

Martin Heidegger.
Sobre la Madonna Sixtina.

Nota preliminar

La “Madonna de San Sixto” fue pintada entre 1512 y 1513 por Rafael Sanzio, en plena madurez creativa, por encargo del Papa Julio II, para la recién construida Iglesia de San Sixto en Piascenza. Desde 1756 se exhibe en la Galería de Pintura de Dresden, una de las más importantes pinacotecas del mundo. Su inusual belleza, y perfección técnica inspiró la composición de no pocos textos literarios y fue objeto de innúmeros estudios, uno de los cuales, la exhaustiva investigación de Marlene Putscher dio ocasión al presente escrito de Heidegger. Este constituye el texto de una carta a la mencionada autora y por ella reproducida por primera vez en su obra. Hermann Heidegger, hijo del filósofo y editor del volumen decimotercero de la Gesamtausgabe, lo integró posteriormente en este tomo, sin ninguna variante.

SOBRE LA MADONNA SIXTINA.

Toda pregunta aún pendiente de respuesta acerca del arte y de la Obra de arte se reúne en torno a esta imagen. (1)

La palabra ‘imagen’, en este caso, tan solo dice: rostro, en el sentido de mirada-que-viene-al-encuentro como llegada. (2) La ‘imagen’ así entendida es aún anterior a su Diferenciación como ‘pintura de una ventana’ (**Fenstergemalde**) o como ‘cuadro’ (**Tafelbild**) (3). En el caso único de la Sixtina, esta diferencia no es meramente categorial sino histórica. Tanto ‘pintura de una ventana’ como cuadro son, en este caso, cada cual a su modo, imágenes. Mas la Sixtina se convirtió en cuadro y pieza de museo; en ello se encubre el proceso histórico propio del arte Occidental desde el Renacimiento (4). Y, sin embargo, quizás la Sixtina no fuese, tampoco al inicio, ‘pintura de una ventana’. Ella fue transformada -lo que significa que así permanece- en un ser singular en cuanto imagen.

Theodor Hetzer (5), con quien compartía la mesa de clase en el Instituto de Friburgo, y a quien recuerdo con admiración, habló tan esclarecedoramente acerca de la Sixtina, que uno no puede sino sentirse agradecido ante una intuición tan rica en pensamiento. Me llenó, empero, de perplejidad aquel comentario suyo en el que afirma que la Sixtina no está ligada a ninguna Iglesia, no requiere ninguna instalación (**Aufstellung**) determinada. Ello es cierto, si se piensa desde un punto de vista estético, pero carece, sin embargo, de verdad auténtica. Donde quiera que esta imagen venga aun a ser instalada, allí habrá perdido su sitio. Se le sigue denegando el desplegar su esencia propia de modo originario, es decir: determinar ella misma este sitio. Alterada en su esencia como obra de arte, la imagen es extravía en lo extraño. Esto extraño no alcanza a ser reconocido en la presentación que se hace en el museo, la cual conserva su necesidad histórica y su derecho. La presentación en el museo lo allana todo al nivel uniforme de la ‘exposición’. En ésta tan solo hay lugares (**Stellen**), no hay sitios (**Orte**) (6)

La Madonna Sixtina pertenece a aquella iglesia en Piascenza no en un sentido técnico-anticuario, sino por su esencia como imagen. Según ésta, la imagen mantendrá constantemente la aspiración de irse allí. Ya sé que ni soy competente ni estoy preparado para entrar en una discusión de este tipo. Tomense pues, los comentarios que

siguen como meras ‘especulaciones’. Al fin y al cabo, también el **speculari** es un mirar, aunque no sensible.

En lo que respecta a ‘pintura de una ventana’ habría que preguntar: ¿qué es una ventana? Su marco limita lo abierto de la transpaencia para reunirlo, mediante los límites, en una libre donación (**Freigabe**) del aparecer. La ventana, en tanto que dejar-entrar (**Einlass**) del aparecer que se acerca, es un mirar hacia la llegada.

Pero en el acontecimiento único de esta imagen única, la imagen no aparece de manera adicional, a través de una ventana ya existente, sino que es la imagen misma la que da imagen (**bildet**) a la ventana (7). Esta imagen no es, por ello, un mero retablo (**Altarbild**) en sentido corriente. Es imagen **del** altar en un sentido mucho más profundo.

Lo pintado dura a su modo. Pero la imagen, en su aparecer, viene siempre y solo de súbito; no es sino lo súbito de este aparecer (8). María trae al Niño Jesús **de tal manera** que ella misma solo mediante él es traída a emerger en su llegada, que trae en sí y consigo el encubierto poner-a-cubierto de su proveniencia.

El traer, en el que se ejerce la esencia de María y del Niño, reúne su acaecer en la mirada que nos encara, en la cual está puesta la esencia de ambos y por la cual ella es figura (9).

En la imagen, en cuanto tal imagen, acaece el aparecer del hacerse hombre de Dios, acaece esa transformación que se da en el altar como ‘transubstanciación’, lo más propio del sacrificio de la misa (**Messopfer**).

Mas la imagen no es mera reproducción, mera imagen sensible de la transubstanciación sagrada. La imagen es el aparecer del juego tiempo-espacio (10) como sitio donde se celebra el sacrificio de la misa.

El sitio es siempre un altar en una iglesia. Ésta pertenece a la imagen, como ésta a aquélla. Al acontecimiento singular de la imagen corresponde su singularizarse en el sitio no-patente de esta iglesia, entre las muchas otras. A su vez, esta iglesia (es decir, cada individuo de su clase) reclama esta ventana única de esta imagen singular: ella funde y consume la edificación de la iglesia (11)

Así, la imagen da – imagen al sitio del ponente –a cubierto – descubriendo y como tal descubrimiento ejerce la imagen su esencia. El modo de su descubrirse (des-ocultarse) o : su verdad, es el aparecer ocultante de la pro-veniencia del Dios-Hombre. La verdad de la imagen es su belleza (12)

Noto, sin embargo, que todo esto se queda tan solo en un bosquejar insuficiente.

OBSERVACION Final

Cuando en 1952, en el lujoso escenario de Bühlerhöhe, Emil Presterius, en franca y amistosa polémica con Heidegger a la hora de la discusión de su conferencia sobre el Arte abstracto, afirmaba que éste para ser considerado tan sólo ‘con la vista y el sentido’, y dejando de lado todo pensar, su interlocutor le respondió que, por el contrario, **sólo desde el pensar** es posible comprender el ‘novum’ así denominado, esencialmente apátrida y peregrino; de exposición en exposición, objeto de negocio, producto de consumo.

NOTAS

- (1) Hemos traducido ‘Bild’ por imagen, en su sentido primero. Es, sin embargo, de notar la riqueza semántica del término, con la que Heidegger siempre juega: su relación con la idea de ‘forma’ (véase ‘Bildung’; formación, educación, cultura)

- (2) Desde el primer momento, Heidegger centra la interpretación de la Sixtina en único punto: la mirada que, inevitablemente, nos encara, donde quiera que nos situemos en relación a la pintura. Se aparta así, inmediatamente, de la Historia y Crítica del arte, despreocupándose de un análisis cuidadoso de formas y colores, estructura y proporción de las figuras y el espacio pictórico. Tan solo el punto focal de la perspectiva le interesa, mirada omnipresente que llega hasta nuestra misma mirada. La singularidad del espacio desplegado desde aquélla revela el carácter **arquitectónico** del cuadro; desde éste se determina un espacio concreto de encuentro o reunión de miradas. A su tiempo ello aparecerá explicitado en el texto. Pero interesa desde ahora notar que el enfoque aparentemente reduccionista de Heidegger en vez de perderse en un análisis óptico de la obra como objeto estético, se dirige directa e inmediatamente a aquello que la constituye en cuanto imagen. “La esencia de la imagen es dejar- ver algo”. Lo que aquí se deja ver es el abrirse del campo visual mismo.
- (3) Historiadores y críticos de Arte ofrecieron múltiples teorías acerca del sentido originario de la obra. ‘Pintura de una ventana’ y ‘cuadro’ son dos posibles versiones acerca de tal intención primordial. Su ubicación en la iglesia de Piacenza entre dos ventanas de formato rectangular en la base y oval en el límite superior, aunque algo más estrecho que la tela de Rafael, sirve de base a la primera interpretación, definiendo el altar mayor de San Sixto como una ventana a través de la cual transparece la imagen. En cambio, la segunda designación deriva de una concepción totalmente distinta, que es contemporánea de la renovación barroca del templo a finales del siglo XVII. La consideración de la Sixtina en cuanto ‘cuadro’ exige enmarcarla. En efecto, a partir de 1698, el sobrio, casi imperceptible marco renacentista, fue sustituido por uno gigantesco, dorado, escenificación del teatro celeste. Puschen da noticia de esta discusión. Heidegger se limita aquí a llamar la atención sobre el hecho de que la Sixtina puede ser tenida como ‘imagen’ en cuanto algo previo a la interpretación estética.
- (4) En cuanto a la Verdad de la obra, el arte manifiesta el destino histórico mismo del ser, como constante de la meditación de Heidegger a partir de la ‘Kehre’ y cuyas coordenadas fundamentales están definidas desde ‘De la esencia de la verdad’, de 1930, publicado por primera vez en 1943.
- (5) Theodor Hetzer, a la memoria de quien Heidegger dedicó en 1960 una edición especial de ‘Sobre el Origen de la Obra de Arte’, en la que añadió un Apéndice, y Gadamer una ‘Introducción’, fue el autor de varios trabajos sobre la pintura barroca y renacentista y sobre Rafael.
- (6) La evolución hermenéutica de la fenomenología hacia una topología del ser va acompañada del reconocimiento cada vez más abierto de la importancia del espacio; mientras que en Ser y Tiempo la espacialidad aparecía de forma claramente subsidiaria en relación a la temporalidad del Dasein, la meditación de los años 35-36, que tiene al Arte y la poesía en su tema nuclear, resalta definitivamente el carácter geontológico del espacio. De esta última época es importante la elaboración definitiva de la ‘mirada’, que en conexión con la compleja síntesis que expresa el ser como **Geviert**, ofrece las coordenadas absolutas de la comprensión de la espacialidad ontológica. El análisis de ésta en sus tres momentos, sólo aparece sin embargo y significativamente, en el último de los escritos acerca del arte: “El arte y el espacio”.
- (7) Se ha visto que, de todos los posibles elementos de interpretación ofrecidos por el cuadro de Rafael, Heidegger tan solo habría recogido y mencionado uno: el que

en la mirada define arquitectónicamente un espacio de encuentro. Es en el mismo sentido que refiere ahora el segundo: el genial ‘artificio’ de la ventana. Ello implica, naturalmente, que acepta la lectura de la Sixtina en cuanto ‘ventana’ a través de la cual trasparece y aparece una visión. En un breve análisis del ser-ventana de la ventana -paralelo a aquel que hace del ser-zapato de los ‘zapatos del campesino’, de Van Gogh- Heidegger indica sus dos caracteres esenciales: es, por una parte, **apertura**, ‘dejar entrar’ transparente de lo que, así, puede llegar hasta nosotros; y es, por otra parte, marco o ‘encuadramiento’ que une, distinguiendo, lo que en la imagen se da de su entorno. Se manifiesta de este modo, una doble actitud ontológica : la del **consentir** originario, ‘dejar-acontecer’ que en el Apéndice a “El origen de la obra de Arte” se define como no-pasividad, sino ‘supremo-hacer’, al posibilitar el encontrarse recíproco del ser-hombre existente como Dasein y al ‘reunir’ o componer del conjunto como configuración: de una imagen, contraste figura-fondo, copertenencia en la frontera del dibujo de lo que irrumpe y de aquello que lo recibe. En la ‘ventana’ se plasma, pues, el ‘mirar hacia la llegada’ de la ‘mirada que viene al encuentro’, en ella se instituye el vínculo de miradas que singulariza arquitectónica o topológicamente el resplandor de la *Lichtung*. En la Sixtina se ‘hace obra’ la verdad del mundo clásico en su más pura originariedad en cuanto ‘altar’, sitio de reunión de lo divino y los mortales, de lo celestial y lo terreno, punto axial de la encrucijada ontológica, o ‘Geviert’.

- (8) Si el espacio originario (el ‘hacerse espacio’) se traduce para Heidegger, en un despliegue a partir de un punto, el irrumpir del tiempo se manifiesta en la brusquedad del ‘instante’. Rompe así, la concepción metafísica del **continuum** espacio-temporal. En el salto originario, por el que el ser se manifiesta, comienzo y fin coinciden de manera tal como el momento singular del destello de un relámpago.
- (9) El ‘mirar’ y ‘la mirada’ definatorios del espacio de encuentro han sido mencionados en su punto de reunión mediante el abrirse poético-plástico de una ‘ventana’, en el surgir mismo de la imagen; con ello se ha revelado la singular creación del espacio-tiempo en esta obra, pero se ha silenciado el modo como ello es efectivamente logrado. Debemos, pues, saltar del ámbito global espejado de la obra creada a la estructura configuradora de ésta. En efecto, “el ser-creado de la obra significa establecerse la verdad en la figura” (Sobre el origen...’). También en este establecerse se menciona el ‘situarse’, y no en el sentido estático de lo que se fija y detiene, sino en el dinámico se tomar forma o cuerpo, dibujarse; afirmarse en el trazado de la figura. En ‘Sobre el Origen’, este carácter tético y a la vez plástico se expresaba a través de la raíz alemana –**stell**, que el autor acercaba al griego **thésis**. En el presente texto sobre la Sixtina este mismo movimiento instituyente y delimitador de un espacio que toma forma es mostrado al hilo de la variaciones lingüísticas del la raíz verbal –**bringen** (traer): **ber-vor-bringen**, producir, traer a emerger algo; **mit-er-bringen**, síntesis de mitbringen (traer consigo, aportar) y erbringen (alegar, aportar algo como prueba). Nuestra traducción procura ser fiel a este investirse del ‘traer’ en cuanto acción configuradora esencial, evitando cambiar la voz que la dice. María y el Niño ejercen su esencia en el ‘traer’. María trae al niño presentandolo en toda su majestad y misterio. En su regazo el pequeño viene sentado como en un trono. Su mirada opaca no busca la nuestra, sino que indica la profundidad de un espacio sugerido por detrás de la abierta ‘ventana’: lo encubierto de su origen y proveniencia. La mirada apelativa, cautivadora de la Virgen, llama en cambio,

a nuestra mirada ofreciéndole lo que viene oculto en el agurdar meta-himano de la mirada abismal e insondable del Niño. Estas dos miradas, determinan, en conjunto, la amplitud anterior y posterior de un espacio, que no se confina al de la mera pintura, ni siquiera tampoco al de esta iglesia particular, puesto que se abre a las ‘cuatro regiones del mundo’, que en el último Heidegger, traducen el Ser como **Geviert**. Ello es, pues, lo que “es traído a emerger” –producido en la mirada que, así, se instituye en ‘figura’.

Una vez más, el enfoque heideggeriano de la obra de Rafael, nada tiene de reduccionista, a pesar de no mencionar sino estos dos elementos. Basta una breve descripción del cuadro para hecerlo comprensible. La aparición de la Virge, caminando ingrávida sobre las nubes, con el niño en los brazos, es presenciada por dos santos cuyas reliquias se guardaban en la iglesia. Sixto, Papa y mártir, y Bárbara, protectora de las almas en el siempre súbito instante de la llegada de la muerte. El Papa ora. Dirigida la vista hacia las de Jesús y María, cuya imagen **conjunta** transmite a los fieles hacia quienes apunta su **sexto** dedo. Bárbara, en cambio, deslumbrada por la aparición, parece mirar hacia abjo, hacia la zona donde, en Piacenza, se reunía en el coro, a lo ancho de la pared del ábside central, la comunidad religiosa. Justo bajo el cuadro, en efecto, se sentaba el abad, frente a la mesa del altar y al oficiante de la misa. En el extremo inferior de la pintura, apoyados sobre lo que (de aceptar la versión de Heidegger) sería el alféizar de la ventana, dos ángeles miran, algo displicentemente, la escena que sucede sobre sus cabezas, pareciendo interceptar la mirada de la santa. Todo este movimiento de miradas (hacia arriba, hacia abajo, hacia atrás, hacia adelante) define el ámbito global (horizontal, vertical y oblicuo) del señalado encuentro y el lugar asignado a cada cual en el **asumir del nexo que** a todos une. Entre el fiel que escucha la misa y el encubierto advenimiento de lo divino, se manifiesta, en la inmediatez de la imagen, los momentos de un inevitable camino intermedio: la duración distendida y extendida de la transmisión. Momento de mediación es el Niño, Verbo hecho carne, señal absoluta de lo ausente. Mediadora es la Madre, portadora del vínculo y figura del sereno consentimiento o ‘dejar acontecer’ que constituye para Heidegger la actitud ontológica fundamental. También es mediador el Papa, que asegura el mantenimiento del vínculo y la unión de la comunidad de fieles. Como una vestal que cuida el lar, la joven mártir media asimismo entre Dios y las almas de las que es Pastor el Abad alcanzado en su mirada. Mediadores son, en fin, los infantiles angelotes cuya desenfadada mirada intercepta y devuelve la de Santa Bárbara, resaltando la frontera entre dentro y fuera del cuadro. Mediación, a la postre, del oficiante de la misa, que de espaldas al público, encara el altar, y de los fieles, cuya presencia consume y cumple el espacio abierto en el foco natural de la mirada. En la obra de Rafael denominada La Madonna Sixtina, es este **espacio intermedio**, el multiforme ahí-del-ser, lo que gana figura en la inmediatez de la imagen.

Al concentrar en ‘la mirada’ la circularidad de este mundo intermedio, Heidegger enfoca de manera directa y sin rodeos ‘estéticos’, lo que, desde el comienzo era esencial: la actitud ‘ontológica’ radical el ‘dejar ser’, o ‘dejar acaecer’, que expresada en el libre y sereno consentir, ejerce la oculta posibilidad de una relación auténtica y propia con el ser.

(10) Traducimos ‘Zeit-Spiel-Raum’ (de **Zeit Spielraum**, espacio del juego del tiempo) por juego-tiempo-espacio para subrayar la importancia del lazo que

vincula dinámica e intrínsecamente a espacio y tiempo, sin privilegio de ninguno de los dos, en el revelarse veritativo del ser en el mundo. En cierto modo, puede decirse que toda la meditación de los años 50 es un constante reflexionar sobre el ‘estar en juego’ del mundo, en todos los matices ofrecidos por el alemán Spiel. 1955, año de redacción del texto sobre la Sixtina, es justamente el momento fundamental de esta mediación, al coincidir con el curso sobre “El Principio de Razón”. En el ‘sin por qué’ del juego, irrumpe el espacio- tiempo del destino del ser.

(11) El irrumpir espacio-tiempo del acontecimiento originario del mundo cristiano en ‘la imagen-obra’ es justo lo que hace de la Madonna de San Sixto algo más que un mero retablo, ‘imagen de altar’. La imagen, singular y única en su figura, patentiza el ‘hacerse sitio’, el hacerse obra de la verdad misma.

(12) El arte es ‘el Aparecer’ del Ser, es decir, de la verdad en la belleza.. Esta no es, pues, algo que ‘acompañe’ a la verdad. Al hacerse-obra, la verdad aparece-resplandece. Tal aparecer es –en tanto que ser de la verdad en la obra y como obra- la belleza. Lo bello es, por tanto, inherente al darse de la verdad (Sobre el Origen...) “La belleza es un modo del ejercerse de la verdad como no-encubrimiento” (Ibid; trad. 50), puesto que es precisamente el deslustrarnos de lo bello lo que nos detiene, transportándonos a ‘esa otra parte’ oculta al ver cotidiano, que de pronto irrumpe en la obra. La belleza es, justamente, el **instante** de hacerse luz, el brillo súbito y fugaz, cuya radiación permite ver.