

# La experiencia estética de la vida fáctica

*Viridiana Pérez Gómez\**

**Resumen:** El presente texto busca dilucidar el modo en el que la vida fáctica y cotidiana puede constituir una experiencia estética. Para ello, el primer apartado está dedicado a exponer de forma general el nacimiento de la estética y la relación que esta disciplina filosófica guarda con el arte y la belleza. Posteriormente se analiza el concepto de experiencia a partir de Martin Heidegger y las implicaciones que ha tenido el influjo de la tradición moderna. En seguida, se ahonda en la experiencia estética que acontece al interior de la vida fáctica y, finalmente la relación que tiene la experiencia estética con el arte y la manera en la que el arte ha sido distanciado de los procesos vitales de la existencia humana. El objetivo consiste en demostrar que la experiencia estética atraviesa nuestro ser-en-el-mundo y, en este sentido, la vida fáctica es ya una forma estética de habitar el mundo, así como el arte un reflejo de la vida.

**Palabras clave:** Experiencia, experiencia estética, vida, cotidianidad, arte

\* [viridiana.perezgo@correo.buap.mx](mailto:viridiana.perezgo@correo.buap.mx)

**Abstract:** The present text seeks to elucidate the way in which factual and everyday life can constitute an aesthetic experience. To this end, the first section is devoted to a general exposition of the birth of aesthetics and the relationship that this philosophical discipline has with art and beauty. Subsequently, the concept of experience is analyzed starting with Martin Heidegger and the implications that the influence of the modern tradition has had. After that, it delves into the aesthetic experience that occurs within factual life and, finally, the relationship between aesthetic experience and art and the way in which art has been distanced from the vital processes of human existence. The objective is to demonstrate that the aesthetic experience traverses our being-in-the-world, and, in this sense, factual life is already an aesthetic way of inhabiting the world, just as art reflects life.

**Keywords:** Experience, aesthetic experience, life, everyday-life, art

## 1. El nacimiento de la estética

«Estoy escribiendo y ésta es mi manera de llorar»<sup>1</sup>  
José Revueltas

A Fernando Huesca, amigo entrañable  
*in memoriam*

Si bien desde la antigüedad se llevaron a cabo ciertos estudios en torno al problema de la sensibilidad y al problema de lo bello,<sup>2</sup> no puede hablarse de una estética en sentido estricto, aunque sí podríamos reconstruir un planteamiento estético. Para poder hacer esto, sin embargo, resulta necesaria la legitimación que se le concedió a la *cognitio sensitiva* en el siglo XVIII por parte del pensador ilustrado Alexander Gottlieb Baumgarten.<sup>3</sup>

En medio de un panorama esencialmente guiado por la luz de la razón e influenciado por gran parte de racionalismo académico alemán, Baumgarten atiende a la urgente necesidad de elaborar una *cognitio sensitiva* en respuesta a lo que, por un lado, Wolff denominó *cognitio distincta*, y por otro, Leibniz como *gnoseologia superior*.<sup>4</sup> Esta *scientia*

---

1 J. Revueltas, *Mi temporada en el infierno*, en *Obra reunida 7, Las evocaciones requeridas*, ERA/CONACULTA, México 2014, p. 180.

2 Tanto Platón (cf. *Banquete*, *Hippias mayor*, *Fedro*, *Teeteto*) como Aristóteles (cf. *De Anima*, *Poética*) dedicaron ciertos pasajes y textos a tratar tanto el problema de lo bello como el problema de la *aisthesis* en contraposición con el *nous*. No menos interesante resulta cómo al inicio del *Teeteto*, Platón adjudica a Teeteto la siguiente afirmación: «episteme no es otra cosa que *aisthesis*» (151e, 1-2) y posteriormente Sócrates sostiene que la *aisthesis* tiene diversos modos de entenderse, a saber «como la visión, la audición y el olfato, el frío y el calor, el placer y el dolor, o el deseo y el temor, entre otros que podrían citarse» (156b, 3-7). Que al principio se le atribuya a la *aisthesis* una polisemia rica y variada y que después se restrinja su campo semántico, tiene que ver con el hecho de que para los griegos resulta fundamental separar el ámbito del intelecto (*nous*) y el ámbito de mera percepción sensible (*aisthesis*).

3 El estudio de una verdad sensible, así como la sistematización de la estética como ciencia del conocimiento sensible podemos rastrearla, respectivamente, en los dos textos más importantes de Baumgarten: *Reflexiones filosóficas en torno al poema* de 1735 y la *Aesthetica* de 1750. En el primer texto surge «el nacimiento de la reflexión estética, antes de convertirla en sistema con la posterior publicación de 1750 del libro fundacional de esta disciplina.» J. del Valle, *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*, en «ARETÉ Revista de filosofía» XXII/2 (2011), pp. 303-328, aquí p. 317.

4 Julio del Valle sostiene que «debido en gran parte al poco interés de la filosofía de

*cognitionis sensitiva*, mejor conocida como *Aesthetica* y definida como «teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la analogía de la razón»<sup>5</sup>, buscaba ofrecer una imagen mayormente perfeccionada del ser humano, en tanto que, si ya existía una visión abstracta, conceptual y matematizada (la lógica), el fin de la estética sería proporcionar una visión desde la sensibilidad humana -ciertamente despreciada durante muchos siglos empezando por Platón hasta llegar al propio Descartes-. Esta visión constituiría, según Baumgarten, una mirada hacia lo particular del mundo a partir de la interrelación que existe entre la sensibilidad humana y la belleza.

En este sentido, la estética tiene como meta perfeccionar el conocimiento sensible y demostrar que aquello que podemos conocer del mundo no se agota en el conocimiento propiamente teórico e intelectual. Este perfeccionamiento del conocimiento sensible acaece única y exclusivamente gracias a la belleza, la cual «no es algo que se pueda llevar en la cosa declarada bella, sino que se encuentra en el territorio de la intuición sensible, en la sensibilidad del sujeto humano: el que haya belleza no dice nada acerca del mundo, sino que manifiesta la perfección de nuestro conocimiento sensible»<sup>6</sup>.

De esta manera, que estén hermanadas la estética y la belleza supuso durante mucho tiempo la idea de que la estética se encuentra, por ende, circunscrita al reino del arte. Al respecto, quizás haya sido Aristóteles el primero en sostener la relación que guarda el arte con la belleza en el libro VII de la *Poética*; de ahí que, si «la belleza es el objetivo primero del conocimiento sensible cuando busca su propia

---

Wolff por una *cognitio sensitiva*, es descrita como *cognitio confusa* y por tanto excluida de una *cognitio distincta*. Por ello, la consideración de la sensibilidad fue llamada desde la terminología de Leibniz-Wolff como *gnoseologia inferior*, donde inferior tiene, además el sentido vinculado a la sensibilidad y no la razón (*gnoseologia superior*), un sentido claramente subordinado respecto de las consideraciones lógico-deductivas» J. del Valle, *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*, cit., p. 317.

5 «AESTHETICA (*theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis*) est *scientia cognitionis sensitivae*» (Baumgarten, *Aesthetica* 3). A. G., Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, (secciones fundamentales de "Aesthetica" (1750/58), Hans Rudolf Schweizer (ed.), Meiner, Hamburgo 1983, p. 3.

6 S. Castro, *Filosofía del arte. El arte pensado*, Herder, Ciudad de México 2017, p. 22.

perfección»<sup>7</sup>, y la belleza guarda una relación de primer orden con el arte, la estética como ciencia del conocimiento sensible estaría de alguna manera vinculada a la experiencia artística, lo cual no es incorrecto, pero habría que tener en cuenta que la estética en primer término no se agota en el hecho artístico, sino en la percepción sensible. No obstante, el verdadero problema no es la relación que guarda en sí la estética y el arte, sino la manera en la que se ha entendido este último.

El arte desde finales del siglo XIX y hasta nuestros días -ahora de forma exacerbada-, ha desvinculado el objeto artístico de los objetos cotidianos y las experiencias ordinarias de nuestra familiaridad con el mundo. De hecho, cuando Marcel Duchamp en 1913 irrumpió en “el mundo del arte” al colocar dentro de un museo un objeto de la llana cotidianidad, como lo fue *Rueda de bicicleta*, o años más tarde en 1917 un mingitorio intitulado *La fuente*, el mundo del arte parecía colapsar, pero al mismo tiempo accedía a un umbral completamente diferente al que predominó durante varios siglos, y en donde precisamente el arte y los objetos artísticos eran una creación surgida por el genio y la creatividad del artista; lo cual, hay que decirlo, no siempre fue así. Según A. Danto «El arte mimético consciente surgió en Grecia junto con la filosofía, casi como si ésta encontrara en aquél un paradigma para la gama completa de problemas a los que la metafísica puede responder. La antigua teoría debe su prestigio al mérito de haber acertado en la relación entre el arte y la realidad»<sup>8</sup>.

Así pues, las reflexiones en torno al arte para los griegos eran fundamentales en tanto que el arte se trataba de un acto de reproducción o imitación de la propia realidad. Por ello, «la idea no se le hubiera ocurrido a nadie si el arte fuera una cosa alejada de los intereses de la vida. Porque la doctrina no significa que el arte fuera una copia literal de los objetos, sino que reflejaba las emociones e ideas asociadas con las principales instituciones de la vida social»<sup>9</sup>, de ahí que la idea petrificada del arte por el arte, es decir, entender al arte exclusivamente a partir

---

7 *Ibidem.*

8 A. Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trads. Á. Molla Román y A. Molla Román, Paidós, Barcelona 2002, p. 129.

9 J. Dewey, *El arte como experiencia*, trad. J. Claramonte, Paidós, Barcelona 2008, p. 8.

de categorías “estéticas”, no habría tenido cabida en aquella estrecha relación que guardaba el arte y la vida cotidiana.

Ejemplo de ello podemos hallarlo en la reciente exposición temporal “Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas” que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México a inicios del 2022, en la cual llamaban mucho la atención dos aspectos que sonaban al unísono: la primera es que se exhibían desde utensilios de la cocina tradicional indígena, hasta indumentaria, alfombras y objetos de culto; y la segunda era la inevitable sentencia de la poeta mixteca Celerina Patricia Sánchez como parte de la curaduría de la exposición: «Para los pueblos indígenas no hay una concepción en la que el arte tenga que ser contemplativo, más bien el arte debe tener utilidad. El arte indígena se come, se viste, se canta, se vive».

Con esto nos disponemos a defender una de las tesis principales del presente texto, a saber, la experiencia estética de la vida. Si, como hemos visto, la estética en tanto ciencia del conocimiento sensible tiene como objetivo ofrecer una imagen más completa del ser humano por medio de la ampliación del «espectro de la razón e incorporar dentro de ella lo que puede llamarse una razón sensible»<sup>10</sup>, será la experiencia estética la que nos posibilite apreciar el mundo en su particularidad concreta a partir de la percepción. Ya en su *opus magnum*, *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty nos dice que «La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo y en este sentido una historia relatada puede significar el mundo con tanta profundidad como un tratado de filosofía»<sup>11</sup>. De manera que, si la filosofía verdadera consiste en ver el mundo, y la experiencia estética nos permite verlo, nuestra tarea en el presente manuscrito será demostrar que la experiencia estética atraviesa nuestro ser-en-el-mundo y, en este sentido, la vida fáctica es ya una forma estética de habitar el mundo, así como el arte un reflejo de la vida.

---

10 J. del Valle, *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*, cit., p. 317.

11 M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Planeta-De Agostini, Barcelona 1993, p. 20.

## 2. El concepto de experiencia

Pero antes de entrar en el problema, sería pertinente preguntar: ¿A qué llamamos tener una experiencia? ¿En qué consiste hacer de algo una experiencia? ¿Cómo diferenciar una experiencia de una experiencia estética? ¿No toda experiencia es ya una experiencia estética? Frente a la época tecnológica por la que atravesamos, en la cual el eje central está en el hacer y el producir, y en donde no hay razón para esperar, pero tampoco para soportar el tedio «se va echando a perder la capacidad de tener experiencias»<sup>12</sup>.

En este punto resulta difuso no sólo el hecho mismo tener experiencias e inclusive de perder la capacidad de tenerlas, sino a qué llamamos experiencia estética y por qué esta se vinculó, durante mucho tiempo, enteramente al arte. Al respecto, Schaeffer asegura:

[...] si la idea de una *experiencia* que sería específicamente estética ha sido ampliamente desacreditada a lo largo del siglo XX, no fue solamente porque se tuviesen sospechas acerca de la estética leída como voluntad de regir la teoría de las artes a partir de un punto de vista heterónomo en relación con la práctica artística, sino también, y sin duda más fundamentalmente, porque la noción de “experiencia” en el sentido de “experiencia vivida” a menudo se consideró con desconfianza, a causa de su carácter “psicologizante”<sup>13</sup>.

El problema y la enemistad con el psicologismo durante principios del siglo XX tuvo lugar a partir de las discusiones que tanto Franz Brentano como sus alumnos, arremetieron en contra de la tesis que reducía a meros fenómenos subjetivos y psicológicos los campos abstractos y universales -como es el caso de la lógica y las matemáticas-. Dicha tesis, *grosso modo*, anularía el carácter objetivo de las ciencias y, por lo tanto, su validez universal. Lo que hace Brentano y sus alumnos, entre ellos Alexius Meinong y Edmund Husserl,<sup>14</sup> será intentar demostrar la

---

12 B-C. Han, *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*, trad. M. Alberti, Taurus, Ciudad de México 2023, p. 22.

13 J-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015, p. 32.

14 Hay que destacar la importancia que tuvo Franz Brentano dentro de la filosofía del

autonomía y la objetividad de estas disciplinas y, a su vez, protegerlas de reduccionismos que podrían limitar su alcance y aplicación.

Esto ayuda a comprender en cierta medida parte de los problemas que se gestan alrededor del siglo pasado y que inciden directamente en la forma de concebir el hecho mismo de la experiencia. En la década de los cuarenta, Heidegger ofrece una definición de experiencia a propósito de Hegel:

En la palabra alemana experimentar, *Erfahren*, “*fahren*” tiene el significado originario de conducir, guiar. Cuando construye una casa, el carpintero conduce las vigas en una dirección determinada. Ese conducir es un impulso, un empuje hacia... Conducir es una manera de alcanzar algo dirigidamente...: el pastor conduce el rebaño fuera y lo conduce a la montaña. Experimentar es un alcanzar que sale en pos y que ansía llegar. *Experimentar es un modo de la presencia, esto es, del ser*<sup>15</sup>.

Ciertamente nos enfrentamos a una definición legada por la tradición moderna, la cual pone de relieve que es la subjetividad la que conduce (*fahren*) la experiencia. De ahí que experimentar tiene como meta alcanzar y llegar a la determinación de su esencia, de su ser. Esta concepción exige a la experiencia su determinación a partir del sujeto capaz de experimentar.

Así las cosas, pueden entenderse parte de los motivos que suscitaron tanto la desacreditación de la así llamada experiencia estética, como la

---

siglo XX y las tres direcciones en las que tuvo incidencia, a saber: en la filosofía analítica, la fenomenología y el psicoanálisis. Dentro de la filosofía analítica destaca Alexius Meinong, Edmund Husserl en la fenomenología y Sigmund Freud en el psicoanálisis. Si bien tradicionalmente nos hemos referido a las dos grandes propuestas filosóficas del siglo XX: filosofía analítica y filosofía continental, no puede afirmarse que persiguen objetivos diferentes. Precisamente un enemigo en común, como lo afirma Schaeffer (*L'expérience esthétique*. cit., p. 32), era el psicologismo y sus respectivas tesis derivadas. En este sentido, no cambian los problemas ni las inquietudes filosóficas propias de la época, lo que cambia es el modo de tratamiento con el que ambas tradiciones buscan enfrentarse a los problemas. Para fines del presente texto, nos guiaremos por uno de los caminos que ofrece la tradición fenomenológica y que alumbra lo que aquí defendemos como experiencia estética.

15 M. Heidegger, *El concepto de experiencia en Hegel*, en *Caminos de bosque*, trads. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid 2017, p. 140.

indisoluble relación que guardaba la estética con el arte y, por lo tanto, la manera en la que la experiencia artística estaba condenada a ser no más que un acto meramente subjetivo y psicologista. Sin embargo, será la fenomenología una vía que permitirá repensar no sólo el concepto de experiencia, sino de experiencia estética por fuera del linde artístico. Es así como una década después, alrededor de 1950, Heidegger proporciona una particular manera de entender el sentido originario de lo que nombramos experiencia:

Hacer una experiencia con algo -sea una cosa, un ser humano, un dios- significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de hacer una experiencia, esto no significa precisamente que nosotros la hagamos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que no se alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello. Algo se hace, adviene, tiene lugar<sup>16</sup>.

El hecho de ser afectado, de dejar-ser el acaecimiento de la experiencia, implica que esta concepción no está determinada por la subjetividad. Más bien soy el receptor de aquello que me afecta, me alcanza y me excede. Una experiencia acaece entonces de tal manera que transforma y, a su vez, restaura la continuidad de los acontecimientos, las cosas, los hechos, los sufrimientos y los padecimientos que son ya constitutivos de ella misma. De esta manera, y con el fin de entender la esencia pura de la experiencia del mundo, se despierta un interés que proporciona goce mientras dura.

En este sentido, lo que posteriormente se denominará experiencia estética «forma parte de las modalidades básicas de la experiencia común del mundo y que explota el repertorio común de nuestros recursos atencionales, emotivos y hedónicos, aunque dándoles una inflexión no solamente particular, sino también singular»<sup>17</sup>. De tal manera que, si precisamente la filosofía en su estado más originario trata de ver el mundo -cosa que cada vez hacemos menos-, la fenomenología para

---

16 M. Heidegger, *Del camino al habla*, trad. Y. Zimmerman, Serbal, Barcelona 1987, p. 143.

17 J-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, cit., p. 7.

Merleau-Ponty «es asimismo una filosofía que resitúa las esencias dentro del existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su facticidad»<sup>18</sup>.

Poder ver el mundo exige entonces un ámbito abierto que posibilita dejar-ser al mundo mundo en el propio acto experiencial en el que éste acontece. Este dejar-ser está determinado por la facticidad de la vida en la experiencia de su cotidianidad. Dicha idea de experiencia que está en juego es, en principio, una experiencia estética, pues se trata, en todo caso, de percibir sensiblemente el mundo que me es dado y que no lo coloca ni lo pone mí subjetividad.

Como sugiere el pragmatismo de John Dewey, se trata de

recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida [...] Incluso una experiencia en bruto si lo es auténticamente, es más propia para dar clave de la naturaleza intrínseca de la experiencia estética que un objeto desconectado de cualquier otro modo de experiencia<sup>19</sup>.

En este tenor, las preguntas enunciadas al inicio de esta sección constituyen parte de las discusiones filosóficas de las últimas décadas que buscan rehabilitar el sentido fáctico que posee la vida misma, a la par de su experiencia estética. Esto implica, de entrada, la superación de la hegemonía y exclusividad artística en la investigación estética y más bien demanda el carácter estético de la vida en sus múltiples posibilidades. Es por ello por lo que la estética ya no se limita a tratar con las obras de arte; antes bien, da lugar a diversos y variados modos de experiencias humanas que permiten aprender de nuevo a ver el mundo. Con ello, no se trata de una visión estética dada por los artistas, de hecho, aquella

noción extravagante de que un artista no piensa y que un investigador científico no hace otra cosa que pensar, resulta de convertir una diferencia de tempo y énfasis en una diferencia de calidad. El pensador

---

18 M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, cit., p. 7.

19 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., pp. 11-12

tiene su momento estético, cuando sus ideas dejan de ser meras ideas y se convierten en el significado corpóreo de los objetos<sup>20</sup>.

### 3. La experiencia estética

Aquello que hemos denominado experiencia estética y que está *ex profeso* fuera de la exclusividad artística, no quiere decir que se trate de una experiencia que nada tiene que ver con el arte, al contrario, y como decíamos ya en el primer apartado, el principal malentendido fue por parte del arte que buscó separarse a toda costa de la experiencia cotidiana con el mundo, por ello es que el arte auténtico no puede ir separado de su realidad vital y fáctica.

Casi al final del prólogo a la *Fenomenología de la percepción* se advierte: «La filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad»<sup>21</sup>; esto quiere decir que la tarea tanto del arte como de la filosofía no consiste en reflejar la verdad, sino que tienen a bien realizarla. El ejemplo al que hacíamos alusión era precisamente en el cual el arte indígena mexicano se come, se canta, se usa y se vive, justamente en el entendido de que el arte refleja la realidad profunda de su cultura y por medio de esto, realiza su verdad. Por tanto, si bien podemos tener, indudablemente, experiencias estéticas en el arte, la idea es buscar en la vida misma los diversos modos en los que acontece la experiencia estética.

La fenomenología como método, argumenta Merleau-Ponty, «es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma»<sup>22</sup>. Cuando la fenomenología se mienta a sí misma como ciencia de la experiencia humana, es porque su tarea es precisar las condiciones de la experiencia en relación con la conciencia, esto es: la manera en la que un fenómeno tal pone en juego mi relación con el mundo, que no es otra cosa que “la percepción”.

---

20 *Ivi*, p. 17.

21 M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, cit., p. 20.

22 *Ivi*, p. 7.

La percepción se puede entender a partir de un enfoque científico, pero también desde un enfoque filosófico/fenomenológico. En el primero, se ve a la percepción como un hecho, como algo que tiene que ser determinado conceptualmente; en el segundo caso, como vivencia, vivencia de estar en el mundo. Por lo tanto, no es que conciencia y mundo se entiendan uno primero del otro, sino que para la fenomenología no pueden presentarse de forma independiente. La percepción como tal involucra ambas condiciones. Para ejemplificar esto, podemos recurrir a uno de los hitos que marcó la prosa del siglo XX:

Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en, mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos<sup>23</sup>.

Lo que hace Proust en su obra maestra, *En Busca del tiempo perdido*, es describir la experiencia aurática que Benjamin había descrito ya en el ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Benjamin define el aura como «entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda

---

23 M. Proust, *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*, trad. P. Salinas, Alianza, Madrid 2019, p. 47.

estar»<sup>24</sup>. Una experiencia aurática consiste, por tanto, en la *percepción* actual de un aquí y un ahora ya acontecidos, pero tremendamente distantes espaciotemporalmente. Lo que hace el narrador es describir la experiencia de un recuerdo totalmente involuntario que acontece en el instante en el que un sorbo de té con un pedazo de magdalena tocan su paladar. Dicha experiencia, involuntaria, evoca de golpe una poderosa rememoración del pasado en el presente y, por lo mismo, suscita una serie de reflexiones sobre la naturaleza de su propio ser y su estar ahí por medio del recuerdo.

En este caso, si la percepción es la manera en la que una experiencia pone en juego nuestra relación con el mundo, «[e]l momento de la consumación es al mismo tiempo el momento de un nuevo comienzo. Cualquier intento para perpetuar, más allá de su término, el goce obtenido en el momento de satisfacción y armonía, constituye un retiro del mundo»<sup>25</sup>. Este retiro del mundo forma parte de la experiencia estética que se hace patente por medio del recuerdo, la duración y el hecho cotidiano de beber té con un pedazo de magdalena; hace que el personaje vuelva inexorablemente a su yo que claramente ya no es él, pero que permanece. Así, se constata el acontecimiento del retiro del mundo -posibilitado por la experiencia estética- gracias a la afirmación del personaje en la cual nos dice que mientras bebe un segundo trago de té, éste no le dice más que el primero y por lo tanto un tercero le dice un poco menos<sup>26</sup>.

Aquí coincidimos con Dewey, quien afirma que «la experiencia, en el grado en que es experiencia, es vitalidad elevada»<sup>27</sup>. Esta vitalidad viene dada a partir de la percepción sensible que informa y forma a la vez, la propia experiencia del mundo. Por consiguiente, no sólo se puede tener experiencias estéticas de los objetos artísticos, sino primordialmente al interior de la vida fáctica en la que estamos inmersos en la medida en que podemos percibir nuestro mundo circundante.

---

24 W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, trad. A. E. Weikert, Itaca, Ciudad de México 2017, p. 47.

25 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 19.

26 M. Proust, *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*, cit., p. 47.

27 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 21.

De esta manera, no sólo el ámbito de la percepción -vasta en sí- atraviesa nuestra experiencia estética de la vida cotidiana. Proust nos demuestra que se encuentra atravesada también por el tiempo, la memoria y, por ende, el recuerdo.<sup>28</sup>

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmatereales, más, persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo<sup>29</sup>.

#### **4. La experiencia estética entre la vida y el arte**

Sin embargo, llama la atención que después de un par de siglos, se haya desvinculado esta capacidad que posee en sí misma la vida de dar lugar a la experiencia estética. Inclusive, según John Dewey, existen dos clases de mundos posibles en los que no tiene cabida este tipo de experiencia, a saber:

en un mundo de mero flujo, el cambio no sería acumulativo; no se movería hacia una conclusión. La estabilidad y el descanso no podrían ser. [...] [asimismo] en un mundo acabado no habría rasgos de incertidumbre y de crisis, y no habría oportunidad para una resolución. En donde todo está ya completo no hay realización<sup>30</sup>.

---

28 Sería importante aclarar aquí que la percepción no es lo mismo que el recuerdo, por ello aparece el ámbito de la percepción y por otro, este mismo ámbito es enriquecido, eso sí, por parte del tiempo y el recuerdo. «Percibir no es experimentar una multitud de impresiones que conllevarían unos recuerdos capaces de completarlas; es ver cómo surge, de una constelación de datos, un sentido inmanente sin el cual no es posible hacer invocación ninguna de los recuerdos. Recordar no es poner de nuevo bajo la mirada de la conciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, es penetrar en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente sus perspectivas encapsuladas hasta que las experiencias que aquél resume se han cual vividas nuevamente en su situación temporal. Percibir no es recordar» M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, cit., p. 44.

29 M. Proust, *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*, cit., p. 49.

30 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 18.

La vida en tanto movimiento, cambio constante y arrebatos es ya la fiel prueba de su carácter dinámico y verbal. El problema de fondo con la experiencia estética tiene que ver más, como ya lo advertíamos anteriormente, con su obvia relación con el arte, pero, a la vez, la desunión del arte con la vida común. En este punto, el capitalismo ha tenido una influencia avasalladora en el desarrollo de la institución museística como recintos propios de las obras de arte, en el claro entendido de que éstas son cosas aparte de la vida cotidiana y, por ende, “demandan” un espacio propio<sup>31</sup>. El museo desde un inicio exige un carácter meramente contemplativo de lo estético y es ahí cuando lo estético se vuelve una forma pobre y disminuida de la experiencia (*Erfahrung*) convertida en vivencia (*Erlebnis*).

A partir de ello surgen dos grandes consecuencias: 1) «[s]e aplaude mucho la maravilla de la apreciación y la gloria de la belleza trascendente del arte, sin tener en cuenta la capacidad para la percepción estética en lo concreto»<sup>32</sup>; 2) «la vivencia no es sólo la fuente de la que emanan las normas que rigen sobre el deleite artístico, sino también las que rigen sobre la creación artística. Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte»<sup>33</sup>.

El maltrato que se le ha dado al elemento estético dentro del arte tiene que ver con la incapacidad de percibir lo concreto y singular de los procesos orgánicos en los cuales también se desarrolla el arte y, en este sentido, la crítica que hace Heidegger en *El origen de la obra de arte*, y que sentencia la muerte del arte gracias a la estética, da en el clavo para entender por qué la concepción de estética sería, en todo caso, la responsable de arrebatarle al arte su capacidad de acontecer desde su verdad; pero, en cambio, suscitar vivencias en tanto que éstas son conducidas (*fahren*) por el objeto.

Retomando, en definitiva, las dos definiciones de experiencia antes dilucidadas, tenemos que, mientras que en la primera el énfasis está en el conducir (*fahren*) y por lo tanto en la subjetividad; en la segunda

---

31 Cf. *Ivi*, p. 9.

32 *Ivi*, p. 11.

33 M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, trads. H. Cortés y A. Leyte, La oficina, Madrid 2016, p. 141.

tenemos el dejar-ser y por lo tanto la manera en la que la experiencia acontece y/o acaece independientemente de la subjetividad -como en el ejemplo de Proust-. Por esto mismo, resulta necesario desvelar las dos ideas de estética que están en juego para que, con suerte, logren clarificar a lo que verdadera y originariamente apunta una experiencia estética de la vida.

Al inicio de las tematizaciones que emprende Heidegger en torno al problema del arte en la década de los treinta, observa que la estética en tanto disciplina filosófica había desarrollado una manera peculiar de tratar con el arte «[y] es que la manera en la que la estética contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente»<sup>34</sup>, de ahí la exigencia de «empezar por pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de cosa de la cosa»<sup>35</sup>. Esto significa que la “estética tradicional” -por llamarla de alguna manera- tiene una determinada concepción de lo ente como algo objetivamente representable. De este modo, la estética sería la manera metafísica de tratar con el arte como una mera expresión y vivencia subjetiva de la sensibilidad, lo cual, para el pensador alemán no sólo supone una necesaria superación de la metafísica, sino una superación de la estética<sup>36</sup>. Dicha empresa no anula la posibilidad de hablar de una estética diferente, más bien abre el paso para la fundación de un nuevo proyecto filosófico que configure una estética por fuera del ámbito de la vivencia y la expresión subjetivistas.<sup>37</sup>

Quizá sea *El origen de la obra de arte* uno de los primeros textos que tiene como objetivo emprender la audaz tarea de abrir la puerta a una

---

34 *Ivi*, p. 63.

35 *Ibidem*.

36 *Id.*, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, trad. D. V. Picotti, Biblos, Buenos Aires 2011, p. 397.

37 «La interpretación del arte como “expresión” indica al mismo tiempo que (aunque interpretado todavía historiográficamente según el carácter de “obra” y el posibilitamiento de goce) tiene que satisfacer a la esencia de la instalación, cuya apropiación, como adecuada, sólo puede resultar a través de una formación vivencial» *Id.*, *Meditación*, trad. D. V. Picotti, Biblos, Buenos Aires 2006, p. 43.

nueva propuesta estética en confrontación con la propia metafísica.<sup>38</sup> En este caso, el intento principal es dilucidar cómo acontece la obra de arte por fuera de una consideración estetizada, o lo que es lo mismo, una consideración vivencial a partir del objeto representado. Lo que hace el filósofo alemán es pensar, tomando como referente la obra *Zapatos* de Vincent van Gogh, la obra de arte en su ser originario a partir de la descripción de los elementos que la componen y la exponen, y gracias a los cuales el ser de la obra se devela a partir del acontecimiento de su ser utensilio:

En la oscura boca del gastado interior del utensilio zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está empapada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuándo cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y se encuentra a resguardo en el mundo de la labradora<sup>39</sup>.

En la espléndida descripción de las botas de la labradora, Heidegger da señales sobre uno de los asuntos capitales que persigue el presente texto: la experiencia estética de la vida, pero al mismo tiempo la experiencia vital del arte en tal experiencia estética. No obstante, esto no

---

38 En este punto cabe aclarar que *El origen de la obra de arte* constituiría sólo uno de los primeros intentos por parte del filósofo de la Selva Negra para refundar el proyecto de la estética; sin embargo, en tanto que es el primer intento, Heidegger dedicará otros textos posteriores, tales como *Aportes a la filosofía*, *Meditación*, los tomos *Nietzsche I y II* e inclusive los *Cuadernos negros*, entre otros, en los cuales tratará el problema en relación con la superación de la metafísica y, por tanto, con el otro inicio del pensar al filo del acontecimiento histórico del ser (*Ereignis*).

39 M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, cit., 53.

significa que la experiencia estética ahora se encuentre exclusivamente en la vida común; antes bien, se trata de repensar la idea de que, si la experiencia estética acontece ya en el arte, es porque el arte mismo parte de una experiencia viva gracias a que el artista ve el mundo. En el caso de las botas de la labradora, no predomina la vivencia que le provoca a Van Gogh representarlas por medio de la pintura, ni la vivencia que tiene Heidegger al contemplarlas; se trata de retrotraer esos zapatos a la experiencia de su acontecer, es decir, al instante en el cual los zapatos se hacen zapatos propiamente, recorriendo los caminos sinuosos de bosque, al ser impregnados por la humedad del suelo, al soportar los pasos de la cansada labradora que trabaja de sol a sol, «las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante el trabajo, cuando ni siquiera las miran y las siente»<sup>40</sup>.

El arte, en consecuencia, imita en el sentido primordial de *mimesis*, la realidad del utensilio. El ser del utensilio sólo puede ser al usarlo. En el caso de la obra de arte que representa unas botas de labranza, la verdad del ser de la obra, el acontecimiento de su verdad, reside en el ser del utensilio que imita. De manera que el arte no puede sino imitar la vida y su verdad. La verdad, dice Heidegger, «es el de su ocultamiento de lo ente en cuanto ente. La verdad es la verdad del ser. La belleza no aparece al lado de esta verdad. Se manifiesta cuando la verdad se pone a la obra, es decir en la obra»<sup>41</sup>.

Si como vimos al inicio del texto, la belleza está hermanada con la estética y la estética tradicional e inseparablemente con el arte, vemos ahora que el énfasis no recae en la belleza del arte, sino en su verdad. Ésta se encuentra asociada con el acontecimiento del ser de lo ente, al dejar-ser lo ente en tanto que ente. Si la obra de arte tiene como fin poner-en-obra la verdad del ser, el sustento material de la obra no es la belleza ni ésta es un atributo más, por ende, tampoco una exigencia del arte. La belleza sólo resplandece en la manifestación de su verdad.

---

40 *Ivi*, p. 49.

41 *Ivi*, p. 143.

Luego entonces, lo que subyace a esta concepción de estética es la capacidad de percibir sensiblemente el acontecimiento de la verdad del ser, en la medida en la que somos afectados por ella.

La experiencia estética, constituida como tal, tiene lugar en el acaecimiento del mundo en tanto aquello que no depende de nosotros, sino que acontece con independencia de nuestra subjetividad. Estamos en el mundo siempre y de alguna manera, y nos encontramos en él de forma involuntaria teniendo ya que ser. El fenómeno de la vida en sí misma constituye, en principio, el germen de la experiencia estética, así como la capacidad estética de percibir el mundo se corresponde con el mero hecho del dejar experimentar. La experiencia es así, «el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética»<sup>42</sup>.

## 5. Consideraciones finales

Poder dar cuenta del mundo y de la manera en las que nos acontece la verdad de las cosas no ha sido tarea fácil para la filosofía, pese a que «lo visible que vemos, de lo que hablamos, es lo mismo de lo que hablaron, que vieron Platón y Aristóteles»<sup>43</sup>. Y, sin embargo, es la filosofía la encargada de poner en entredicho el mundo y lo dado de manera supuesta. Puede que tenga razón Merleau-Ponty, cuando señala que la filosofía del siglo XX -la fenomenología- «es laboriosa como la obra de Balzac, la de Proust, la de Valéry o la de Cézanne: con el mismo género de atención y de asombro»<sup>44</sup>. Esta laboriosidad reside en aprender a ver de nuevo el mundo. Quizás hubo siglos en los que la filosofía pareció estar apartada de los problemas más vitales de nuestra existencia, y pese a ello, no hay otra tarea para la filosofía que dar cuenta de ella.

Nuestra finalidad en el presente texto fue entretejer la noción de

---

42 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 22.

43 M. Merleau-Ponty, *Notes des Cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, Gallimard, París 1996, p. 375.

44 Id., *Fenomenología de la percepción*, cit., p. 21.

experiencia estética con la experiencia fáctica de la vida, y a la vez, sustentar cómo se da la relación entre dicha experiencia estética de la cotidianidad y su influencia en el arte y no a la inversa. Esto precisamente porque durante varios años el arte ha sido pensado en una dimensión por fuera de la experiencia cotidiana, y más aún cuando el arte sólo es visto dentro de museos e, incluso, dentro del amplio mundo de la inteligencia artificial. Esto mismo ha dotado al arte de un carácter extrañamente distanciado de las experiencias cotidianas de la vida, como beber un té, como apreciar un atardecer, o simplemente como ver el mundo que nos rodea en su implacable movimiento, rompimiento y culmen.

Llegados a este punto, consideramos que, si la experiencia estética no puede entenderse en la concordancia vital de la experiencia cotidiana, no es sino el resultado de la concepción que ha permeado gran parte de nuestra experiencia con el arte, la cual ha indicado que éste es algo muy encima del ámbito meramente sensible. Aquí surge la cuestión de cómo «la ciencia y el lenguaje son dos temas de natural relevancia filosófica, de un modo en que ciertas cosas, en apariencia cercanas al arte, no lo son: la moda, la artesanía, la alta cocina, la cría de perros o cosas semejantes»<sup>45</sup>. Al respecto podrán surgir cantidad de objeciones de por qué la cría de perros no puede ser un asunto del arte, aunque sí de la vida cotidiana. Y no es nuestra intención mostrar lo contrario. Como buen ejercicio filosófico, si es que lo es, nuestra tarea se limita a enunciar ciertas premisas que nos permitan cuestionarnos hasta qué punto la experiencia cotidiana de la vida es, en primera instancia, una manera estética de ver y percibir el mundo, desde el momento en el que «el gruñido de un perro inclinado sobre su comida, su aullido en momentos de carencia y soledad, el movimiento de su cola cuando su amo regresa, son expresiones de la implicación de la vida en un medio natural que incluye al hombre junto al animal domesticado»<sup>46</sup>.

Por lo tanto, nos parece que habría que comenzar por replantear la manera en la que hemos concebido al arte por fuera de nuestra experiencia vital y cotidiana con el mundo, para entonces poder percibir, sigilosamente, cómo nos acontece la vida como una obra de arte en

---

45 A. Danto,, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, cit., p. 95.

46 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 15.

el sentido propio de la realización de su verdad. Y sólo así enfrentar aquella pregunta que interpela «¿Por qué el arte parece a las multitudes una importación traída de un lugar extraño a la experiencia, y por qué lo estético es sinónimo de artificial?»<sup>47</sup>.

En definitiva, tal como sigue la propuesta fenomenológica, se trata de aprender de nuevo a ver el mundo a partir de sus vastas posibilidades que no son accesibles desde otro punto de vista. Aunque puede ser que, como escribió Mr. Hinton, «[n]adie llega jamás a una madurez tal que perciba todas las conexiones implicadas»<sup>48</sup>.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles, *De Anima*, Gredos, Madrid 1988;  
Id., *Poética*, trad. V. García, Gredos, Barcelona 2018;  
Baumgarten, A. G., *Theoretische Ästhetik*, (secciones fundamentales de "Aesthetica" (1750/58), H. R. Schweizer (ed.), Meiner, Hamburgo 1983M  
Benjamin. W., *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, trad. A. E. Weikert, Itaca, Ciudad de México 2017;  
Castro, S., *Filosofía del arte. El arte pensado*, Herder, Ciudad de México 2017;  
Del Valle, J., *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*, en «ARETÉ Revista de filosofía» Vol. XXIII No. 2 (2011), pp. 303-328;  
Dewey, J., *El arte como experiencia*, trad. J. Claramonte, Paidós, Barcelona 2008;  
Han, B-C., *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*, trad. M. Alberti, Taurus, Ciudad de México 2023;  
Heidegger, M., *El concepto de experiencia en Hegel*, en *Caminos de bosque*, trads. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid 2017;  
Id., *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, trad. D. V. Picotti, Biblos,

---

47 *Ivi*, p. 14.

48 Citado en J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 51.

- Buenos Aires 2011;
- Id., *El origen de la obra de arte*, trads. H. Cortés y A. Leyte, La oficina, Madrid 2016.
- Id., *Meditación*, trad. D. V. Picotti, Biblos, Buenos Aires 2006;
- Id., *Del camino al habla*, trad. Y. Zimmerman, Serbal, Barcelona 1987;
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Planeta-De Agostini, Barcelona 1993;
- Id., *Notes des Cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, Gallimard, París 1996;
- Proust, M., *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*, trad. P. Salinas, Alianza, Madrid 2019;
- Platón, *Banquete*, trad. M. Martínez, Gredos, Madrid 2010;
- Id., *Fedro*, trad. E. Lledó, Gredos, Madrid 2010;
- Id., *Hipias mayor*, trad. J. Calonge, Gredos, Madrid 2000;
- Id., *Teeteto*, trad. Á. Vallejo, Gredos, Madrid 2010;
- Revueltas, J., *Las evocaciones requeridas I (Memorias, diarios, correspondencia)*, Era, Ciudad de México 1987;
- Schaeffer, J-M., *L'expérience esthétique*, Gallimard, París 2015.