y esperanza, su

---

<sup>487</sup> Para profundizar en el tema resultan de suma utilidad los trabajos de Morgan, Robert C., *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003.

ser limitado, finito y mortal. Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos si acaso esta renuncia, a pesar de lo que digan los filósofos posmodernos como Vattimo, no representa una pérdida demasiado grande e irrecuperable y, como hemos dichos en otros lugares de esta tesis, una pérdida poco esperanzadora, que nos pone en el filo de perdernos a nosotros mismos en medio de la vorágine posmoderna donde todo parece igual y todo vale lo mismo, a saber, donde cualquier cosa pueda resultar estética y cualquier ocurrencia pueda ser considerada una obra de arte.

El segundo punto que nos gustaría destacar aquí, como epílogo de esta investigación, y que constituye en buena medida un resultado o consecuencia del anterior es el problema de la superficialidad estética. En la medida que la obra se eventualiza nos vuelca en la superficialidad de su experiencia. Esto significa, en términos de Vattimo, que “contra la nostalgia de la eternidad (de la obra) y la autenticidad (de la experiencia) hay que reconocer claramente que el *shock* es todo lo que queda de la creatividad del arte en la época de la comunicación generalizada”.<sup>488</sup> Según sugiere Vattimo, si la obra ya no puede ser contemplada por su perfección formal o técnica, ni por la profundidad de su contenido, lo único que podría mantener su rasgo distintivo frente a otras producciones humanas sería su fuerza para impactar y sorprender, su capacidad para despertar el asombro del que mira, y en ese sentido, extrañar o desarraigar nuestra percepción automatizada por la costumbre; la obra de arte como un proyectil lanzado contra el espectador, contra cada una de sus certidumbres, expectativas de sentido, hábitos perceptivos, etc. De hecho, hemos constatado que muchas de las propuestas artísticas del último siglo, las llamadas vanguardias y postvanguardias, desde los *ready-mades* de Duchamp hasta los trabajos con material de desecho y podredumbre, se han empeñado en esa búsqueda incesante de “nuevos” recursos con tal de suscitar una reacción fulminante, incluso de repulsión y rechazo, en sus destinatarios.

Con todo, esta superficialidad epidérmica tiene, como en el caso de la eventualización de la obra, algunos peligros. Por principio de cuentas, se nos presenta el problema del efectismo, tan socorrido en el arte de estos últimos años. Para perturbar a cualquiera no se necesita gran cosa; basta un poco de habilidad en el manejo de los estímulos y las emociones para que el espectador caiga en las redes del determinismo fisiológico. Como hemos insistido y lo reiteramos por última ocasión, si el arte persigue la provocación por la provocación puede llevarnos tan sólo al más vulgar de los conductismos. Desde esta óptica la obra se vuelve un simple conjunto de estímulos dirigidos a desencadenar mecánicamente una respuesta

---

<sup>488</sup> Vattimo, G., *La sociedad transparente*, op. cit. p. 151.

automática en el espectador, que queda convertido a su vez en un “perro de Pavlov”, listo para ser condicionado. Por fortuna, no todos los seres humanos nos dejamos condicionar tan fácilmente como los perros y mucho menos en el ámbito de la sensibilidad artística. Si ubicásemos al arte en el nivel del estímulo y el reflejo condicionado, lo dejaríamos por debajo de los umbrales del signo, de la semiosis, y en consecuencia debajo de los límites de la significación y la comunicación. En el estímulo no hay comunicación; hay manipulación, y éste es, sin duda alguna, uno de los grandes retos para el arte actual y del futuro: ¿cómo hacer del arte un evento sin permitir que la superficialidad nos enganche en el puro nivel del estímulo, cómo renunciar a la forma y al fondo (categorías “metafísicas” de la obra) sin sucumbir a lo que Umberto Eco ha definido como “la prefabricación e imposición del efecto”? ¿cuál es entonces la “esencia” (si es que todavía es posible hablar en estos términos) del arte en nuestra época?

De lo que se trata en todo caso es que el arte realice por fin y hoy más que nunca su tarea performativa. Actoral más que actual, superficial más que superflua y efectiva pero no efectista, la experiencia del arte debe mantener su misterio en la opacidad (la terrenalidad diría Heidegger) de la acción y del evento, en la resistencia a ser totalmente descodificada, traducida a otro lenguaje; eso mismo que Jakobson nombraba la autorreflexividad de lo poético. Hoy en día el ojo mira, el oído escucha, el tacto toca y nada más, quedándose en la pura exterioridad, sin transitar a un significado interno (en la obra o en el espectador) y perdiéndose en la insignificancia del estímulo, como si en ese abandono hubiera lugar para el significado de la insignificancia. Lo dudamos. En mucho del arte actual la esterilidad es tanta que el significado de la obra, incluso el de su insignificancia, es nulo: son obras que no obran, no actúan, no hacen nada y se quedan “mudas”, ahogando en un silencio absolutamente improductivo al espectador.

Sin embargo, hay otras obras, otros eventos estéticos que “*hacen cosas*” más que “*decir cosas*”, o mejor, que *comunican* porque *producen experiencias intensamente significativas*, sumiendo al espectador en el más activo y fructífero de los silencios: el silencio en el que quizá no hace falta decir nada porque en él también el lenguaje se vuelve acción y la acción lenguaje. No hablamos necesariamente de un silencio místico o adorativo en el que por vía de una contemplación iluminada se me descubra la esencia misma de la obra artística. Hablamos de un silencio inquietante y perturbador; el silencio de la perplejidad.

Hay quienes piensan esa perplejidad como un engaño (la perplejidad inauténtica, hueca, sin fondo ni misterio) y por eso califican al artista contemporáneo de pseudoartista o

charlatán. En todo caso, y queriendo ser optimistas, el arte contemporáneo nos ha vuelto concientes, tal vez demasiado concientes de esa perplejidad, y nos hemos dedicado a enfatizarla, a exagerarla, a radicalizarla, incluso a ridiculizarla y jugar demasiado fácilmente con ella. Con una cierta dosis de perversión, ironía y cinismo hemos hecho de la perplejidad del arte una fiesta: la fiesta de la perplejidad.

¿Cuál es, en suma, el futuro del arte? Naturalmente nada se puede profetizar al respecto. No obstante, desde nuestro punto de vista nos parece que el camino a seguir es, mientras tanto, el de continuar explorando las ya pocas posibilidades creativas de la eventualización y la superficialidad sin ningún miedo al ridículo, pero sin perder de vista tampoco los límites que sólo una perspectiva crítica, como la que hemos intentado desarrollar en esta tesis, puede recordarnos. Es posible que la eventualización y la superficialidad nos acerquen al borde de un desfiladero, a punto de hacernos caer en la trivialidad y la banalización: la pura diversión y el entretenimiento o el vacío absoluto de sentido. Es posible que la eventualización y la superficialidad se agoten y nos agoten, pero por lo pronto el arte del futuro, un arte eminentemente performativo, se está ya desarrollando en una doble oscilación: la primera entre la deconstrucción y la destrucción total, la segunda entre el *shock* de la perplejidad y la insignificancia.

## Bibliografia de Gianni Vattimo

- *Opere Complete*, vol. I. Ermeneutica, tomo 1, Meltemi, Roma, 2007.
- *Opere Complete*, vol. I. Ermeneutica, tomo 2, Meltemi, Roma, 2008.
- (1961) *Il concetto de fare in Aristotele*, Giappichelli, Torino, 1961.
- (1963) *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Marietti, Genova, 1989.
- (1966) *Il problema estetico* (en colaboración con Luigi Pareyson), AVE, Roma, 1966.
- (1967) *Poesia e ontología*, Mursia, Milano, 1985. *Poesía y ontología*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993.
- (1968) *Schleiermacher, filosofo dell'interpretazione*, Mursia, Milano, 1968.
- (1971) *Introduzione ad Heidegger*, Laterza, Roma-Bari, 1971. *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- (1974) *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1974. *El sujeto y la máscara, Nietzsche y el problema de la liberación*, Península, Barcelona, 1989.
- (1980) *Le avventure della differenza: Pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Garzanti, Milano, 1980. *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Península, Barcelona, 1986.
- (1981) *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Feltrinelli, Milano, 1981. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- (1983) Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo, (eds.) *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1983. *El pensamiento débil*, Cátedra, Madrid, 1988.
- (1985) *La fine de della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura posmoderna*, Garzanti, Milano, 1985. *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- (1985) *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Bari-Roma, 1985. *Introducción a Nietzsche*, Nexos, Barcelona, 1990.
- (1989) *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989. *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990.
- (1989) *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1989. *Etica de la interpretación*, Paidós, Barcelona, 1991.

- (1986-1989) Vattimo, Gianni (comp.), *La secularización de la Filosofía. Hermenéutica y posmodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1992 .
- (1990) Vattimo, Gianni y otros, *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- (1994) *Oltre l'interpretazione*, Laterza, Roma-Bari, 1994. *Más allá de la interpretación. El significado de la hermenéutica para la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1995.
- (1996) Vattimo, Gianni y Derrida, Jaques (bajo la dirección de), *La religión. Seminario de Capri*, La Flor, Buenos Aires, 1997.
- (1996) Vattimo, Gianni (comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- (1996) *Credere di credere*, Garzanti, Milán, 1996. *Creer que se cree*, Paidós, Barcelona, 1996.
- (2000) Vattimo, Gianni y otros, *Interrogazioni sul cristianesimo. Cosa possiamo ancora attenderci dal Vangelo?*, Ed. Lavoro, Ed. Esperienze, Roma, 2000.
- (2000) *La società trasparente, Nuova edizione accresciuta*, Garzanti, Milano, 2007.
- (2000) *Vocazione e responsabilità del filosofo, Il Melangolo, Genova, 2000. Vocación y responsabilidad del filósofo*, Herder, Barcelona, 2012.
- (2001) *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000*; Garzanti, Milano, 2001. *Diálogo con Nietzsche, Ensayos 1961-2000*, Paidós, Barcelona, 2002.
- (2002) *Dopo la cristianità. Per un cristianesimo non religioso*, Garzanti, Milano, 2002. *Después de la cristiandad. Por un cristianismo no religioso*, Paidós, Barcelona, 2003.
- (2003) *Nichilismo ed emancipazione. Etica, politica e diritto*, Garzanti, Milano, 2003. *Nihilismo y emancipación. Ética, política y derecho*, Paidós, Barcelona, 2004.
- (2005) *Il Futuro della Religione*, con Richard Rorty, Garzanti, Milán, 2005. *El futuro de la religión*, Paidós, Barcelona, 2006.
- (2006) *Verità o fede debole. Dialogo su cristianesimo e relativismo*, con René Girard, edit. por P. Antonello, Transeuropa, Massa, 2006. *¿Verdad o fe débil? Diálogo sobre cristianismo y relatividad*, , Paidós, Barcelona, 2011.
- (2006) Vattimo, Gianni y Paterlini, Piergiorgio, *Non essere Dio. Un'autobiografia a quattro mani*, Aliberti, Reggio Emilia, Aliberti, 2006. *No ser Dios, Una autobiografía a cuatro manos*, Paidós, Barcelona, 2008.

- (2007) *After the Death of God* , con John D. Caputo, edit. por Jeffrey W. Robbins, Columbia University Press, 2007. *Después de la muerte de Dios: conversaciones sobre religión, política y cultura*, , Paidós, Barcelona, 2010. :
- (2007) *Ecce comu. Come si ri-diventa ciò che si era*, Fazi, Roma, 2007. *Ecce Comu, Cómo se llega a ser lo que se era*, Paidós, Buenos Aires, 2009.
- (2008) Vattimo, Gianni; Oñate, Teresa; Núñez, Amanda y Arenas, Francisco (eds.), *Hermenéutica entre Civilizaciones II: Politeísmo y Encuentro con el Islam.*, Dykinson, Madrid, 2008.
- (2009) Vattimo, Gianni y Dotolo, Carmelo, *Dio: la possibilità buona. Un colloquio sulla soglia tra filosofia e teologia*, Rubbettino, 2009. *Dios: la posibilidad buena. Un coloquio en el umbral entre filosofía y teología* (2009), Dirigido por Giovanni Giorgio, Herder, Barcelona, 2012.
- (2009) *Addio alla verità*, Meltemi, Roma, 2009. *Adiós a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 2010.
- (2010) *Introduzione all'estetica*, ETS, Roma, 2010.
- (2012) *Della realtà, Fini della filosofia*, Garzanti, Milano, 2012.

### Bibliografía complementaria

**AA.VV.**, *Aproximaciones a Walter Benjamin*, Mambrin, México, 2012.

**A.A.V.V.**, *Arte, ideología y capitalismo*, Pensamiento (Círculo de Bellas Artes), Madrid, 2008.

**AA.VV.**, *Estética después del fin del arte, Ensayos sobre Arthur Danto*, A. Machado, Madrid, 2005.

**AA.VV.**, *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*, La marca, Buenos Aires, 2010.

**AA.VV.**, *Il giudizio estetico*, Padova, Edizioni della Rivista di Estetica, 1960.

**A.A.V.V.**, *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1996.

**Aicher**, Otl, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

**Adorno**, Th. W. *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004.

**Agamben**, Giorgio,

- *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona, 2005.
- *La potencia del pensamiento*, Anagrama, Barcelona, 2008.

**Álvarez**, Lluís X., *Estética de la confianza*, Herder, Barcelona, 2006.

- Arendt**, H. *Diario filosófico 1950-1973*, Herder, Barcelona, 2006.
- Aristóteles**, *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 20 títulos publicados.
- Arnheim**, Rudolf, *Toward a psychology of art*, University of California Press, 1966.
- Artaud**, Antonin, *El arte y la muerte / Otros escritos*, Caja negra, Buenos Aires, 2005.
- Aspe**, Virginia, *El concepto de la técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Ávila**, Remedios, *El desafío del nihilismo. La reflexión metafísica como piedad del pensar*, Madrid, Trotta, 2005.
- Barbero**, Santiago, *La noción de mimesis en Aristóteles*, Ediciones del Copista, Córdoba (Argentina), 2004.
- Barthes**, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Baudrillard**, Jean,
- *Simulacres et simulation*, Galilée, París, 1981.
  - *La ilusión y desilusión estéticas*, Monte Ávila, Caracas, 1997.
  - *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- Bauman**, Zygmunt,
- *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid, 2001.
  - *Arte ¿líquido?*, Sequitur, Buenos Aires, Madrid, 2007.
- Benjamin**, Walter,
- *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982.
  - *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.
  - *Estética y política*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- Berciano**, Modesto, *Debate en torno a la posmodernidad*, Síntesis, Madrid, 1998.
- Berti**, Enrico, *Ser y tiempo en Aristóteles*, Biblos, Buenos Aires, 2011.
- Best**, Steven y **Kellner**, Douglas, *The postmodern turn*, Guilford Press, New York, 1997.
- Bloch**, E., *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Florencia, 1980.
- Bourriaud**, Nicolas,
- *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
  - *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
  - *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
  - "Altermodern Manifesto", exhibido como parte de la muestra *Altermodern: Tate Triennial 2009 (Altermoderno: Trienal de la Tate 2009)*, Tate Modern, Londres,

febrero-abril 2009. Texto y entrevista disponibles en línea en [www.blog.tate.org.uk/turnerprize2008?p=74](http://www.blog.tate.org.uk/turnerprize2008?p=74)

**Bowie**, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Visor, Madrid, 1999.

**Bozal**, Valeriano (ed.),

- *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, A. Machado, Madrid, 1996.
- *Necesidad de la ironía*, Visor, Madrid, 1999.

**Brea**, José Luis, *La era postmedia, Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Casa, Salamanca, 2002. Versión electrónica en [joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/erapost.pdf](http://joseluisbrea.net/ediciones_cc/erapost.pdf).

**Bubner**, Rüdiger, *Esperienza estetica* (1989), Rosenberg & Sellier, Torino, 1992.

**Buci-Gluksmann**, Christine, *Estética de lo efímero* (2003), Arena, Madrid, 2006.

**Bürger**, Peter,

- *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1997.
- *Teoría de la vanguardia*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009.

**Cacciari**, Massimo y **Doná**, Massimo; *Arte, tragedia y técnica*, Prometeo, Buenos Aires, 2008.

**Calabrese**, Omar, *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1987.

**Carrol**, Noël, *A philosophy of mass art*, Oxford University Press, New York, 1998.

**Cirlot**, Lourdes, *Primeras vanguardias artísticas, Textos y documentos*, Caronte, La Plata, 2007.

**Compagnon**, Antoine, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Siglo XXI, México, 2010.

**Crow**, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002.

**Currie**, Gregory, *An Ontology of Art*, St. Martin's Press, New York, 1989.

**Danto**, Arthur.

- *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999
- *La transfiguración del lugar común*, Paidós, Barcelona, 2002.
- *Más allá de la caja de brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Akal, Madrid, 2003.
- *El abuso de la belleza, La estética y el concepto del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
- *Andy Warhol*, Paidós, Madrid, 2011.

**Dastur**, Françoise, *Heidegger y la cuestión del tiempo*, Ediciones del signo, Buenos Aires, 2006.

**De Alessi**, Fabrizio, *Heidegger lettore dei poeti*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1991. **Debord**, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990.

**Debray**, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.

**De Certeau**, Michel, *La debilidad de creer*, Katz, Buenos Aires, 2006.

**Della Volpe**, Galvano, *Historia del gusto*, Visor, Madrid, 1987.

**De Micheli**, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2008.

**Dewey**, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.

**Dilthey**, W. *Poética*, Losada, Buenos Aires, 2007.

**Dorfles**, Gillo,

- *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, J. Doménech, Valencia, 1973.
- *Las oscilaciones del gusto*, Lumen, Barcelona, 1974.
- *Últimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1976.
- *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- *Falificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, Seguitur, Madrid, 2010.

**Dufrenne**, M., *Fenomenología de la experiencia estética*, Fernando Torres, Valencia, 1982.

**Duque**, Félix,

- *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*, Akal, Madrid, 1988.
- *Terror tras la postmodernidad*, Abada, Madrid, 2004
- *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la modernidad*, Abada, Madrid, 2006.

**Eco**, Umberto,

- *La definición de la obra de arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1984.
- *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Ariel, Barcelona, 1985.
- *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.
- *Apostillas a "El nombre de la Rosa*, Lumen, Barcelona, 2000.
- *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2000.
- *La Historia de la Belleza*, Random House Mondadori, Barcelona, 2004.
- *Tratado de semiótica general*, Random House Mondadori, México, 2005.

**Eagleton**, Terry,

- *Le illusioni del postmodernismo*, Riuniti, Roma, 1998.
  - *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2006.
- Esteban**, Iñaki, *El efecto Guggenheim: Del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- Farías**, Víctor, *Heidegger y su herencia. Los neonazis, el neofascismo y el fundamentalismo islámico*, Madrid, Técno, 2010.
- Fernández**, Graciela y **Maliandi**, Ricardo, *Valores Blasfemos: Diálogos con Heidegger y Gadamer*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- Fernández Arenas**, José (Coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Ferraris**, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI, México, 2002.
- Fink**, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1984.
- Fontana**, Lucio, *Concetti spaziali*, Torino, Einaudi, 1970.
- Foster**, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- Foucault**, Michel,
- *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981.
  - *¿Qué es un autor?*, Literales, Buenos Aires, 2010.
- Françalaci**, Ernesto L., *Estética de los objetos*, Antonio Machado, Madrid, 2010.
- Francés**, Robert, *Psicología del arte y de la estética*, AKAL, Barcelona, 1985.
- Franci**, Tommaso, *Vattimo o del nichilismo*, Armando, Roma, 2011.
- Freeland**, Cynthia, *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Fusillo**, Massimo, **Estética de la literatura**, Antonio Machado, Madrid, 2012.
- Gadamer**, Hans-Georg,
- *La ragione nell'epoca della scienza*, (con introducción de G. Vattimo), Génova, Il Melangolo, 1982. *La razón en la época de la ciencia*, Alfa, Barcelona, 1981.
  - *La herencia de Europa*, Ensayos, Península, Barcelona, 1990.
  - *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1990.
  - *Verdad y Método II*, Sígueme, Salamanca, 1992.
  - *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós/ICE-Universidad de Barcelona, Barcelona, 1998.
  - *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002.
  - *Hermenéutica de la Modernidad*, Trotta, Madrid, 2004.
  - *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 2007.

**García**, Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, México, 2011.

**Garbuno**, Aviña, Eugenio, *Estética del vacío, La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 2012.

**Givone**, Sergio,

- *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Visor, Madrid, 1991.
- *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1999.
- *Historia de la nada*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.

**Gombrich**, E.H. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, G. Gili, Barcelona, 1980.

Cátedra, Madrid, 2010.

**González** Quirós, José Luis, *El porvenir de la razón en la era digital*, Síntesis, Madrid, 1999.

**González-Valerio**, María Antonia. *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México, 2005.

**Greisch**, Jean, *La invención de la diferencia ontológica. Heidegger después de Ser y tiempo*, Los cuarenta, Buenos Aires, 2010.

**Grondin**, Jean,

- *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Herder, Barcelona, 1999.
- *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona, 2003.
- *¿Qué es la hermenéutica?*, Herder, Barcelona, 2008.

**Guash**, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural (2000)*, Alianza, Madrid, 2011.

**Guash**, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000.

**Gutiérrez** Lozano, Carlos, *Ocaso de la metafísica y resurgimiento del pensar: Nietzsche y Heidegger*, Torres Asociados, México, 2011.

**Habermas**, Jünger,

- *Perfiles filosófico políticos*, Taurus, Madrid, 1975.
- *Teoría de la acción comunicativa (2 vols.)*, Taurus, Madrid, 1981.
- *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989.

**Habermas, Jürgen y Ratzinger, Joseph**; *Entre razón y religión: dialéctica de la secularización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

**Harris, Roy**, *The great debate about art*, Prickly Paradigm Press, (The University of Chicago Press), Chicago, 2010.

**Hassan, Ihab**, *Paracriticism*, University of Illinois Press, Chicago, 1975.

**Heidegger, Martin**,

- *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
- *Carta sobre el humanismo*, Taurus, Madrid, 1970.
- *Saggi e discorsi*, Mursia, Milán, 1976. *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994.
- *¿Qué es metafísica? y otros ensayos*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1979.
- *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ariel, Barcelona, 1983.
- *In camino verso il linguaggio*, Mursia, Milano. 1990. *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 1987.
- *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- *La proposición del fundamento*, Serbal, Barcelona, 1991.
- *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- *Ser y tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- *Entrevista del Spiegel a Martin Heidegger*, Tecnos, Madrid, 1996.
- *Construir, habitar, pensar*, Alción, Buenos Aires, 1997.
- *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998.
- *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Alianza, Madrid, 1999.
- *Nietzsche*, 2 tomos., Destino, Barcelona, 2000.
- *Hitos*, Alianza, Madrid, 2000.
- *Aportes a la filosofía: acerca del evento*, Biblos, Buenos Aires, 2003.
- *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza, Madrid, 2005.
- *De la esencia de la verdad*, Herder, Barcelona, 2007.
- *Tiempo y ser*, Tecnos, Madrid, 2009.
- *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009.

**Hegel, G.W.F.**

- *Estética*, vol. I, Península, Barcelona, 1989.
- *Escritos de juventud*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- *Lecciones sobre la estética*, Mestas, Madrid, 2003.

**Henckmann, Wolfhart y Lotter, Konrad** (eds.), *Diccionario de estética*, Crítica, Barcelona, 1998.

- Hobsbawm**, Eric, *A la zaga: Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2009.
- Innerarity**, Daniel, *La filosofía como una de las bellas artes*, Ariel, Barcelona, 2011.
- Jaeschke**, Walter, *Hegel: La conciencia de la modernidad*, Akal, Madrid, 1998.
- Jakobson**, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984.
- Jameson**, Fredric,
- *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 2001.
  - *Reflexiones sobre la postmodernidad*, Abada, Madrid, 2010.
- Jauss**, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Paidós I.C.E. / Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2002.
- Jimenez**, Marc, *La querrela del arte contemporáneo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2010.
- Juanes**, Jorge,
- *Pop Art y sociedad del espectáculo*, Escuela Nacional de Artes Plásticas - Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 2009.
  - *Territorios del arte contemporáneo: del arte cristiano al arte sin fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Itaca-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2010.
- Kandinsky**, V. *Escritos sobre arte y artistas*, Síntesis, Madrid, 2002.
- Kant**, M., *Crítica del juicio*, Espasa, Madrid, 1989.
- Kimball**, Roger, *La profanación del arte. De cómo la corrección política sabotea el arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Klingbeil**, G. y otros (Eds.) *Pensar la Iglesia Hoy*, Libertador San Martín, Universidad Adventista del Plata, Argentina, 2002.
- Kuhn**, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Kuspit**, Donald, *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006.
- Kuspit**, Donald (ed.), *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*, Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- Laddaga**, Reinaldo,
- *Estética de laboratorio. Estrategias del artes del presente*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.
  - *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.

**Liessmann**, Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006.

**Lipovetsky**, Gilles,

- *La era del vacío*, Ensayo sobre el individualismo contemporáneo, Anagrama, Barcelona, 1990.
- *Los tiempos hipermodernos*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *El imperio de lo efímero, La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 2010.

**Lipovetsky**, Gilles y **Serroy**, Jean; *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009.

**Löwith**, Karl,

- *Significato e fine della storia, Edizioni di comunità*, Milano, 1979.
- *Historia del mundo y salvación: los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*, Katz, Buenos Aires, 2007.

**Lucie-Smith**, Edward, *Movements in art since 1945. Issues and concepts*, Thames and Hudson, New York, 1998.

**Lukács**, György, *Estética* (vol. 2), Grijalbo, Barcelona, 1982.

**Liotard**, J.F.,

- *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1987.
- *La posmodernidad explicada a los niños*, Gedisa, México, 1990.

**Maceiras**, Manuel y **Trebolle**, Julio, *La hermenéutica contemporánea*, Ediciones Pedagógicas, Madrid, 1995.

**Maffesoli**, Michel,

- *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*, Siglo XXI, México, 2007.
- *El ritmo de la vida: variaciones sobre el imaginario posmoderno*, México, 2012.

**Maillard**, Chantal, *La razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998.

**Mansur** Garda, Juan Carlos, *Kant, Ontología y Belleza*, Herder, México, 2010.

**Marchán** Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Akal, Madrid, 2010.

**Marchán** Fiz, Simón (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006.

**Marcuse**, Herbert,

- *El hombre unidimensional*, Seix Barral, Madrid, 1969.
- *El final de la utopía*, Ariel, Barcelona, 1968.

- *Eros y civilización*, Sarpe, Madrid, 1983.
- Marino** López, Antonio (Comp.), *Tragedia y Hermenéutica, Memorias del Seminario de Hermenéutica y Ciencias del Espíritu*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- Marion**, Jean-Luc, *Reducción y donación. Investigaciones acerca de Husserl, Heidegger y la fenomenología*, Prometeo, Buenos Aires, 2009.
- Martínez** Contreras, Javier, *Las huellas de lo oscuro, Estética y filosofía en Ernst Bloch*, San Esteban, Salamanca, 2004.
- McLuhan**, Marshall,
- con Powers, B.R., *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Gedisa, Barcelona, 1993.
  - *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996.
  - *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.
- Menke**, Christoph, *La soberanía del arte, La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, 1997.
- Michaud**, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- Molinuelo**, José Luis, *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 2002.
- Morgan**, Robert C., *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003.
- Muñoz** Gutiérrez, Carlos; **Mariano** Leiro, Daniel; **Rivera**, Víctor Samuel, (coords.), *Ontología del declinar. Diálogos con la hermenéutica nihilista de Gianni Vattimo*, Biblos, Buenos Aires, 2009.
- Nancy**, Jean-Luc, *Las musas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2008.
- Nietzsche**, Friedrich,
- *Obras Completas de Federico Nietzsche*, Tomo I “El origen de la tragedia y Obras póstumas de 1869 a 1873”, Aguilar, Buenos Aires, 1951.
  - *Opere*, Colli-Montinari, Adelphi, Milán, 1965.
  - *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, Alianza, Madrid, 1972.
  - *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1973.
  - *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, EDAF, Madrid, 1984.
  - *El Gay Saber*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.

- *La volontà di potenza*, Bompiani, Milano, 1992.
- *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1993.
- *Segunda consideración intempestiva*, “Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida”, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006.
- *Nihilismo: Escritos póstumos*, Península, Barcelona, 2006.
- *Obra Selecta*, vol. I, Edición de Germán Cano Cantoné, Gredos, Madrid, 2009.

**Oliva** Mendoza, Carlos, *El fin del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 2010.

**Onfray**, Michel, *La escultura de sí. Por una moral estética*, Errata/Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009.

**Oñate**, Teresa, *El retorno griego de lo divino en la postmodernidad: una discusión con la hermenéutica nihilista de Gianni Vattimo*, Alteraban, Madrid, 2000.

**Ortega y Gasset**, Jose, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid, 1991.

**Palmer**, Richard E., *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*, Arco, Madrid, 2002.

**Pareyson**, Luigi,

- *L'estetica e suoi problemi*, Marzorati, Milano, 1961.
- *L'esperienza artistica*, Marzorati, Milano, 1974.
- *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1987.
- *Estetica, Teoría de la formativita*, Bompiani, Milán, 1988.

**Paz**, Octavio,

- *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, México, 1981.
- *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1995.

**Perniola**, Mario,

- *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Genova, 1998.
- *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002.
- *La estética del siglo XX*, A. Machado, Madrid, 2008.
- *La sociedad de los simulacros*, Amorrortu, Buenos Aires, 2011.

**Pezzella**, Mario, *Estética del cine*, A. Machado, Madrid, 2005.

**Pinotti**, Andrea, *Estética de la pintura*, A. Machado, Madrid, 2011.

**Ravera**, Rosa María (ed.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Eudeba, Buenos Aires, 1998

- Read**, Herbert, *El significado del arte*, Losada, Buenos Aires, 2007.
- Reszler**, André, *La estética anarquista*, Araucaria, Buenos Aires, 2005.
- Rivero Weber**, Paulina (Coord.) *Cuestiones Hermenéuticas, De Nietzsche a Gadamer*, Universidad Nacional Autónoma de México / ITACA, México, 2006.
- Rodríguez**, Ramón,
- *Hermenéutica y subjetividad*, Trotta, Madrid, 1993.
  - *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Síntesis, Madrid, 2006.
- Rorty**, Richard, , *Contingencia, ironía, solidaridad*. Paidós, Barcelona, 1991.
- Rovatti**, Pier Aldo,
- *La posta in gioco. Heidegger, Husserl, il soggetto*, Bompiani, Milan, 1987.
  - *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Gedisa, Barcelona, 1990.
  - *L'esercizio del silenzio*, Cortina, Milano, 1992.
- Rovatti**, Pier Aldo y **Dal Lago**, Alesandro, *Elogio del Pudor. Por un pensamiento débil*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Ruiz de Azúa**, Javier Bengoa, *De Heidegger a Habermas, Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*, Herder, Barcelona, 1997.
- Ruíz Noé**, Jaime, *Una interpretación de la Kénosis de Dios desde la hermenéutica analógica*, Analogía Filosófica, Número Especial 25, México, 2009.
- Rush**, Michael, *New media in Art*, Thames and Hudson, New Edition, London, 2005. Barcelona, 1988.
- Sánchez Meca**, Diego, *El nihilismo, Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*, Síntesis, Madrid, 2004.
- Schaeffer**, Jean-Marie, *Adiós a la estética*, A. Machado, Madrid, 2005.
- Schapiro**, Meyer, *Estilo, artista, sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Tecnos, Madrid, 1999.
- Schimmel**, Paul (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979* (3 vols.), Alias-Fusil, México, 2012.
- Schuster**, Martin y **Beil**, Horst, *Psicología del arte*, Blume, Barcelona, 1982.
- Seel**, Martin, *Estética del aparecer*, Katz, Barcelona, 2010.
- Segura**, Armando. *Heidegger en el contexto del Pensamiento "debole" de Vattimo*, Universidad de Granada, Granada, 1996.
- Sloterdijk**, Peter, *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*, Akal, Madrid, 2010.
- Smith**, Terry, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

**Sontag**, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007.

**Steiner**, George, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Barcelona, 2011.

**Süztzl**, Wolfgang, *Emancipación o violencia. Pacifismo estético en Gianni Vattimo*, Icaria, Barcelona, 2007.

**Taylor**, Charles, *Fuentes del yo, La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.

**Thiebaut**, Carlos, *Cabe Aristóteles*, Visor, Madrid, 1988.

**Thompson**, Don, *El tiburón de 12 millones de dólares, La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Ariel, Barcelona, 2010.

**Ugazio**, Ugo, *Il problema della morte nella filosofia di Heidegger*, Mursia, Milán, 1976.

**Uslenghi**, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.

**Valery**, Paul, *Teoría poética y estética*, A. Machado, Madrid, 2009.

**Vargas Llosa**, Mario, *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, México, 2012.

**Viano**, Carlo Augusto, *Va' Pensiero, Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 1985

**Vigotsky**, Lev, *Psicología del arte*, Paidós, Barcelona, 2006.

**Vilar**, Gerard,

- *Las razones del arte*, A. Machado, Madrid, 2005.
- *Desartización, paradojas del arte sin fin*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007.

**Virilio**, Paul,

- *El arte del motor: aceleración y realidad virtual*, Manantial, Buenos Aires, 1996.
- *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1999.
- *La bomba informática*, Cátedra, Madrid, 1999.
- *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

**Volpi**, Franco,

- *Heidegger y Aristóteles*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012.
- *El Nihilismo*, Biblos, Buenos Aires, 2005.
- *Martin Heidegger, Aportes a la filosofía*, Maia, Madrid, 2009.

- *La superación de la metafísica. Entre la filosofía analítica y la filosofía continental*, Brujas, Córdoba (Argentina), 2011.

**Wallis**, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

**Weber**, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

**Welsch**, Wolfgang, *Undoing Aesthetics*, Sage, London, 1998.

**Xolocotzi** Yáñez, Ángel, *Fundamento y abismo, Aproximaciones al Heidegger tardío*, Miguel Ángel Porrúa-Universidad Autónoma de Puebla, México, 2011.

**Zabala**, Santiago (Ed.), *Debilitando la filosofía. Ensayos en honor a Gianni Vattimo*, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa (México), Barcelona, 2009.

**Zweig**, Stefan, *El misterio de la creación artística*, Sequitur, Madrid, 2010.

### Hemerografía

De Gianni Vattimo:

- “Arte, ya sabes que la verdad te hace mal” en *Ramona*, Revista de artes visuales, Número 61, Buenos Aires, junio de 2006, pp. 57- 59, [www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar).
- “En el arte contemporáneo se intensificó mucho la experiencia de la forma más que de la del contenido” (entrevista-reportaje realizado por José Hernández Vega) en *Ramona*, Revista de artes visuales, Número 61, Buenos Aires, junio de 2006, pp. 46-55, [www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar).
- “Historicidad y diferencia. En torno al mesianismo de Jacques Derrida”, en revista *Solar*, No. 2, año 2, Lima, 2006, pp. 123-137, <http://es.scribd.com/doc/16462623/Vattimo-G-Historicidad-y-diferencia-En-torno-al-mesianismo-de-Derrida-2006>

Complementaria:

**Aranda**, Fragat, F., "Signos del secularismo postmoderno: el declinar de la trascendencia divina" en *Invenio, Revista académica de la Universidad del Centro Educativo Latinoamericano*, Argentina, 2003, n. 11, pp. 21-32.

**Beuchot**, Mauricio, "Hermenéutica y sociedad en Gianni Vattimo" en *A Parte Rei*, Revista electrónica de filosofía, No. 54, Noviembre de 2007, Monográfico de Gianni Vattimo, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/beuchot54.pdf>

**Cabot**, Mateu, "La <<redefinición postmoderna>> de la estética, A propósito de la propuesta de Wolfgang Iser" en *Taula, Quaderns de Pensament*, número 33-34, pp. 223-232, Palma, 2000, [cabot\\_redefinicion\\_posmoderna.pdf](#)

**Darós**, William,

- "La defensa del nihilismo posmoderno realizada por G. Vattimo" en *Revista de Filosofía, Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana*, México, 1997, n. 89, pp. 151-187.
- "La religiosidad cristiana posmoderna en la interpretación de Gianni Vattimo", <http://williamdaros.files.wordpress.com/2009/08/w-r-daros-la-religiosidad-posmoderna-en-la-interpretacion-de-g-vattimo.pdf>

**Dussel**, Enrique, "Un diálogo con Gianni Vattimo. De la postmodernidad a la transmodernidad" en *A Parte Rei*, Revista electrónica de filosofía, No. 54, Noviembre de 2007, Monográfico de Vattimo, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dussel54.pdf>

**Figueroa**, Gustavo,

- "Hermenéutica y poesía" en *Auriga* no. 4, Revista de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, México, Enero-Abril 1991, pp. 11-14.
- "Decir lo indecible" en *Auriga* no. 9, Revista de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, México, enero-agosto de 1994, pp. 13-14.
- "Ecos de la finitud" en *Auriga* no. 10, Revista de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, México, septiembre-diciembre de 1994, pp. 29-33.

- “Hacia la posuniversalidad. El tema de la universalidad en Hans-Georg Gadamer y Gianni Vattimo” en *UNUS*, no.1, Revista de Investigación y Estudios en Humanidades de la Universidad Nuevo Mundo, México, 1999, pp. 3-15.
- “Del diálogo como comunicación a la comunicación como diálogo” en *UNUS*, no. 3, Revista de Investigación en Humanidades de la Universidad Nuevo Mundo, México, 2000, pp. 30-46.

**López Farjeat**, Luis Xavier, “Culto y espiritualidad en las artes contemporáneas”, en *Conspiratio ¿Dónde está el arte?*, Año II, número 10, marzo-abril 2011, Jus, México, pp. 32-38.

**Murcia**, Inmaculada, “La heteronomía de la estética en la filosofía de Gianni Vattimo” en *Aisthesis*, No. 49 (2011), Instituto de estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdRed.jsp?iCve=163219927013>

**Oñate**, Teresa, “La contribución de Gianni Vattimo a la hermeneútica del siglo XX “ en *Azafea*, Revista de Filosofía, No. 5, Universidad de Salamanca, Salamanca (España), 2003, pp. 99-134, [dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=2536229](http://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=2536229)

**Rossi**, María José, “El ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo, en *A Parte Rei*, Revista electrónica de filosofía, No. 54, Noviembre de 2007, Monográfico de Gianni Vattimo, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/rossi54.pdf>

**Schülser**, Ingebor, “A propósito de la cuestión de la superación del nihilismo en Nietzsche y Heidegger”, en *Revista de Filosofía UIA* 36/111 (2004), pp. 63-66.

**Volpi**, Franco, “Hermenéutica y filosofía práctica” en *Endoxa: Series Filosóficas*. n.º 20, 2005, pp. 265-294. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid.

**Werle**, Marco Aurélio, “Vattimo y el carácter estético de la época actual” en *A Parte Rei*, Revista electrónica de filosofía, No. 54, Noviembre de 2007, Monográfico de Gianni Vattimo, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/werle54.pdf>

### Otras publicaciones consultadas:

Dossier “Hacia dónde va el arte” en *Letras Libres*, Revista Mensual, Febrero 2003, Año V, Número 50, México, pp. 12-32; con colaboraciones de Susan Sontag, Conrado Tostado, María Minera y Félix de Azúa.

Dossier “Utopías del arte contemporáneo” en *La Tempestad*, Volumen 10, Número 62, México, Septiembre-Octubre 2008, pp. 100-127; con colaboraciones de Sergio González Rodríguez, Abel Muñoz Hénonin, Manuel Rocha Iturbide, Alejandro Hernández Gálvez, Gabriela A. Piñeiro y Gustavo Emilio Rosales.

Dossier “Las artes en el siglo XXI” en *La Tempestad*, Volumen 12, Número 75, Noviembre-Diciembre de 2010, pp. 81-105; conversaciones con Boris Groys, Ricardo Piglia, Hans-Thies Lehman, Paul Griffiths, David Oubiña y Kenneth Frampton.

Dossier “El otro uso de las artes: política, publicidad, espectáculo, guerra, religión...” en *La Tempestad*, Volumen 14, Número 84, México, Mayo-Junio de 2012, pp. 98-127; con colaboraciones de Mónica Amieva, Abel Muñoz Hénonin, Guillermo García Pérez, Gabriel Yépez, Juan Carlos Cano, Benjamín Baldivia y una selección de Oscar Benassini.

Dossier “¿Puede el arte ser democrático? En *La Tempestad*, Volumen 14, Número 86, México, Septiembre-Octubre de 2012, pp. 96-135; con colaboraciones de Claire Bishop, René Godínez Posas, Mark Robson, Eddie Prévost, Andrés Duque, Brian Davis, Magdalena Leite, Brad Troemel y fragmentos de una conversación de Jaques Derrida con Ornette Coleman.