

EL ARTE, ESE MECANISMO DE PROVOCACIÓN DE LO SAGRADO

Capítulo 23 de Provocando lo Sagrado (1) -La dimensión trágica del ser-
Lic. Javier O. Sanguinetti

Se trata, finalmente, de ver en que medida "lo trágico" por excelencia es el obrar artístico en cuanto tal, ya que provoca el sentido del ser guardando el secreto de su origen insignificante.

Se ha hablado mucho sobre la ausencia del coro trágico en el teatro contemporáneo. Steiner, (como en su momento Schiller y a su manera Nietzsche y Heidegger), se pregunta concretamente ¿por qué los modos corales desaparecen después de comienzos del renacimiento?. Sus respuestas son, en cierta forma, parecidas: la ausencia se debe a los cambios, a la evolución de la persona occidental hacia la individualidad,... el relajamiento de los hábitos colectivos y comunitarios de identidad [2]. Sin embargo, para nosotros, responder a esta pregunta implica ir a la función ontológica que estos coros soportan.

Detrás de la pregunta sobre los coros se esconde la pregunta por el sentido y por la presencia y ausencia del dios. Dos preguntas que, según Heidegger, obtienen su respuesta gracias a dos actores fundamentales: los poetas, que nombran lo sagrado, y a los filósofos, que aún se preguntan por el ser. Tras los coros se esconde algo más esencial que, en definitiva, sólo accidentalmente es protagonizado por el coro trágico, esto esencial es lo que origina al coro y, con ello, origina toda confirmación en lo sagrado y toda comprensión del sentido del ser.

Creemos que sólo el arte muestra al arte, siendo la filosofía una especie de metalenguaje que se ejerce sobre el sentido ya mostrado por este. De ahí que los coros propiamente trágicos, son, de alguna manera, inaccesibles en forma directa por la filosofía o cualquier otro discurso meramente reflexivo. A su sentido y función, sólo se puede acceder por medio de intuitivas y escabrosas transposiciones de otros géneros artísticos que, como la tragedia, tienen en su seno esta motorización que le viene de esa esencia que le trasciende a toda obra de arte y que es su fundamento.

Quizá el coro trágico sólo pueda entenderse por medio de la exaltación extática que provocaban las vidrieras góticas. Sólo ellas pueden volver a reclamar lo sagrado y con ello volver a medir la distancia entre el medioevo y la Hélade. Pero a estos monumentos iconográficos sólo se accede por el arrebatado que cumple renovadamente una pintura como la del renacimiento. Con que, si no, se midió la pintura de un Miguel Ángel, un Rafael o un Leonardo.

Este fuera de sí moderno, y su forma extática correspondiente, está sin duda a mitad de camino entre Grecia y nosotros y no se puede acceder a aquella sin esta. Aunque aun mas cerca se encuentra la embriagante poesía y música romántica. Finalmente quizá debamos admitir, que sólo gracias al actual estado de cosas en el arte, debida a los medios masivos de comunicación, la Hélade se nos logra acercar del todo. Estos nuevos aparatos de arrebatadora condición, es quizá sean definitivamente, y a pesar de su apariencia, los últimos y más preciados análogo de estos coros.

¿Qué puede traerme hoy esa experiencia de arrebatado, ese fuego apolíneo, al

que estaban acostumbrados lo griegos, si no es una mediación como el cine o la televisión? Por mas alejada que esta fuente parezca estar de la otra, se comunican. Son esa finita comunicación que permite la actualización del pasado, el único camino recto a su encuentro. Así es como llegó Schiller a acentuar la importancia de los coros intuyendo, desde su contemporaneidad, la importancia de la música para un encuentro más puro con la naturaleza. Así lo hizo Nietzsche, gracias a su comparación con la opera de Wagner. Y es la visionaria sensibilidad de Hölderlin la que hace saltar el sentido griego del ser en sus traducciones, lugar en el que vuelve a situarse Heidegger ya en pleno apogeo del expresionismo alemán.

No podemos, si queremos comprender que significan los coros griegos, y con ello la esencia misma del ser del arte, dejar de visualizar a los que hoy mismo están en esa actitud trágica como es la de provocar al dios. El artista contemporáneo es quizá el mas apto para decirnos, lo sepa expresamente o no, que significan esos coros. Sólo debemos asegurarnos estar ante el verdadero antitheos contemporáneo. Aquel que hoy mismo y a pesar de nuestra sorna o nuestra ignorancia, hace salir de quicio a lo divino. Hasta que no respondamos esta pregunta fundamental por el arte contemporáneo, no descubriremos el hilo conductor que nos lleve a una respuesta certera sobre el sentido de los coros y la esencia del arte griego en general.

De ahí la paradójica situación del filósofo, del esteta, del exégeta del sentido: debe tener la mirada fija en lo no pensado por los artistas del pasado, mientras está abierto a las premoniciones sobre el futuro del arte del presente. El debe conciliar el futuro de las obras pasadas con lo pasado en las obras del presente.

Es que, en general, el artista se desentiende del pasado, confía en su intuición, cree dar al mundo una novedad absoluta. Conciliar esto con aquello es hacer conciencia, religar, arraigar y anudar el tiempo histórico con aquello que es la fuente misma del tiempo, lo que da tiempo.

Esta religación del presente con el pasado hace posible desarraigar el sentido de la mera historicidad para fundarlo en su verdadera fuente. Esta fuente no comienza en Grecia, ya que Grecia es sólo, o nada menos, que el primer fruto de este dar. Es el primer fruto histórico del sentido del ser, pero no es ni el único ni el mejor, sino sólo el primero. Sólo este status de ser el primero lo coloca en un lugar de privilegio, que hace que nos retrotraigamos a él recurrentemente. Pero si perdemos el hilo conductor desde donde se debe acceder a este primero, como es, desde este último destino histórico y su arte, nuestro regreso a Grecia tendrá sólo un sentido historiográfico que nunca dará con la fuente de su historia y con la fuente de toda historia posible.

De ahí que sea de un salto estético-ontológico desde donde puede hacerse converger la esencia de lo destinal, la fuente creadora de historia. Este es un salto artístico, es decir, mediado por una instancia artificial como es el arte, mediación que tiene en su seno lo inmediato de la impronta creadora del sentido del ser.

Instancia trascendente al obrar humano. Es que lo artificial del arte no quita que sea algo más allá del obrar humano lo que actúa en él, porque el artista es aquel agente que fuera de sí, desde la esencia de todo esenciarse, esencia las cosas y las lleva a su fundamento.

Hay así como un encadenamiento causal entre las obras de arte, a pesar de sus aparentes diferencias, todas ellas arrastran algo de lo mismo. De ahí que sólo descendiendo por su lazos y articulaciones se pueda llegar al sentido de lo trágico en ellas.

Pero ¿que es esto trágico en sí mismo? Toda instancia extática provocada artificialmente, para que sea vehículo del sentido, es trágica. Lo trágico es el querer artístico mismo, la voluntad misma de hacer aparecer el sentido.

Porque, cuando aparece, lo hace desde el sin-sentido originario. Este sentido aparecido, por ser tal, ya no puede explicar el fundamento mismo de su aparecer, es decir, hacerse cargo del sinsentido originario.

El artista que provoca el sentido se queda con el gusto, dulce y amargo a la vez, de la fuente; fuente que el hombre común no ve, no sabe, no prueba. Y no porque sea inferior que el artista sino porque no se instala en el lugar desde donde esta verdad pueda avistarse.

A esto se suma el hecho de que el artista se quiebra en su obrar, justamente, para no mostrar la fisura en el ser mismo. En su quebrarse se esconde el origen a la vista de los mortales.

Hay entonces una diferencia, sin duda, pero bajo ella se esconde una identidad esencial. Hay diferencia entre los géneros artísticos, cada uno genera una época, cada obra ejemplar hace obrar un sentido del ser y entrega un sentido ontológico que hace historia. Pero lo igual en todo género, en todo obrar auténticamente estético-ontológico, es el desde donde y bajo que costo este sentido hace acto de presencia.

De ahí que lo importante ahora no sea preguntarse por qué no hay más coros, sino dónde fueron a parar. Es decir, que nuevas formas artísticas han suplantado la esencia coral, el momento extático-estético-ontológico originario. Rastreando quizá esta instancia es que nos volveremos a encontrar con momentos comunitarios, colectivos, comunicacionales por excelencia, etc., (que fueron la condición de posibilidad de aquellos coros), y con ello formas de vida que renovadamente se ven confirmadas en el sentido del ser y en lo sagrado. Debemos hurgar en los nuevos provocadores de lo sagrado para ver en que medida nos remiten a nuevos sentidos de la vida.

Desde estos puntos de vista es que se ubica el arte en un lugar muy particular dentro de las distintas modalidades del obrar del hombre. Su especificidad es, justamente, la de provocar lo sagrado, y esto es así porque el arte aparece "antes del aparecer de lo sagrado", desde fuera de lo sacro. Desde este sinsentido del ser. De ahí que siempre hubo y habrá algo herético en el obrar del arte. Una sospecha, más que fundada, se cierne siempre sobre los artistas, en especial aquellos que culminaron los grandes géneros occidentales.

La descentración extática paradigmática del arte hace que el hombre se abisme, se trascienda, saliendo a buscarse así mismo, más allá de sus límites habituales, así se pierde en el camino y la región del ser, en su fisura, en su finitud. Esfuerzo final y agónico de dar un sentido a "la crisis" del ser, al nuevo giro del tiempo, a lo, hasta ahora, sin futuro. En la gran obra de arte queda así patente, el iatus que es el ser mismo. Fundamento último de la libertad del hombre y su destino.

El obrar del arte es distinto al obrar religioso, este es mas bien un "invocar lo sagrado", ya que se instala mientras se da el aparecer de lo sagrado ya instalado y desde dentro de esta manifestación. De ahí su actitud segura de sí

misma, imperturbable, llena de tiempo.

Pero el obrar del arte se diferencia también del obrar filosófico, Es que este es, mas bien, un evocar lo sagrado, luego de su manifestación, es así una actitud descriptiva que guarda y cuida lo sagrado, que, por tanto, habla sólo cuando lo sagrado se retira de la presencia [3] . El filósofo igualmente se instala en una intención distante de ambas, que, de alguna manera, las contiene, tensamente, tratando incluso de conciliarlas.

Según en cual de estas intencionalidades uno se instale, el mundo se le aparecerá trágico o metafísico. Desde esta perspectiva, incluso, puede hablarse de un núcleo trágico en el ethos metafísico mismo, cuestión que dejaremos por ahora.

Se entiende entonces por qué la obra que aquí se presentó es la primera parte de un todo que busca, algo así como relacionar los géneros artísticos, -teatro, arquitectura, pintura, poesía, mass media- con géneros de vida. Se trata de mostrar hasta dónde el obrar del arte es algo así como un mecanismo provocador de lo sagrado y con ello decimos, un provocador del sentido, aquel promotor fundamental en la conformación de estos género de vida mismos. La vinculación entre el sentido y lo sagrado seguirá siendo tema de una reflexión posterior pero, mientras tanto, podríamos adelantar que la meditación filosófica encuentra sentido en el mismo lugar donde la religión sitúa lo sacro. De alguna manera, entonces, se pertenecen mutuamente, son lo mismo visto desde distintas perspectivas.

Pero con ello no queremos decir que el arte cree o invente el sentido o lo sagrado mismo. Se trató aquí de descubrir y describir la dimensión del ser que abren y la vincularidad originaria que destinan estas provocaciones, como estructuras fundantes del sentido de la vida cotidiana, mas allá de su anclaje a un mundo histórico o una sociedad del pasado. Es así que, por un lado, tratamos de mostrar el sentido que motorizó a estas sociedades y las convirtió en entidades históricas, mientras veíamos la especificidad del obrar del arte en este proceso, es decir, cómo es que el arte provoca aquellos sentidos, bajo que condiciones y costos.

Estos sentidos, si bien serán rastreados históricamente, están más allá de una temporalidad como la que juega en la historiografía. Estas estructuras de sentido, en cuanto tales, permanecen abiertas como dimensiones en las que se adentra la existencia del hombre, aún más allá de la muerte de los géneros mismos y de la vida que encarnaron, desde el punto de vista estrictamente histórico.

Es decir, si bien no creemos en la eternidad o atemporalidad de estas dimensiones, sí creemos que tienen una vigencia que supera su primera manifestación epocal, dando pie a renovadas exégesis hermenéuticas que posibilitan, desde ellas, nuevos protagonismos. Es que se nos aparecen estos géneros de vida de tal manera que se actualizan intermitentemente, como constelaciones que se superponen unas a otras sin confundirse, cobrando renovada vida, más allá de su supuesta pertenencia a un tiempo y espacio determinado cronológica y geográficamente. De ahí que a pesar del derrumbamiento del mundo que les dio origen, permiten, todavía, abrir nuestra existencia a diferentes posibilidades de vida y con ello dar respuesta a diferentes coyunturas existenciales concretas.

Así, la Dimensión trágica del ser, abre a una sensibilidad estético-ontológica

que puede, aún hoy, constelar témporo-espacialmente y así ambientar originariamente nuestra cotidianidad, y con ello decimos, abrir un abanico de modalidades vinculares aún pertinentes. De la misma manera, podremos decir, que la Dimensión metafísica del ser [4], es otra conformación témporo-espacial que también, a su manera, da respuesta a la existencia del hombre y no necesariamente contradice, supera o subsume la dimensión trágica.

Ahora bien, el hecho de que la dimensión trágica esté en el origen de Occidente [5], no es un asunto menor. Ella inaugura, por un lado, no sólo un género de vida sino todo un proceso en el que se injerta o instala (con posterioridad), una dimensión no trágica como es la metafísica. Por otro lado, esta dimensión está más cerca de la emergencia del mecanismo trágico mismo del acto creador como dador originario de sentido en general.

Así es como no debemos confundir, en este origen de Occidente, el mecanismo trágico que hace emerger el sentido en general (que no es privilegio de Grecia), con el sentido mismo del género que este mecanismo generó por primera vez en el mundo griego y que queda palmariamente expresado en el género artístico llamado tragedia.

Esta confusión [6] es explicable, en primer lugar, porque la dimensión trágica, tal como la expresaron los griegos, se instala en el mecanismo mismo creador del género trágico de vida. Con ello, lo que queremos decir, es que en el origen de Occidente coincide un sentido de la vida ligado a un género artístico como es la tragedia con el mecanismo originario de creación de todo género (aun los no trágicos), que es en sí mismo lo trágico por excelencia. Se da aquí, entonces, una cierta identidad o identificación entre mecanismo y sentido.

Trágico es, ante todo, la instancia estético-ontológica del obrar del arte, y sólo en forma segunda es una forma, sentido o género de vida como la griega. De ahí que deba diferenciarse el obrar del arte como provocador del dios en general, de aquel pueblo que por primera vez, provocando al dios le arrancó un sentido trágico a la vida.

Podemos entonces, provisoriamente, identificar: La provocación de lo sagrado, como movimiento típico del obrar del arte, con Lo trágico por excelencia que es la cualidad fundamental de esta provocación, con El mecanismo creador de sentido en general, que es la función que cumple esta provocación trágica. De ahí que podamos decir que el arte es un trágico mecanismo de provocación de lo sagrado.

Sin embargo, hay que decirlo, los griegos no habían logrado tematizar esta diferencia, y esto obviamente, porque montaron su sentido trágico de la vida sobre la condición estético-ontológica misma del obrar del arte que, para ellos, no se diferenciaba del obrar del ser mismo. Es decir los griegos tuvieron como modelo del obrar el obrar del arte. De ahí la impronta estética que se le ha asignado siempre a Grecia, incluso en sus manifestaciones religiosas y éticas. En ellos coincide sentido y provocación. Asimismo, una vez montados sobre este sentido, se les hacía imposible prever la posibilidad de otros géneros de vida, y con ello un cuestionamiento sobre esta diferencia.

Mientras tanto, el género metafísico de existencia, (devenido fundamentalmente del gótico, el renacimiento moderno y el romanticismo), no logró ver la diferencia por otra circunstancia, a pesar de estar ya en la diferencia.

Este género de vida, este sentido de la vida se instaló en el sentido mismo del

ser que se le destinó, quedándole olvidado el mecanismo creador, y el acto provocador de lo sagrado que lo inauguró como tal sentido. Es que la buena nueva que despuntó en este tiempo de gracia obnubiló toda reflexión sobre la destinación del sentido del ser en cuanto tal destinación. El olvido es, ante todo, un oscurecimiento del sentido anterior, un dispositivo implantado en todo recambio de época. Es un carácter inevitable debido a la incompreensión de otros sentidos del ser devenido de la inconstabilidad que los sentidos o géneros de vida manifiestan [7].

El olvido depende también de las nuevas pragmáticas, con ello de nuevos protagonismos en la exégesis de lo sagrado, de nuevas valoraciones y jerarquías, que llevaría mucho tiempo especificar. Lo importante para nosotros ahora es comprender que en estas épocas metafísicas, el obrar de la obra de arte deja de ser el modelo de todo obrar, (como era en Grecia), y con ello se oculta la fuente, la condición de posibilidad de cualquier tipo de tematización de la diferencia, con ello se esconde esta instancia trágica interior a todo obrar originario.

De ahí que pueda verse la historia de Occidente desde Platón en adelante a la manera de un destino inevitable en el sentido heideggeriano, es decir como un desenvolvimiento necesario, que deja desplegar una logicidad inherente al sentido metafísico y tiene como característica fundamental la imposibilidad misma de reflexionar sobre su origen.

Sin embargo, por ser tal, por ser un sentido del ser, y por depender de un origen no metafísico, no puede más que terminar, acabar o finalizar, mostrando, de esta manera, la finitud en que está montado todo transcurrir y la vacuidad de una instalación acomodada e irreflexiva en una instancia de infinitud onto-teológica trascendente o absoluta, tal como finalmente quedó expresada en aquellos que llevaron este sentido a su culminación.

Es decir, el origen trágico de toda dación de sentido finalmente se manifiesta en el sentido mismo cuando se despliega en su totalidad, ya que éste, al culminar, muestra su incapacidad para seguir dando sentido a la vida. De ahí que vuelva a actuar el mecanismo trágico de destinación y renovación de sentido, en especial en aquellos que son sus primeros exégetas y heraldos: los artistas y sus obras. Ellos serán los que abrirán un lugar donde por primera vez se logre vislumbrar el obrar del ser mismo. Lugar desde donde manarán los reclamos a los que el hombre debe someterse para re-encontrar su esencia [8].

Ahora bien, esta instancia metafísica no quitó la posibilidad de que se haga la experiencia de lo trágico, por el contrario, quizá no hubo una mayor conciencia de la tragicidad de la vida que en esta época, ya que en ella, por primera vez, estaban dadas las condiciones de posibilidad para experimentar la diferencia. Ahora, una instalación en el sentido metafísico de la existencia es experienciada como una instalación definitiva, absoluta e intemporal. Desde esta instalación no puede avizorarse lo trágico de su destinación ni lo trágico de su culminación. Esta "conciencia" de lo trágico interior a lo metafísico sólo la vislumbraron, modestamente y nunca en su totalidad, los artistas.

Y esto porque sólo ellos se instalaron en la diferencia, ya que sólo ellos debían, para confirmar el sentido metafísico, hurgar en los mecanismos creadores de sentido y motorizar así nuevas figuras metafísicas superadoras de las anteriores. Movimiento que siempre estuvo atado a un logos metafísico pero

que igualmente dejaba entrever un mecanismo anterior y más originario. Fisura que dejaba sospechar la diferencia entre el acto creador trágico de la provocación de lo sagrado y el sentido metafísico de la existencia [9]. La tragicidad de esta época entonces, se encuentra en el hecho de estar el artista instalado en una doble y contraria significación de su obrar. Por un lado, se le manifiesta trágicamente su obrar como dador de sentido y por otro se le manifiesta este sentido como sentido metafísico. Es así un obrar profundamente contradictorio, que trajo sin duda un tiempo de penuria para el artista, y aun una merma en su protagonismo y reconocimiento histórico. Es que estos artistas debieron silenciar la fuente de su obrar como fuente trágica, reprimir lo trágico de sus movimientos estético-ontológicos, sublimar su último sentido en pos de la instalación del sentido que emergía más allá de este obrar. De ahí que sólo desde ellos se pueda vislumbrar una continuidad de lo trágico mas allá del sentido metafísico por ellos instalado, una continuidad en el obrar desde la instancia trágica, aunque no haya sido tematizada por ellos expresamente. No es casual entonces, que la actual ontología dependa tan directamente de la exégesis poética o artística en general, no es casual esta necesidad de la información que pueda provenir de los artistas del pasado y del presente. Incluso no es casual que se privilegie hoy una forma de acceso al sentido del ser aliado al descentramiento extático del obrar de la obra de arte.

Ahora, una vez devuelta a la conciencia la instancia trágica, tal como parece darse en la contemporaneidad ¿Qué sentido tiene una renovación del sentido? Es decir, si el sentido metafísico fue sólo un destino, hoy está ya en nuestras manos la posibilidad de concebir un sentido o hacerlo emerger desde su origen. Pero: ¿Que sentido puede tener esta creación de sentido teniendo en cuenta que ya sabemos de la caducidad de todo sentido, ligado justamente a esta tragicidad inherente al destinarse del ser mismo en el tiempo y en finitud? Acaso hay que esperar necesariamente, para recrear el sentido un nuevo olvido de este mecanismo estético-ontológico trágico originario. ¿Hay que volver a olvidar, por enésima vez al ser, para poder hacer emerger una vida consentida por el ser?

Una vez instalado un sentido metafísico de la existencia, un sentido trágico parece una instancia menor, insatisfactoria, humana, demasiado humana. Con esto queremos decir, que cuando lo trágico no competía con lo metafísico, lo trágico campeaba sin problemas.

Pero, hoy, que lo trágico y lo metafísico se presentan con supuestas iguales competencias, puede parecer el sentido griego una modalidad de existencia sin trascendencia, sin retribución, básicamente, un sentido desamparado.

Sin embargo de lo que se trata en primer lugar es de instalar una discusión sobre el mecanismo trágico de dación de sentido y no una instalación ligada estrictamente al sentido griego trágico. Con ello queremos decir que, si vamos a hablar del sentido griego de la existencia es para acercarnos mas y mejor a este mecanismo ontológico fundante. De ahí que eludamos la disputa entre qué sentido es "mejor", si el trágico o el metafísico ya que, hacer conciencia del mecanismo no hace posible su manipulación o la elección de un sentido. Como tal mecanismo quizá ya nos haya instalado en un renovado sentido del ser, más allá de estas dos modalidades del sentido. Sentido nuevo de la

existencia que, por sí mismo, deja sin efecto esta disputa.

Lo importante entonces es pensar aquí que, desde donde ve el artista su propio movimiento, y desde donde nosotros debemos instalarnos para verlo como él, el acto creador emerge como desde; es decir, una conformación sin antecedentes, sin causas, absolutamente gratuito. De ahí el sentido de provocación irreligiosa, demoníaca y desnaturalizada de su obrar, (he aquí un primer significado de lo meta-físico).

Distinta es la posición de la religión que, ya instalado en el sentido, provocado por el arte, puede detenerse a invocar en él su origen sacral. Es decir, un origen anterior al obrar del arte, que está, más allá del hacer del artista, (he aquí un segundo significado de lo metafísico).

El ethos religioso sobreimprime al obrar del arte un sentido ligado a un más allá del obrar estrictamente humano, devolviéndole así al artista, y a su obrar, una segunda autoconciencia reflexiva de la fuente de donde este bebe. En general una inversión de este orden trae serios trastornos al arte y a la misma religión. Cuando la religión asigna sus fines al arte, el arte se hace decadente y la religión se queda sin imágenes originarias de lo sagrado.

Pero el que, finalmente, puede detenerse en las causas últimas del obrar de la obra de arte, quién puede y debe nombrar la constelación desde donde el provocar del arte y el invocar de la religión cobran su sentido es el evocar del pensar filosófico [10].

Ya Aristóteles se había sumergido en la tematización expresa del sentido del ser, evocándolo a la manera de la cuádruple causalidad. Con Heidegger vimos hasta donde es también una instancia cuaternaria desde donde emerge el obrar de la obra de arte, un obrar originario que hace obrar, nada menos, que al sentido del ser, desde donde queda instalado el sentido de todo ente, incluido ese ente destacadísimo como es el hombre. Mas allá de estas dos versiones fundamentales de la historia de la filosofía, desde donde emerge el sentido, lo importante es localizar ese lugar de origen e intentar describir sus determinaciones (en la medida que sea posible), para así poder diferenciar las condiciones de su dar con alguno de sus destinos. Más abstractamente dicho, no confundir el ser con el ente.

Así queda más claro, que una reflexión originaria muestra cómo cualquier obrar formalizado, cualquier obrar regulado científicamente, está montado sobre un sentido del ser que emerge más originariamente desde un obrar técnico práctico cotidiano. Obrar que, en realidad ya está, a su vez, instalado, en un obrar que, definitivamente, muestra al hombre los límites de su protagonismo, dirigiéndolo a un saber que sabe el desde dónde el hombre se hace hombre: una constelación causal que es la verdadera y última culpable de todo obrar, donde el hombre en cuanto tal aún no tiene la palabra, sino que es desde donde la toma. Donde el hombre no obra, sino desde donde es obrado. Desde donde no piensa sino es pensado. Desde donde no siente sino es sentido. Desde donde no "es" sino donde está siendo sido por el ser.

Esta es la región donde quisimos anclar nuestro discurso. Ahora, ¿no se puede considerar la posibilidad de un discurso donde confluya la experiencia artístico creadora provocadora, la experiencia religiosa invocadora y la reflexivo evocadora? ¿No hay posibilidad de encontrar una forma de acceder a este núcleo fundante del sentido sin ser ni estrictamente artista, ni religioso, ni filósofo? ¿No hay una forma de unificar este discurso práctico-experiencial del

arte, la religión y la filosofía?

Creemos que sí. Creemos, incluso, que quien se instale en esta instancia no puede más que salirse de los discursos normalizados (canónicos de la ciencia, la crítica del arte, la teología, etc.), y meterse en un lugar de indistinción mas originaria que estos planos del habla.

El método estético-ontológico debería ser esa forma de ingreso, un intento de este tipo de discurso. Su especificidad unificadora estaría en que se deja arrebatado y enajenado por la cosa misma. Un habla capaz de sostenerse ante el misterio en cuanto misterio, con vocación sistemática, de análisis y universalidad pero no fijada previamente a ningún tipo de apriorismos categoriales, gramaticales o lógicos [11].

Este tipo de discurso se deja ver en Heidegger cuando nos dice [12]:...a lo que sólo da noticia de sí mismo apareciendo en su autoocultación, a esto sólo podemos corresponder señalándolo y, con ello, encomendándonos nosotros mismos a dejar aparecer lo que se muestra en su propio estado de desocultamiento. Es decir, la originariedad que se presenta a sí misma no da lugar a un discurso pre-concebido, pre-estructurado, por el contrario, eso mismo que se presenta es "el" discurso en el que se instala el hablar. Si esto no fuera así, nada se presentaría efectivamente, y nuestro discurso sería sólo algo más de lo mismo. De ahí que la especificidad de este discurso sobre el ser, es decir, dirigido por esta presencia sólo pueda ...señalar, franquear el advenimiento por medio de una indicación [13].

Este aparecer autoocultante afecta originariamente al hombre. Porque nada afecta más al hombre que aquello que se le retira. Es que la afección que tiene lugar por obra de lo real puede encerrar al hombre aislándolo de lo que -más originariamente- le concierne. Es decir, la realidad, lo entitativo, ya está fundado, el hombre no puede comportarse en relación a esta presencia segunda, de lo contrario quedaría pegado y marcado por esta entitatividad y él mismo se convertiría en un ente, una cosa. El hombre no puede cosificar su esencia. Porque su esencia, justamente, está en su posibilidad de vinculación con lo más profundo y originario del dar del ser y no con lo meramente ya donado.

De ahí que pueda decir que este retirarse de lo que está por-pensar, podría, por esto, como acaecimiento propio, ser ahora más presente que todo lo actual... en esto justamente tira con él de nosotros y, a su modo, nos atrae. Esta es su forma de advenir a nosotros y afectarnos. Cuando conseguimos estar en el tirón de la retirada, estamos ya en la línea que nos lleva a aquello que nos atrae retirándose [14]. Entonces nuestra esencia está ya marcada. Y... marcados así, nosotros mismos señalamos a lo que se retira. ...Este señalar es nuestra esencia. ...arrastrado a lo que se retira, en la línea que lleva hacia éste y, con ello, mostrando en dirección a la retirada, es ante todo como el hombre es hombre. ... el hombre es un signo.

Queda aquí expresada la esencia extática del hombre, su vinculación originaria con el ser, y con ello su dependencia a un primer y más inmediato método de acceso propio al aparecer autoocultante de éste, como es el señalar del arte. Un señalar que tiene los rasgos de la provocación trágica como primer mecanismo instalador de sentido en general. De ahí que siga Heidegger diciéndonos que: ...este signo señala hacia algo que se retira, este señalar no puede interpretar de un modo inmediato lo que se retira. De este modo este

signo queda sin interpretación [15].

Es decir, el arte señala pero no interpreta. Confirma en el camino pero no lo recorre del todo, instala el discurso del ser pero no habla sobre él. Es que lo que se retira, lo que se va al fondo, lo que soporta a escondidas es el ser de las cosas, o sea, quién dona sentido e identidad. Mientras tanto, el arte es el que primaria e inmediatamente señala el advenimiento del sentido porque es el primero en dejarse llevar por la retirada del ser, y por tanto es el primero que verifica la diferencia entre el ser y su sentido. Y así, anunciándose de esta forma, me afecta y afecta todo lo que es. Así es como lo que saca de quicio también es lo que causa la donación de sentido. El obrar del arte es quién está más cerca de esta causalidad última, el arte es quién se retira de nosotros y con ello nos retira con él, dejando de ser sólo por nosotros y desde nosotros, para comenzar a ser por el ser. Con ello gana el hombre el lugar que le corresponde dejando también ser propiamente a todo lo que no es humano. Tal como vienen planteadas estas cuestiones hasta ahora, queda claro que no creemos que sea el sentido trágico el destino histórico de Occidente sino, que su destino es la libertad. La libertad se vincula hoy con la diferencia. De ahí que no importa a que costo hace acto de presencia la diferencia, no importa ahora, preguntarse tanto el porqué del olvido, sino agradecer este destino que trajo la diferencia. Ya que sólo gracias a este movimiento se da la distinción fundamental y fundacional que permitirá ir en busca de un renovado sentido de la vida y reencontrarse con lo sagrado en libertad. Es que, sólo porque el mecanismo trágico destinó un sentido metafísico es por lo que hoy podemos, justamente, tematizar el mecanismo mismo de dación de sentido.

He aquí el verdadero destino de Occidente, y la suprema circunstancia en la que hoy nos encontramos. Es decir, aquella circunstancia que nos hace estar, por primera vez, en el recuerdo del origen (idéntico) y en la responsabilidad de la reconstrucción de un mundo (diferente).

Ninguna otra época estuvo tan cerca de apropiarse de si misma, de confirmarse en el ser, de destinarse libremente y de liberarse al destino como la nuestra. Porque ninguna época estuvo tan trágicamente libre ante el sentido y sinsentido de la vida. La verdad es que sólo nuestra época, tiene el privilegio fundamental de ver la diferencia y con ello la responsabilidad de reinstalar el sentido de la vida a sabiendas de lo trágico de tamaña instalación.

Ninguna otra época estuvo quizá tan dispuesta a caminar por la región en la que se destina un sentido a sabiendas que este caminar es un error, en sí mismo, sin sentido.

Seamos claros, ninguna edad supo como la nuestra que no somos los creadores divinos de un sentido maravilloso del mundo, sino que para hacer de este mundo algo con sentido y por tanto maravilloso, tenemos primero que estar dispuestos a errar en su búsqueda a sabiendas de que podemos perdernos y con ello pueden perderse nuestros esfuerzos, ya que no están estos esfuerzos atados a una mecánica retribución.

En esto el obrar del arte puede ayudarnos más que el obrar moral o el obrar de las ciencias. El arte erra en su obrar, no siempre llega a su destino. Solo el arte sabe lo que es errar, un errar que no tiene ningún valor en si mismo.

De ahí que no tengamos ya que seguir dando vueltas sobre "lo mismo" sino ir en busca de la diferencia, diferencia que siempre tuvo un espacio de mismidad, como es el errar, el luchar, el provocar lo sagrado. Un corte abrupto en la

existencia histórica para poder hacer efectivamente historia. Un corte en el sentido para realmente acceder al sentido. Un sumergirse en los infiernos para resucitar de entre los muertos. De ahí quizá este retorno a lo trágico dentro del pensamiento occidental, ligado íntimamente a un pensar poetizante; retorno inaugurado por Hölderlin, proseguido por Nietzsche y culminado por Heidegger. Ahora, aunque esto pueda parecer paradójico, para entender el mecanismo estético-ontológico-trágico, como momento de identidad última de todo destinarse un sentido del ser en el mundo, primero hay que revelar un sentido específico, como es el sentido trágico de la vida, según el modelo que expresa un género artístico como es la tragedia. Es que, así como ningún pueblo estuvo tan cerca del origen como el pueblo griego, ninguna época, como la nuestra, estuvo tan cerca de comprender la esencia trágica de ese origen. Es que ningún pueblo histórico (como el nuestro), estuvo tan cerca de esa circunstancia fundamental como es la del sinsentido, circunstancia que sólo aparentemente puede parecer negativa sino, por el contrario, es la única circunstancia que hace posible una visión "objetiva" de otros sentidos de la vida. Incluso, y esto es fundamental aquí, ninguna circunstancia es mas apta para dar cuenta y probar el mecanismo estético-ontológico en toda su tragicidad.

Es como si la retirada de un sentido protagónico y fuerte del mundo (en nuestro caso el sentido metafísico), dejase un vacío que, por un lado, trae decadencia y desazón pero, por otro, posibilita ver con nuevos ojos otros destinos del ser, con ellos avizorar el mecanismo que les dio vida y, finalmente, gracias a esto último, entregar la posibilidad para confiarnos a un caminar en pos del propio destino.

Así es como podemos decir que es esta la circunstancia de la que depende la prioridad estética de nuestra época. Es decir, no priva hoy la dimensión estética porque brillan por doquier las obras de arte, sino priva esta dimensión, justamente, por la ausencia del arte, lo sagrado y el sentido. Y en esta circunstancia, entonces, es donde el acto estético ontológico creador se hace preeminente, necesario e indispensable. Es aquí, en estas circunstancias, donde actúan de una manera nunca vista los mecanismo estético-ontológicos de la provocación de lo sagrado.

Época, entonces, que se ve imantada por el obrar del arte, pero donde aún no se ve del todo el papel de la religión y mucho menos el de la filosofía. De ahí también que esta época pueda ser desconcertante para algunos, en especial los moralistas de toda especie, los religiosos fetichistas, los filósofos, tanto analíticos como críticos. Ellos no están preparados para una reflexión errante; es decir, con una importante carga poética y con ello decimos, alejada de determinaciones categoriales.

Mientras que para los llamados por el obrar de la obra de arte: los artistas, es una época sumamente fértil. De ahí que sean ellos los mas esperanzados, los mas necesarios, los que, a su manera, conduzcan esta época hacia su último destino. De ahí, finalmente, que esta obra busque la confirmación de los artistas en su misión. Intente, de esta manera, reinstalarlos, dentro de los procesos históricos y en su lugar de privilegio.

Así se justifica que en esta obra nos volquemos de lleno al sentido trágico tal como aparece en la tragedia ática. Y sólo hacia el final se haga tema expreso el mecanismo trágico creador del obrar artístico en general, incluyéndose, a

manera de ejemplo, la arquitectura gótica, la pintura moderna o la poesía romántica; todos géneros artísticos que, cada uno desde la forma que le es propia, dan cuenta de otros sentidos del ser.

NOTAS

- 1.- El capítulo 23 está incluido en la cuarta parte (El arte y el éxtasis estético-ontológico. Mecanismo trágico-metafísico del obrar de la obra de arte) de PROVOCANDO LO SAGRADO (1) La dimensión trágica del ser- por Javier O. Sanguinetti, Ediciones Mediarte, Bs. As., 1999.
- 2.- Steiner G. Antígona, Ed. Gedisa. España 1991, pág. 131
- 3.- Sólo Heidegger tiene un pensar que obra sobre lo sagrado provocándolo, pero este tipo de pensar está calcado del obrar del arte, y de alguna manera lo explica. La dimensión estético ontológica es ante todo un vector vertical, aquí su movimiento aparece a la manera de un salto creador desde la nada. Un vértigo de la diferencia absoluta y sin antecedentes. La dimensión religiosa o metafísica, es más bien una dimensión horizontal, donde se puede esperar un progreso de las formas, una plenitud interior a cada una de ellas y una perennidad intrínseca a cada manifestación del dios y del sentido.
- 4.- Este será el tema de una próxima comunicación, de ahí que no nos detengamos en ella más que en forma circunstancial
- 5.- Mientras que en oriente podemos concebir una anterioridad de la concepción metafísica, tanto en el pensamiento semita como en aquellas cosmovisiones donde se cree en la sobrevida, entendida como transmigración de las almas, u otro tipo de vida trasmundana.
- 6.- Confusión que suena a la identificación entre ser y ente en Heidegger, y de la que nosotros hemos sacado rendimientos estrictamente estéticos. Piénsese que esta confusión no ha permitido una reflexión sobre el ser mismo, y con ello, su vinculación con el tiempo y la finitud. De ahí también la imposibilidad de comprender al ser como originario dador de sentido y con ello fundamento último de la historia. Con ello finalmente se ha impedido una reflexión que supere el egocentrismo humanizante que cree poder fundar todo lo fundable en la voluntad e inteligibilidad humana, escondiéndosele al hombre una experiencia del obrar y del fundar mas originaria ligada al obrar del arte, que siempre supo descentrarse para dejar protagonizar en la obra algo que intuyo como mas originario que su propia voluntad y saber. Esta diferencia ontológica es entonces para nosotros una diferencia que puede revelarse desde el punto de vista estético ya que es desde la obra de arte desde donde la diferencia se hace manifiesta y donde se especifica mejor la calidad y cualidad de lo que en ello se diferencia: el ser y el ente.
- 7.- Esto quizá no pueda ser explicado del todo, sino sólo mostrado. Es un hecho que el cristianismo no comprendió al mundo griego y que el gótico fue incomprendido por la modernidad, y así un género de vida se desentiende del otro
- 8.- De ahí también que se dé un diálogo especialísimo entre dos pensadores que, de alguna manera, están en el centro del recambio de época, nos referimos a Aristóteles y Heidegger. Dos autores que cierran, no por casualidad, dos partes de este libro.
- 9.- Con esto anticipamos una tesis sencilla que develaremos en otro lugar, pero que dice simplemente que el artista, en el período metafísico, es decir, durante el apogeo del sentido cristiano del mundo, colaboró con el teólogo en la exégesis de las figuras divinas acercando algo más que una mera representación de la exégesis bíblica o la dogmática teológica. Realmente

provocó la emergencia de renovados rostros de lo divino, vehiculizando, indicando o señalando el camino al místico, al teólogo, al escolástico.

10.- Este triple acceso al sentido tiene como antecedente mas inmediato la Fenomenología y la Estética de Hegel, en él la autoconciencia absoluta, y con ello la manifestación plena del espíritu, se gana en tres pasos sucesivos: arte, religión y filosofía. Sólo que Hegel, al instalarse dentro de la culminación del sentido metafísico concibe al espíritu como el único logos, la única dación del ser, jugando el tiempo el papel del lugar de esta manifestación, confundiéndose el ser con la historia de su despliegue, es decir el ser con el ente. Con ello la historia queda divinizada, y de alguna manera se pierde la diferencia, entre mecanismo de dación originaria de sentido y el sentido donado por el ser. Con ello, finalmente, el momento trágico queda subsumido en el metafísico.

11.- Heidegger llamó a este tipo de pensar un pensar poetizante.

12.- M. Heidegger: Conferencias y Artículos, Trd. Austaqui Barjau. Ed.Serbal, Barcelona 1994. Cap. Quinto ¿Qué quiere decir pensar?

13.- Ibid,pág. 118

14.- Ibid, pág. 118

15.- Ibid, pág. 119