



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE PUEBLA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
CONTEMPORÁNEA**

**LA DESESTETIZACIÓN DEL ARTE:  
UNA MEDITACIÓN HISTÓRICA  
SOBRE LA OBRA DE ARTE A PARTIR  
DE MARTIN HEIDEGGER**

**TESIS**

Para obtener el grado de:

Doctora en Filosofía

**Presenta:**

**VIRIDIANA PÉREZ GÓMEZ**

Bajo la dirección de la Prof<sup>a</sup>. Dra. María del Carmen  
García Aguilar

Asesores:

Prof. Dr. Román Chávez Báez

Prof. Dr. Ricardo Gibu Shimabukuro

Prof. Dr. Adrián Bertorello

Prof. Dr. José Manuel Chillón

PUEBLA, PUE. ENERO 2025

a Ángel

“El pensar (*Gedanc*) no sólo significa lo que llamamos ánimo y corazón... En esa palabra así entendida descansan y reciben su esencia tanto la memoria (*Gedächtnis*) como la gratitud (*Dank*)”.<sup>i</sup>

## AGRADECIMIENTOS

Frente a los tiempos sombríos por los que la humanidad atravesó durante el viaje que implicó este trabajo doctoral, es imposible no agradecer con lo único que he podido tener a mi alcance y que a su vez me ha salvado de sucumbir ante el nihilismo exacerbado: pensar.

Si efectivamente como asume Heidegger, en el pensamiento reside el agradecimiento, no puedo sino agradecer en primer lugar a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, mi *alma mater*, por facilitarme todas las condiciones para desarrollar tanto mi vida académica como profesional. Asimismo, agradezco al Doctorado en Filosofía Contemporánea y a su planta docente de primer nivel, que siempre acompañó mi tránsito y desenvolvimiento para llevar a cabo mi investigación doctoral. También una mención destacada en este sentido a la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, por permitirme a través de tres estancias doctorales, desarrollar partes esenciales de mi investigación, y en particular al Prof. Hans-Helmuth Gander por recibirme y orientarme.

De manera especial quiero agradecer al Prof. Arturo Leyte, quien representa uno de los puntos de esenciales de la interpretación que guía esta investigación, y constituye uno de los impulsos más importantes en mi lectura de Martin Heidegger. Le agradezco en particular su generosa presencia y acompañamiento en el evento que tuvo lugar el pasado noviembre de 2024 en la BUAP, en el que dictó el curso “Unos zapatos para la filosofía”, a partir del cual enriqueció la perspectiva de esta investigación contribuyendo de manera significativa. Así también, agradezco sus profundos y acertado comentarios a mi trabajo entonces presentado, que está incluido en el cuarto y último capítulo.

Por otro lado, reconozco desde la gratitud y la admiración a mis mentores que acompañaron este proceso. A mi directora, la Prof<sup>a</sup>. Dra. María del Carmen García Aguilar, por su lectura atenta y sus comentarios siempre pertinentes. Al Prof. Dr. Ricardo Gibu Shimabukuro, por sus observaciones siempre diligentes y llenas de empatía. Al Prof. Dr. Román Chávez Báez, con quien no sólo comparto el amor comprometido al arte, sino también y por suerte, por sus críticas reflexiones que han surgido de este trabajo. Igualmente, agradezco profundamente *in memoriam* a Fernando Huesca Ramón, quien fue parte fundamental de esta investigación y por el cual, entendiendo a sus recomendaciones, desarrollé, y de forma necesaria, la primera

parte del tercer capítulo dedicada a la consideración hegeliana en torno al fin del arte. Escribirlo fue, en ese sentido, mi manera de recordarlo y honrarlo.

Una mención especial para a mis lectores externos a la BUAP, el Prof. Dr. Adrián Bertorello y el Prof. Dr. José Manuel Chillón, filósofos reconocidos por trazar de diferentes maneras caminos para aventurarse al pensamiento de Martin Heidegger y quienes amablemente han aceptado revisar este proyecto. Mi sincero agradecimiento y admiración por su labor.

Agradezco y como no puede ser de otra manera, a mi familia. Mi madre, Tere, por su compañía, apoyo e infinito amor. A mi hermano, Mario, con quien tengo la suerte de compartir sangre, pero, sobre todo, la pasión por las humanidades y quien como siempre, acompañó mi camino de la forma más virtuosa y alegre. A la familia que he elegido, mis amigos Jorge y Samuel por siempre estar de múltiples maneras, haciendo que la vida valga la pena ser vivida.

Finalmente, a Ángel, a quien le pertenece de manera inevitable este ejercicio pensante. No sólo porque ha acompañado mi tránsito en el camino del pensar, sino porque coincidimos por decisión en la unión de nuestras vidas. Y, aun así, frente a lo bello y lo bueno, padeció todo lo que implica la dedicación y el sobrepasamiento que exige el pensamiento. Por todo ello y por lo no dicho, gracias.

## ÍNDICE

Notas preliminares .....	8
INTRODUCCIÓN .....	9
CAPÍTULO PRIMERO .....	12
LA PREGUNTA POR EL ARTE: EL PASO DE LA ONTOLOGÍA FUNDAMENTAL AL PENSAMIENTO ONTOHISTÓRICO .....	12
§1. Consideraciones sobre arte y estética anteriores a la <i>Kehre</i> .....	12
a) <i>Etapa preparatoria: un problema ‘natural’ con la estética</i> .....	12
b) <i>De camino a la Metafísica del Dasein: la recepción de Ser y tiempo</i> .....	17
§2. <i>Metafísica del Dasein: la posibilidad de la pregunta por arte</i> .....	22
§3. La pregunta por el origen de la obra de arte.....	29
a) <i>La vuelta [Kehre]. Hacia el otro inicio del pensar</i> .....	29
b) <i>El origen de la obra de arte: antecedentes y versiones</i> .....	41
CAPÍTULO SEGUNDO .....	52
LA OBRA DE ARTE Y LA ESENCIA DE LA VERDAD .....	52
§4. La esencia de la verdad <i>desde la esencia de la libertad</i> .....	52
§5. Crítica al concepto de vivencia [ <i>Erlebnis</i> ] en el arte desde la esencia de la libertad.....	58
§6. Las determinaciones esenciales de “El origen de la obra de arte” .....	64
a) <i>Obra [Werk] como instancia pre-subjetiva. La posibilidad de la verdad en el arte</i> .....	64
b) <i>De la cosa a la obra</i> .....	69
c) <i>De la obra a la verdad: tierra y mundo</i> .....	77
d) <i>De la verdad al arte: Todo arte es en esencia poesía [Dichtung]</i> .....	92

CAPÍTULO TERCERO.....	107
EL FIN DEL ARTE Y LA MUERTE DEL ARTE .....	107
§7. El fin del arte. La recepción hegeliana en torno al arte.....	107
a) <i>El lugar del arte en el sistema hegeliano</i> .....	111
b) <i>La trascendencia del arte más allá de sí mismo</i> .....	118
§8. Nietzsche: entre el fin del arte y la muerte del arte .....	133
§9. La muerte del arte.....	152
a) <i>El arte en el proyecto del otro inicio del pensar</i> .....	154
b) <i>La meditación sobre el arte</i> .....	161
CAPÍTULO CUARTO.....	174
TRAS LA MUERTE DEL ARTE.....	174
§10. La experiencia del arte en el siglo XX .....	174
§11. La desestetización del arte.....	189
§12. Tras la muerte del arte: arte como poesía .....	204
CONSIDERACIONES FINALES .....	218
Donde está el peligro, crece también lo que salva .....	218
Índice de figuras .....	223
<i>Del origen de la obra de arte.</i> .....	244
Referencias de epígrafes.....	273

*Tenemos que salirnos de la 'filosofía' filosofando*

Martin Heidegger<sup>ii</sup>

*Tenemos arte para no perecer ante la verdad*

Friedrich Nietzsche<sup>iii</sup>

## Notas preliminares

La obra de Martin Heidegger se citará de acuerdo con su forma canónica, siguiendo el sistema establecido por la *Gesamtausgabe* (Obra Integral). La citación consistirá en la sigla correspondiente de la *Gesamtausgabe*, el número del volumen en cifras arábigas y el número de la página, como en el siguiente ejemplo: (GA 59, 3). En los casos en que la obra disponga de traducción al español, se citarán ambas versiones, como se ejemplifica a continuación: (GA 5, 18; trad., 19).

En el caso de que algún texto de Heidegger no forme parte de la *Gesamtausgabe*, la citación se realizará directamente con el título del texto correspondiente, y este se incluirá al final en la bibliografía, bajo la sección titulada ‘Otros textos de Martin Heidegger’.

La traducción utilizada en este trabajo para el ensayo “El origen de la obra de arte” corresponde a la edición bilingüe, realizada por Helena Cortés y Arturo Leyte en la edición a cargo de La Oficina.

Los textos en lenguas extranjeras que no cuenten con traducción oficial han sido traducidos de manera propia para los fines de esta investigación.

Al final del trabajo de investigación se incluye como anexo la traducción de la segunda versión de la conferencia *Del origen de la obra de arte* como parte del trabajo doctoral que aquí se presenta.

## INTRODUCCIÓN

‘Origen’ es la primera palabra que inaugura el opúsculo sobre la obra de arte de Martin Heidegger. A diferencia de otros problemas en lo hondo y vasto de su pensamiento filosófico, particularmente el arte parece carecer de un estudio exhaustivo y riguroso por parte del Maestro de la Selva Negra. Frente a los diversos reproches que surgen por una supuesta ‘omisión’ de ciertas vertientes filosóficas, tales como la ética o la política, bien cabría también la estética como una faceta *ex profeso* marginada y por ello mismo desatendida.

Este tipo de aseveraciones repentinas no hacen sino despertar en el lector una intriga sobre si esto es verdad y cuál sería en todo caso el motivo. Si Heidegger siendo el pensador que es, decisivo para el siglo XX y lo que va de nuestro tiempo, ¿por qué no habría desarrollado una estética? Frente a ello y advirtiendo al mismo lector, Heidegger efectivamente, no desarrolla una estética ni buscaba hacerlo. Y el presente texto tampoco ofrece descubrir esa posibilidad, que, pensándola bien, se revela como una imposibilidad. Esto es lo distintivo y lo verdaderamente valioso de la propuesta heideggeriana en torno al arte: su consideración no estética.

Pero a todo esto, ¿qué significa que la pregunta por el arte deba ser planteada en los márgenes de la estética?, ¿qué problema hay con la ésta que incluso antes y ahora siga vinculada al arte?, ¿cómo es posible una consideración filosófica del arte sin el elemento estético?

Ante dichas interrogantes, es necesario comprender, en principio, buena parte de las pretensiones del filósofo alemán que, con su característica visión de la historia de la filosofía, *no es cuestión de doblar (biegen), sino de romper (brechen)*.<sup>1</sup> Esto que Heidegger sostuvo alrededor de 1930 en su decisivo tratado sobre la esencia de la verdad nos habla en buena medida sobre el camino por el que transitarán tanto su propuesta filosófica como su temple. Y en lo referente al arte, es eso justo lo que hará: romper con la interpretación de aquello que alguna vez pronunciamos y comprendimos como arte.

A raíz de esto, la complejidad que supone ingresar a un territorio como lo es el arte, que ya por su propia naturaleza es esquivo, es el reto que tiene la presente investigación. Ésta

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *GA 80.1*, 401.

tiene como objetivo principal dar cuenta de la manera en la que el arte tiene lugar en la meditación heideggeriana y las repercusiones que éste suscita en el corazón de la pregunta por el Ser. Sólo a partir de esto surgen los puntos clave que de ello se desprenden. Los cuales consisten en determinar el sentido que tiene el ensayo “El origen de la obra de arte” y reparar, por un lado, en la esencia poética del arte y en la desestetización del arte. El primer asunto nombrado explícitamente en el texto, el segundo insinuado y eso de forma implícita. Con ello y a la luz de su epílogo y considerando su importancia –así subrayada por el pensador– comprender el sentido global que tiene para Heidegger la muerte del arte y la manera en que, a partir de ésta surge una nueva lectura ya no sólo del ensayo, sino de la propuesta no estética sobre el arte.

Las diferentes tesis que congregan nuestra propuesta buscan renovar en cierto modo algunas de las sentencias que por lo general han sido obviadas a lo largo de los años –tal como la muerte del arte–, y a partir de las cuales es posible reconfigurar el sentido global del ensayo sobre la obra de arte, aunque en ningún momento buscamos realizar una exégesis del mismo, aunque sí una lectura reconstructiva hacia el final del segundo capítulo. Precisamente porque asumimos que el lector tiene constancia del texto, nuestra tarea es ofrecer una forma en la cual éste goce en parte, de vigencia y pertinencia para afrontar y ‘repensar’ el arte de nuestro tiempo.

Sin embargo, surgen dificultades si bien inherentes al propio desarrollo del proyecto intelectual que resultan fundamentales a la hora de sumergirnos en dicha empresa. Una ellas radica en que, para una meditación sobre el arte, Heidegger recurre en primer lugar al concepto de obra [*Werk*] y no necesariamente al concepto de arte [*Kunst*]. Quizá este sea el primer indicio claro de que la perspectiva no estética del arte no implica el nacimiento de una filosofía del arte, ni tampoco de una teoría, por ello se erige como meditación, alejando con ello la posibilidad objetivante de la teoría moderna.

De cara a ello, se trata de una consideración meditativa del ‘arte’ por fuera de la estética, de la teoría, y por lo tanto de la reflexión que suscita esta última. En definitiva, la tarea consiste esencialmente en despensar el arte, *romper* con la hegemonía y el peso de la tradición, haciendo de éste un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad del Ser. Y, no obstante, la intención tampoco conduce hacia una ontología del arte.

Tal elucubración a simple vista falta de fundamento y hasta grandilocuente, responde a una necesidad radical que sólo es posible a través de la referencia al *origen*, un ámbito anterior a cualquier tipo de reflexión o teoría, pero también anterior al propio sujeto moderno de la estética. Se trata, con ello, de despensar el arte desde un estadio post-ontológico que haga posible recobrar su esencia poética, ganando con ello el acontecimiento de la verdad de lo ente en la obra de arte. Y en ese sentido, el arte entendido como poesía (*Dichtung*), y como uno de los pocos esenciales en que la verdad se procura un sitio, sería a su vez un modo privilegiado de nombrar y llevar hacia el desocultamiento al Ser.

Dicho esto, Heidegger superaría la concepción que situaba a la obra de arte única y exclusivamente en ámbito de la mimesis o imitación de la realidad –asunto determinante, aunque obviamente diferente y problemático tanto en Platón como en Aristóteles– y la asume más bien como la posibilidad de ver las cosas desde otro punto de vista. En suma, si la obra de arte tiene el poder de desocultamiento, proporciona una nueva luz a las cosas haciendo visible lo invisible. Es, en sentido estricto, una nueva comprensión de la realidad y por ende de las cosas mismas.

## CAPÍTULO PRIMERO

### LA PREGUNTA POR EL ARTE: EL PASO DE LA ONTOLOGÍA FUNDAMENTAL AL PENSAMIENTO ONTOHISTÓRICO

#### §1. Consideraciones sobre arte y estética anteriores a la *Kehre*

##### a) *Etapa preparatoria: un problema 'natural' con la estética*

En las primeras lecciones de Friburgo, alrededor de 1920, Martin Heidegger comienza el texto *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks* aludiendo a las primeras impresiones del tema a tratar, a saber, sobre la percepción (*Anschauung*) y la expresión (*Ausdruck*). Parece, según el pensador, que se trata, en el mejor de los casos, “de problemas específicamente estéticos, incluso con especial referencia al arte expresionista”.<sup>2</sup> Este desconcierto surge a raíz de intentar determinar el significado de los conceptos tales como *fenomenología*, *percepción* y *expresión*, conceptos que, dicho sea de paso, corresponderían en primera instancia al extenso y amplio reino de la ciencia del conocimiento sensible, mejor conocida como estética. Lo que llama la atención, sin embargo, es la manera en la que tradicionalmente se ha entendido la estética en relación con la percepción sensible en primer lugar.

Si bien es cierto que con el nacimiento de la estética en el siglo XVIII la filosofía asiste a una forma en la que el ser humano logra complementar su realidad, no es menos cierto que a partir de su fundación la estética adquiere un sentido determinado para el quehacer filosófico. Precisamente en un contexto dominado por la luz de la razón y, en gran parte, influido por el racionalismo académico alemán, Alexander Baumgarten reconoce la necesidad apremiante de desarrollar una forma de conocimiento sensible en contraposición a lo que Wolff identificó como *cognitio distincta* y Leibniz como *gnoseologia superior*. La *scientia cognitionis sensitiva*, también conocida como *Aesthetica* y definida por Baumgarten

---

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *GA 59*, 3.

como la “teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la analogía de la razón”,<sup>3</sup> se propuso ofrecer una representación más completa de la naturaleza humana. Mientras que la lógica representaba una visión abstracta, conceptual y matemática, la estética aspiraba a presentar una visión desde la sensibilidad humana, un aspecto que había sido subestimado durante siglos.<sup>4</sup> Según Baumgarten, esta perspectiva implicaba una observación más detallada del mundo, basada en la relación entre la sensibilidad humana y la belleza.<sup>5</sup>

No obstante, el hecho de pensar a la estética como una ciencia del conocimiento sensible implica, de entrada, considerarla como un estudio de índole subjetivo y, por tanto, pobre de fundamentos objetivos. Esta presunta falta de ‘rigor’ en la estética supone que su ejercicio se ocupa de las impresiones y las sensaciones dadas a partir del ámbito perceptivo. Por ello, Heidegger sostiene inicialmente que tanto la percepción como la expresión tendrían que ver con temas propios de la estética si, y sólo si, no se logra comprender su sentido originario.<sup>6</sup> En este caso, ambos problemas deberán plantearse por fuera de la estética.

Esta primera mención por parte de Heidegger, en donde relaciona la estética con el arte, logra entenderse como una respuesta inmediata y, hasta cierto punto, clara y distinta para todos aquellos conocedores de la estética como disciplina filosófica. No así estrictamente para la fenomenología, en la cual ni la estética ni el arte –expresionista– son el camino para lograr dilucidar originariamente su sentido.

---

<sup>3</sup> Alexander Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, ed. Hans Rudolf Schweizer (Hamburg: Meiner, 1983), 3.

<sup>4</sup> Cf. Sixto Castro, *Filosofía del arte. El arte pensado* (Ciudad de México: Herder, 2017), 21: “La *sensibilidad* es el término nuevo que introduce Baumgarten, en el marco de los debates filosóficos del siglo XVII, en los que Descartes dividió la sustancia única de la metafísica tradicional en una dualidad de pensamiento y extensión, lo que hizo preciso explicar cómo el pensamiento podía reencontrar la extensión, es decir, cómo lo espiritual podía establecer algún punto de contacto con lo material. Además, Descartes hace coexistir en el espíritu las ideas «claras y distintas» y las sensaciones que, como las pasiones, son percepciones más o menos oscuras y confusas”.

<sup>5</sup> La estética para Baumgarten, al estudiar el territorio ‘inferior’ del conocimiento, tiene como fin “la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, esto es la belleza” [“Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis, haec autem est pulchritudo”]. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, 10.

<sup>6</sup> Este texto en particular, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks (GA 59)*, tiene por tarea principal entender el problema de la percepción y la expresión en un sentido estrictamente fenomenológico. La alusión a la estética no muestra en absoluto un vínculo con el problema originario, sino que convencionalmente podrían sonar como conceptos propios de la estética. Heidegger quiere con ello desvincular el supuesto ‘aire de familia’ que dichos conceptos pudieran guardar con la ciencia estética y dilucidarlos a través de la fenomenología como ciencia rigurosa. De este modo, nos interesa mostrar en este punto la naturalidad con la que Heidegger vincula la estética con el arte, lo cual será, años más tarde, decisivo para el planteamiento de la pregunta por el arte.

Resulta claro entonces que esta relación puede parecer fortuita, particularmente en la década de 1920. Pero también es cierto que manifiesta el modo inicial en el que Heidegger piensa la estética en una relación ‘natural’ con el arte. Al menos en los planteamientos de la así llamada ‘ontología fundamental’, no representa ningún peso importante al interior de su propuesta, ya que, como tal, la pregunta filosófica por el arte no aparece de forma explícita.

Lo que sí cabría cuestionar entonces es en qué momento surge una incidencia, tanto en la pregunta por el arte como en la relación del arte con la estética, si descartamos que ambas cuestiones puedan aparecer o bien en las primeras lecciones, o bien en la ontología fundamental alrededor de *Ser y tiempo*.

Lo problemático comienza a manifestarse en la medida en la que el pensamiento heideggeriano y el exhaustivo estudio y sistematización de éste han cambiado drásticamente en los últimos años. En un principio, Richardson nos ofreció en 1963 una de las interpretaciones canónicas, y aún vigentes por lo menos hasta la primera década del siglo XXI, que sugería entender el pensamiento de Heidegger en dos grandes momentos: la ontología fundamental (I) y el pensar ontohistórico (II). Dicha lectura interpretativa, aprobada incluso por el propio pensador de la Selva Negra,<sup>7</sup> arrojó durante muchos años una guía de lectura, a simple vista, comprensible.

Sin embargo, cuando se trata de problemas que Heidegger tematiza a la luz de los años de la *Kehre* –la vuelta en la década de 1930–, como sería el tratamiento de la obra de arte, la ambigüedad se hace patente. Aunque ‘a simple vista’ podríamos ubicarla directamente en el pensar ontohistórico sin más, como lo sugeriría la interpretación de Richardson, el inconveniente principal de esto, según nuestra consideración, es que resulta imposible rastrear la génesis propia de la pregunta por el arte y tendríamos, por lo tanto, que

---

<sup>7</sup> Cf. Heidegger, “Ein Vorwort. Brief an P. William J. Richardson”, *Philosophisches Jahrbuch* 72 (1964-65): 18: “La distinción que Vd. hace entre «Heidegger I» y «Heidegger II» sólo se justifica a condición de que se tenga siempre en cuenta que sólo desde lo pensado como I puede accederse a lo que debe pensarse como II. Pero el I sólo es posible si está contenido en el II”. Así también, véase: Irene Borges-Duarte, “Traducción, presentación y notas de «Carta al padre William Richardson»”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 13 (1996): 11: “Con la fecha imprecisa de «primeros de abril» de 1962, Heidegger envió al Padre William Richardson y en respuesta a las dudas que éste le formulara con anterioridad, una carta que puede considerarse pareja en importancia, a pesar de su relativa brevedad, a la que había enviado a Jean Beaufret en 1946 y publicado al año siguiente”.

circunscribirla como un ‘problema’, en el mejor de los casos, que brota al interior de la *Kehre*.<sup>8</sup>

Frente a este panorama, se vuelve un asunto decisivo ampliar la interpretación de Richardson, la cual, frente a la ingente investigación exegética y documental con la que contamos, resulta ciertamente insuficiente. Dos consideraciones determinan lo anterior. La primera: que estos dos momentos dejan afuera las otras posibilidades y ejercicios pensantes que se desarrollaron mucho antes de la ontología fundamental y después de la ontohistoria. La segunda: que supone una tarea todavía más compleja de comprensión y acercamiento al propio legado, aún sin que concluya la publicación en su totalidad tanto de la obra integral (*Gesamtausgabe*) como de los epistolarios (*Briefausgabe*).<sup>9</sup>

Para hallar el origen de la pregunta por el arte, es crucial en la presente investigación comprender el alcance de los momentos constituyentes del pensamiento de Heidegger,<sup>10</sup> así como los distintos saltos y transformaciones significativas que experimenta la pregunta rectora que guía sus inquietudes filosóficas, esto es, la pregunta por el ser.<sup>11</sup> Dicha pregunta no constituye, dice Heidegger, “ningún sistema, ninguna teoría, ningún aforismo, sino una

---

<sup>8</sup> Este punto será aclarado y profundizado en el §3 inciso ‘a’. La postura que defendemos en esta investigación sugiere dos cuestiones: la génesis de la pregunta por el arte y la pregunta por el origen de la obra de arte. Si bien ambas cuestiones se inscriben en una época que comprende por lo menos cinco años de la reflexión filosófica heideggeriana, lo verdaderamente relevante es el paso de la pregunta por el *sentido* del ser a la pregunta por la *verdad* del ser. Esta conmoción de la propia pregunta rectora supone un cambio de dirección que logra su mayor concreción en las *Contribuciones a la filosofía* donde Heidegger esclarece que “La seleccionada pregunta por «el origen de la obra de arte» (cfr. las conferencias de Fráncfort y de Friburgo) es tomada partiendo desde *este ámbito* y por ello *pertenece* aquí mismo”. Heidegger, *GA 65*, 392; trad. 266.

<sup>9</sup> Al respecto, Ángel Xolocotzi ha dedicado buena parte de su trabajo filosófico a contextualizar la vida y la obra de Martin Heidegger, así como a dar cuenta de éstas a manera de crónica. Cuenta con diversos textos que profundizan en la cuestión. Para ello véase: *Una crónica de Ser y tiempo de Martin Heidegger* (México: Itaca-BUAP, 2011); *Los demonios de Heidegger. Eros y manía en el maestro de la Selva Negra* (en coautoría con Luis Tamayo) (Madrid: Trotta, 2012); *Heidegger y el Nacionalsocialismo. Una crónica (1926-1936)* (Madrid: Plaza y Valdés-BUAP, 2013); *Heidegger, lenguaje y escritura*, (Ciudad de México: Fontamara, 2018); *La salvación de Heidegger. La apertura al diálogo en la posguerra (1945-1960)* (Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2023).

<sup>10</sup> Parte de la investigación aquí desarrollada busca ciertamente dilucidar el alcance de los momentos constituyentes del pensamiento de Martin Heidegger, pero no quiere generar en el lector expectativas en torno a un desarrollo profundo de cada etapa. En consonancia con la pregunta por el arte, es importante entender en qué etapa de su pensamiento se gesta y surge la pregunta. Sólo en ese sentido se habla de comprender los momentos constituyentes de su filosofía. Esto nos permitirá trazar un camino transitable para abordar el fenómeno del arte, así como la mordaz crítica a la estética.

<sup>11</sup> “La pregunta por la fundación del dominio proyectivo, en breve: por la verdad del Ser, es y sigue siendo *mi* pregunta y es *mi única* pregunta, puesto que vale para *lo más único*. En la época de la *total falta de cuestionamiento* de todo bastaría con plantear *la* pregunta de todas las preguntas, al menos una vez” Heidegger, *GA 65*, 10; trad., 25.

sucesión de saltos cortos y largos del preguntar en disposición con respecto al evento del ser (*Sein*)”.<sup>12</sup>

En los comienzos de su desarrollo filosófico, emergen los cimientos dictados en sus primeras lecciones. Con esto delinea su trayectoria hacia el estudio y el cultivo de la fenomenología en estrecho vínculo con su mentor, Edmund Husserl. En esta fase inicial, el pensador de la Selva Negra rastrea la génesis del problema de la vida fáctica en conexión con el método fenomenológico y hermenéutico. De este esfuerzo, derivan los impulsos fundamentales que moldearán no sólo *Ser y tiempo* –su *magnum opus*–, sino también textos alrededor de 1927, entre los cuales se halla el que incluso se piensa la continuación de aquél: *Los problemas fundamentales de la fenomenología* (GA 24). Este periodo reconocido ahora como *ontología fundamental*, coronado, a su vez, con la publicación de *Ser y tiempo* y contra la idea tradicional del ser como algo que puede ser representado o comprendido mediante conceptos y categorías, propone un replanteamiento de la pregunta por el ser desde el sentido que su horizonte temporal le da. Con ello, el filósofo buscaba poner de manifiesto la relación existente entre el *Dasein* –el ente caracterizado ontológicamente por la comprensión temporal del ser– y el tiempo.

Es importante destacar que *Ser y tiempo* dio a conocer a Heidegger en diversos círculos filosóficos dentro y fuera de Alemania.<sup>13</sup> A primera vista esto pareciera irrelevante para una comprensión ‘pertinente’ del pensamiento filosófico de Heidegger y, sin embargo, constituye un elemento central desde el punto de vista metódico que permitirá dar cuenta de la vuelta (*Kehre*) que tomará su pensar y del momento en que el arte cobra sentido al interior de su proyecto filosófico. En lo subsecuente, prestaremos atención a la recepción que tuvo *Ser y tiempo*<sup>14</sup> y los efectos en el pensador de Friburgo, con la finalidad de contextualizar tanto su preocupación filosófica por el arte como la pregunta por el origen de la obra de arte.

---

<sup>12</sup> Heidegger, GA 66, 434; trad., 361.

<sup>13</sup> Cf. Xolocotzi, *Una crónica de Ser y tiempo de Martin Heidegger*. En dicha investigación el autor trata minuciosamente el camino que condujo a Heidegger a la publicación de dicho texto.

<sup>14</sup> Para una revisión completa y exhaustiva de la recepción de *Ser y tiempo* desde lecturas específicas hasta lecturas panorámicas, existen diversos trabajos que profundizan en la cuestión. Recomendamos ampliamente la de Claudius Strube, “Kritik und Rezeption von Sein und Zeit in den ersten Jahren nach seinem Erscheinen”, *Perspektiven der Philosophie*, Neues Jahrbuch, Vol. 9 (1983): 41-67; Jean Grondin, “Georg Misch und die Universalität der Hermeneutik. Logik oder Rhetorik?”, *Dilthey-Jahrbuch*, Vol. 11 (1997): 48-63; François Jaran, “Una metafísica como remedio a la «desolación total de la situación filosófica» de los años 1920 (Martin Heidegger, Max Scheler)”, *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, Vol. 64, Núm. 241

b) *De camino a la Metafísica del Dasein: la recepción de Ser y tiempo*

La recepción de *Ser y tiempo* dentro del mundo académico de su tiempo no sólo posicionó a Heidegger como una nueva voz del pensamiento filosófico, sino que, partiendo de su propio recorrido, el texto pudo haber tenido un “efecto terremoto”<sup>15</sup> y un “carácter intempestivo”.<sup>16</sup> Por un lado, parece alejarse de los impulsos fenomenológicos iniciales; por otro, propone una idea de fenomenología contraria a la hasta entonces imperante fenomenología husserliana.<sup>17</sup> Resulta difícil, pues, la asimilación del texto por la supuestamente repentina aparición,<sup>18</sup> sí, pero también por todas las implicaciones que tendrá su lectura y su interpretación.

De alguna manera, la apreciación del texto lo orientó a ser interpretado o bien como filosofía existencialista, o bien como antropología filosófica. En ambos casos, tanto al análisis existencial del *Dasein* como los que parecían ‘temas’ asociados a éste –tales como la muerte, los templos de ánimo fundamentales o el cuidado– terminaron por opacar lo esencial del planteamiento heideggeriano hasta el punto de no hallar en ello una interpretación pertinente: en primer lugar, porque la filosofía no es un asunto temático y, en segundo, porque el análisis estructural del *Dasein* como ser-en-el-mundo (*in-der-Welt-sein*) constituye en sí mismo la radical diferencia entre el ser humano y el sujeto de conocimiento, esto es, el rompimiento y la crítica al pensamiento moderno.

Aunque al respecto Heidegger parecía mantener una actitud ‘desinteresada’ de la recepción de su texto, lo cierto es que esto conmocionó al pensador y, a su vez, repercutió directamente en sus ejercicios filosóficos posteriores. En una carta a Karl Löwith dos años

---

(2008): 389-407; Enrique Muñoz, “Una relación olvidada: Heidegger y Scheler”, *Revista de Filosofía Santiago*, Vol. 65 (2009): 177-188; Ángel Xolocotzi, “Ontología y pregunta por el ser: el lugar de Ser y tiempo”, en *Ser y tiempo de Heidegger en perspectiva*, coord. Ángel Xolocotzi y Ricardo Gibu Shimabukuro (Buenos Aires: Biblos, 2019), 13-30. Al respecto, expondremos sucintamente con la intención de hallar, a partir de las interpretaciones principalmente antropologizantes del *Ser y tiempo*, el giro metafísico en la filosofía heideggeriana que dé cuenta de la *metabolé* de 1928.

<sup>15</sup> Cf. Jaran, “Una metafísica como remedio...”, 391.

<sup>16</sup> Cf. Xolocotzi, *Una crónica de Ser y tiempo...*, 11.

<sup>17</sup> Cf. Heidegger, *GA 2*, especialmente el párrafo 7.

<sup>18</sup> *Ser y tiempo*, una ‘obra’ consagrada en la filosofía del siglo XX, ve la luz en abril de 1927, y sin embargo, dicho texto no fue pensado como una obra acabada. De hecho, no logra serlo. El texto aparece “como volumen ocho del *Phänomenologisches Jahrbuch* y a la vez como separada en la editorial Max Niemeyer. La extensión comprende 38 pliegos, es decir, 438 páginas [...] se trata de un libro que nunca fue proyectado como tal, sino que tuvo su origen en una reseña de un epistolario de Wilhelm Dilthey”. Xolocotzi y Gibu, *Ser y tiempo de Heidegger...*, 11.

después de la publicación de *Ser y tiempo*, le comenta “que simplemente se haya hecho de ello una moda y que aparentemente también las habladurías reconciliadoras y bien intencionadas se hayan dado de forma tan desmesuradamente superficial (por ejemplo, Misch), eso no lo hubiese esperado”.<sup>19</sup>

Sin duda, la recepción del texto dio mucho de qué hablar en los círculos filosóficos de la época. Más allá de supuestamente reconocer su afinidad con la antropología filosófica y el existencialismo, se buscó circunscribir el texto a las tendencias actuales y propias del espíritu de la época (*Zeitgeist*), como las que llevaban a cabo Max Scheler y Edmund Husserl. En el caso de la primera reseña del texto, presentada por Maximilian Beck, se afirma deliberadamente que: “*Ser y tiempo* es, en verdad, sólo una síntesis de todas las tendencias actuales de la filosofía –es decir, el antónimo directo de un comienzo revolucionario–”.<sup>20</sup>

Que en un primer momento el texto causara revuelo como parte de una época, una de las tantas épocas doradas de la filosofía alemana, concretamente la del siglo XX, se debe a que el texto se leyó con cierto halo de originalidad que lo posicionaba como una contribución auténtica y novedosa. Es posible, sin embargo, que dicha recepción no se debiera a la esencia misma de la propuesta. Más bien elementos no determinantes de ésta la volvieron innovadora. En todo caso, lo que estaba en la base de *Ser y tiempo*, es decir, el replanteamiento de la pregunta por el sentido del ser fue, en palabras de Heidegger, lo “más pasado de moda que hoy día haya sido escrito”.<sup>21</sup> No se trataba, por lo tanto, de una síntesis de las corrientes o tendencias *in actu* de la filosofía, sino de uno de los problemas fundantes de la misma.

Sin embargo, más allá de las consideraciones meramente apreciativas, surge otro tipo de interpretaciones y lecturas que toman al texto mucho más que un modelo actual. Lo enmarcan como secuela de ciertas inclinaciones ‘clásicas’ del pensamiento, tales como

---

<sup>19</sup> Martin Heidegger y Karl Löwith, *Briefwechsel 1919-1973* (Friburgo: Alber, 2017), 169.

<sup>20</sup> Maximilian Beck, “Referat und Kritik von Martin Heidegger: *Sein und Zeit*”, *Philosophische Hefte/Berlin*, Núm. 1 (1928): 5.

<sup>21</sup> Martin Heidegger y Julius Stenzel, “Briefe an Julius Stenzel (1928-1932)”, *Heidegger Studies*, Vol. 26 (2000): 11.s.

Hegel, Nietzsche, Kierkegaard o Dilthey.<sup>22</sup> A pesar de esto, las lecturas críticas de Oscar Becker y Karl Löwith reconocen en el texto esfuerzos vivos del pensar fenomenológico.<sup>23</sup>

Lo interesante de todas estas lecturas, es que hubo algunas que sí llamaron no sólo la atención, sino que suscitaron un interés en Heidegger y, por ende, la posibilidad de réplica. Éste fue el caso de la interpretación de Georg Misch,<sup>24</sup> interlocutor que compartía con Heidegger pretensiones similares en torno al problema de la lógica,<sup>25</sup> al tiempo que conocía profundamente su obra.<sup>26</sup> Misch aborda *Ser y tiempo* como una suerte de retorno a los fundamentos de la ontología clásica, contradiciendo así la intención original del concepto de *Leben* de Dilthey, mismo que aspiraba precisamente a trascender esas categorías.

Bajo la perspectiva de Misch, lo que habría hecho Heidegger significaba sólo un apéndice de la empresa diltheyana con miras particulares y distintivas hacia una ontología existencial. Pareciera que Misch, según Heidegger, no alcanza a dilucidar la diferencia abismal entre la vida (*Leben*) de Dilthey y el *Dasein* que se expresa. Esto último desarrollado incluso antes de la aparición de *Ser y tiempo*.<sup>27</sup> Al respecto, Heidegger intentará responder a las críticas que Misch expuso en su texto *Lebensphilosophie und Phänomenologie* dentro de la lección del semestre de verano de 1929 sobre Idealismo alemán.<sup>28</sup> Heidegger ve, entre otras cosas, que la lectura de Misch se enfoca en el problema del ser como un asunto de la lógica, pero le llama la atención la manera en que la investigación enfatiza el rumbo metafísico. Ante ello, el pensador sostiene:

Por supuesto, Misch, sin darse cuenta, debe haber renunciado ya a la posición de Dilthey de una manera decisiva para ponerlo en discusión con mi problema en absoluto. Así, cuando habla del «curso metafísico» en mis investigaciones. (cf. Misch, op. cit., p. 10). Pues éste es precisamente el aspecto más oscuro de la obra de Dilthey:

---

<sup>22</sup> En *Principios metafísicos de la lógica*, Heidegger, a propósito de la recepción de *Ser y tiempo* como una síntesis de diversos pensadores, afirma: “Es una memez la idea de la filosofía según la cual a partir de cinco autores se hace un sexto. (Ya había discutido con Kierkegaard cuando todavía no había bibliografía dialéctica; y con Dilthey cuando todavía no era respetable mencionarle en un seminario de filosofía)”. Heidegger, *GA 26*, 178; trad. 166.

<sup>23</sup> Cf. Karl Löwith, “Grundzüge der Entwicklung der Phänomenologie zur Philosophie und ihr Verhältnis zur protestantischen Theologie”, *Theologische Rundschau*, Neue Folge, Vol. 2 (1930).

<sup>24</sup> “La crítica que hace Georg Misch en su debate con la fenomenología heideggeriana es bastante más matizada y profunda que la de Maximilian Beck”. Jaran, “Una metafísica como remedio...”, 394. De ahí que esto despierte en Heidegger motivo suficiente para llevar a cabo una contestación.

<sup>25</sup> Jaran, “Una metafísica como remedio...”, 395.

<sup>26</sup> Cf. Xolocotzi, “Ontología y pregunta por el ser...”, 16.

<sup>27</sup> Cf. Heidegger, *GA 20*, especialmente la parte preparatoria: “Sentido y cometido de la investigación fenomenológica”.

<sup>28</sup> Cf. Heidegger, *GA 28*, 131.

el concepto de metafísica (*Weltanschauung*), Comte, el positivismo, por muy diferente que Dilthey vea las cosas. A modo de recordatorio: el concepto problemático de la metafísica: la cognición del ser como tal y como totalidad. Problema, porque ser y cognición son problemáticos, pero tarea. Esta tarea no es porque Aristóteles y Platón la plantearan y porque exista en la historia de la filosofía, sino al revés: ha surgido porque pertenece a la «naturaleza del hombre».<sup>29</sup>

Heidegger defiende la idea de que el problema del ser no puede ni debe ser planteado como un problema de la lógica, mucho menos como un problema dado a partir de la cópula ‘es’. Al contrario, dice, “nos expresamos así sólo porque ya entendemos silenciosamente el ser; no podríamos ni callarnos si no entiéramos el ser”.<sup>30</sup> Y a ello agrega: “no podemos desarrollar la filosofía a partir de lo lógico [...] Precisamente la historicidad de nuestra existencia está necesariamente en conflicto con el nacimiento de la metafísica, que ya se ha producido finalmente”.<sup>31</sup>

Poco antes, durante el *Sommersemester* de 1928, apenas un año después de la publicación de *Ser y tiempo*, la tarea emprendida no se limitaba meramente a esclarecer y expandir el proyecto de la ontología fundamental: implicaba, también, completar meticulosamente el plan del tratado que, hasta entonces, permanecía inconcluso. Aunque las clarificaciones y objeciones surgidas en respuesta a la lectura de Misch –entre otras influencias– jugaron un papel significativo, esto motivó al pensador de la Selva Negra a reconocer la necesidad de una *μεταβολή* (*metabolé*) al interior de la propia ontología fundamental. Este reconocimiento marcó el inicio de un periodo de transición que, cabe destacar, resulta de suma importancia para el desarrollo ulterior de la presente investigación. Nos referimos expresamente a la así llamada *Metafísica del Dasein*, la cual “puede ser

---

<sup>29</sup> Heidegger, *GA 28*, 132-s. “Freilich muß Misch, ohne daß er sich dessen bewußt ist, im Entscheidenden die Position Diltheys schon aufgegeben haben, um ihn überhaupt mit meiner Problematik in die Auseinandersetzung zu bringen! So, wenn er von dem «metaphysischen Zuge» in meinen Untersuchungen spricht. (vgl. Misch, a. a. O., S. 10). Denn dies ist gerade das Dunkelste in Diltheys Arbeit: der Begriff der Metaphysik (*Weltanschauung*), Comte, Positivismus, so anders Dilthey sonst die Dinge sieht. Zur Erinnerung: Der Problembeff der Metaphysik: Erkenntnis des Seins als solchen und mi Ganzen. Problem, weil Sein und Erkenntnis problematisch, gleichwohl Aufgabe. Diese Aufgabe nicht deshalb, weil Aristoteles und Platon sie stellten, und weil sie in der Geschichte der Philosophie da ist, sondern umgekehrt: sie ist wach geworden, weil sie zur «Natur des Menschen» gehört”.

<sup>30</sup> Heidegger, *GA 28*, 133.

<sup>31</sup> Heidegger, *GA 28*, 134.

interpretada como una respuesta a los malentendidos que nacieron de la lectura «antropologizante» de *Sein und Zeit*.<sup>32</sup>

En diálogo con Scheler, en 1928, Heidegger detecta cierta precariedad en el planteamiento hasta ese momento elaborado y sostiene:

[H]a llegado el momento, precisamente por la desolación de la situación pública de la filosofía, de *atreverse a dar un paso adelante* en la *auténtica metafísica*, o sea, a desarrollarla desde su fundamento. Éste fue el estado de ánimo en el que nos separamos, el alegre estado de ánimo de una esperanzadora batalla; el destino quiso otra cosa, Scheler era optimista; creía tener ya la solución, mientras que yo estaba convencido de que *todavía no se había* planteado y tratado total y radicalmente el problema. Mi objetivo esencial es, ante todo, plantear el problema y tratarlo de tal manera que lo más esencial de toda la tradición occidental se concentre en la simplicidad de un problema fundamental.<sup>33</sup>

El intento por ‘atreverse’ porque ni siquiera se ha alcanzado a plantear el problema como tal, implica entonces incidir de manera radical en una ‘auténtica metafísica’. De esta forma, y en diálogo con lo planteado en *Ser y tiempo* –donde se asume que la metafísica propició y mantuvo en el olvido la pregunta por el ser, situación que, al mismo tiempo invita a una *destrucción*–, la idea es fundar, como las pretensiones kantianas en torno al tema, una metafísica auténtica que se diferencie radicalmente de la metafísica tradicional.

Sin embargo, cuando Heidegger en estos años llama a dar un paso adelante hacia una auténtica metafísica, emprende un tránsito crítico que años más tarde decantará en la ruptura radical con *Ser y tiempo* alrededor de 1932.<sup>34</sup> Pero es en 1928, según lo que sostiene László Tengelyi, que “el pensamiento de Heidegger se transforma, dando lugar a un cambio más amplio del proyecto de investigación original. Resulta que la metafísica buscada va más allá de la ontología fundamental”.<sup>35</sup> Para esta ampliación del proyecto, Heidegger recurre a lo

---

<sup>32</sup> Jaran, “Una metafísica como remedio...”, 392.

<sup>33</sup> Heidegger, *GA 26*, 165; trad. 155 cursivas nuestras.

<sup>34</sup> En el numeral 215 de “Señas X Reflexiones (II) e Indicaciones” de los *Cuadernos negros*, entre 1931 y 1932, el pensador afirma: “La *destrucción* (cf. *Ser y tiempo*) no es más que una tarea subordinada al servicio de esa exposición recordatoria de la historia de la incapacitación, porque, al fin y al cabo, la propia pregunta por el ser no es la pregunta fundamental, sino que no es más que la primera detención de la incapacitación y la preparación del viraje hacia la capacitación del esenciar. La «ontología» ni siquiera conoce la pregunta por el ser”. *GA 94*, 90; trad., 79. (La traducción ha sido modificada. Tradujimos *wesen* por *esenciar* en lugar de la traducción de Ciria como *campar*.)

<sup>35</sup> László Tengelyi, *Welt und Unendlichkeit. Zum Problem phänomenologischer Metaphysik* (Freiburg/München: Verlag Karl Albert, 2014), 229: “Im Jahre 1928 gerät aber Heideggers Denken in einen Umbruch,

que en *Principios metafísicos de la lógica (GA 26)* llama *metontología (Metontologie)* u óntica metafísica (*metaphysische Ontik*) como un viraje (*Umschlag*)<sup>36</sup> al interior de la propia ontología fundamental.

## §2. *Metafísica del Dasein: la posibilidad de la pregunta por arte*

La tarea que emprende Heidegger en *Ser y tiempo*, como lo constatamos en la parte introductoria al texto, consiste en el replanteamiento de la pregunta por el sentido del ser. Frente a una tradición filosófica monumental, plantear la pregunta por el ser resultaría un disparate, pero la apuesta de Heidegger reconsidera la pregunta desde un horizonte de sentido que dicha tradición ignora: el tiempo. Lo novedoso de la propuesta, así, está dado por el tiempo como el horizonte que da sentido al ser.

Más allá de la pregunta y más acá de aquello que implica el ‘ser’, un elemento determinante en la ontología fundamental es la diferencia ontológica (*ontologische Differenz*). Para Heidegger, uno de los sentidos de la ontología, principalmente de la ontología tradicional, “quiere decir poner énfasis en el objeto, después de que hasta ahora sólo se haya tenido en cuenta al sujeto”.<sup>37</sup> Aunque más adelante señala que, precisamente, “la ontología debería prescindir lo más posible del sujeto”,<sup>38</sup> un claro vicio de la Modernidad guiada por la primacía en la dualidad sujeto-objeto. No obstante, en una comprensión ‘actual’ de ontología, Heidegger detecta que el problema es considerarla como una ciencia del ente y no como una ciencia del ser.<sup>39</sup>

---

der eine umfassendere Änderung am ursprünglichen Forschungsvorhaben zur Folge hat. Es stellt sich heraus, dass die gesuchte Metaphysik über die Fundamentalontologie hinausgeht”.

<sup>36</sup> Heidegger, *GA 26*, 201; trad. modificada y cursivas nuestras, 186: “Conviene, mediante el movimiento de la radicalización y la universalización, llevarla ontología a la conversión en ella latente. Allí se lleva a cabo el *viraje (Umschlag)* y tiene lugar su conversión en metontología”. Modificamos la traducción de *Umschlag* por *viraje* en vez de *giro*. Se trata de un viraje al interior de los planteamientos ontológico-fundamentales de *Ser y tiempo*. Este viraje (*Umschlag*) –también traducido como ‘transformación’ en el sentido propio de μεταβολή– a menor escala se diferencia claramente de la vuelta (*Kehre*) que sufre el propio pensamiento de Heidegger años después. En todo caso, destacamos de este periodo el tránsito hacia la verdadera ruptura que propiciará la famosa *Kehre*.

<sup>37</sup> Heidegger, *GA 26*, 190; trad., 176.

<sup>38</sup> Heidegger, *GA 26*, 190; trad., 176.

<sup>39</sup> Cf. Heidegger, *GA 26*, 190; trad., 176.

Para el pensador alemán, el sentido de ontología propiamente tiene que ver con la ciencia del ser, y que “de acuerdo con su esencia, el ser se distingue del ente”.<sup>40</sup> Esta diferencia entre el ser y el ente no es arbitraria ni superflua: posibilita el “tema de la ontología y, así, el de la filosofía misma”.<sup>41</sup> Dicha diferencia ontológica, hallada implícitamente en *Ser y tiempo*<sup>42</sup> y explícitamente en *Los problemas fundamentales de la fenomenología*,<sup>43</sup> evidencia que, si bien la problemática central de la ontología fundamental tiene por meta la pregunta por el ser, para poder si acaso plantearla se debe partir de la distinción entre el ser y el ente.

Por lo menos hasta *Los problemas fundamentales de la fenomenología* de 1927, resulta claro que la ontología fundamental se centra por entero en la pregunta por el ser. Y pese a ello, un año después, en *Principios metafísicos de la lógica*, Heidegger expresa su preocupación por evitar que la ontología fundamental sea entendida “de un modo demasiado estrecho y demasiado unilateralmente”.<sup>44</sup> Esto se debe a que la tarea de la ontología ‘fundamental’ es descubrir al *Dasein* en tanto el ente capaz de preguntar y, por ello, se erige como el punto de partida. De manera que, al interior de dicha ontología fundamental, la propia descripción fenomenológica del modo de ser del *Dasein* –la existencia– requiere y exige la tematización de los otros modos de ser que no son *Dasein* pero que se encuentran ya de alguna manera en el plexo de la cotidianidad: el ser a la mano (el útil) (*Zuhandenheit*) y el mero estar ahí de los entes presentes (*Vorhandenheit*).

El hecho de que la ontología pueda pensarse de ‘modo estrecho y unilateralmente’ tiene que ver precisamente con la posibilidad ‘fundamental’ en la que ésta se inscribe. Y es ‘fundamental’ porque remite sólo al punto de partida fenomenológico, esto es, la cotidianidad –de ahí los útiles y lo meramente presente–. Sin embargo, ya en *Ser y tiempo* Heidegger ofrece un posible reparo frente a una eventual interpretación estrecha y unilateral de la

---

<sup>40</sup> Heidegger, *GA 24*, 22; trad., 42.

<sup>41</sup> Heidegger, *GA 24*, 22; trad., 42.

<sup>42</sup> Cf. Heidegger, *GA 2*, 230; trad., 245: “Qué significa que el ser «es», cuando debe distinguírsele de todo ente”. Como nota al pie a dicha sentencia menciona: “diferencia ontológica”.

<sup>43</sup> Cf. Heidegger, *GA 24*, 22; trad., 42: “Tenemos que poder efectuar con claridad la distinción entre ser y el ente para que algo así como el ser se convierte en tema de investigación. Esta no es una distinción arbitraria, sino precisamente aquella mediante la que ganamos, ante todo, el tema de la ontología y, así, el de la filosofía misma. Sobre todo, es la distinción que constituye la ontología. La designamos como la diferencia ontológica (*ontologische Differenz*)”. Asimismo, tiempo después hacia 1970 en los *Cuadernos negros* [*Schwarze Hefte*], Heidegger vuelve sobre este mismo asunto. Véase: Heidegger, *GA 102*, 268-269.

<sup>44</sup> Heidegger, *GA 26*, 198; trad., 182.

ontología. Argumenta que “la interpretación existencialmente más originaria abre también *posibilidades* para un comprender existivo más originario, a condición de que los conceptos ontológicos no corten su vinculación con la experiencia óntica”.<sup>45</sup> Dicho esto, y a pesar de la primacía que tiene lo ontológico sobre lo óntico, no deben ser omitidas las cuestiones óntico-existenciales. Bajo este tenor, Heidegger cae en cuenta que el problema del ser no sólo se circunscribe en lo que *es*, sino también en su diversas constituciones regionales que reclaman su lugar *gracias a la propia ontología fundamental*. Por ello, para poder desarrollar la universalización de la pregunta por el ser será necesario

[...] mostrar qué cuestiones fundamentales mutuamente relacionadas incluye la pregunta por el ser en general. [...] El problema ontológico fundamental [...] presupone un genuino problema ontológico: el esclarecimiento del modo del *que-es* de la cosa y su constitución regional. Además, el *Dasein* de las cosas materiales de la naturaleza no es, ciertamente, el único, también la historia y *las obras de arte son*.<sup>46</sup>

En este punto, Heidegger comienza a notar una cierta insuficiencia por parte de la ontología fundamental ‘a secas’ para el planteamiento ya no sólo de la pregunta por el ser, sino de la pregunta por el ser en general. Esto exige un enfoque que considere las diferentes ontologías regionales, dentro de las cuales apunta a la antropología, a la ética<sup>47</sup> y, sobre todo, al arte, pues éste, en cualquiera de sus manifestaciones en tanto obra, se abre desde un modo de ser diferente al *Dasein*.

Dicha lectura crítica exige al pensador virar la mirada hacia el ‘ente en su totalidad’, que no es otra cosa que el mundo, según lo expresado en *De la esencia del fundamento*.<sup>48</sup> Por ello vemos que una de las propuestas más importantes, metodológicamente hablando, entre 1928 y 1929, es el cuestionamiento por los otros modos de ser que no son *Dasein* pero que, a su vez, se encuentran ya de alguna manera presupuestos en el complejo entramado del mundo.

---

<sup>45</sup> Heidegger, *GA 2*, 295; trad., 310.

<sup>46</sup> Heidegger, *GA 26*, 191; trad., 177.

<sup>47</sup> Cf. Heidegger, *GA 26*, 199; trad., 184: “En el círculo del preguntar metontológico-existencial, está también el círculo de la metafísica de la existencia (sólo aquí pueden situarse las cuestiones de la ética)”. En torno al problema de la ética en Heidegger, puede verse un excelente trabajo de Luis César Santiesteban, *Heidegger y la ética* (México: Aldus/Universidad Autónoma de Chihuahua, 2009).

<sup>48</sup> Heidegger, *GA 9*, 156; trad., 134; Tengelyi, *Welt und Unendlichkeit...*, 230.

Para Heidegger, entonces, y a partir de la radicalidad y universalidad del problema del ser, la ontología fundamental debe sufrir un viraje o transformación en su interior para abarcar como ser aquello que existe ya como totalidad posible de entes.<sup>49</sup> Este viraje tiene por nombre “metontología”:

El prefijo «Met(a)-» no se refiere a una metaciencia. No se trata en absoluto de una investigación sobre la estructura formal de todas las ontologías posibles. Más bien, el término «metontología» en la obra de Heidegger indica un «viraje/transformación» (μεταβολή) de la ontología fundamental. El prefijo «Met(a)-» deja claro, en otras palabras, que la ontología fundamental incluye una «tendencia» hacia «una transformación metafísica originaria».<sup>50</sup>

Ontología fundamental y metontología conforman para Heidegger la auténtica metafísica.<sup>51</sup> Este pequeño viraje metafísico en el pensamiento de Heidegger se conoce propiamente como la *Metafísica del Dasein*.<sup>52</sup> Tal proyecto tiene un doble interés: el ser y el ente en su totalidad, es decir, el mundo. De este modo, si la ontología fundamental centró todos sus esfuerzos en la pregunta por el ser, el estudio sobre el mundo queda reservado a la metontología. Esta ‘nueva vía’ hunde sus raíces en la esencia de la ontología misma y brota a partir de su necesaria transformación: su μεταβολή. Pensar así conlleva a ver “[a]l ser como ser del ente y captar de modo universal y radical el problema del ser quiere decir, a la vez, que el ente se convierte en tema a la luz de la ontología en su totalidad”.<sup>53</sup>

Para los fines de esta investigación, lo que nos interesa destacar de estos años decisivos<sup>54</sup> son las posibilidades que se descubren en este tránsito de la *Metafísica del Dasein*

---

<sup>49</sup> Cf. Heidegger, *GA 26*, 199; trad., 184.

<sup>50</sup> Tengelyi, *Welt und Unendlichkeit...*, 230: “Das Präfix »Met(a)-« verweist hier nicht etwa auf eine Metawissenschaft. Es geht keineswegs um eine Untersuchung über die formale Struktur aller möglichen Ontologie. Der Terminus »Metontologie« deutet bei Heidegger vielmehr auf einen »Umschlag« (μεταβολή) der Fundamentalontologie hin. Das Präfix »Met(a)-« macht, mit anderen Worten, deutlich, dass zur Fundamentalontologie eine »Tendenz« zu »einer ursprünglichen metaphysischen Verwandlung« gehört”.

<sup>51</sup> Cf. Heidegger, *GA 26*, 202; trad., 186.

<sup>52</sup> Jaran ha dedicado buena parte de su trabajo filosófico con especial atención a este periodo del pensamiento de Martin Heidegger. Véase: “Una metafísica...”; “L’onto-théologie dans l’œuvre de Martin Heidegger. Récit d’une confrontation avec la pensée occidentale”, *Philosophie*, Núm. 91 (2006); “La pensée métaphysique de Heidegger. La transcendence du Dasein comme source d’une metaphysica naturalis”, *Les Études Philosophiques*, Núm. 76 (2006); “Heidegger et la constitution onto-théologique de la métaphysique cartésienne”, *Heidegger Studies*, Vol. 19 (2003).

<sup>53</sup> Heidegger, *GA 26*, 200; trad., 185.

<sup>54</sup> Para Heidegger, después de 1927 con la publicación de su *magnum opus*, la *Metafísica del Dasein* comprende un periodo de tiempo de por lo menos cuatro años. Se gesta alrededor de 1928 y continúa hasta que el filósofo abandona el proyecto de *Ser y tiempo* en 1932.

como respuesta a toda forma de antropologismo. El asunto sugiere replantear la pregunta por el hombre a partir del *Dasein* existente<sup>55</sup> y, a la vez, interrogar por los modos de ser que no son *Dasein* pero que tampoco se inscriben en la cotidianidad, tal como fue desarrollado a lo largo de *Ser y tiempo*.

La tarea en este periodo de tránsito, y en estrecha relación con el proyecto en su conjunto, completa el horizonte trascendental de *Ser y tiempo* a partir de las otras posibilidades que naturalmente quedaron fuera de ésta y que son susceptibles de ser descubiertas más allá de su modo de comparecer en el mundo circundante (*Umwelt*). Sólo de esta manera se pueden establecer parámetros para reformular la pregunta por el ser desde su diferencia con el ente. Dicha tarea irrumpe directamente en la ontología fundamental, pero al mismo tiempo posibilita la entrada de las ontologías regionales como parte del proyecto ontológico en general.

Las ontologías regionales tienen como propósito fundamental trascender las limitaciones impuestas por las ontologías de la presencia que se caracterizan por una comprensión reduccionista y mecánica del mundo, basadas en premisas arbitrarias sobre la naturaleza y la existencia humana. Esto resulta entonces en un tratamiento fragmentado y parcelario del conocimiento, abordando ‘temas’ amplios con *sus* problemas específicos a través de disciplinas filosóficas ‘especializadas’, como si la filosofía se redujera nuevamente a una cuestión temática.

En referencia con la lección al inicio citada de 1920, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks*, Heidegger ya enfatizaba la imposibilidad de que la filosofía esté dominada por ‘disciplinas’. Al contrario: en la medida en que la filosofía está sujeta a una experiencia fundamental en constante transformación la racionalidad que sigue el mismo movimiento debe desarrollarse a partir de ésta y no de disciplinas tales como la lógica, la

---

<sup>55</sup> Cf. Heidegger, *GA 26*, 201; trad., 186: “De esto se sigue que el problema fundamental de la metafísica exige, al radicalizarse y universalizarse, una interpretación del *Dasein* teniendo en cuenta la temporalidad, que permite arrojar luz sobre la posibilidad intrínseca de la comprensión del ser y, con ella, de la ontología –pero no para que meramente se conozca esta posibilidad intrínseca–. Ésta es entendida sólo en la realización, es decir, en el desarrollo de la problemática fundamental misma (expuesta en los cuatro problemas principales). Este compuesto total de fundamentación y desarrollo de la ontología es la ontología fundamental; ella es, primero, analítica del *Dasein* y, segundo, analítica de la temporaneidad del ser. Pero esta analítica temporánea es a la vez la vuelta (*Kehre*) en la que la ontología misma da marcha atrás expresamente hacia la óptica metafísica en la que de modo implícito siempre ha permanecido. Conviene, mediante el movimiento de la radicalización y la universalización, llevar la ontología a la conversión en ella latente. Allí se lleva a cabo la vuelta y tiene lugar su conversión en metontología”.

ética, la estética o la filosofía de la religión. “Esta división en disciplinas –dice– debe invertirse. La investigación crítica muestra que debe entenderse de forma totalmente histórica, centrada únicamente en el ideal de humanidad. La filosofía no conoce disciplinas”.<sup>56</sup>

Así pues, en la ‘ampliación’ del proyecto de la pregunta por el ser del ente en general, posibilitado gracias a la *Metafísica del Dasein*, surge la ocasión propicia para una tematización sobre el arte que supere la mutua y ‘natural’ relación con la estética –entendida como la ‘disciplina’ filosófica encargada de tratar con éste–. Ya que, si la pregunta metontológico-existencial permite interrogar sobre las cuestiones de la ética, la antropología, los animales y muchas otras cosas, también puede interrogar sobre las obras de arte, las cuales se puede decir que *son* y, en esa medida, que corresponden con un modo de ser de especial índole.

Por lo tanto, la crítica a las ontologías de la presencia tiene que ver con la forma hegemónica con la que, según Heidegger, habían sido tratados de manera parcelaria los problemas de la tradición.<sup>57</sup> Si la filosofía no puede ser asunto de temas ni de disciplinas, y surge tal posibilidad de plantear la pregunta el arte, la primera implicada de forma negativa será la estética, la cual, en tanto que disciplina y por su modo de tratamiento, haría del arte una forma de abordaje de lo ente en relación con su mera representación.

Hasta este punto hemos dilucidado que, si bien la *metafísica del Dasein* radicaliza el modo de la pregunta por el ser por medio de la ontología fundamental, así como el modo en la interrogación por el ser de lo ente en general a través de la metontología, lo más importante en la continuación de esta investigación tiene que ver con el ingreso de las ontologías

---

<sup>56</sup> Heidegger, *GA 59*, 172: “Diese Scheidung in Disziplinen ist rückgängig zu machen. Die kritische Durchforschung ergibt, daß sie gänzlich historisch zu verstehen ist, nur nach dem Ideal einer Humanität zentriert. Die Philosophie kennt keine Disziplinen”.

<sup>57</sup> Heidegger, *GA 55*, 233-234; trad., 258: “Con la división de la filosofía en «física», «ética», «lógica» se dio una organización en disciplinas. Con ello comienza un proceso que se completa cuando la disciplina adquiere primacía sobre la cosa tratada por la disciplina. No es la cosa, su propia ley de la esencia o, incluso, su fundamento aún oculto, lo que decide lo perteneciente a la cosa. Lo que pertenece a la cosa sólo se decide por las perspectivas y dirección direcciones de la investigación que la disciplina prescribe con miras a su propia subsistencia, como el único camino posible de objetivación de las cosas”.

Con esto queda claro lo que representan las ontologías de la presencia por medio de la división de la filosofía en disciplinas. En la cita anterior del texto intitolado *Heráclito* (*GA 55*), Heidegger pone de relieve la primacía de la disciplina (física, ética o lógica) por sobre la cosa (el movimiento, el bien o la verdad). En el caso concreto del arte, donde la encargada de su estudio es la estética, se impone la primacía de tratar al arte desde la teoría estética y no desde lo que el arte mismo implica.

regionales al proyecto metafísico de Heidegger. Con esto se buscaba abordar aquello que, por su carácter de ‘fundamental’ en *Ser y tiempo*, la ontología no pudo tratar. La pregunta por el arte en dicho periodo del pensamiento de Martin Heidegger aparece –o, al menos, sus primeras manifestaciones temáticas– como una posibilidad al interior de la pregunta que interroga por el ser.

En contraposición con algunas tematizaciones que ubican el fenómeno del arte como un problema que brota no antes de la década de 1930,<sup>58</sup> la *metafísica del Dasein* ocupa un lugar crucial para corroborar, no ya el planteamiento del origen de la obra de arte, pero sí el origen del cual brota la posibilidad del arte al interior del proyecto heideggeriano y no como un simple “repliegue romántico sobre el arte causado por una decepción política”<sup>59</sup> en esos años. De hecho, esa supuesta ‘decepción política’ en relación con la pregunta por el arte posterior a 1933, desde nuestra perspectiva, resultaría claramente insostenible, pues el interés por el arte nace desde la radicalidad del proyecto metafísico entre 1928 y 1932.

Y, no obstante, posterior a ello Heidegger no sólo abandonará la empresa óptica, sino que además someterá su pensar a una vuelta [*Kehre*] intempestiva y violenta. Este viraje, profundamente significativo, implicará que el arte deje de presentarse como una concreción regional, y adquiera absoluta legitimidad en la pregunta que interroga por la verdad del ser.

---

<sup>58</sup> Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994), 8: “Sin embargo, el hecho de que la reflexión sobre la esencia del arte no mencione específicamente el acontecimiento no debe llevar a pensar que el tratado sobre la obra de arte es intelectualmente anterior a las *Contribuciones a la filosofía*. [“Die Tatsache, daß die Besinnung auf das Wesen der Kunst nicht eigens das Ereignis nennt darf aber nicht zu der Meinung verleiten, die Kunstwerk-Abhandlung liege gedanklich noch vor den «Beiträgen zur Philosophie»”]. En este sentido, von Herrmann asume la ‘imposibilidad’ de ubicar, en efecto, la *esencia del arte* antes del texto que corona –en este caso, *Contribuciones a la filosofía* (GA 65) en 1936–. Sin embargo, lo que hemos desarrollado hasta el momento no tiene que ver con la esencia o el origen de la obra de arte, sino simplemente con la posibilidad de preguntar por el arte en la reflexión de Heidegger. Más adelante, concretamente el §3 explicitamos el surgimiento de la pregunta por el origen de la obra de arte, ubicada propiamente después del rompimiento con la ontología fundamental y el proyecto metafísico elucidado en este párrafo.

<sup>59</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, 8.

### §3. La pregunta por el origen de la obra de arte

#### a) *La vuelta [Kehre]. Hacia el otro inicio del pensar*

A la hora de enfrentarnos con el denominado ‘otro inicio del pensar’ no se trata de un somero cambio conceptual: Heidegger no transita de la ontología a la ontohistoria como se pasa del punto A al punto B. La tercera sección de *Ser y tiempo*, proyectada como “Tiempo y ser”, no llegó a publicarse debido a que el propio autor veía en ella una insuficiencia en su adecuada elaboración.<sup>60</sup> Puede que la recepción de *Ser y tiempo* resultara apabullante para el desarrollo de sus reflexiones inmediatamente posteriores, pero lo cierto es que Heidegger prefiere aniquilar dicha sección a pesar de que *Los problemas fundamentales de la fenomenología* – lección del verano de 1927– represente un ‘esbozo’ de lo que pudo incluir en esta tercera parte y que, a la vez, supone el inicio de un ‘nuevo comienzo’.<sup>61</sup>

Sin embargo, en *Carta sobre el humanismo* Heidegger vuelve sobre el mismo asunto y menciona que en “Tiempo y ser” se habría producido una vuelta [*Kehre*] que lo cambiaría todo, pero “el pensar no fue capaz de expresar esa *Kehre* con un decir de suficiente alcance ni tampoco consiguió superar esa dificultad con ayuda del lenguaje de la metafísica”.<sup>62</sup> Luego de *Ser y tiempo* y de transitar por el proyecto metafísico como una ampliación de la ontología fundamental, el pensamiento de Heidegger experimentará necesaria e inevitablemente una vuelta (*Kehre*) propiciada en gran parte por el abandono del fundamento ontológico fundamental. Esto supone, al mismo tiempo, una vuelta hacia el fundamento histórico del acontecimiento del Ser.<sup>63</sup> Lo anterior significa, más que desechar las estructuras del *Dasein* existente, abandonar el horizonte trascendental como el modo de acceso.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Heidegger, *GA 66*, 414; trad., 345.

<sup>61</sup> Heidegger, *GA 66*, 414; trad., 345.

<sup>62</sup> Heidegger, *GA 9*, 328; trad., 270. Traducción modificada: *Kehre* como vuelta y no como giro.

<sup>63</sup> Cf. Ángel Xolocotzi, *Fundamento y abismo. Aproximaciones al Heidegger tardío* (Ciudad de México: Porrúa/BUAP, 2011), 68.

<sup>64</sup> Cf. Xolocotzi, “Fundamento, Esencia y *Ereignis*. En torno a la unidad del camino del pensar de Martin Heidegger”, *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, Núm. 20 (2005), 741: “Empero, una interpretación más detallada, tanto vertical como horizontal, del camino filosófico de Heidegger exige no un simple abandono unilateral, sino una investigación explícita de ambas perspectivas de la pregunta por el ser. Tal investigación muestra que Heidegger no abandona ni rechaza la ontología fundamental en general, sino solamente la interpretación horizontal-trascendental de la comprensión de ser. Con otras palabras: los análisis obtenidos en la elaboración ontológica-fundamental de la pregunta por la esencia del *Dasein* no son abandonados, sino solamente *la elaboración en torno a la pregunta por el fundamento de la esencia del Dasein*, es decir, el horizonte trascendental”.

En este sentido, Heidegger no tematiza explícitamente la *Kehre*. En su lugar, proporciona indicios para comprender la tarea que comienza a emprender en los años treinta. Así, el foco no está en el camino en sí, sino en el destino al que éste conduce. Actualmente, con casi la totalidad de la *Gesamtausgabe* publicada, es posible observar fragmentos de dicho trayecto y sus direcciones. En este párrafo, y antes de continuar con nuestra tarea en torno a la pregunta por el origen de la obra de arte, abordamos de manera concisa las repercusiones de la *Kehre*, así como las posibles interpretaciones de ésta. Con ello buscamos contribuir a una comprensión del tránsito que procura la pregunta por la verdad del Ser y, más importante aún, el sitio de reflexión que ocupa el arte.

En primer lugar, von Herrmann, en su célebre texto *Wege ins Ereignis*, señala una cita de Heidegger que deja entrever a lo que apunta la *Kehre* en su sentido más auténtico: ésta no representa un cambio de la mirada o el punto de vista de *Ser y tiempo*, antes bien, incide directamente en la experiencia fundamental del olvido del ser.<sup>65</sup> La *Kehre* no expresa pues el cambio del punto de partida en lo esencial o de hacer irreconciliable lo anterior –la ontología fundamental– con lo posterior –el pensar ontohistórico– como algunos de los estudiosos y comentaristas de Heidegger sostienen.<sup>66</sup> Entender esta vuelta en un mero sentido de rompimiento en general sugeriría pensar que se trata de un abandono radical y absoluto de todo lo anterior y, por ende, lo posterior tendría que leerse y, en ese sentido, interpretarse de manera autosuficiente. Podemos afirmar, no obstante ello, que la *Kehre* no cambia el punto focal –la pregunta por el ser–, sino el cambio de dirección para su despliegue: Ser como acontecimiento. Incluso al inicio de las *Contribuciones a la filosofía*, y en estrecho vínculo con el así considerado *otro inicio del pensar (der andere Anfang)* “es llamado así no porque él sea distinto a la manera de otras filosofías arbitrarias habidas hasta aquí, sino porque él tiene que ser el único otro con respecto *al primer inicio y al único*”.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Wege ins Ereignis* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994), 67.

<sup>66</sup> Entre ellos encontramos variadas y robustas posturas apegadas a una lectura interpretativa que sugiere entender el pensamiento de Heidegger por etapas y, a la vez, que estas etapas mantienen cierta autonomía con lo antes tratado. Interpretan la *Kehre* como un quiebre en el pensamiento de Martin Heidegger. Para ello, véase: Otto Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers* (Pfullingen: Neske, 1963); Theodore Kisiel, *The Genesis of Heidegger's Being and Time* (Berkeley: University of California Press, 1993); Cristina Lafont, *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger* (Madrid: Alianza, 1997); Herman Philipse, *Heidegger's Philosophy of Being. A critical interpretation* (New Jersey: Princeton University Press, 1998).

<sup>67</sup> Heidegger, *GA 65*, 5; trad., 22.

Además, ya en *Ser y tiempo* el filósofo alemán apunta mediante una nota al pie, muy seguramente añadida tiempo después, una crítica a un modo de la trascendencia que mostraría un inadecuado y exiguo planteamiento de la pregunta. Este gesto constituye un indicio para considerar como necesaria una vuelta (*Kehre*) al origen del replanteamiento de la pregunta por el ser, aclarando que, si “ser es lo *transcendens* por excelencia”<sup>68</sup>, “*transcendens* –a pesar de toda su resonancia metafísica– no a la manera escolástica ni grecoplatónica del *κοινόν*” debe entenderse “en tanto que lo extático-temporeidad-temporariedad; pero ¡’horizonte’! El Ser (*Seyn*) ha «recubierto» el ente (*Seyndes*). Pero trascendencia desde la verdad del Ser: el *Ereignis* [acontecer apropiante]”.<sup>69</sup>

Dicha nota ‘aclaratoria’ *a posteriori*, representa dificultades al interior del propio texto. En *Ser y tiempo* no existe alusión alguna al *Ereignis* en el sentido amplio de acontecimiento apropiador histórico del Ser. Y, si bien la cita puede tener lugar en el pensar ontológico, también es cierto que el fenómeno de la trascendencia resulta bastante escandaloso después de la *Kehre*. En todo caso, Heidegger habría agregado notas como éstas después de la publicación del texto con tal de aclarar, por un lado, los malentendidos surgidos a raíz de las primeras recepciones y, por otro y en el caso de esta nota en particular, despejando cualquier resquicio de metafísica al interior de los conceptos.

En definitiva, entender la trascendencia originariamente como *Ereignis* no es sino el contramovimiento inexorable que propiciará la *Kehre* hacia el pensar *histórico* del ser. Ahora bien, esto no significa que *Ser y tiempo* no incidiera o descuidara el ámbito histórico del ser, sino que la historia desde su exposición ontológica fue tratada “en cuanto problema existencial”.<sup>70</sup> Por lo tanto, cuando se habla del ‘abandono’ de la ontología fundamental para arribar al *Ereignis*, “esto sólo se refiere a la determinación de la relación del Dasein con el desarrollo o verdad del ser como *transcendente* así como a la determinación de la relación de la verdad del ser con el Dasein trascendente como *horizonte*. El aspecto ontológico

---

<sup>68</sup> Heidegger, *GA 2*, 38; trad., 58.

<sup>69</sup> Heidegger, *GA 2*, 38; trad., 58 nota a. La nota no se alinea con el nivel de explicitación que el texto proporciona. Por esto pensamos que dicha nota, al igual que muchas otras, pertenece al periodo de los *Beiträge zur Philosophie*, pues en ella referencia al ser como *Seyn* en lugar de *Sein*. Sin embargo, la evidencia más contundente para nosotros es la inclusión del concepto de *Ereignis*.

<sup>70</sup> Heidegger, *GA 2*, 382; trad., 396.

fundamental del primer planteamiento de la cuestión del ser en «*Ser y Tiempo*» es la estructura de trascendencia y horizonte”.<sup>71</sup>

En cambio, ya en los *Beiträge zur Philosophie (Contribuciones a la filosofía)* Heidegger sostiene “ya que el *Da-sein* en cuanto que *Da-sein* consiste originariamente en ser lo abierto del ocultamiento, tomado estrictamente no podría hablarse de una trascendencia del *Da-sein*; en el círculo de este planteamiento tiene que *desaparecer* la representación de una «trascendencia» en *todo* sentido”.<sup>72</sup> Esta transformación repercute en el planteamiento de que el *Dasein* –determinado a partir de su trascendencia ontológica– es el ente situado de antemano en la apertura de lo ente en general, esto es, como comprensión del ser. En este sentido, el problema de la trascendencia en la ontología fundamental funge como el quicio o umbral con la tradición, pero se apega a la forma y no al contenido. Esto, fenomenológicamente hablando, se entendería como formas de aparición y mas no como el aparecer mismo. “*Pero* puesto que la comprensión aquí se entiende, a su vez, como proyecto yectado (*yecto*), trascendencia quiere decir: estar parado en la verdad del Ser, ciertamente y, por lo pronto, sin saber e interrogar acerca de ello”.<sup>73</sup>

La *Kehre*, por tanto, se entiende como el tránsito de la ontología fundamental, en el sentido amplio que incluye su propia *metabolé*, al pensar histórico del Ser como acontecimiento –*Ereignis*–. Debe comprenderse como el abandono exclusivo del fundamento ontológico en tanto horizonte trascendental. En la conferencia “De la esencia de la verdad”, cuya primera versión se remonta a 1930 y la primera edición a 1943,<sup>74</sup> según el propio

---

<sup>71</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 14: “Spricht Heidegger von der Fundamental ontologie als jenem, das es für das Ereignis-Denken zu verlassen gelte, so ist damit nur gemeint die im Zuge der Daseins-Analytik erfolgte Bestimmung des Verhältnisses des Daseins zur Erschlossenheit bzw. Wahrheit des Seins als ein *Transzendieren* sowie die Bestimmung des Bezuges der Wahrheit des Seins zum transzendierenden Dasein als *Horizont*. Das Fundamentalontologische der ersten Ansetzung der Seinsfrage in „Sein und Zeit“ ist das Gefüge von Transzendenz und Horizont.”

<sup>72</sup> Heidegger, *GA 65*, 217; trad., 155.

<sup>73</sup> Heidegger, *GA 65*, 217; trad., 155.

<sup>74</sup> Cf. Heidegger, *GA 9*, 483, trad., 391. Cursivas nuestras: “La primera edición apareció en 1943 en Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno. *Contiene el texto varias veces enmendado de una conferencia pública que fue pensada en 1930* y fue sostenida varias veces con el mismo título (en el otoño e invierno de 1930 en Bremen, Marburgo, Friburgo, y en el verano de 1932 en Dresden). En la segunda edición de 1949 se añadió el primer párrafo de la *Nota* final. Quinta edición 1967”. En torno al problema de la verdad en relación con las cuatro versiones de la conferencia, Xolocotzi, quien tradujo el tomo 80.1 de la *GA* que contiene las distintas versiones, asegura que se trata “de más de una década de planteamientos alrededor del problema de la verdad, pues la primera versión de la conferencia data de julio de 1930 y la última versión fue publicada en 1943”. Xolocotzi, *Articular lo simple. Aproximaciones heideggerianas al lenguaje, al cuerpo y a la técnica* (Ciudad de México: Akal, 2021), 134. Esto mismo sucederá, como lo veremos más adelante, con “El origen de la obra de arte”, la cual se publica como un texto *enmendado* que asume las distintas versiones.

Heidegger “se produce el salto a la vuelta (*Kehre*) (que se presenta en el acontecimiento propio [*Ereignis*])”. Con ello se consolidaría el inicio de este abandono y establecimiento del nuevo camino.<sup>75</sup> En dicho texto, el autor plantea:

La ex-istencia que tiene sus raíces en la verdad como libertad es la ex-posición en el desocultamiento de lo ente como tal. Todavía incomprendida, ni siquiera necesitada de una fundamentación esencial, la ex-istencia del [ser humano] histórico comienza en ese instante en el que el primer pensador se pone al servicio del desocultamiento de lo ente preguntando qué sea lo ente. En esta pregunta es en donde por primera vez se experimenta el desocultamiento. *Lo ente en su totalidad se desvela como φύσις (phýsis), la naturaleza, que aquí todavía no alude a un ámbito especial de lo ente, sino a lo ente como tal en su totalidad, concretamente con el significado de un venir surgiendo y brotando a la presencia.*<sup>76</sup>

Este pasaje deja ver por lo menos cuatro puntos determinantes. El primero está relacionado con el paso de la existencia (*Existenz*) a la ex-istencia (*Ek-sistenz*).<sup>77</sup> Al contrario de lo que podrían sugerirnos los guiones que cumplen una propósito aglutinante para la formación de unidades de sentido, y que nos recuerdan mucho a *Ser y tiempo*, Heidegger introduce una alteración gráfica para diferenciar, por un lado, la *existencia* como el modo de ser del ente que pregunta –el *Dasein*– en la ontología fundamental y, por otro lado, la *ex-istencia* como el elemento central de la libertad del *Dasein* ante lo ente.<sup>78</sup> Lo mismo puede extrapolarse a lo antes planteado en relación con *la metafísica del Dasein* ahora con esta nueva visión: mientras que a ésta le preocupa ampliar la pregunta por los otros modos de ser que no son existencia ni modos que comparecen en el mundo de la cotidianidad, en este nuevo enfoque se enfatiza que ahora el sentido propio de la ex-sistencia “remite al hecho de que el ser humano ya está en la verdad, es decir, que se *expone y retiene* lo ente al dejarlo-

---

<sup>75</sup> Mateo Belgrano, *El oasis del arte en la filosofía de Martin Heidegger* (Buenos Aires: Sb, 2023), 63-s.. Al respecto, el autor presenta también una forma de entender la *Kehre* a partir de la crisis que enfrenta el proyecto de *Ser y tiempo* y propone tres indicios lo suficientemente sustentados que dan pie a pensar que lo desarrollado a partir de la conferencia de 1930 “De la esencia de la verdad” va a ser determinante para comprender el camino hacia la *Kehre*. Para ello, véase con especial atención el apartado 4 del primer capítulo. A diferencia de su propuesta que toma como punto de referencia la aparición del concepto de *φύσις (phýsis)*, nuestra lectura está estrechamente vinculada con lo ya desarrollado en torno a la *metafísica de Dasein*.

<sup>76</sup> Heidegger, *GA 9*, 189; trad., 161. Cursivas nuestras. Alteramos la traducción: proponemos *Mensch* por ‘ser humano’ en lugar de ‘hombre’, que en todo caso es el sentido genérico de *Dasein*.

<sup>77</sup> Helena Cortés y Arturo Leyte argumentan que su traducción ha optado por escribir ex-sistencia con ‘x’, tratando de que resulte menos forzado, forzado en el sentido de tener que utilizar ‘x’ en vez de ‘k’. Cf. *N. de los T.* en Heidegger, *GA 9*, trad., 267, nota 13.

<sup>78</sup> Cf. Xolocotzi, *Articular lo simple...*, 138.

ser”.<sup>79</sup> Siguiendo la interpretación de Xolocotzi, se trata de una “rebelión que hace que el ente que se comporta (el *Dasein*) retroceda ante lo ente para dejarlo-ser y en ello se sujete a sí mismo. [...] En el comportamiento, el ente que se rebela se expone a lo ente y a la vez retrocede en la retención para dejar-ser lo ente. Esto es a lo que él llama libertad”.<sup>80</sup>

En ese mismo sentido y en lo que concierne al segundo punto, la libertad en tanto el dejar-ser (*Sein-lassen*) es “por sí mismo, como tal, desocultante”.<sup>81</sup> Esto quiere decir que la verdad vista desde la esencia de la libertad “se revela como un exponerse en el desocultamiento de lo ente”<sup>82</sup> y nos informa sobre la manera en la que, discordante con la posición entre sujeto y objeto,<sup>83</sup> Heidegger piensa el sentido originario del concepto de verdad. Así, la verdad supone inicialmente lo ocultado. Hay una relación simbiótica entre el ocultamiento y el desocultamiento. Y para arrancar o sustraer tal o cual fenómeno del ocultamiento es necesario, primero, que dicho fenómeno se encuentre, en efecto, oculto. Esto sería igual a decir que en la esencia de la verdad hallamos su elemento constitutivo, a saber, la no-verdad.<sup>84</sup>

En el tercer punto, y en *triple dirección* con lo anterior, el verdadero salto a la *Kehre* surgiría con lo desarrollado por la *metafísica del Dasein*. Recordemos que en ella se muestra un interés bifásico: el ser y el ente en su totalidad. Si la ontología fundamental se encargaba de la pregunta por el ser, el estudio sobre el ente en su totalidad<sup>85</sup> pertenece a la metontología. Sin embargo, la segunda dirección se entiende precisamente a partir de la concepción de heideggeriana en torno al develamiento del ente en su totalidad como φύσις (*phýsis*), naturaleza, cuya connotación indica “un venir surgiendo y brotando a la presencia”.<sup>86</sup> Así pues, en la tercera dirección encontramos, efectivamente, la determinación de la no-verdad. Mateo Belgrano (2023) contrasta radicalmente el momento alosemiótico de *Ser y tiempo*, donde la ‘sustracción de sentido’ le pertenecía por entero a la finitud del *Dasein*. Con el

---

<sup>79</sup> Xolocotzi, *Articular lo simple...*, 137; Heidegger, *GA 9*, 189; trad., 160.

<sup>80</sup> Xolocotzi, *Articular lo simple...*, 137-s.

<sup>81</sup> Heidegger, *GA 80.1*, 363.

<sup>82</sup> Heidegger, *GA 9*, 189; trad., 160.

<sup>83</sup> Cf. Heidegger, *GA 9*, 179-s.; trad., 152-s.

<sup>84</sup> Heidegger intentará reproducir este mismo esquema en “El origen de la obra de arte” cuando se remita al carácter que tiene la *Lichtung* como doble encubrimiento. Véase el §6 inciso ‘d’ de este trabajo.

<sup>85</sup> Esto también se puede ver en la conferencia “De la esencia del fundamento”, de los mismos años, donde el autor incide directamente en el estudio sobre el mundo.

<sup>86</sup> Heidegger, *GA 9*, 190; trad., 161.

reconocimiento de la no-verdad en tanto elemento constitutivo de la esencia de la verdad, sin embargo, la *existencia* ya no puede ser la instancia que abre dicho espacio de sentido.<sup>87</sup>

Por esto pensamos que el desocultamiento de lo ente en su totalidad ya no involucra una función, llamémosla, *activa* por parte del ente que se pone al servicio de su desocultamiento, sino que el *Dasein*, en tanto *ex-sistencia* histórica, asume una función *pasiva* en el sentido de dejar-ser lo ente en virtud del movimiento que retrocede ante lo ente y lo retiene, lo eleva y lo preserva. Lo importante de este punto tiene que ver con el desarrollo metódico que Heidegger hace en el §4 de *Ser y tiempo* en torno a la comprensión del ser como una determinación de ser del *Dasein*, el cual guarda una relación de ser con su ser. Enfatiza, además, que “es propio de este ente el que con y por su ser este se encuentre abierto para el mismo”.<sup>88</sup> La comprensión, por lo tanto, al ser un modo de apertura supone las posibilidades mismas de este ente en tanto *poder-ser*, cuyo acento radica en la ‘capacidad’ que tiene el *Dasein* de proyectarse hacia el futuro. Y, en dicho caso, pese a que la apertura se identifica con las posibilidades siempre abiertas del *Dasein*, no se puede negar que este mismo desempeña una función ‘activa’ en dicho proceso, lo que contrasta con el rol pasivo que sugiere el dejar-ser expuesto en “De la esencia de la verdad” por parte de la *ex-sistencia* del ser humano histórico.

De manera que cuando la *ex-sistencia* –dice Heidegger– se pone al servicio del desocultamiento de lo ente y éste es elevado y preservado en su desocultamiento comienza la historia. Sólo por ello se puede afirmar que el ser humano *ex-sistente* es histórico y no así la φύσις (*phýsis*).<sup>89</sup> Este cuarto y último punto nos lleva a reflexionar sobre las implicaciones que posibilita la *Kehre* de incidir en el origen del fundamento, es decir, en el acontecimiento apropiador que dé cuenta de la pregunta por el ser ya no desde el horizonte trascendental, sino desde el ámbito histórico. Esto, que para el pensador de la Selva Negra se erige como una necesidad apremiante en su empresa de pensamiento, tiene que ver con lo que más

---

<sup>87</sup> Mateo Belgrano, *El oasis del arte en la filosofía de Martin Heidegger* (Buenos Aires: Sb, 2023), 62.

<sup>88</sup> Heidegger, *GA 2*, 12; trad., 32-s. Asimismo, más adelante en el §31, Heidegger agrega: “El *Dasein* es siempre lo que puede ser y en el modo de su posibilidad. El esencial poder-ser del *Dasein* concierne a los modos ya caracterizados del ocuparse del mundo de la solicitud por los otros, en todo ello y desde siempre, al poder-ser en relación consigo mismo, por-mor-de sí”. *GA 2*, 143; trad., 162.

<sup>89</sup> Heidegger, *GA 9*, 190; trad. 161.

adelante, entorno a 1931-1932 asume en los *Cuadernos Negros* en relación con el rompimiento radical con la ontología.<sup>90</sup>

La *destrucción* (cf. *Ser y tiempo*) no es más que una tarea subordinada al servicio de esa exposición recordatoria de la historia de la incapacitación, porque, al fin y al cabo, la propia pregunta por el ser no es la pregunta fundamental, sino que no es más que la primera detención de la incapacitación y la preparación de la *Kehre* hacia la capacitación del esenciar (*wesen*). La «ontología» ni siquiera conoce la pregunta por el ser. ¿Dónde está la *transición* de la pregunta por el ser a la «ontología»? *Platón y Aristóteles: justamente a causa de su grandeza se incrementó la equivocidad de su filosofar.*<sup>91</sup>

Tanto la crítica a los dos pilares de la filosofía griega clásica como la autocrítica a *Ser y tiempo* no se agota únicamente en el hecho de que, según el autor, la ontología ni siquiera conozca la pregunta por el ser. El problema hunde sus raíces en que la pregunta por el ser no puede ser planteada por la ontología. Menos aún desde su rasgo ‘fundamental’ expresado en dicha obra. En todo caso, la ontología ni corresponde al ser, ni por ello es fundamental. Esto, a diferencia de lo que podría ser considerado un fracaso, constituye el punto decisivo para el rompimiento con la ontología y el momento determinante al mismo tiempo que necesario para llevar a cabo la *Kehre*. Si bien, como ya se ha anticipado, la *Kehre* no fue tematizada de manera expresa y temática por el autor –salvo por la indicación formal en la conferencia “De la esencia de verdad” y otros ‘guiños’ en textos al inicio de la década de 1930–, no la exime de una amplia y polémica discusión.

Así, tenemos una interpretación que defiende que se trata de una ruptura insalvable entre la ontología y la ontohistoria. En este sentido, la *Kehre* da pie precisamente para entender que lo uno y lo otro son planteamientos autónomos y autosuficientes. De ahí, pues, la vuelta en un sentido de abandono y rompimiento. Por otro lado, la interpretación de Hans-Georg Gadamer, uno de sus alumnos más cercanos, es una de la más problemáticas. En ésta, Gadamer asegura que: “La historia enseña, como veo con una claridad cada vez mayor en las últimas décadas, que la llamada «*Kehre*» de Heidegger en realidad sólo era el retorno a su

---

<sup>90</sup> Anteriormente aclaramos que la *Kehre* no puede entenderse meramente como rompimiento en sentido generalizado, pues nos llevaría a pensar que se trata de un abandono radical y absoluto de todo lo anterior, entre la que se encuentra la propia pregunta por el ser o las estructuras del *Dasein* existente. Con lo que sí habrá un rompimiento es con la ontología como el modo de acceso para la pregunta desde el horizonte trascendental. De ahí la radicalidad del contramovimiento que propicia la *Kehre*.

<sup>91</sup> Heidegger, *GA 94*, 90; trad., 79.

auténtica intención, que ya había anticipado a veces en su íntima confrontación juvenil con Husserl”.<sup>92</sup> Esta interpretación, según los documentos actuales y la obra integral a punto de publicarse en su totalidad, puede resultar ciertamente problemática y difícil de sostener a un nivel general. Aun cuando existen ciertos fenómenos dentro del pensar ontológico que comparten características principalmente con las primeras lecciones, es casi imposible pensar que el pensamiento de Heidegger se entienda en un sentido estrecho y cíclico, el cual resultaría hasta forzado. Por ello hemos hecho hincapié en la dificultad a nivel general y no parcial. De cualquier manera, lo pensado ‘posteriormente’ sería preso de las primeras elaboraciones y lo por-pensar estaría condicionado por lo anterior. La *Kehre*, bajo esta perspectiva, funcionaría como la vuelta que posibilita un retorno inevitable.

No obstante, también habría que considerar que la interpretación de Gadamer se funda en las propias aseveraciones que llegó a sostener el filósofo de la Selva Negra. Un buen ejemplo de esto lo afirma en 1972 en el prólogo a sus *Frühere Schriften*: “los primeros escritos muestran un inicio del camino todavía cerrado para mí en aquel momento: la pregunta por el ser en la figura del problema de las categorías, la pregunta por el lenguaje en la figura de la doctrina del significado”.<sup>93</sup>

Por lo anterior afirmaríamos que incluso la pregunta por el ser ya habría sido pensada desde el inicio. Antes de ir contra pura y simplemente las propias palabras del filósofo, y tomando en cuenta que estas declaraciones preparan la publicación de su obra, resulta necesario analizarlas con cautela y no sólo al pie de la letra. Aquí cabe una duda razonable que, en todo caso, nos insta a cuestionar si realmente su filosofía puede ser entendida bajo el lema ‘lo esencial ya estaba desde el principio’, en especial a la luz de lo que después y de manera enfática cuestionará del desarrollo de su pensar en tanto “una sucesión de saltos cortos y largos”,<sup>94</sup> en donde el camino “no era sabido de antemano, sino que permanecía vacilante y cambiado por retrocesos y extravíos erróneos”.<sup>95</sup>

En contraste con esto, hay otra interpretación mucho más ‘equilibrada’ que sustenta una suerte de continuidad de los mismos problemas pero con un cambio de tratamiento. Ésta incluye las primeras lecciones, los diversos ejercicios pensantes, así como, por supuesto, la

---

<sup>92</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Los caminos de Heidegger* (Barcelona: Herder, 2002), 303.

<sup>93</sup> Heidegger, *GA I*, 55.

<sup>94</sup> Heidegger, *GA 66*, 434; trad., 361.

<sup>95</sup> Heidegger, *GA 66*, 411; trad., 343.

ontología fundamental en sentido amplio.<sup>96</sup> Aquí la *Kehre* es asumida como una reelaboración, pero al fin y al cabo en continuación con lo anterior y se basa fielmente en aquello que el propio Heidegger defendió en la carta al padre William Richardson donde aclara que la distinción entre Heidegger I y Heidegger II “sólo se justifica a condición de que se tenga siempre en cuenta que sólo desde lo pensado como I puede accederse a lo que debe pensarse como II. Pero el I sólo es posible si está contenido en el II”.<sup>97</sup>

Dentro de esta lectura podemos encontrar tanto a Friedrich Wilhelm von Herrmann, su último asistente y editor de una buena parte de la *Gesamtausgabe*, como a Gianni Vattimo o Arturo Leyte (entre otros).<sup>98</sup> El meollo del asunto para entender la *Kehre* desde esta perspectiva, como continuación y reelaboración, parte de la diferencia ontológica (*ontologische Differenz*) y el tiempo, el cual ya no se concibe como una estructura existencial del *Dasein*, sino como la donación del ser que acontece en su verdad. Así, a diferencia de *Ser y tiempo*, que enfatiza al *Dasein* como el ente que pregunta y, a la vez, comprende activamente, propone que a partir de la *Kehre* el *Dasein* asuma un papel ‘pasivo’, comprendiendo y acogiendo al ser y su sentido como una destinación que se manifiesta en su verdad histórica.<sup>99</sup>

No obstante, si las dos interpretaciones inmediatamente anteriores se apoyan ‘fielmente’ en lo pronunciado por Heidegger, también se tendrían que reconocer los múltiples matices que lleva a cabo el pensador a lo largo de su filosofía como otra vía para interpretar dicha ‘vuelta’. Pensar sin más en un ‘retorno’ o en una ‘continuidad’, y que lo dicho después sea fruto de lo anterior, anularía las propias transformaciones, saltos y atropellos que surgen a lo largo de su pensamiento –y, en general, de todo pensamiento– y que enriquecen el hecho mismo de filosofar.

Siendo así, y apegándonos a esta última posibilidad de entenderla, si no cambian los problemas y, en realidad, se cambia el enfoque de tratar con ellos gracias a múltiples saltos,

---

<sup>96</sup> Juan Pablo E. Esperón se dedica de forma panorámica a enunciar los diferentes autores y sus respectivos textos en los cuales se decantan por una lectura interpretativa de la *Kehre* en un sentido de continuidad, de rompimiento. También hace un paréntesis en aquellas lecturas que se centran en un análisis sistemático de *Ser y tiempo* a la luz de la obras ‘preparatorias’ para dicho texto. Véase: *El acontecimiento, la diferencia y el «entre»*. *Contraste crítico entre las posiciones de Heidegger, Nietzsche y Deleuze* (Barcelona: Anthropos, 2019), 58-60.

<sup>97</sup> Heidegger, “Ein Vorwort. Brief an P. William J. Richardson”, 18.

<sup>98</sup> Cf. Esperón, *El acontecimiento, la diferencia y el «entre»* ..., 59.

<sup>99</sup> Cf. Esperón, *El acontecimiento, la diferencia y el «entre»* ..., 61.

reelaboraciones y súbitas autocríticas, la *Kehre* en este sentido *vira* hacia la posibilidad plantear la pregunta por el Ser desde el ámbito histórico aconteciente:

El acontecimiento (*Ereignis*) tiene su acontecer más interno y su más amplia expansión en la *Kehre*. La *Kehre* que se despliega en el acontecer es el fundamento oculto de todos los otros giros, circunferencias y círculos que le son subordinados, oscuros en su procedencia, y permanecen sin ser cuestionados, y que de buena gana se los suele tomar en sí mismos como si fuesen «algo último».<sup>100</sup>

A partir de esto, se logra apreciar con cierta claridad la reflexión que Heidegger hizo sobre su propuesta y, más específicamente, sobre la *Kehre* a la que sometía su pensamiento. Ésta no busca erigirse como la última gran vuelta o la última gran transformación, sino que, por el contrario, todo movimiento o contramovimiento –o, en este caso, todo giro y toda vuelta– requiere cuestionarse y no puede entenderse como el *dictum* definitivo.

Si, por ejemplo, la propuesta ontológica fundamental exigía el horizonte posibilitador de la pregunta por el ser a partir del sentido, “el viraje del *Ereignis* –comenta Carlos Másmela– funda el paraje de la verdad, como el paraje en cuya esenciación abismal el *Dasein* es apropiado y afianzado en sí mismo.”<sup>101</sup> En este contexto, el paraje de la verdad, abierto gracias al viraje en el *Ereignis*, descubre el ser de lo ente a partir del ocultamiento-despejante del *Ahí*, el *Da* del *Seyn* (*Dasein*) y, por ello, “sólo la incidencia del Ser como apropiamiento del *Ahí* lleva al *Da-sein* hacia sí mismo, y así a la ejecución (cobijamiento) de la verdad que se funda insistentemente en el ente y que encuentra su sitio en el ocultamiento despejador del *Ahí*”.<sup>102</sup>

Sobre esto, en una nota al inicio de la *Carta sobre el humanismo*, Heidegger apunta que “lo que –ahí– se dice no ha sido pensado solamente en la época de su redacción, sino que se basa en la andadura de un camino que fue iniciado en 1936, en el instante de un intento

---

<sup>100</sup> Heidegger, *GA 65*, 407; trad., 276: “Das Ereignis hat sein innerstes Geschehen und seinen weitesten Ausgriff in der Kehre. Die im Ereignis wesende Kehre ist der verborgene Grund aller anderen, nachgeordneten, in ihrer Herkunft dunkel, ungefragt bleibenden, gern an sich als »Letztes« genommenen Kehren, Zirkel und Kreise”.

<sup>101</sup> Carlos Másmela, *La filosofía del Entre en Heidegger. Una interpretación de las Contribuciones a la filosofía* (Buenos Aires: Biblos, 2016), 34.

<sup>102</sup> Heidegger, *GA 65*, 407; trad., 276.

por decir sencillamente la verdad del ser”.<sup>103</sup> Este camino iniciado no es otro que el inicio por pensar el *Ereignis*. Las *Contribuciones a la filosofía. Del acontecimiento* [*Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*], consideradas como la segunda obra más importante del filósofo alemán y la obra del así denominado ‘segundo Heidegger’ o el pensar del *Ereignis*, constituye un *contramovimiento* de la empresa heideggeriana. Esto indica que no todo estaba dicho desde el principio. El ejercicio filosófico requiere hacerse y rehacerse, plantearse y cuestionarse. Aquí cobra sentido también aquello que afirma Merleau-Ponty a propósito de la tarea de la filosofía y su ejercicio, ya que,

[S]i es verdad que la filosofía, desde que se declara como reflexión o coincidencia, prejuzga de antemano lo que descubrirá, *necesita una vez más retomarlo todo*, rechazar los instrumentos que la reflexión y la intuición se han dado, instalarse en un lugar donde aún ellas no se distinguen, en experiencias que aún no han sido «trabajadas».<sup>104</sup>

Precisamente en las *Contribuciones a la filosofía* la pregunta por el origen de la obra de arte se sitúa y, finalmente, se instala. En el numeral 247 Heidegger esclarece que “La seleccionada pregunta por «el origen de la obra de arte» (cfr. las conferencias de Fráncfort y de Friburgo) es tomada partiendo desde *este ámbito* y por ello *pertenece* aquí mismo”.<sup>105</sup> Dicha ‘pertenencia’ a ‘este ámbito’ está dirigida a la Fundación (*Die Gründung*), el cuarto ensamble (*Fuge*), en el que “cada uno de los seis ensambles es un ámbito de aparición diferente en la estructura del acontecimiento”.<sup>106</sup>

Sin embargo, antes de incidir en la tematización sobre el arte que Heidegger hace en las *Contribuciones*, en seguida atendemos las citadas conferencias de Fráncfort y Friburgo a las que dotamos de un necesario y profundo contexto que cuente la génesis de su aparición y su posterior desarrollo en consonancia con el planteamiento de la pregunta por la verdad del ser.

---

<sup>103</sup> Heidegger, *GA 9*, 313; trad., 259.

<sup>104</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*. (Buenos Aires: Nueva visión, 2010), 119.

<sup>105</sup> Heidegger, *GA 65*, 392; trad., 266.

<sup>106</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 11: “Das aber bedeutet, daß jede der sechs Fügungen ein anderer *Geschehensbereich in der Ereignis-Struktur* ist”.

b) *El origen de la obra de arte: antecedentes y versiones*

En la introducción a *El origen de la obra de arte*,<sup>107</sup> Hans-Georg Gadamer describe el estado de ánimo con el que acogieron las conferencias que Heidegger leyó entre 1935 y 1936. Más allá de la sorpresa y el impacto, los oyentes las encontraron como una “sensación filosófica”.<sup>108</sup> Que el planteamiento de la pregunta por el arte ya expresamente enunciada haya tomado por sorpresa y haya causado impacto hasta el punto de convertirse en toda una ‘sensación’ tiene que ver en parte con cierto halo ‘romántico’ que despiertan las reflexiones sobre el arte, más aún al provenir de un pensador del que se conocía poco más de *Ser y tiempo* y en cuyo texto el arte no tuvo ninguna presencia ni mención alguna.

En aquel momento, nadie podía saber, ni siquiera sospechar, que estas conferencias no eran más que la puesta de relieve de una cuestión central, pero distinta, de una segunda elaboración de la cuestión del ser que se venía desarrollando desde 1931 y 32. Esta segunda elaboración es la primera elaboración de la cuestión del ser como ser-histórico o pensar del *Ereignis*.<sup>109</sup>

En el párrafo anterior, vimos el surgimiento de la *Kehre* como una respuesta contundente y frontal al planteamiento ontológico y el abandono de su fundamentación trascendental. Por su naturaleza, la *Kehre* es reticente a ubicarle ecuánime y temporalmente, pero cuenta con cierto nivel implícito y hasta explícito dentro de las obras redactadas en la década de 1930. Es el caso de “De la esencia de la verdad”. Asimismo, una vía más fácil y, por ello, no menos efectiva es centrarnos en el sentido ‘operativo’ que tiene la *Kehre* dentro del pensamiento de Heidegger. Si ésta da lugar al pensar del *Ereignis*, el cual logra su máxima concreción en las *Contribuciones a la filosofía*, habría que cuestionar la gestación de dicho proyecto, el cual, asegura von Herrmann, al menos los principios básicos (*Grundzügen*) “ya

---

<sup>107</sup> La editorial Reclam publicó en 1960 esta versión con la introducción de Gadamer. Por ende, no aparece en el tomo 5 de la *Gesamtausgabe, Caminos de bosque*, que incluye propiamente el ensayo “El origen de la obra de arte”. Tampoco aparece en el tomo 80.2, que incluye las tres versiones de las conferencias que anteceden al ensayo. Sin embargo, la serie RoteReihe de la editorial Vittorio Klostermann consiguió de la editorial Reclam la introducción de Gadamer, la cual citaremos en este trabajo.

<sup>108</sup> Gadamer, “Zur Einführung”. En Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Frankfurt am Main: Klostermann RoteReihe, 2012), 105.

<sup>109</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 2.

se había establecido desde la primavera de 1932”, pero “cuyo primer manuscrito se escribió entre 1936 y 1938 y no se publicó del legado hasta 1989”.<sup>110</sup>

Por más que ya existiera en 1932 un bosquejo inicial, las *Contribuciones* redactadas hacia 1936 también tienen un ámbito preparatorio y forman parte de los así llamados *tratados ontológicos*, los cuales deben entenderse en su conjunto. Éstos tratan de las posibilidades pensantes abiertas por la misma *Kehre* hacia el *Ereignis*, en donde encontramos manuscritos de esos años reunidos en su mayoría en el doble tomo 73 de la *Gesamtausgabe* “Zum Ereignis-Denken”. La naturaleza de los manuscritos varía. Por una parte, se trata de notas organizadas temáticamente; por otra, de ensayos más cortos o más largos que han sido trabajados. El manuscrito más antiguo, “Zerklüftung des Seins”, data de principios de los años treinta, el más reciente, “Die Ortschaft [im Echo des Parmenides]”, de finales de los sesenta o principios de los setenta.<sup>111</sup>

En ese sentido, 1932 resulta un año crucial y determinante. Con el abandono de la ontología<sup>112</sup> –en sentido amplio– y la *Kehre* en vistas al pensar del *Ereignis*, el desarrollo en la filosofía heideggeriana experimenta una transformación que le permite, ahora sí, examinar las posibilidades regionales abiertas en la *metafísica del Dasein* a partir de una desontologización de las mismas. Así pues, no es sólo que la pregunta por el arte tenga lugar al interior de su proyecto filosófico, sino que conquista una tematización por fuera de la metafísica<sup>113</sup> –lo que significa, al mismo tiempo, por fuera de la estética<sup>114</sup>– en el ámbito histórico aconteciente.

---

<sup>110</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 2.

<sup>111</sup> Peter Trawny, “Nachwort des Herausgebers”. En Heidegger, *GA 73.2*, 1489. Der Doppelband *GA 73* der *Gesamtausgabe* versammelt Handschriften »Zum Ereignis-Denken« aus einem Zeitraum von ungefähr dreißig Jahren. Die Art der Handschriften ist unterschiedlich. Einerseits handelt es sich um thematisch geordnete Aufzeichnungen, andererseits um durchgearbeitete kürzere oder auch längere Aufsätze. Das älteste Manuskript, die »Zerklüftung des Seins«, stammt vom Anfang der dreißiger Jahre, das jüngste, »Die Ortschaft [im Echo des Parmenides]«, vom Ende der sechziger oder vom Anfang der siebziger Jahre.

<sup>112</sup> En una carta a Elisabeth Blochmann, correspondiente al 18 de septiembre de 1932, Heidegger se expresa en relación con el proyecto de *Ser y tiempo* (el proyecto de la ontología fundamental) y, a la vez, declara su no continuación: “Se piensa y se habla de que ahora estoy escribiendo *Ser y Tiempo* II. Eso es bueno. Pero puesto que *Ser y Tiempo* I era para mí un camino que me conducía hacia algún lugar, y *este camino ahora ya no es transitable y está cubierto de malezas*, ya no puedo escribir *Ser y Tiempo* II. No estoy escribiendo ningún libro” [“Man denkt und redet schon darüber, daß ich nun Sein und Zeit II schreibe. Das ist gut so. Aber da Sein und Zeit I einmal für mich ein *Weg* war, der mich irgendwohin führte, *dieser Weg aber jetzt nicht mehr begangen und schon verwachsen ist*, kann ich Sein und Zeit II gar nicht mehr schreiben. Ich schreibe überhaupt kein Buch”]. Heidegger y Blochmann, *Briefwechsel 1918-1969* (Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1989), 54.

<sup>113</sup> Heidegger, *GA 102*, 248: “Toda ontología de cualquier tipo pertenece a la metafísica”.

<sup>114</sup> Esto es clarificado y profundizado más adelante en el §9 y §10.

En el apéndice al “El origen de la obra de arte”, incluido en *Caminos de Bosque* (GA 5), Heidegger sostiene precisamente que el ensayo transita tácitamente por el camino de la pregunta por la esencia del ser. Bajo esta circunstancia, la reflexión sobre ‘la esencia’ del arte, una reflexión muy propia de su tiempo, estará guiada por dicha pregunta y tiene su lugar en el *Ereignis*.<sup>115</sup> Esto nos sitúa más allá de la discusión esencialista y metafísica sobre ‘esencia’ del arte: dice más del tratamiento y del modo de acceso al fenómeno que de su naturaleza. En última instancia, la esencia deberá comprenderse en tanto origen (*Ursprung*), lo que exige su distinción con el concepto y el sentido tradicional de esencia.

Aun cuando es cierto que la pregunta sobre el origen de la obra de arte surge al interior del pensar del *Ereignis*, la cuestión ahora, habiendo ya precisado el sentido de la *Kehre*, es indagar cómo surge el planteamiento propio de la pregunta a partir de ésta. Por lo mismo, hay que ubicar sus diferentes momentos epocales a partir del desarrollo no lineal de las tres versiones que tiene la conferencia, hasta llegar a las *Contribuciones a la filosofía*.

En primer lugar, y a propósito de las festividades de navidad, en una carta dirigida a Elisabeth Blochmann el 20 de diciembre de 1935, Heidegger le menciona un dato que, para precisar el inicio de sus reflexiones en torno al arte, resulta decisivo, aunque no deja de ser igualmente problemático. Afirma que:

Esta vez vuelvo a poder regalarle algo de mi propia obra por Navidad. Sin embargo, es muy «de» ella. Los trasfondo y los ámbitos propios se ocultan deliberadamente, porque todo quedaría incomprensible en semejante brevedad. En cuanto al tiempo, proviene de *los felices años de trabajo de 1931 y 32* - con los que ahora he recuperado plenamente la conexión más madura. Muchas personas me instan aquí a que lo publique, pero aún no me he decidido y, por tanto, quisiera pedirle que no lo distribuya por el momento. El *17 de enero volveré a dar la conferencia en Zúrich*, invitado por la universidad.<sup>116</sup>

El regalo que Heidegger le hizo llegar a Blochmann se trata de la primera conferencia que había pronunciado en Friburgo el 13 de noviembre de 1935 intitulada “Del origen de la

---

<sup>115</sup> Cf. Heidegger, *GA 5*, 68; trad., 151.

<sup>116</sup> Heidegger y Blochmann, *Briefwechsel...*, 87. Las cursivas son nuestras. “Diesmal kann ich Ihnen zu Weihnachten wieder einmal etwas aus der eigenen Arbeit schenken. Es ist allerdings sehr »aus« ihr heraus. Die eigentlichen Hintergründe u. Bereiche sind absichtlich verschwiegen, weil alles doch in dieser Kürze unverständlich bliebe. Zeitlich stammt es aus der glücklichen Arbeitszeit der Jahre 1931 u. 32 - wohin ich jetzt den gereiften Anschluss wieder voll erreicht habe”.

Ich werde von vielen Seiten hier zum Veröffentlichlichen gedrängt; ich habe mich aber noch nicht entschieden u. möchte Sie daher auch bitten, die Blätter vorerst nicht aus der Hand zu geben. Am 17. Januar halte ich den Vortrag auf Einladung der Universität noch einmal in Zúrich.

obra de arte” [*Vom Ursprung des Kunstwerks*].<sup>117</sup> Este hecho ubica, por un lado, la procedencia de la primera elaboración en torno a la pregunta por el origen de la obra de arte e implica, por otro, varios problemas de fondo.

Un asunto ‘incuestionable’ a primera vista es lo que el propio Heidegger sostiene en relación con la proveniencia de *los felices años de trabajo de 1931 y 32*. Este dato vincularía la pregunta por el arte con las primeras elaboraciones del *Ereignis*, que, como ya vimos, datan de la misma época. Este asunto, en efecto, permaneció incuestionado y pasó completamente desapercibido durante mucho tiempo, dado que importaba más hacer explícita y necesaria una meditación filosófica sobre el arte entre los asistentes a las conferencias, sobre todo en una época como la que vivía Europa alrededor de 1935/36 –curiosamente, alrededor de los años en que viera también la luz el ensayo de Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”–.<sup>118</sup> No obstante, aquí surgen los problemas no sólo de contenido –asunto que nos interesa por principio–, sino también por la forma y el momento de su aparición. Así, abordaremos este segundo problema del cual se deriva el primero.

El tomo 80.2 de la *Gasamtausgabe*, publicado en 2020 y editado por Günther Neumann,<sup>119</sup> incluye las tres versiones ‘autorizadas’ de las conferencias impartidas –a excepción de la primera que no fue leída– tanto en la *Kunstwissenschaftliche Gesellschaft* de Friburgo el 13 de noviembre de 1935 y que se repitió en enero de 1936 en Zúrich, como en

---

<sup>117</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 7.

<sup>118</sup> Precisamente por la complejidad que suponen las diferentes versiones de las conferencias de Heidegger y, con posterioridad, las diversas formas en las que aparecieron, no quisiéramos profundizar en otra compleja empresa de pensamiento como la de Walter Benjamin, aunque más adelante en el §10 incluimos algunas referencias en relación con la filosofía del arte de su tiempo y la forma en la que tanto Heidegger como Benjamin reflexionan en torno a problemas similares propios del *Zeitgeist* de la época. Sin embargo, el ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” vería la luz en 1936, aunque la última versión data de 1940, misma que actualmente conocemos y que, a su vez, incluye notas sobre las distintas versiones. Cf. Jordi Maiso y José Antonio Zamora, “Estudio introductorio”, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas* (Madrid: Alianza, 2021), 14, nota 1. A propósito de la relación entre Heidegger y Benjamin y de la ‘aparición’ de sus obras en un año en común, existe un trabajo de investigación de Tatiana Staroselsky, donde asegura que “Una de las coincidencias más señaladas entre Walter Benjamin y Martin Heidegger es el año de publicación de sus trabajos más importantes sobre la obra de arte, a saber, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» y «El origen de la obra de arte», respectivamente, ambas de 1935”. Tatiana Staroselsky, “Una cuestión de adecuada distancia: Benjamin y Heidegger sobre la obra de arte”, *Resistances. Journal of the Philosophy of History*, Vol. 3 (2022), 2. Esto discrepa con diversas investigaciones y con las aclaraciones de los propios editores de Heidegger que lo consideran insostenible. A pesar de que hay una primera publicación en sentido estricto en esos años, el texto de Benjamin data de 1936 y no de 1935, como afirma la investigación.

<sup>119</sup> En adelante, para la exposición sobre las versiones de las conferencias, tomaremos como base las *Nachweise und Erläuterungen* a cargo de Neumann. Para ello, véase: Heidegger, *GA 80.2*, 1347-ss.

la *Freie Deutsche Hochstift* en Fráncfort los días 17 y 24 de noviembre y 4 de diciembre de 1936.<sup>120</sup> Sin embargo, ninguna de las tres versiones corresponden *definitivamente* al texto más conocido que se encuentra en *Caminos de bosque [Holzwege]*, tomo 5 de la *Gesamtausgabe*. (Dicha edición recopila tres de las conferencias sostenidas en Fráncfort.)<sup>121</sup> Además, según el editor, el tomo 5 “contiene el texto inalterado de la edición individual de *Holzwege*, de la que se han publicado cinco ediciones hasta la fecha. *El primer tratado «El origen de la obra de arte» es una excepción*”.<sup>122</sup>

Como sabemos, la publicación de la *Gesamtausgabe* no comienza sino hasta 1975. Antes de esto, Heidegger se mostraba completamente reticente a publicar sus manuscritos bajo la edición de ‘obras completas’ y caer bajo semejante “clasicismo”.<sup>123</sup> No obstante, finalmente su hijo, Herman Heidegger, lo convence y comienza todas las gestiones pertinentes para la preparación de la obra integral definitiva/ de última mano (*letzter Hand*),<sup>124</sup> en donde incluye *Holzwege*, publicado por primera vez en 1950.<sup>125</sup> La editorial Reclam publicó, sin embargo, “El origen de la obra de arte” en 1960 en una edición especial que incluía un epílogo redactado por Heidegger en 1956 y la antes mencionada introducción de Gadamer.

Hay razón cuando se piensa que “El origen de la obra de arte” no sólo representa una ‘excepción’ en relación con los diversos textos incluidos en el tomo 5 que hasta ese momento permanecían inéditos, sino que el texto mismo nace de una serie de versiones pensadas en primer lugar como conferencias y que luego el filósofo reelaboró y nutrió hasta tener la versión correspondiente a dicho tratado. A continuación, atenderemos el surgimiento de la

---

<sup>120</sup> En español contamos con una traducción oficial de la primera versión por Ángel Xolocotzi hecha en 2006 e incluida bajo el título “Del origen de la obra de arte. Primera versión” en *Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana)*, Núm. 115 (2006): 11-34. La segunda versión no ha sido traducida formalmente, pero como apéndice al presente trabajo de investigación se adjunta la versión traducida al español a cargo de la autora.

<sup>121</sup> Cf. Heidegger, *GA 5*, 344; trad., 278.

<sup>122</sup> Herrmann, “Nachwort des Herausgebers”. En Heidegger, *GA 5*, 377. Cursivas nuestras.

<sup>123</sup> Hannah Arendt y Martin Heidegger, *Correspondencia 1925-1975* (Barcelona: Herder, 2000), 212.

<sup>124</sup> La ardua tarea que supone, por un lado, negar toda posibilidad de publicar los manuscritos y, por otro lado, ceder tiempo después requiere en sí una dilucidación sistemática de los motivos que llevan a Heidegger a tomar tal decisión y, posteriormente, a encaminarse hacia su necesaria preparación. Para ello recomendamos ampliamente por lo menos dos textos de Xolocotzi que profundizan en la cuestión de una forma documental y rigurosa, véase: *Lenguaje y escritura* y *La salvación de Heidegger*.

<sup>125</sup> De *Holzwege* tenemos por lo menos dos traducciones al español: la primera a cargo de José Rovira como *Sendas perdidas* (Buenos Aires: Losada, 1960); la segunda por Helena Cortés y Arturo Leyte como *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 1995). En relación con “El origen de la obra de arte”, tenemos una traducción de Samuel Ramos en *Arte y poesía* (México: FCE, 1958) y una edición bilingüe de Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: La Oficina, 2016).

primera elaboración, la cual, como mencionamos, resulta ser la más polémica, pero al mismo tiempo decisiva para nuestro trabajo.

No hay que confundir esta primera versión con la que le obsequió a Elisabeth Blochmann. Dicho manuscrito corresponde a la primera conferencia impartida en Friburgo que es asimilado como la segunda versión. En todo caso, la primera versión no fue leída como conferencia ni en Friburgo ni en Fráncfort, pero se estima que pudo ser la primera elaboración (*Ausarbeitung*) preparatoria para las versiones posteriores que sí fueron leídas. Esta elaboración vio la luz hasta 1989 bajo el título “Vom Ursprung des Kunstwerks. Erste Ausarbeitung”, en el volumen 5 de la revista internacional *Heidegger Studies/Heidegger Studien/Etudes Heideggeriennes*.<sup>126</sup>

La controversia ciertamente inadvertida posee dos frentes. El primero tiene que ver con lo dicho en la carta a Blochmann. Aunque Heidegger le obsequió la segunda versión, ésta fue, a su vez, la primera conferencia que presentó, pero de la cual el mismo Heidegger manifiesta que surge de los felices años de trabajo del 1931-1932. Al respecto, y desconociendo que existiera una primera versión –como de hecho es el caso– se inscribió esa primera conferencia bajo dicha época de trabajo. Pero el supuesto momento en el que la elaboró representa el segundo frente de la controversia. Con exactitud, esta controversia parte de tres ejemplos que menciona Heidegger en el texto para referirse a las obras de arte como aquello que ha sido desplazado de su lugar y espacio propios: las esculturas de Egina en Múnich; *la Bärbele de Estrasburgo*; *la Antígona* de Sófocles.<sup>127</sup>

Hasta este punto la cuestión es simple: Heidegger ejemplifica tres obras de arte de las cuales tenía referencia y, muy seguramente, conocía. El problema es la referencia a *la Bärbele* de Estrasburgo, que, según una investigación en julio de 2015 por el editor en el *Städel Museum* de Fráncfort, “la única cabeza que quedaba del busto de Bärbele no se adquirió en su forma original hasta 1935 para su exhibición en el *Liebieghaus*. Esta adquisición fue presentada internamente por primera vez el 4 de abril de 1935 por el entonces director del «Instituto de Arte privado Städel», Georg Swarzenski”.<sup>128</sup> De tal manera, la ‘supuesta’ elaboración entre 1931 y 1932 es cuestionada, dado que el pensador no pudo tener acceso en

---

<sup>126</sup> Heidegger, “Vom Ursprung des Kunstwerks. Erste Ausarbeitung”. *Heidegger Studies/Heidegger Studien/Etudes Heideggeriennes*, Vol. 5 Berlin: Duncker & Humblot (1989): 5-22.

<sup>127</sup> Heidegger, *GA 80.2*, 567; “Vom Ursprung des Kunstwerks”, 7; trad., Xolocotzi, 14. Cursivas nuestras.

<sup>128</sup> Neumann, en Heidegger, *GA 80.2*, 1351.

esos años a tal referencia. El problema entonces, desde la publicación del tomo 80.2 en 2020, deviene en que Heidegger no sólo no redactara “El origen de la obra de arte” alrededor de 1932, sino que pone en entredicho lo escrito en la carta a Blochmann.

Más allá de un interés por fechas, años o periodos, nos concierne en lo fundamental una cuestión metodológica: rastrear el origen de estas reflexiones en torno al origen de la obra de arte, a la pregunta que detona todo, pues con el giro metafísico en el interior mismo de la ontología el autor descubre regiones ‘ontológicas’ desde las que se puede acceder a pensar otros modos de ser que no son *Dasein* y que no comparecen en el mundo de la cotidianidad ni como útiles ni como meros entes presentes, tal como las obras de arte.

En este orden de ideas, nuestra propuesta consiste en sostener que aun cuando es cierto, según la investigación de 2015 en el Städel Museum de Fráncfort, que la *Bärbele* no fue expuesta si no hasta 1935, este hecho queda como un ejemplo circunstancial al interior de la primera versión<sup>129</sup> y no así en la segunda enviada a Blochmann. Günter Neumann asegura, sin embargo, que la “mención de la «Bärbele» se encuentra en el texto normal y continuo del manuscrito y no representa una inserción o una adición o mejora posterior”.<sup>130</sup> Lo anterior nos indica que Heidegger no pudo agregar dicho ejemplo posterior a su primera redacción, a pesar de que acostumbraba a hacerlo en otros textos como el mismo *Ser y tiempo*.<sup>131</sup>

El verdadero problema de fondo no es el ejemplo como tal, sino mencionarlo en la primera versión. A raíz de esto, estaría anulado el hecho de que proviene de inicios de la década de 1930, específicamente de 1931-1932. Si bien es verdad que Heidegger expone la segunda versión del texto en su conferencia de Friburgo en 1935, no significa que esta segunda versión no surja de una primera elaboración pensante, esta sí, de tales años. La

---

<sup>129</sup> Una reflexión concienzuda en torno al papel que Heidegger le otorgará al arte y que veremos en el desarrollo propio del presente texto, nos lleva a afirmar no sólo que muchos de los ejemplos de los cuales se vale el filósofo alemán resultan ser recursos poco explotados en sus reflexiones filosóficas, y de los cuales además muchas veces se podría prescindir. Tal es el caso de los *Zapatos* de Van Gogh, ejemplo que ni siquiera aparece en la primera versión y por el que, aun así, Heidegger desarrolla su posición frente a los objetos y al ser de la obra. Bajo dicho antecedente, consideramos que el ejemplo adquiere un rol circunstancial que no determina en sí el momento epocal a partir del cual el texto comienza a gestarse como proyecto.

<sup>130</sup> Neumann, en Heidegger, *GA 80.2*, 1350.

<sup>131</sup> Sabido es que Heidegger agregaba notas o añadidos a sus manuscritos años después y podemos constatarlo así en muchos de sus textos con ayuda también de los editores encargados de la *Obra integral*. Un ejemplo claro se encuentra en una nota al pie de página al final del §7 de *Ser y tiempo* y que ya ejemplificamos en el inciso a del párrafo 3 de esta investigación.

confusión nace de lo no expresado por Heidegger en la carta a Blochmann, pues hace pensar que dicho regalo, concretamente aquel, correspondía a tal época, cuando en realidad aquel regalo *nacía* de ahí. Pero no era, pues, exactamente dicha elaboración. En este caso, también habría que tomar en cuenta el hecho de que esta primera elaboración, de la cual nace la segunda, no fue leída como conferencia, sino que representa, en efecto, un *manuscrito inicial* en donde el filósofo expone *sus primeras reflexiones sistemáticas sobre la cuestión del arte*. Más que texto concluido, Heidegger plasmó las ideas principales en torno al arte, surgidas en congruencia con la preparación de conferencias y lecciones sostenidas en esos mismos años sobre la verdad.

Asimismo, si tomamos como referencia un breve texto de 1934 no incluido en la *Gesamtausgabe*, intitulado “Sobre la superación de la estética: Sobre el «Origen de la obra de arte»”<sup>132</sup>, es posible discernir a simple vista que se trata de una recopilación que incluye una serie de notas congruentes con los desarrollos inherentes a la reflexión sobre el arte y la necesidad de plantear la pregunta por fuera de su consideración estética, esto, a la luz de ciertas tematizaciones anteriores. Bajo este supuesto, si este breve texto es de 1934 y el autor ya contaba con una claridad suficiente que le permitiera elaborar una aguda crítica hacia la estética, entonces comprendemos parte de su insistencia en las versiones preparadas para las conferencias de 1935 y 1936.

Incluso, apelando al contenido, para elaborar una dilucidación contra la estética en tanto el tratamiento hegemónico de estudiar el arte, es necesario que surja como tal el planteamiento de la pregunta por el arte para comenzar a pensar los elementos esenciales y no esenciales, como en el caso puntual de la estética. Si finalmente la reflexión sobre el arte se inscribe como una posibilidad de plantear la pregunta por el ser ya no desde la metafísica, resultaría muy poco probable preguntarse primero por la estética –perteneciente a aquélla– que incidir en las implicaciones del arte mismo. En este sentido, consideramos que la interrogante corresponde, en función de la superación del esquema ontológico-metafísico,

a la primera concepción del pensar del *Ereignis* en las *Contribuciones a la filosofía*. Al mismo tiempo, sin embargo, esto demuestra que la atención de Heidegger hacia la cuestión de la naturaleza del arte no es un repliegue romántico sobre el arte causado por una decepción política. Sin embargo, a partir del punto de inflexión en la historia

---

<sup>132</sup> Heidegger, Zur Überwindung der Aesthetik. Zu „Ursprung des Kunstwerks“. *Heidegger Studies, Heidegger Studien/Etudes Heideggeriennes*, Vol. 6 (1990): 5-7.

de su ser, que tuvo lugar pocos años antes de la toma del poder por los nacionalsocialistas, la atención al arte adquiere un estatus superior al de la cuestión metontológica.<sup>133</sup>

Esto puede aclarar uno de los sentidos primordiales de nuestra investigación, a saber, que mientras en la *Metafísica del Dasein* surge la oportunidad real de tematizar el arte como un modo de ser distinto del *Dasein* existente, en el pensar del *Ereignis* emana la necesidad de formular la pregunta por el origen de la obra de arte en la medida en que el arte es un modo de acontecimiento de la verdad del ser de lo ente. Por ello, von Herrmann afirma que el arte adquiere un estatus superior al tratamiento metontológico, pues no pudo ser abordado con anterioridad precisamente por las limitantes mismas de la ontología y la metafísica. En la medida en que ya no encuentra un camino transitable a través de la renovada *ontología fundamental*, Heidegger abandona el horizonte trascendental y se orienta hacia el ámbito histórico aconteciente que le permitirá desarrollar la explicitación de la pregunta por la esencia de la verdad del Ser (*Seyn*) a partir de la fuerza integradora del ensamblaje (*Gefüge*). Esto último supone los diferentes modos de articulación y despliegue que posibilitan la manifestación y el surgimiento de la verdad del Ser, uno de ellos –el cuarto– la fundación (*Gründung*), a la que pertenece la pregunta por el origen de la obra de arte.

Ahora bien, si retornamos a las implicaciones propias de la primera versión de “El origen de la obra de arte” que correspondería efectivamente con una elaboración entre 1931 y 1932 –con todo y el ejemplo de la *Bärbele*–, existe un argumento que parece contradecir hasta cierto punto esta interpretación. Se trata de aquello de von Herrmann afirma a raíz del lugar que ‘debe’ tener el ensayo sobre el arte: “el hecho de que la meditación sobre la esencia del arte no mencione específicamente el *Ereignis*, no debe llevar a pensar que el tratado sobre la obra de arte es intelectualmente anterior a las *Contribuciones a la filosofía*”.<sup>134</sup>

El argumento contradice, en una primera lectura, las anteriores afirmaciones de las cuales nos hemos valido hasta el momento. Por éste retrocederíamos un paso, pues

---

<sup>133</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 8: “Damit ist aber zugleich erwiesen, daß Heideggers Zuwendung zur Frage nach dem Wesen der Kunst kein durch eine politische Enttäuschung veranlaßter romantischer Rückzug auf die Kunst ist. Aus der seinsgeschichtlichen Wende aber, die sich einige Jahre vor der nationalsozialistischen Machtergreifung vollzog, gewinnt die Be sinnung auf die Kunst einen höheren Rang als in der metontolo-gischen Fragestellung”.

<sup>134</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 8: “Die Tatsache, daß die Besinnung auf das Wesen der Kunst nicht eigens das Ereignis nennt darf aber nicht zu der Meinung verleiten, die Kunstwerk-Abhandlung liege gedanklich noch vor den „Beiträgen zur Philosophie”.

efectivamente, en la primera versión Heidegger no menciona ni una sola vez *Ereignis*, aunque sí refiere a la estructura básica con la que, con toda seguridad, pudo dilucidar la unidad integradora del Ser como ensamblaje (*Gefüge*).<sup>135</sup> En este sentido, esa primera versión, polémica como ya la hemos catalogado, tendría elementos en diseminación que estarían desarrollándose no antes de las *Contribuciones* como tal, sino muy posiblemente de forma simultánea. Es por ello por lo que, contrario a que von Herrmann no dé cabida a la posibilidad de situar la meditación sobre la esencia del arte ‘intelectualmente’ antes de las *Contribuciones*, cuya preparación coincide con 1931-1932, hay indicios suficientes que nos permiten sostener que al menos la primera versión del texto, por un lado, no hunde sus raíces en la esencia del arte –cosa que explicaría por qué Heidegger no leyó el manuscrito a diferencia de las otras dos versiones–, y, por otro lado, al no lograr incidir en su esencia, quedaría sólo como el primer ejercicio sistemático del planteamiento de la pregunta en torno al origen de la obra de arte.

Esto quiere decir que dicho ejercicio si bien no puede ser anterior a la constitución propia de las *Contribuciones*, sí correspondería a un intento desarrollado a la par del rompimiento con la ontología y el pensar histórico de la verdad del ser, *Ereignis*. De manera que, esta interpretación, más allá de buscar refutar de la tesis del último asistente del filósofo de la Selva Negra, se erige como otra posibilidad de lectura que ubica la pregunta por el origen de la obra de arte justo en el tránsito hacia la *Kehre*, lo cual supone que no forma parte de algo ‘intelectualmente anterior’, sino que se ubica en el salto hacia la verdad del Ser, que inicia en el camino preparatorio de las *Contribuciones a la filosofía*, camino que el propio von Herrmann asegura “se venía desarrollando desde 1931 y 32”.<sup>136</sup>

En resumen, mientras que la interpretación de von Herrmann, argumenta una imposibilidad en la explicitación de la pregunta por la esencia del arte anterior al considerado segundo texto más importante de Heidegger; nosotros sostenemos que la meditación sobre la esencia del arte nace de forma simultánea al camino preparatorio de los *Beiträge*. E incluso las otras dos versiones, preparadas y presentadas antes de la última redacción de esta obra central del pensamiento ontológico, se habrían elaborado a la par.

---

<sup>135</sup> Cf. Heidegger, *GA 80.2*, 586; “Vom Ursprung des Kunstwerks”, 19; trad., Xolocotzi, 30.

<sup>136</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 2.

Lo relevante de esto no tiene que ver con cierta defensa en la exactitud de las fechas o con un interés historiográfico en la obra de Heidegger. Antes bien: nos interesa comprender y, en ese sentido, determinar el papel que tiene el arte en las reflexiones filosóficas del pensador alemán. Que el arte se constituya, según lo expuesto, como una preocupación que brota muy al inicio de la transformación que experimenta su pensamiento alrededor de 1931-32, y que, años más tarde, sea el este mismo una forma privilegiada de decir el Ser, exige ya, de entrada, atender a la génesis propia de la meditación sobre dicho fenómeno en lo profundo de la filosofía de Heidegger.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### LA OBRA DE ARTE Y LA ESENCIA DE LA VERDAD

#### §4. La esencia de la verdad *desde la esencia de la libertad*

Como apuntamos en el inciso ‘a’ del párrafo 3, la conferencia “De la esencia de la verdad” produce el salto hacia la vuelta (*Kehre*).<sup>137</sup> El abandono del horizonte trascendental propició, entre otras cosas, repensar las estructuras propias que soportaban la pregunta por el ser. De ahí que la *Kehre* surja como una necesidad operativa para su replanteamiento. Pero, en todo caso, el enfoque central de la conferencia examina y trata de dilucidar la esencia de la verdad con el objetivo de encontrar una única cosa: “qué es lo que caracteriza a toda verdad en general como verdad”.<sup>138</sup>

Para este proyecto, Heidegger le dedicará, además de la conferencia antes citada y las diversas versiones de ésta incluidas en el tomo 80.1, una lección en Friburgo que lleva el mismo título “De la esencia de verdad” invierno de 1931-1932. Todo esto de forma explícita, así como los textos propios del así llamado pensar ontohistórico de forma implícita, corresponderían a los esfuerzos iniciados en torno al problema de la verdad precisamente a inicios de los años 30 y sostenidos durante más de una década. Por ello, a simple vista, cuando se intenta ‘catalogar’ y ‘etiquetar’ la obra de Heidegger, parece que con la *Kehre* su filosofía toma el rumbo hacia pregunta por la *verdad* del ser, viniendo de la pregunta por el *sentido* del ser. Ante esto, décadas después el propio Heidegger asegurará que la cosa no era tan simple:

«Ontología» – «pensar del ser» son títulos que no captan la peculiaridad de la «cuestión del ser» tal como se plantea en *Ser y tiempo*. Por eso se abandonó pronto el título de «ontología fundamental». Toda ontología de cualquier tipo pertenece a la metafísica. El título «Verdad del ser» también es inadecuado y al mismo tiempo

---

<sup>137</sup> Cf. Heidegger, *GA 9*, 193; trad., 164. Nota al pie.

<sup>138</sup> Heidegger, *GA 9*, 177; trad. 151.

engañoso, porque no se trata de la verdad buscada sobre el ser, sino de la retorsión (*Verwindung*) del «ser» en el acontecimiento.<sup>139</sup>

Aunque nos aclara la reflexión que con el paso de los años Heidegger hace sobre el Ser en relación con el *Ereignis*, sirva esto como un breve paréntesis en la dilucidación de la pregunta por la esencia de la verdad. A continuación nos interesa, por vincularse estrechamente con la verdad, la manera en la que la pregunta por el origen de la obra de arte cabe al interior del planteamiento que interroga por la verdad del Ser, ya que el arte constituye uno de los pocos modos esenciales en los que acontece el develamiento de la verdad de lo ente.<sup>140</sup>

De manera que, si se quiere comprender el punto de partida de “El origen de la obra de arte”, se debe considerar todo el trayecto posterior a *Ser y tiempo*, pasando por la *Metafísica del Dasein* y, enfáticamente, por el camino crítico y pensante que inicia en la década de 1930. Bajo esta misma línea argumentativa, Leyte afirma que el texto –redactado a partir de diversas conferencias– “De la esencia de la verdad” (1930) resulta decisivo, ya que el ensayo sobre el arte “se inscribe directamente en la órbita del ensayo sobre la verdad, al punto de poder preguntarse si en realidad no constituye su culminación”.<sup>141</sup>

Asimismo, en las lecciones sobre la esencia de la verdad (*GA 34*) en el semestre de invierno de 1931/32, el filósofo de Meßkirch vislumbra la conexión –desde el propio Platón– entre la luz y la idea. “La luz es la imagen simbólica de la idea –dice–. La idea contiene y da

---

<sup>139</sup> Heidegger, *GA 102*, 248: “«Ontologie» - «Seinsdenken» sind Titel, die das Eigentümliche der «Seinsfrage», wie sie in «Sein und Zeit» angesetzt wird, nicht treffen. Deshalb wurde alsbald der Titel «Fundamentalontologie» aufgegeben. Alle Ontologie jeder Art gehört in die Metaphysik. Auch der Titel »Wahrheit des Seins« ist unzureichend und zugleich irreführend, denn es handelt sich nicht um die gesuchte Wahrheit über das Sein, sondern um die *Verwindung* von »Sein« im Ereignis”.

<sup>140</sup> Cf. Heidegger, *GA 5*, 44; trad., 95.

<sup>141</sup> Arturo Leyte, *Post Scriptum a El origen de la obra de arte de Martin Heidegger* (Madrid: La oficina, 2016), 11. Cabe aclarar en este punto dos cuestiones. La primera tiene que ver con lo que encontramos en el texto de Arturo Leyte, quien asimila que “De la esencia de la verdad” data de 1931. Hasta 2016, efectivamente, se conocía poco más de las diferentes versiones que comienzan a redactarse a partir de 1930. De modo que, al igual que “El origen de la obra de arte”, el ensayo sobre la verdad posee por lo menos cuatro versiones recopiladas en el tomo 80.1 de la *Gesamtausgabe* e igualmente sostenidas en diferentes momentos. La primera versión es del 14 de julio de 1930 sostenida en Karlsruhe; la segunda del 8 de octubre de 1930, en Bremen; la tercera del 5 de diciembre y 11 de diciembre de 1930 en Marburgo y Friburgo, respectivamente, de las cuales se reelaboró otra versión en 1932 para una conferencia en Dresde; y, por último, la cuarta versión reelabora el manuscrito completo de la conferencia de Friburgo en Pentecostés de 1940. El texto final y publicado por primera vez en 1943 se encuentra en el tomo 9 de la *Gesamtausgabe* y debe diferenciarse de las lecciones del semestre de invierno de 1931/32 en Friburgo bajo el nombre *De la esencia de la verdad. Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*, que corresponde a la *GA 34*.

el ser. Vislumbrar las ideas significa: entender el ser-qué y el ser-cómo, el *ser* de lo ente”.<sup>142</sup> Con esto, el filósofo quiere desarrollar –y para ello tematiza la luz y la idea– el nexo entre libertad y ser. También en las conferencias “De la esencia de la verdad” el pensador procuró entender la esencia de la libertad a la luz de la esencia de la verdad. La libertad, en este sentido, se revela como un exponerse en el desocultamiento de lo ente en tanto dejar-ser (*Seinlassen*).<sup>143</sup>

Así, se plantea la posibilidad o las posibilidades que existen, y de qué manera, de experimentar lo ente en cuanto tal. Para ello, dirá que es necesario ‘hacerse libre’ para la luz, es decir, dejar que se haga la luz, ¡entender! Asimismo, si vislumbrar las ideas conlleva a entender el *ser* de lo ente, y la luz simboliza a la idea, dejar que ‘se haga la luz’ es dar paso a lo ente al dejarlo-ser y sólo así, el ser de lo ente comparece. Sin embargo, Heidegger añadirá en este punto que ‘hacerse libre’ para lo ente, también “significa llevar a cabo el *proyecto de ser*, donde se echa en cara y se hace ver una visión (imagen) de lo ente, para así, con vistas a esta visión, comportarse respecto de lo ente en cuanto tal”.<sup>144</sup>

El comportamiento respecto de lo ente dependerá tanto del tipo de ente como de la libertad del ser humano para dejar que se haga la luz. Heidegger pondrá tres ejemplos de cómo la libertad en el sentido de dejar-ser posibilita aproximarse a lo ente. Para él, la naturaleza, la historia y el arte lo logran. El autor considera a este último como el ámbito que revela tanto más la fuerza interior que tiene el ser humano de comprender el ser, ‘el rayo de luz’, centrándose puntualmente en la poesía. No obstante, si bien el inicio de su reflexión parte de la esencia del arte, la emprende por vía negativa a través de una clara y contundente crítica a la estética en tanto que disciplina:

La esencia del arte no es ser expresión de una vivencia, no consiste en que el artista exprese en la obra su «vida anímica», para que épocas posteriores, como opina Spengler, tengan que preguntar cómo se manifestaba en el arte el alma cultural de una época. Tampoco en que el artista reproduzca la realidad más precisa y nítidamente que otros, o que produzca (exponga) algo en lo que otros tengan un disfrute, un deleite de tipo superior o inferior. Sino en que tiene la mirada esencial para lo posible, *en que lleva a la obra las posibilidades ocultas de lo ente, haciendo con ello por vez primera a los hombres videntes para lo realmente existente, en lo que ellos se mueven a ciegas*. Lo esencial del descubrimiento de lo real no sucedió ni sucede mediante las ciencias,

---

<sup>142</sup> Heidegger, *GA 34*, 60; trad., 66.

<sup>143</sup> Cf. Heidegger, *GA 9*, 188-s.; 159-s.

<sup>144</sup> Heidegger, *GA 34*, 61; trad., 67.

sino mediante la filosofía original y mediante la gran poesía y sus proyectos (Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe). La poesía hace a lo ente más ente. ¡Poesía, no literaturismo! Pero para entender qué es la obra de arte y el arte poético en cuanto tales, la filosofía tiene primero que desacostumbrarse de concebir el problema del arte como un problema de la estética.<sup>145</sup>

Llama la atención, al respecto, que el autor exprese la esencia del arte en contraposición con la expresión<sup>146</sup> de una vivencia. A inicios de la década de 1920, como ya lo abordamos en el §1 de esta investigación, Heidegger también vincula conceptos tales como expresión y percepción a la estética y, por ende, al arte. No podríamos sostener a cabalidad que, en dicho momento epocal, Heidegger ya discutiera con la estética o con el arte. Pero es verdad que reconocía una relación ‘natural’ –como la mencionamos en un inicio– y simbiótica entre ambos. Parte del fragmento anterior sugiere que esta relación ‘tradicional’ entre el arte y la estética debe superarse en la medida en que la filosofía se desvincule de la concepción del arte como el mero objeto de estudio de esta disciplina, que concibe al arte como la expresión de la vivencia anímica del artista y que puede producir, por lo tanto, una reacción en el espectador, llámese disfrute, deleite, aversión, temor, entre muchas otras.

Para el filósofo alemán, la función de la obra de arte no consiste en reproducir ni en producir vivencias, sino esencialmente en desocultar las posibilidades de lo ente. Incluso, gracias a su carácter poético, hacer lo ente más ente. Para conquistar este ámbito esencial en el arte, es menester no sólo sobrepasar las posibilidades de lo que ahí Heidegger nombra vivencia en tanto expresión en el arte, sino como argumenta Leyte “la meditación sobre el arte tiene que ocurrir *ex profeso* fuera de la Estética, en un horizonte post-ontológico. Porque el hecho de que en la época de la subjetividad moderna la Estética venga a ampliar esa lógica a la sensibilidad, no cambia para nada el panorama. Al contrario, viene a confirmarlo”.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Heidegger, *GA 34*, 63-64; trad., 70. Cursivas nuestras.

<sup>146</sup> En la primera versión “Del origen de la obra de arte”, Heidegger menciona lo siguiente a favor de entender un sentido menos común de expresión y más cercano a la obra de arte: “De antemano admitimos que la determinación del arte como expresión tiene su corrección. La opinión de que el arte es expresión es igual de indiscutible que la afirmación: la motocicleta es algo que hace ruido. Cualquier técnico se reiría de tal determinación esencial de esta máquina. Pero nadie se ríe cuando se habla desde hace mucho de que el arte es «expresión». Ciertamente, la Acrópolis es expresión de los griegos y la catedral de Naumburgo es expresión de los alemanes y el ¡beeh! es expresión del borrego. Sí, de acuerdo, la obra de arte es una *expresión especial*, es decir, un ¡beeh! propio, probablemente. Pero la obra no es obra porque sea expresión, sino que es expresión porque es una obra. A la determinación del ser-obra la caracterización de la obra como expresión no sólo no aporta nada, sino que impide ya toda pregunta propia por este ser”. Heidegger, “Vom Ursprung des Kunstwerks”, 17-s.; trad., 28. Cursivas nuestras.

<sup>147</sup> Arturo Leyte, prólogo a *El origen de la obra de arte* (Madrid: La Oficina, 2016), 13.

Pero ¿de dónde viene el rechazo a la estética por parte de Heidegger? Por lo menos en textos como *Meditación (GA 66)*, en *Contribuciones a la filosofía (GA 65)* y en uno de los tomos *Nietzsche (GA 6.1)*, hay una crítica a la estética a todas luces. Ni qué decir del texto que dedica por completo a esta cuestión bajo el título “Sobre la superación de la estética: Sobre el «origen de la obra de arte»”<sup>148</sup> o directamente en “El origen de la obra de arte”, en el cual, tanto al final del primer apartado como en el epílogo añadido y escrito en la década de 1950, apreciamos que contiende con la estética para incidir en la propia esencia del arte y, por ende, el origen de la obra.

Por lo mismo, el problema con la estética no puede entenderse unilateralmente. Heidegger apunta a una superación de ésta, pero no sólo para elucidar la pregunta por la esencia del arte. La cuestión es mucho más compleja. El arte, en tanto que una posibilidad de desvelar el ser de lo ente, a partir de poner-en-obra-la-verdad –asunto que desarrollaremos más adelante–, no puede tomarse como un fenómeno aislado del proyecto heideggeriano que interroga por el ser. La estética, en todo caso, se incluiría como una disciplina metafísica, perteneciente al primer inicio del pensar, que estudia el arte bajo la diferencia entre materia y forma en cualquiera de sus modalidades. Y, en el entendido de que toda ontología de cualquier tipo pertenece a la metafísica, es precisamente con la *Kehre* que se busca el abandono de todo planteamiento metafísico. Por lo tanto, habría que entender la crítica de Heidegger hacia la estética en relación con el estudio científico que ésta realiza del arte a partir de lo que se denomina vivencia (*Erlebnis*).

Esto puede constatarse desde la primera oración del fragmento antes citado: “la esencia del arte no es ser expresión de una vivencia, no consiste en que el artista exprese en la obra su «vida anímica»”. Aquí aparece en primer lugar la vivencia (*Erlebnis*), un concepto importante al menos para el Heidegger de juventud. Jean-Marie Schaeffer, filósofo francés, alude atinadamente al por qué Heidegger criticará –al menos posterior a la *Kehre*– el sentido de la *Erlebnis* como experiencia vivida. Argumenta que en parte es porque “quiere arreglar cuentas con las corrientes intelectuales dominantes durante su juventud, especialmente con

---

<sup>148</sup> Heidegger, “Zur Überwindung der Aesthetik. Zu «Ursprung des Kunstwerks»“. *Heidegger Studies, Heidegger Studien/Etudes Heideggeriennes*, Vol. 6 (1990): 5-7.

la filosofía neokantiana, los pensamientos de la empatía y más en general la «tentación psicologista» de la filosofía en contacto con la reciente psicología experimental”.<sup>149</sup>

Lo que aquí destaca, y que no implica ningún misterio, es la ‘sutil’ –aunque problemática– diferencia que tiene la lengua alemana para nombrar la *experiencia* con dos conceptos: *Erlebnis* y *Erfahrung*. Fenomenológicamente hablando, mientras que la primera puede concebirse como vivencia fenoménica o bien experiencia vivida, la segunda se entiende como la estructura global de todas las vivencias. No obstante, en el estudio de la estética y de la teoría del arte se habla mucho más de la experiencia estética que de la vivencia. Saltan a la vista varias interrogantes. ¿De dónde surge la oposición de Heidegger al sentido de vivencia en el arte? ¿Tener vivencia del arte es igual a tener experiencia de éste? ¿Cómo se tiene una experiencia de la obra? ¿Cómo pasar del sentido vivido del arte al carácter experiencial de éste? Schaeffer no busca darles respuestas a estas preguntas, pero hace un exhaustivo trabajo en relación con la experiencia estética en el sentido de *Erfahrung*. Pero advierte que:

[...] si la idea de una *experiencia* que sería específicamente estética [fue] 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 heterónimo 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>150</sup>

Si la esencia del arte para Heidegger escapa de la vivencia, y el principal problema con la estética es que toma a la obra de arte como ‘productora’ de vivencias, enunciaremos en seguida algunos elementos que nos ayuden a comprender el fundamento que sustenta la crítica del concepto de vivencia y por qué esté no puede aplicarse a la obra de arte. No desarrollaremos como tal el momento de la desestetización del arte –pues lo hace el §9–, sino que sustentaremos, metodológicamente, las bases de esta crítica para comprender la desvinculación del arte con la estética y vínculo originario entre arte y verdad.

---

<sup>149</sup> Jean-Marie Schaeffer, *La experiencia estética* (Buenos Aires: La marca editora, 2018), 28.

<sup>150</sup> Jean-Marie Schaeffer, *La experiencia estética*, 25.

## §5. Crítica al concepto de vivencia [*Erlebnis*] en el arte desde la esencia de la libertad

Si en sentido estricto, tal como argumenta Schaeffer, Heidegger critica la noción de la *Erlebnis* en tanto vivencia subjetiva para ‘arreglar cuentas’ con ciertas corrientes intelectuales de su periodo de juventud como la filosofía neokantiana, resulta interesante la discusión que se gesta a partir de dicho problema. En el curso *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*, mejor conocido como el semestre de posguerra (*Kriegsnotsemester*), Heidegger argumenta que la vivencia (*Erlebnis*) no puede ser entendida –bajo el supuesto neokantiano– como proceso (*Vorgang*) cognitivo:

Yo vivo; yo vivo algo. Cuando nos entregamos lisa y llanamente a esta vivencia interrogativa no reconocemos nada parecido a un pro-ceso o a un acontecer. No se nos da nada psíquico ni nada físico. Pero de inmediato uno podría objetar: la vivencia es un proceso [que discurre] en mí, en mi alma, por lo tanto es algo evidentemente psíquico [...] Esta objeción no es pertinente porque ya objetiva la vivencia antes de tomarla tal como *se da*.<sup>151</sup>

Entender esto así, suponía describir de forma lógica cómo se articula el contenido de la vivencia a la conciencia, lo cual involucraba necesariamente el tradicional esquema sujeto-objeto que sustentaba la ‘validez del conocimiento’. A juicio de Heidegger, la tarea fundamental es comprender la esencia de la vivencia a partir de la pregunta: ¿hay algo? (*Gibt es etwas?*). “Cuando pregunto ¿hay algo?, me comporto como alguien que pone algo, es decir, como alguien que se interroga por el algo”.<sup>152</sup> Más adelante señala: “en esta vivencia se pregunta por *algo* en relación con algo en general. La pregunta tiene un contenido determinado: la pregunta es si «*hay*» o «*se da*» un algo. Lo que está en cuestión es el «*hay*», o, para ser más exactos el «*hay*» está sometido a interrogación”.<sup>153</sup>

Bajo estos preceptos, Heidegger indaga en la esfera que precede al esquema tradicional de sujeto-objeto, donde el sujeto aún no ha intervenido. Según Stefano Cazzanelli, Heidegger busca *revelar el darse de la donación* en el momento originario en el cual la donación (*el hay*) se manifiesta, es decir, la experiencia originaria. De ahí que se eleve al

---

<sup>151</sup> Heidegger, *GA 56/57*, 65; trad., 79-s. Traducción modificada. Homologamos los términos de *Erlebnis* por *vivencia* en vez de *experiencia*.

<sup>152</sup> Heidegger, *GA 56/57*, 66; trad., 80.

<sup>153</sup> Heidegger, *GA 56/57*, 57; trad., 81-s.

cuadrado la pregunta: “¿Se da el «hay» (*Gibt es das «es Gibt»*)?, reflejando sobre sí misma la categoría reflexiva de Lask”.<sup>154</sup>

En este orden de ideas, el filósofo alemán reconocerá que el comportamiento, por lo tanto, precede a la actitud contemplativa de que algo se dé, pues el ser humano está inmerso en la vivencia misma. De este modo, y a partir del contraste que existía entre *Erlebnis* y *Vorgang* alrededor de 1919 y en general en las primeras lecciones en Friburgo, lo que se intentaba era ‘rescatar’ el sentido originario de la vivencia en íntima relación con la vida fáctica. Para ello, el autor reconstruye conceptos básicos como la vida para mostrar la vivencia tal como acontece. En las *Anotaciones a la Psicología de las visiones del mundo de Karl Jaspers*, consideraba preciso distinguir entre dos direcciones de sentido en las que se expresa la tendencia al fenómeno de la existencia:

- 1) La vida como objetivación en el sentido más amplio, como configuración y esfuerzo creativo, como un sacar fuera de sí y, con ello, aunque dicho de modo poco claro, algo así como *en esta vida* y *en cuanto tal vida*, «*ser aquí*»
- 2) *Vida como vivencia (Erleben)*, *vida como experimentar (Er-fahren)*, captar, llevar hacia sí, y junto a ello, vinculado de modo oscuro, algo así como en semejante vivencia «*ser aquí*».<sup>155</sup>

Heidegger propone, bajo este panorama, la vida como vivencia, lo cual supone al mismo tiempo, la vida como experiencia. Por ello, en este punto, tanto *Erlebnis* como *Erfahrung* se diferencian única y exclusivamente por su grado de intensidad al captar la vida como tal. Sin embargo, para abordar esta vivencia experienciante desde una perspectiva fenomenológica, es esencial precisar el fenómeno originario de la vida. En esta fase, Heidegger estudió exhaustivamente el problema de la vivencia en su sentido fenomenológico

---

<sup>154</sup> Stefano Cazzanelli, “El neokantismo en el joven Heidegger”, *Revista de Filosofía*, Vol. 35, Núm. 1 Universidad Complutense de Madrid, (2010), 34. En relación con esto, el autor continúa: “Adelantándose a Heidegger, Lask, como hemos señalado, considera que la *donación* coincide con algo que se ofrece de forma ya estructurada al sujeto. A este nivel originario el yo vive el sentido, el significar del mundo sin constituirlo artificialmente. Como consecuencia, el *objeto* de la esfera originaria ya no es un *Gegen- Stand*, sino más bien una experiencia viva caracterizada esencialmente por el *remitir a* [*intencionalidad*]. La pregunta de Heidegger sobre la *donación de la donación* es la pregunta sobre el sentido de esta experiencia originaria, sobre la *donación*, es decir, la introducción del problema del *cómo (Wie)* toda la esfera del significado (el segundo *es gibt*) sea vivida, es decir, *dada* (el primer *es gibt*)”. Para un estudio detallado sobre Lask, véase especialmente el segundo capítulo de la exhaustiva investigación de Alejandro Vigo, *Juicio, experiencia, verdad. De la lógica de la validez a la fenomenología* (España: Ediciones Universidad de Navarra, 2013): 41-71.

<sup>155</sup> Heidegger, *GA 9*, 15; trad., 25. Cursivas nuestras.

y su relación con la vida fáctica o, mejor dicho, centró su investigación de manera rigurosa al vínculo entre la vivencia fenomenológica y la vida concreta. En particular, en el curso de 1921/1922 “*Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*”, describe la vida de una manera fundamentalmente sencilla, enfocándose en su esencia fenomenológica: “Vida = *Dasein*, ser en y a través de la vida”.<sup>156</sup>

Aunque la problemática central aborda el fenómeno de la vida, las nociones que Heidegger enfatiza en sus textos tempranos son *Urphänomen* y *Grundphänomen*, conceptos que remiten a lo que se entiende por vivencia. Para no caer en un psicologismo reductivista, el filósofo reformula este problema, en oposición al concepto de *Vorgang* defendido por la escuela neokantiana, mediante la introducción de la noción de *Ereignis*. Heidegger argumenta que “la vivencia no desfila delante de mí como un objeto o como una cosa que yo coloco ahí, sino que yo mismo me la a-propio, y ella se apropia de sí misma según su esencia”.<sup>157</sup> En otras palabras: no se trata de observar la vivencia desde una perspectiva externa o como un fenómeno ajeno, sino de entenderla en su propia forma de acaecimiento, a través de un proceso de apropiación.

En el momento que yo comprendo la vivencia de esta manera, dejo de comprenderla como un proceso (*Vor-gang*), una cosa o un objeto para pasar a comprenderla como algo completamente nuevo, como una apropiación (*Ereignis*) [...] Las vivencias son fenómenos de a-propiación, en tanto que viven de lo que les es propio y en tanto que la vida vive sólo así.<sup>158</sup>

El autor no concibe la vivencia como un fenómeno que ocurre de manera independiente: el concepto de *Ereignis*<sup>159</sup> alude precisamente a la relación primordial entre el yo y lo vivido en la vivencia. Heidegger caracteriza la vivencia como una experiencia inherente al yo, donde éste se convierte en una parte integral de lo que acontece y de la

---

<sup>156</sup> Heidegger, *GA 61*, 85: “Leben = Dasein, in und durch Leben”.

<sup>157</sup> Heidegger, *GA 56/57*, 75; trad., 91.

<sup>158</sup> Heidegger, *GA 56/57*, 75; trad., 91.

<sup>159</sup> Para el filósofo de la Selva Negra, el concepto de *Ereignis* en su periodo de juventud no tiene la misma connotación propia del pensar ontológico. Según Richard Polt el *Ereignis* “en 1919 significa, en términos generales, una especie de experiencia en la que me encuentro a mí mismo íntimamente involucrado, por otra parte, también significa una experiencia en la que únicamente soy un espectador objetivo. En 1936-8, significa, aproximadamente, el posible acontecimiento en el que una nueva forma de existir puede ser encontrada— una época y un lugar en el que una persona puede cultivar significación. En 1962 significa, en términos generales, no una experiencia, tampoco un acontecer, sino un origen último que nos ha otorgado desde siempre tiempo y ser”. Richard Polt, “Ereignis”, *A Companion to Heidegger*, Ed. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (USA: Blackwell Publishing, 2005), 376.

manera en que lo acontecido se manifiesta. No es fortuito que, alrededor de 1919 y 1920, Heidegger dedicara una parte significativa de su reflexión al problema del mundo, un concepto en el que se entrelazan el mundo circundante, el mundo compartido y el mundo del sí mismo. Bajo este esquema, el mundo del sí mismo se establece como el núcleo de toda vivencia, ya que en él se configuran las significaciones en la conciencia.

Es claro entonces que la pregunta por la vida fáctica en toda su concreción constituye el punto de partida filosófico de Heidegger en verdadera consonancia con la fenomenología husserliana. Ésta no sólo puso en el centro a la vivencia intencional (*intentionales Erlebnis*) como el modo en el que las cosas son dadas a la conciencia, sino que la *Erfahrung* implica el acto de conciencia en el que algo real se da como lo que realmente es.

No obstante, el hecho de que Heidegger poco antes de *Ser y tiempo* comience a distanciarse paulatinamente de la fenomenología husserliana confirma la transformación hermenéutica de su propuesta. Piensa la vivencia intencional, en tanto comportamiento, en la medida en que el *Dasein* es el ente que se ocupa y, a su vez, cuida de su ser. Sin ahondar en este asunto –lo cual constituye en sí mismo una investigación independiente– nos interesa mostrar que con el abandono del horizonte trascendental de la ontología, ya esbozado en el inciso a del §3, tanto el concepto de vivencia como el de experiencia estarán subordinados al propio contramovimiento de la *Kehre*, no precisamente porque desaparezcan del proyecto filosófico del autor, sino que su aplicación y relevancia se transformarán en el marco de la *Kehre*.

Lo significativo de esta exposición centrada en las primeras lecciones radica en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, queda claro que vivencia (*Erlebnis*) y experiencia (*Erfahrung*) no se contraponen; incluso el buen ejercicio filosófico entendería la forma en la que ambos conceptos pueden complementarse para entender el plexo de la vida misma. En segundo lugar, dado que no son conceptos contrapuestos y Heidegger no ve en ellos elementos negativos *per se*, la crítica que él desarrolla posterior a la *Kehre* en relación con la noción de vivencia en el arte revela que, en realidad, Heidegger está cuestionando el carácter de pro-ceso (*Vor-gang*) cognitivo como forma de comprender la obra de arte.

Por supuesto, dicha crítica en el marco de “El origen de la obra de arte” no se comprende a cabalidad sin que se tengan en cuenta, por lo menos, parte de las transformaciones hermenéuticas que realiza el filósofo alemán muy a inicios de sus ejercicios

filosóficos. Lo que quizás pueda saltar a la vista sea la lectura de Gadamer en torno a la *Kehre* que sugiere que los impulsos de Heidegger al desarrollar el *Ereignis* se fundan en las primeras lecciones a manera de ‘retorno’. Entenderlo así, de nuevo, anularía las posibilidades de los saltos y los cambios propios de cualquier empresa de pensamiento filosófico, más aún si tomamos en cuenta que el sentido de vivencia tal cual se pensó en las primeras lecciones será reelaborado en consonancia con la esencia misma de la libertad, esto es, dejar-ser.

Sin embargo, que la vivencia sea una categoría inaplicable para el arte porque supone entender la obra a partir de un proceso cognitivo donde primero se genera una ‘impresión’ sensible y, posteriormente, una emoción, implica a su vez que la vivencia requiere de un ‘yo’ que contemple para después ser afectado a nivel sentimental. Esto no significa que la obra de arte produzca nada a nivel sensible y hasta espiritual. El problema es que la vivencia objetiviza el acto mismo en el que se presenta la obra a partir de una escisión sujeto objeto. De ahí que el modo de relacionarnos o de experimentar la obra de arte sea siempre parte de un ‘yo’. Se necesita, entonces, repensar y reelaborar dicha concepción, donde el sentido de la *Er-fahrung* cobrará una importancia decisiva. Los conceptos no cambian, sino que la *experiencia* como *Erfahrung* dará luz a la manera en que el autor piensa el vínculo originario de la obra de arte con la esencia de la verdad.

A diferencia del desarrollo epocal que intentamos desarrollar hasta el momento, quisiéramos traer a colación dos fragmentos que cobran sentido incluso con la distancia que hay entre uno y otro al interior de la meditación del fenómeno de la *Erfahrung*. Si bien no es aplicado explícitamente a la obra de arte, da cuenta de una transformación significativa que atraviesa por lo menos dos décadas de su pensamiento y que arroja claridad y distinción, en primer lugar, en torno a la ‘abrupta’ crítica a partir de la década de 1930 al concepto de vivencia y, en segundo, al lugar que ocupará el sentido de experiencia en relación con la esencia de la libertad y, más aún, con el lenguaje.

En “El concepto de la experiencia de Hegel”, de la década de 1940, Heidegger ofrece una forma originaria de entender el significado y el sentido al que refiere la voz germana *Erfahren*, ‘experimentar’:

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*. Por medio de la experiencia se hace presente la conciencia a modo de aquello que se manifiesta en su propia presencia junto a sí. La experiencia recoge a la conciencia en el recogimiento de su esencia.<sup>160</sup>

Esta forma de comprender la experiencia refleja sin duda el legado de la tradición moderna que sitúa a la subjetividad como el punto de partida para todo tipo de conocimiento o experiencia con el mundo. En este caso concreto, es el sujeto el que *conduce* [*fahren*] el hecho mismo de experimentar, por ello la experiencia tiene como objetivo ‘alcanzar’ y ‘llegar, todo de manera *dirigida*, lo que exige una determinación desde el sujeto capaz de experimentar. Dicha concepción, antes que alejarse del concepto de vivencia como *Vorgang*, ratifica por qué una y otra lograban diferenciarse únicamente por un grado de intensidad: ambas, dominadas por el pensar moderno, *ponían* el énfasis en el sujeto de conocimiento.

A raíz de esto, Heidegger vería a la vivencia como la forma metafísica y, por ello mismo, como algo inviable para habérselas con la obra de arte. Asimismo, pueden comprenderse parte de las razones que dieron lugar tanto a la desacreditación mencionada por Schaeffer de la *experiencia estética* como a la crítica que nace de la relación que tradicionalmente guarda la estética con el arte. Según esto, dicha *experiencia estética* de la obra está condenada, por principio, a ser un acto subjetivo y psicologista.

En contra de esto, el filósofo de Friburgo por lo menos una década después, abrirá una vía que permita repensar el sentido originario de experiencia. La halla principalmente a partir de nuestra relación con el lenguaje:

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>161</sup>

Se trata, según el autor, de *dejar-ser* el acaecimiento de la experiencia, lo cual sugiere que esta concepción no está determinada por la subjetividad. Más bien somos en cada caso receptores pasivos de aquello que nos atraviesa, alcanza y excede. Una experiencia acaece

---

<sup>160</sup> Heidegger, *GA 5*, 170; trad., 140.

<sup>161</sup> Heidegger, *GA 12*, 149; trad., 143. Cursivas nuestras.

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. Así, con el fin de entender la esencia de aquello que llamamos hacer o tener una experiencia, se vislumbra la posibilidad de dejar-ser aquello que experimentamos, sea por la interpelación del lenguaje o sea por el modo de acontecer propio de la obra de arte.

Esta reconfiguración del concepto de experiencia, aunque en primera instancia esté asociada con el lenguaje, no delimita su sentido. Al contrario: lo amplía al vasto campo del lenguaje, donde encontramos el arte como un modo especial de nombrar Ser y, éste, en su mutua pertenencia con el decir. Si la función del arte no consiste en reproducir ni en producir vivencias, sino esencialmente en desocultar las posibilidades de lo ente, será la relación con el lenguaje (no apofántico) a partir de la cual cobra sentido el carácter poético del arte desde el que se hace –según las palabras de Heidegger– “a lo ente más ente”.<sup>162</sup> Esto, habría que aclarar, no surge exclusivamente del ámbito de la experiencia como *Erfahrung* y su énfasis metódico en el dejar ser; más bien en la medida en que la experiencia del lenguaje se funda en la esencia de la libertad en tanto que dejar-ser, será la esencia poética del arte la que posibilite poner-en-obra-la-verdad de lo ente a partir de la esencia de la verdad y en donde la libertad logra revelarse en el desocultamiento de lo ente.

## §6. Las determinaciones esenciales de “El origen de la obra de arte”

### a) *Obra [Werk] como instancia pre-subjetiva. La posibilidad de la verdad en el arte*

La esencia poética del arte, que coronaría de alguna manera el ensayo, irrumpe no sólo en la concepción tradicional de arte entendido desde la época moderna como la posibilidad de representar sensiblemente aquello que se mantiene lejano conceptualmente, sino también al interior de la propuesta. Si bien Heidegger apunta hacia el final del texto que “todo arte es en esencia poesía”,<sup>163</sup> lo relacionará a su vez con la esencia del arte entendida como poner a la obra (*ins-Werk-Setzen*) en el sentido de poner en marcha la verdad. Así, al ponerse a la obra

---

<sup>162</sup> Heidegger, *GA 34*, 64; trad. 70.

<sup>163</sup> Heidegger, *GA 5*, 59; trad., 125. Traducción modificada: *Dichtung* como poesía y no como poema. Esta cuestión se aclarará más adelante.

de la verdad el arte permitiría que “se abra un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado”.<sup>164</sup>

En un primer momento, el texto y las pretensiones del mismo se tiñen de tonos renovados y vitales sin dejar ver con claridad y distinción las diferentes tradiciones de las cuales se nutre. Sin lugar a duda hay una fuerte remisión a la tradición, prueba de ello son las referencias explícitas a los griegos cuando Heidegger expone la definición de τέχνη, o incluso a la filosofía cartesiana en relación con la teoría de la verdad que Heidegger rechaza.<sup>165</sup> Por supuesto, el ensayo responde y dialoga con el pensamiento moderno que busca sobrepasar. Y aunque no haya una referencia tácita a ellos –con excepción de Hegel en el epílogo redactado dos décadas después–, Leyte observa que el ensayo “resultaría así igualmente incomprensible sin tener en cuenta la reflexión que arranca de Kant y llega a Nietzsche a través de Schelling y Hegel”<sup>166</sup>. Efectivamente se trata de un texto que representa a cabalidad las verdaderas y más profundas intenciones de la empresa heideggeriana: repensar con la tradición en contra de ella misma.

Así pues, para arribar a la esencia poética del arte, Heidegger pondrá en marcha lo que Leyte denomina “una progresión que va de la cosa a la obra, de la obra a la verdad y de la verdad al arte, que argumentalmente oculta su último paso, ciertamente no escrito ni anunciado como cuarta parte, cuyo título debería ser: *del arte a la cosa*”.<sup>167</sup> Este desarrollo progresivo y orgánicamente logrado se explaya con cierto tono iniciático y fundacional,<sup>168</sup> muy característico del estilo filosófico del pensador de la Selva Negra. En *Ser y tiempo*, por ejemplo, no se trata sólo de plantear la pregunta por el ser, sino de replantear la pregunta por el *sentido* del ser desde un horizonte no divisado con anterioridad: el tiempo. En el caso concreto de “El origen de la obra de arte”, interesa más sacar a la luz el ser-obra de la obra de arte, para descubrir cómo se pone en obra el acontecimiento de la verdad en ella, que la pregunta por la naturaleza del arte como ya lo planteaba la tradición. En ambos casos, pareciera que no cambian las preguntas con referencia al modo tradicional de hacer filosofía

---

<sup>164</sup> Heidegger, *GA 5*, 59; trad., 127.

<sup>165</sup> Sebastian Schwenzfeuer, „Vom Ende der Kunst. Eine Betrachtung zu Heideggers Kunstwerkaufsatz vor dem Hintergrund des Deutschen Idealismus“, *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein Kooperativer Kommentar*, coord. David Espinet y Tobias Keiling (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011), 160.

<sup>166</sup> Leyte, *Post scriptum*, 15.

<sup>167</sup> Leyte, *Post scriptum*, 23

<sup>168</sup> Cf. Leyte, *Post scriptum*, 15.

–la pregunta por el ser y la pregunta por el arte–, pero en realidad cambia tanto la forma de la pregunta, como el punto de partida, a saber: el tiempo y la verdad, respectivamente.

Por ello quizá cobre sentido que el tono inaugural que reviste el discurso heideggeriano invita a adentrarse en los problemas como si nunca se hubiese planteado con la suficiente radicalidad ni la pregunta por el ser ni por el arte. Parece como si nos hundiéramos por vez primera en la cuestión. Y, en parte, esto es así en relación con el arte, siempre y cuando se lea dicho tratamiento filosófico en los márgenes de lo estético. De ahí que el pensador alemán descubra e implemente una compleja trama conceptual poco familiar al propio mundo del arte. Esta complejidad no sólo busca distanciarse lo más posible de la tradición, sino que se establece como una consideración renovada para tratar con el enigma que supone el arte.

A continuación, realizaremos un recorrido que permita abordar el contexto de enunciación del ensayo, así como la evolución progresiva de la tematización del fenómeno del arte. El objetivo no es resumir las tesis centrales del texto, sino situarlo dentro del marco de la filosofía heideggeriana, destacando las implicaciones fundamentales que surgen para comprender el desarrollo del pensamiento de Heidegger principalmente en la década de los 1930. En particular, se examinará el camino que lo lleva a enunciar dos décadas después en el epílogo al texto el sentido de “la muerte del arte” y el lugar que ocupa para una comprensión general del ensayo. Si bien es cierto que el éste es la piedra de toque desde la cual puede entenderse dicha sentencia, no es menos cierto que el texto tiene sus propias limitaciones temáticas y éstas sólo pueden exponerse en confrontación directa con la obra.

Así pues, en primer lugar y más allá del momento epocal de su aparición y sus distintas versiones, el lugar que ocupa el ensayo nace precisamente de la confrontación directa con la tradición moderna en vista claramente de abolirla. Para ello es vital una comprensión que va desde Kant y su crítica al “excelente analista Baumgarten”,<sup>169</sup> pasando por Schiller, Schelling y el idealismo alemán, hasta la última gran estética nietzscheana. En este sentido y atendiendo las palabras de Gadamer:

Si se quiere determinar el punto de partida desde el que Heidegger comienza a reflexionar sobre la esencia de la obra de arte, hay que darse cuenta de que la estética idealista, que había asignado un significado excelso a la obra de arte como órgano de una comprensión no conceptual de la verdad absoluta, había sido cubierta hacia

---

<sup>169</sup> Cf. Kant, *Crítica de la razón pura*, A21/B35-36 (nota al pie).

tiempo por la filosofía del neokantianismo. Este movimiento filosófico dominante había renovado la justificación kantiana del conocimiento científico sin recuperar el horizonte metafísico de un orden teleológico del ser, en el que se basaba la descripción kantiana del poder estético del juicio. Así pues, el pensamiento del neokantianismo sobre los problemas estéticos estaba cargado de prejuicios peculiares.<sup>170</sup>

La lectura de Kant, así como del idealismo alemán, principalmente de Hegel y de Schelling en relación con la esencia de la obra de arte, condujo a Heidegger, por un lado, a cuestionar de manera radical las posturas neokantianas reinantes de la época en su visión fragmentaria de Kant; y, por otro lado, lo impulsó a superar las tesis del idealismo alemán en un esfuerzo por trascender dichas propuestas. A través de una “apropiación revolucionaria de la tradición moderna pretenderá culminarla produciendo un giro espectacular: «ir más allá de Hegel y [...] recurriendo implícitamente (sin nombrarlo) a un Kant para quien antes de tematizar la cuestión de la estética en su *Crítica del juicio*, *habría tratado la sensibilidad, y en consecuencia la misma posibilidad de su tematización estética, antes del conocimiento, justo allí donde se fragua y «todavía no puede aparecer»*”.<sup>171</sup>

Esta dupla –Kant-Hegel– con injerencia honda en la tradición occidental no sólo será objeto de un profundo estudio por parte de Heidegger, sino que por lo menos Kant constituye el punto de partida para entender, por un lado, desde dónde el filósofo de la Selva Negra está cuestionando la esencia de la obra de arte, y por otro lado, el reconocimiento de una instancia *pre-subjetiva* el arte. Bajo este tenor cobra sentido la crítica que asume Gadamer en la cita antes mencionada hacia los neokantianos y la crítica expresa hecha por el mismo Heidegger.

Empezando por esto último, y en líneas generales, la propuesta heideggeriana en contraposición de cualquier interpretación llámese ‘hegemónica’ u ‘ortodoxa’ de Kant – como en el caso de las escuelas neokantianas de Baden y de Marburgo –, propone que la *intuición* es la esencia del conocimiento humano<sup>172</sup> e incluso que la intuición pura ha de ser en cierto modo ‘creadora’.<sup>173</sup> El hecho de que sea la intuición lo determinante implica para Heidegger “el primer contraataque y, al mismo tiempo el decisivo, contra la metafísica racional. Kant ha traído con ello una nueva posición fundamental del hombre en medio del ente, más exactamente: una posición que fundamentalmente siempre estuvo ahí, que elevó

---

<sup>170</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 109.

<sup>171</sup> Leyte, *Post scriptum*, 18. Cursivas nuestras.

<sup>172</sup> Heidegger, *GA 41*, 137; trad., 173.

<sup>173</sup> Heidegger, *GA 3*, 44; trad., 36.

explícitamente a saber metafísico y que fundamentó”.<sup>174</sup> La crítica al neokantismo en este sentido tiene lugar debido a la infravaloración del elemento fundamental del conocimiento humano, esto es, la intuición, hasta el punto tal que la Escuela de Marburgo borraba la intuición de la *Crítica de la razón pura* como si fuera un cuerpo extraño.<sup>175</sup>

Las intenciones de Heidegger en su crítica al neokantismo y en el reconocimiento de la intuición como elemento primario del conocimiento se centran en ofrecer una interpretación en la que se lleve a Kant más allá de sí mismo. Este proceso de ‘sobrepasamiento’ de la empresa kantiana busca delimitar el papel activo y determinante de la subjetividad. Ésta, como principio directriz de la modernidad, se impuso como una comprensión unidireccional sobre los fenómenos que aparecen en el mundo de tal o cual manera. En su caso concreto, la obra de arte pasa a ser un objeto que produce goce y deleite en el sujeto receptor. Sin embargo, bajo la óptica heideggeriana, la delimitación que debe sufrir la subjetividad en este punto tiene que ver con superar una comprensión meramente objetual de la obra como productora de vivencias, conquistando con ello una instancia anterior al ámbito subjetivo. Y, precisamente a partir de la forma *a priori* de la intuición, considerada la raíz común entre sensibilidad y entendimiento vinculada a la imaginación, Heidegger entreverá la posibilidad misma del arte, anterior a toda manifestación y, por lo tanto, fuera de la esfera de la subjetividad. Según Leyte, “Con ello, Heidegger ganaría con Kant, y quizá contra el mismo propósito de éste, el reconocimiento de una instancia pre-subjetiva”.<sup>176</sup>

Bajo dichas determinaciones Heidegger comienza el tratamiento filosófico sobre la pregunta por la esencia del arte, *en un primer momento* nutrido por su interpretación de Kant, pero a su vez impulsado por una de las últimas grandes consideraciones en torno al enigma que representa el arte en las *Lecciones sobre la estética* de Hegel. Esto último, sin embargo, requiere un desarrollo hondo y separado,<sup>177</sup> puesto que el impulso de Hegel no puede entenderse de la misma manera. La interpretación de Kant influyó, si podemos decirlo así, de manera ‘positiva’. En Hegel, al contrario, el impulso viene dado precisamente en contra

---

<sup>174</sup> Heidegger, *GA 41*, 137; trad., 173.

<sup>175</sup> Heidegger, *GA 41*, 148; trad., 185.

<sup>176</sup> Leyte, *Post scriptum*, 18.

<sup>177</sup> El cual desarrollamos propiamente en el §7.

de su concepción estética del arte y buscará oponerse a ésta y, sobre todo, a la tradición de la cual se nutre.

Podríamos afirmar entonces que Heidegger partiría de la mano de Kant. Con él ha descubierto, según su propia interpretación, un rompimiento con la metafísica racional y, por ende, un nuevo paradigma desde el cual fijar la pregunta por el arte por fuera de las consideraciones estéticas, mismas que contemplan a la obra como un mero *objeto productor de vivencias subjetivas*. Aunado a lo anterior, confirma que la pregunta por el arte sigue siendo digna de ser cuestionada tal cual enfatiza en el epílogo del ensayo y en concordancia con Hegel.

En consonancia con lo que mencionábamos anteriormente, no significa que sea sólo la voz de Kant y la pugna con Hegel las que relucen y adquieren un papel exclusivo. Al contrario: éstas representarían el punto de partida y la posibilidad de volver a cuestionar sobre la esencial del arte. Más adelante veremos la manera en la que resuenan voces tan robustas como las de Schelling, Hölderlin y Nietzsche.<sup>178</sup>

#### b) *De la cosa a la obra*

Al comienzo del ensayo y con un sonido familiar a *Ser y tiempo*, Heidegger diferencia tres modos de ser a partir de los cuales se nos presentan las cosas del mundo: el utensilio (*das Zeug*), la cosa (*das Ding*) y la obra (*das Werk*). Precisamente a diferencia de su *magnum opus*, en el cual tematiza sólo los dos primeros modos de ser que comparecen en la cotidianidad entera del *Dasein*, Heidegger incluye este tercer elemento bajo el concepto de obra (*Werk*). Esta ‘ampliación’ en el proyecto viene dada de las posibilidades abiertas por la *Metafísica del Dasein*, pero también por el rompimiento tras la *Kehre* con la propia ontología fundamental. Por lo mismo, la primera distinción –expuesta en *Ser y tiempo* relativa a los útiles (*Zuhandenheit*) y al mero estar ahí de los entes presentes (*Vorhandenheit*)– resultaría insuficiente y muy seguramente hasta inválida si se trata de captar el sentido y la verdad que

---

<sup>178</sup> Durante el verano de 1936 y el invierno de 1936-37, Heidegger impartió respectivamente, “Schelling: De la esencia de la libertad humana” y “Nietzsche: la voluntad de poder como arte”. Esto significa que parte de las referencias del ensayo sobre la obra de arte también comparten una profunda influencia de ambos pensadores y lo veremos en seguida en el apartado sobre tierra y mundo, y en el caso concreto de la lectura de Nietzsche en el §8.

reclama el modo de ser propio del arte. Por lo tanto, con el concepto obra (*das Werk*) en relación con el arte se busca una noción original que destierre dos supuestos metafísicos: la oposición sensible-suprasensible y la posición de un sujeto (incluida la propia figura del *Dasein*, pieza ontológica fundamental de *Ser y tiempo*) de quién dependiera la verdad.<sup>179</sup>

Bajo este concepto de obra aparece para Heidegger esta instancia pre-subjetiva hallada en Kant, donde la existencia del *Dasein* ya no es la instancia que abre el espacio de sentido de aquello que se presenta en el mundo. El *Dasein*, en este sentido pierde la capacidad ‘activa’ que tenía al interior de la ontología fundamental, asumiendo de esta manera la función pasiva en relación con el dejar-ser (*Sein-lassen*) como esencia de la libertad y, a su vez, como la esencia de la verdad.

Así pues, emerge la necesidad de dilucidación de la pregunta por el *origen* [*Ursprung*] de la obra de arte. Se entiende origen como “aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Eso que algo es y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia”.<sup>180</sup> Esto no significa que Heidegger formule la pregunta en un sentido esencialista; siempre que el filósofo alude a la esencia del arte, esencia cobra pleno sentido en el propio ámbito del origen. De hecho, no es casualidad que el ensayo sobre el arte comience indicando la manera en la que debe ser entendido origen en tanto fuente de la esencia. Como veremos más adelante,<sup>181</sup> el recurso por parte de Heidegger al *origen* representa un punto de inflexión en el distanciamiento con la tradición occidental. En primera instancia porque adquiere cierta sonoridad mítica, pero a la vez, porque resulta insondable a nivel conceptual.

La tarea entonces consiste en dejar al descubierto el carácter de obra de la obra, que, aunque a simple vista parece un círculo vicioso, es el camino metodológico que emprende Heidegger para poder captar la esencia misma del arte.

Para desentrañar su carácter, Heidegger afirma que todas las obras poseen el carácter de cosa, incluso para que “la tan invocada vivencia estética”<sup>182</sup> no pase por alto el inherente sustrato cósmico en la obra. De ahí que toda la primera parte del texto –en la cual el filósofo alemán realiza lo que podríamos denominar una ‘ontología de la cosa’– exponga las tres

---

<sup>179</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 26.

<sup>180</sup> Heidegger, *GA 5*, 7; trad., 19

<sup>181</sup> Véase el §11.

<sup>182</sup> Heidegger, *GA 5*, 9; trad., 23.

maneras tradicionales de entender el sentido de cosa: 1) como aquello alrededor de lo cual se han agrupado propiedades y características, esto es, la cosa como soporte y/o sustrato; 2) lo que se puede percibir por medio de los sentidos, a saber, que podemos captar sensiblemente; 3) a partir de la apariencia inmediata con la que la cosa se hace presente por medio de su aspecto, es decir, como materia conformada.

Si una obra es al mismo tiempo o reside en ella su carácter de cosa, ¿qué la caracteriza como arte? Heidegger dirá que apelando al ‘sentido común’ y por obvias razones, hay *algo más (noch etwas)* en la obra que la caracteriza por encima de una mera cosa y será ese *algo más* lo que la haga propiamente arte. Sin embargo “que la obra de arte sea también una cosa y sólo signifique otra cosa más allá de su ser cosa, se refiera a algo como símbolo o dé a entender otra cosa como alegoría, describe el modo de ser de la obra de arte desde el modelo ontológico que viene dado por la primacía sistemática del conocimiento científico”.<sup>183</sup>

Esta sistematicidad científica, que tal vez aborde estéticamente la obra de arte, toma dicho sustrato material como aquello que soporta y da forma a la propia entidad estética. Dicho con otras palabras: la estética, en tanto el estudio sistemático de la obra de arte, contempla de antemano el sustrato cósmico de la obra moviéndose bajo el cómodo esquema de materia y forma. Y resulta notable la tercera acepción de cosa como materia conformada, la cual supone este tradicional esquema.

Heidegger se muestra suspicaz ante la fundamentación y validez de dicho esquema para tratar el fenómeno del arte. Cuestiona en primer lugar si es legítimo pensar que si la obra se comprende bajo dicho esquema, y teniendo la obra el carácter de cosa, entonces este esquema se transfiere de la obra a la cosa. Lo importante de esto, repara el filósofo, es si esto es posible a la inversa, es decir, que más bien la estética al estar dominada por la interpretación tradicional de todo este, no es sino la responsable de trasladar la pareja de materia y forma de la cosa a la obra.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 109.

<sup>184</sup> “¿Dónde tiene el entramado materia-forma su origen, en el carácter de cosa de la cosa o en el carácter de obra de la obra de arte?”. Heidegger, *GA 5*, 17; trad., 39. Asimismo, ya en las lecciones sobre Nietzsche dictadas en Friburgo en invierno de 1936-1937, particularmente en relación con la voluntad de poder, Heidegger sostiene: “La distinción de «materia y forma» surge en el ámbito de la fabricación de útiles (de cosas de uso), que no ha sido obtenida en el arte en sentido estricto, es decir en el de las bellas artes y de sus obras, sino sólo transferida a él”. *GA 6.I*, 81; trad., 87.

Para superar esto, Heidegger ejemplificará –en relación con la primera diferenciación en la que tiene lugar la obra y que incluye al utensilio y a la cosa– con un par de botas a partir de un cuadro de Vincent van Gogh.<sup>185</sup> El utensilio ‘zapato’, efectivamente, supone también algo material bajo una forma determinada, donde la forma establece el ordenamiento de la materia. En el caso del zapato, este debe ser firme y a la vez flexible. Por lo tanto, “materia y forma no son en ningún modo determinaciones originarias de la coseidad de la mera cosa”,<sup>186</sup> sino de lo ente en general.

En el ensayo, este tipo de ‘atropellos’ acontecen de forma orgánica con el propio enigma que supone la obra de arte. Y, sin embargo, el ejemplo del par de botas dilucida, en primer lugar, el vínculo existente entre la obra y la verdad y, en segundo, abre una posibilidad no estética para abordar la esencia misma del arte.

Así pues, el par de botas representan nada más y nada menos que un utensilio. El ser del utensilio reside en servir-para algo y esta utilidad acaece en el uso según el tipo de calzado y dependiendo del fin para el que estén destinados. El ejemplo se trata de un par de botas campesinas que usa la labradora cuando trabaja en el campo. (Ver figura 1).

Lo peculiar de este ejemplo, pese a la polémica ciertamente fuera de lugar por parte del reconocido historiador del arte Meyer Schapiro,<sup>187</sup> es que se trata de una obra de arte que

---

<sup>185</sup> Vincent van Gogh. *Zapatos*, 1886, óleo sobre lienzo, 38.1 x 45.3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.

<sup>186</sup> Heidegger, *GA 5*, 18; trad., 41.

<sup>187</sup> Una de las polémicas generadas a partir de la remisión al cuadro *Zapatos* de van Gogh fue incitada por el historiador del arte estadounidense Meyer Schapiro, quien, según Derrida, le tiende una trampa al filósofo de la Selva Negra al preguntarle a cuáles de los tantos ejemplares de los Zapatos que pintó van Gogh se refiere, ya que, a su parecer “se equivoca tanto de pintura como de zapatos. Al atribuírselos al campesino o a la campesina, permanece en el error («*the error lies...*»), en la proyección imaginaria, la misma contra la cual pretendía ponernos en guardia”. Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, 289. La polémica comienza con el intercambio epistolar entre Schapiro y Heidegger, en una carta de 1965 que interroga principalmente por el ejemplo en concreto al que Heidegger remite en su ensayo *El origen de la obra de arte*. Ante esto, el pensador alemán determina que se trata del cuadro N.º 255 del catálogo de *La Fille*. Lo que se pone en juego en este punto, es que Schapiro insiste en demostrar que tanto el supuesto cuadro que Heidegger ejemplifica como los otros tantos que van Gogh realizó no remiten al mundo propio del campo, sosteniendo que: “Ninguno de estos cuadros, ni ninguno de los otros, se podría decir con propiedad [...] expresa el ser o la esencia de los zapatos de una campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo. Son los zapatos del artista, por aquel entonces un hombre de pueblo y de ciudad”. Meyer Schapiro, “The Still Life as a Personal Object...”, 138. En este sentido, parece que lo que lleva a cabo Heidegger es interpretar de manera ‘arbitraria’ que los zapatos corresponden a una campesina, tratándose en el fondo de los zapatos del propio artista. Sin embargo, Derrida, basándose en el sentido del texto de Heidegger, argumenta que “El recurso al «célebre cuadro» se justifica en primer lugar a través de una pregunta por el ser-producto y no por la obra de arte. Es como al pasar, y retrospectivamente, que parece hablar de la obra en cuanto tal. En el punto en que Heidegger propone volverse hacia el cuadro, no se interesa entonces por la obra sino por el ser-producto del cual los zapatos –cualesquiera sean– proveen el ejemplo. Si lo que le importa, y por ende describe, no son los zapatos en pintura, no se puede esperar

a su vez representa un utensilio. Sin embargo, este utensilio representado no cumple la función que cumplen un par de botas a la hora de labrar 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 su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente”.<sup>188</sup>

Tal estructura empleada en relación con el utensilio parte esencialmente de lo ya tematizado desde *Ser y tiempo*, donde afirma que un útil no ‘es’ en rigor jamás, sino que se desvela a partir de que éste *sirve para algo* en una necesaria pertenencia y remisión de algo hacia algo.<sup>189</sup> De ahí que el fin para el que está destinado el par de botas tiene que ver con un todo de remisiones con otros útiles. Pero el cuadro de Van Gogh no nos da, según el pensador, una pista contundente acerca de su finalidad, únicamente “un par de botas de campesino y nada más”.<sup>190</sup>

Y a pesar de esto, si bien la representación de las botas de forma tácita no pueden descubrirse en su ser, en el sentido de su utilidad para andar y labrar el campo, no significa que la obra de arte no abra ya un espacio, aunque indefinido. Razón por la cual, Heidegger declara:

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 apesada 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 estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando 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. Es esa pertenencia resguardada la que genera las condiciones para que el utensilio llegue a reposar en sí mismo.<sup>191</sup>

---

legítimamente que realice una descripción del cuadro por sí mismo, ni, por consiguiente, criticar su impertinencia”. Derrida, *La verdad en pintura*, 313-s.

<sup>188</sup> Heidegger, *GA 5*, 22; trad., 49.

<sup>189</sup> Cf. Heidegger, *GA 2*, 68; trad., 90.

<sup>190</sup> Heidegger, *GA 5*, 22; trad., 53.

<sup>191</sup> Heidegger, *GA 5*, 22-s.; trad., 53. En relación con la última parte de la cita y en consonancia con la nota en la cual se pone de manifiesto la polémica suscitada por Schapiro, se puede apreciar que cuando Heidegger habla en torno a que el utensilio zapato pertenece a la *tierra* en el *mundo* de la labradora quiere enfatizar que: “La pertenencia del producto «zapatos» no remite a tal o cual *subjectum*, ni siquiera a tal o cual mundo. Lo que se dice de la pertenencia al mundo y a la tierra vale para la ciudad y los campos. No de manera indiferente sino

Esta descripción ciertamente inusual en la escritura y el estilo heideggeriano no es fortuita,<sup>192</sup> ni arbitraria –como lo señala Schaeffer–,<sup>193</sup> pues el objetivo es analizar lo que obra en la obra y no la obra de arte *per se*. Antes bien, Heidegger busca a través de una prosa de tono poético acercarnos a lo que se manifiesta propiamente en el cuadro, que a diferencia de un par de botas convencionales, éste exige atención y muestra lo que no muestran las propias botas en el uso. Contrario a ello, si la labradora tuviera que tematizar el cómo le aparecen las botas, este aparecer podría acaecer desde su fiabilidad (*Verlässlichkeit*) o su no fiabilidad. Recordemos que las botas son lo que son cuanto menos se sienten o se reflexionan o se miran, pues el fin del útil zapato reside en servir para algo. Esto quiere decir que, si en el momento de usar las botas se muestra el carácter del utensilio (*Zeughafte*), o bien el *para qué* (*Wozu*) de este utensilio, la cuestión es ¿qué se muestra en el cuadro de las botas?: aquello que no se le desvela a la campesina en el propio utensilio, pero que tampoco en su uso, esto es, el ser del utensilio (*Das Zeugsein des Zeuges*).

---

igual. Schapiro se confunde respecto a la primera función de la referencia pictórica. No reconoce tampoco un argumento heideggeriano que debería invalidar por adelantado su propia restitución de los zapatos a Van Gogh: el arte como «puesta en práctica (o en obra) de la verdad» no es ni una «imitación», ni una «descripción» que copia lo «real», ni una «reproducción» que represente una cosa singular o una esencia general. Porque, en cambio, todo el proceso de Schapiro invoca unos zapatos reales: se supone que el cuadro los imita, representa, reproduce”. Derrida, *La verdad en pintura*, 326. Esto significa que la crítica de Schapiro a Heidegger no se sostiene ni se fundamenta según la propia intención que tiene Heidegger a la hora de utilizar el ejemplo del par de botas. Como argumenta también Adrián Bertorello, se trata en todo caso de que “El campesino, la campesina, el ciudadano o Van Gogh tienen estructuralmente el mismo mundo. Cuando Heidegger hace la descripción del cuadro, lo que le interesa es introducir la noción formal de mundo como un elemento central de la obra de arte: la obra de arte se estructura como un sistema de significados. Que la intención principal de Heidegger es la introducción del concepto de mundo y no la lectura del cuadro de van Gogh, se puede verificar muy fácilmente contrastando dos versiones existentes de *Der Ursprung des Kunstwerkes*”. Adrián Bertorello, “La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Vol. XI (2006), 73.

<sup>192</sup> En *El oasis del arte en la filosofía de Martin Heidegger*, Belgrano también llama la atención sobre el pasaje antes citado, y afirma lo siguiente: “En este fragmento tan literario descriptivo, tan distinto a la prosa de *Ser y tiempo*, se pueden encontrar las remisiones que constituyen el útil zapatos: 1. las botas de la campesina sirven para proteger los pies (*Um-zu*); 2. a la vez son aquello que le permite trabajar en el campo (*Wozu*); 3. se utiliza, además, el cuero que da forma al zapato (*Woraus*); 4. y por último este conjunto de remisiones se ordena según un “para final”, un destinatario (*Worumwillen*), el “en vista de” la campesina que quiere tener seguro el pan”, 102.

<sup>193</sup> Schaeffer toma el “Y sin embargo” antecedido a la descripción del par de zapatos como algo completamente arbitrario detonando a su vez una falta de argumentación, como si a partir de su representación en el cuadro, unos zapatos hablaran por sí mismos “*with particularly talkative shoes*”. Cf. Schaeffer, *The art of the modern age* (New Jersey: Princeton University Press, 2000), 250. En este mismo sentido, pero con una lectura contraria del mismo fragmento, Adrián Bertorello sostiene: “Para un lector, como es el caso de Derrida, que lee la interpretación del cuadro de Van Gogh desde ese trasfondo, el «y sin embargo» pierde su carácter arbitrario e intuitivo y restituye –como una implicatura– la mediación desde donde Heidegger propone su lectura. Uno puede acordar o no con la argumentación total, pero nunca puede decir que se trata de una arbitrariedad basada en la intuición”. Bertorello, “La polémica...”, 79.

En función de esto, si el propósito inicial de Heidegger al ejemplificar el cuadro de Van Gogh consiste en mostrar el ser del utensilio a través del cuadro, es decir, de la obra de arte, el objetivo primordial consiste en desvelar el ser de la cosa a partir del ser de la obra. Heidegger esclarece el sentido más originario de esto, que en primera instancia parecía un asunto a la inversa, gracias a poner en entredicho el esquema comodín de materia-forma<sup>194</sup> que ha prevalecido en la estética, influida por inspiraciones en mayor grado de corte moderno. Aunque también es cierto que ya desde “la época de Platón y Aristóteles se acuñan los conceptos básicos que determinarán en el futuro el horizonte visual de toda pregunta por el arte: materia-forma”.<sup>195</sup> El problema con esto reside en que, como señala igualmente el pensador de Friburgo, la estética como disciplina moderna toma la distinción de “«materia y forma» del ámbito de la fabricación de útiles (de cosas de uso), que no ha sido obtenida en el arte en sentido estricto, es decir en el de las bellas artes y de sus obras, sino sólo transferida a él”.<sup>196</sup>

Tal esquema, casi imposible de disolver a la hora de tratar con el arte, tendrá que ser superado no sin antes entender la transformación que ello supone. Y quizás en este punto cobre sentido la manera en la que Heidegger parte de la tradición, valiéndose de las categorías y conceptos tradicionales, pero con la intención de disolverla. El ensayo sobre el arte, por supuesto, no es la excepción.

Se trata de ver, como sostiene Leyte, “en qué medida la obra dice qué es el utensilio de modo más adecuado que la propia cosa, cuyo sobre entendido es metafísico”.<sup>197</sup> Y, a la vez, sobre la misma base entender que para Heidegger, aunque el abordaje estético y en todo caso el tradicional de la obra de arte invite a pensar que ésta porta un significado o remite a un signo, la verdadera función de la obra de arte es que se muestra en su propio ser, así como muestra el ser lo útil y el ser de la cosa. El espectador entonces, tal como menciona Gadamer, “se ve obligado a permanecer en ella”.<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> “Cuando se percibe el ente en cuanto ente y se lo distingue de otro ente respecto de su aspecto, la delimitación y la estructuración del ente se ofrece a la mirada como un limitación externa e interna. Pero lo que limita es la forma, y lo limitado, la materia”. Heidegger, *GA 6.1*, 78; trad., 85.

<sup>195</sup> Cf. Heidegger, *GA 6.1*, 78; trad., 85.

<sup>196</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 81; trad., 87.

<sup>197</sup> Leyte, *Post scriptum*, 27.

<sup>198</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 111.

La lectura del ensayo, por lo tanto, no sólo se erige en medio de un enfoque crítico y renovador, sino que abre la puerta a una evaluación honda y sustancial de cómo la tradición metafísica ha determinado el rumbo de occidente a partir de la concepción de lo ente –las cosas– en un sentido meramente presente y material, algo que resulta insuficiente para un tratamiento no metafísico sobre la obra de arte en relación con su carácter de cosa. De cara a esto y en el intento por superar el esquema de materia-forma de la estética, Heidegger propone una lectura de la obra de arte desde un escenario *post-ontológico* desde el cual se acceda a la esencia del arte a partir de la propia obra. Por ello la introducción del concepto de obra será decisivo para entender, desde un sentido plenamente ontológico, el ser de lo ente.

Así pues, el problema de la verdad se abre paso en el ensayo gracias a la obra de arte en la que están representadas las botas de labranza. En ella se ha manifestado lo que es de verdad un zapato.<sup>199</sup> El hecho de que el ser del utensilio llega a la presencia por medio de la obra implica preguntarse: ¿qué obra dentro de la obra? Para Heidegger es claro: la verdad. De este modo, “la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente”.<sup>200</sup> En el caso concreto de la obra de Van Gogh,

Lo que destaca en la obra del pintor y lo que representa con urgencia no son unos zapatos de campesino al azar, sino la verdadera esencia de lo que son. Todo el mundo de la vida campesina está en estos zapatos. Así pues, es la obra de arte la que hace surgir la verdad sobre la existencia. Tal surgimiento de la verdad, tal como sucede en ella, sólo puede concebirse a partir de la obra y de ningún modo a partir de su sustrato material.<sup>201</sup>

En este punto la cuestión se excede y se transforma en la necesidad de saber de qué manera la obra de arte se pone en obra de la verdad, dando con ello un paso más en este desarrollo que hasta el momento progresó de manera orgánica con el problema. Y, no obstante, esta renovada elaboración en torno a la obra de arte a partir de la cual se busca pensar que la esencia del arte se desvela a partir de poner-en-obra-la-verdad, se enfrenta al concepto de verdad que está en juego.

---

<sup>199</sup> Cf. Heidegger, *GA 5*, 24; trad., 55.

<sup>200</sup> Heidegger, *GA 5*, 25

<sup>201</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 110.

Éste, en contraposición de lo que en griego se conocía bajo el término ὁμοίωσις (*homoiósis*), traducido al latín como *adaequatio* y entendido en lengua española como *coincidencia*, se erige más bien en el pleno sentido de la ἀλήθεια (*alētheia*) griega que significa el desocultamiento de lo ente, y que como hemos visto al inicio de este capítulo, el desocultamiento implica a su vez algo que permanezca oculto, algo que pueda ser desocultado, extraído del ocultamiento. De ahí que “a la esencia de la verdad en tanto que esencia del desocultamiento, le pertenece necesariamente ese rehusar bajo el modo de un doble encubrimiento. La verdad es en su esencia no-verdad”<sup>202</sup>. En el caso de la obra de arte, como uno de los pocos modos esenciales donde acontece la verdad, “la obra pasa a ser la disputa del combate (*Streit*) en el que se pugna para conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es, la verdad”.<sup>203</sup>

El combate al que se refiere tiene lugar gracias a dos elementos que Heidegger pone en el terreno de juego, uno ya conocido y dilucidado en *Ser y tiempo* y otro que descoloca el propio campo de sentido de la aperturidad (*Erschlossenheit*) y determinante en su momento para entender el fenómeno de la verdad. El primero es aquello que Heidegger llama mundo (*Welt*); el segundo tierra (*Erde*). Lo sorprendente no es que la obra de arte pase a ser la disputa del ‘combate’ *per se*, o que el combate surja entre ambos elementos –desconocidos inicialmente en materia de la pregunta por el arte–, sino que el contra-concepto que se presenta ante el mundo, la tierra, viene a cambiar la lógica propia del arte en relación con la verdad.

### c) De la obra a la verdad: tierra y mundo

En una primera revisión de “El origen de la obra de arte” e incluso en sus distintas versiones sostenidas en las conferencias tanto en Friburgo como en Fráncfort, que mundo y tierra salgan a la luz para la meditación sobre la obra de arte es algo que toma por sorpresa a los entonces concedores del trabajo que venía desarrollando el propio Heidegger y que, como referencia

---

<sup>202</sup> Heidegger, *GA 5*, 43; trad., 93. Modificamos la traducción apeándonos a la estructura más cercana al original. “*Zum Wesen der Wahrheit als der Unverborgenheit gehört dieses Verweigern in der Weise des zwielfachen Verbergens*”.

<sup>203</sup> Heidegger, *GA 5*, 44; trad., 95. Traducimos *Streit* como combate. Cortés y Leyte también lo traducen así, pero a veces alternan y traducen *Streit* por *lucha*. Aquí preferimos homologar los términos.

inmediata, entendían o creían entender el papel pivotal que jugaba el concepto de mundo al interior de la ontología fundamental. Aunque también es cierto que, con la implementación de estos elementos para un tratamiento filosófico del arte, no se toma por sorpresa a una tradición clásica que lo que había hecho la mayoría de la veces, incluido el arte, era pensar desde la lógica de los opuestos, sobreentendiendo en un primer momento que mundo y tierra se establecen como conceptos antagónicos.

Sin embargo, más allá de mirarlos bajo esta perspectiva, gran parte de las recepciones del texto sugieren pensar que la obra de arte se compone de un mundo ‘espiritual’ e histórico y de una sustancia material o terrenal.<sup>204</sup> Nada más cercano al pensamiento estético clásico. En consecuencia, la tierra, por un lado, se entendería en tanto lo contrario al mundo: como aquello que compone y soporta; y, por el otro, el mundo como aquello que expone y resplandece. En pocas palabras, lo cerrado y lo abierto. Casi de modo ineluctable, surge la tentación de interpretarlo de acuerdo con dicho esquema, lo que nos informa en parte sobre la manera tradicional en que la filosofía se había desarrollado hasta entonces y a la cual Heidegger no podía sino prestar atención.

Estos dos elementos, aunque en un primer momento parezcan simples opuestos, son en realidad *constituyentes* de la obra de arte<sup>205</sup> y no se entienden de forma independiente ni meramente antagónica. Por ello mismo, a diferencia de la dualidad materia-forma, finitud-infinitud, sensible-suprasensible, tierra y mundo buscan superar el fundamento sensible e inteligible en la obra de arte y, sobre todo, “hacer visible aquello que cuya presencia resulta imposible: la piedra, la madera, el sonido, que nunca pueden aparecer como tales, sino sólo en su rehusarse, más que en la obra de arte”.<sup>206</sup>

Que Heidegger formule entonces la pregunta por el origen de la obra de arte en un sugerente tono inaugural, no significa que lo ahí cuestionado no haya sido planteado previamente y de diversas formas en la historia de la filosofía, pero sí lo transforma desde la

---

<sup>204</sup> Por ejemplo, Fredric Jameson, en su célebre texto *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1991), 25, sostiene sin titubeos: “la obra de arte emerge del abismo entre la Tierra y el Mundo o, como yo preferiría interpretarlo, entre la *materialidad insignificante* de los cuerpos de la naturaleza y la *plenitud de sentido de lo histórico-social*”. Cursivas nuestras. De este mismo modo, Schaeffer afirma: “Reformulando el problema en una terminología corriente diremos que la «tierra» se refiere a la *Physis* y más precisamente a la materia, a los materiales de la obra de arte; el «mundo», por su parte, lo sabemos ya, designa la función representacional de la obra”. *El arte de la era moderna*, 392.

<sup>205</sup> Cf. Leyte, *Post scriptum*, 31.

<sup>206</sup> Leyte, *Post scriptum*, 33.

tradición en contra de ella misma. Kant y Hegel representan poderosas influencias e impulsos para su desarrollo. No obstante, llegado este punto, Heidegger recurrirá a otras voces filosóficas igual de prolíficas en busca de plantear un sustento no estético en el arte. Para ello, será determinante la lectura alrededor de la década de los treinta tanto de Schelling como de Nietzsche en quienes encuentra una visión renovada y fresca para el replanteamiento de la pregunta por el arte, fundamentada a partir del vínculo indisoluble existente entre dos extremos –en el caso concreto de la obra, tierra y mundo–. Schelling y Nietzsche presentan sus propuestas con la suficiente radicalidad al interior de la tradición filosófica logrando la configuración de “una metafísica «superior» al presuponer una dualidad basada en la relación inextricable de dos polos que volvería superflua e irrelevante la mera diferencia escolar entre lo sensible (el arte) y lo suprasensible (la lógica, la razón)”.<sup>207</sup>

Sólo a partir de la lectura que Heidegger afronta de ambas propuestas en torno a la misma época de redacción de “El origen de la obra de arte”,<sup>208</sup> se esclarece el sentido original y decisivo que tienen tierra y mundo para el desarrollo de la pregunta por aquello que obra en la obra y de qué manera.

Al seguir la construcción argumentativa del texto y teniendo en cuenta la relación indisoluble entre los dos elementos, surgen resonancias claras que, lejos de recurrir a dualismos esquemáticos, buscan poner de relieve precisamente la tensión inherente entre esos dos polos, irreconciliables pero, a su vez, mutuamente dependientes y sin subordinación.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Leyte, *Post scriptum*, 19.

<sup>208</sup> Constatamos que durante la década de los treinta específicamente entre 1936-37, Heidegger impartió respectivamente dos lecciones dedicadas tanto a Schelling como a Nietzsche. La primera compilada en el tomo 42 de la *Gesamtausgabe: Schelling: De la esencia de la libertad humana*; la segunda, incluida en el tomo 6.1 de la *Gesamtausgabe: Nietzsche I: “Nietzsche: la voluntad de poder como arte”*. Aunque el interés por el primero surgió incluso antes de la así llamada *Kehre*, en un seminario en torno al *Tratado sobre la esencia de la libertad humana* en 1927-1928 y publicado en el tomo 86 de la *Gesamtausgabe* así como en el tomo 22 de *Schellingiana*. Y, sin embargo, a lo largo de la década de los treinta, también dedicó dos lecciones no menos importantes para una meditación sistemática sobre el arte, se trata de la lección de verano de 1936 dedicada a Kant y su *Crítica del juicio* [*Kant. Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Die Frage nach der »Kunst«*] y la lección de invierno de 1936/37 sobre Schiller y las *Cartas sobre la educación estética del hombre* [*Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*], ambas lecciones recopiladas en el tomo 84.2 de la *Gesamtausgabe*.

<sup>209</sup> Para una reflexión sobre el fenómeno del arte, no sólo Heidegger se interesará por la contienda entre dos elementos contrarios pero en relación irreductible. Emmanuel Lévinas –influido por Fink, Husserl, Sartre, Heidegger e igualmente Nietzsche– reflexiona sobre la realidad oculta y aparente, pero también sobre lo más allá y lo más acá de la sensación. En todo caso, el tratamiento al fenómeno del arte estaría pensado igualmente para Lévinas a partir de una doblez faz o una doble luz que acontece en la obra de arte, pero desde un enfoque hundido en su propuesta ética, en donde el arte tenga la posibilidad de atender a la llamada y mandato del Otro. Cf. Lévinas, “La realidad y su sombra” (Madrid: Minima Trotta, 2001).

Este es el caso, en primer lugar, de la propuesta schellingiana, que en el *Escrito de la libertad* revela el problema central de su filosofía: la contradicción y la tensión entre naturaleza y libertad, así como entre fundamento y existencia. No se trata, pues, tal como argumenta Leyte, “de partes o esferas separadas, sino elementos indisociables de un mismo ser, identificado como Dios o el devenir”.<sup>210</sup> Así, también, Heidegger rescataría otra de las tensiones igualmente determinantes dentro de los impulsos vivos de la filosofía nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

En este sentido, lo que se destaca no es sólo la potencia con la que se constituye el sentido propio de la tierra y el mundo, sino que, por un lado, al reflexionar retrospectivamente, el idealismo alemán se presenta como una de las corrientes filosóficas en las que el arte se convierte en un problema esencial y decisivo para la filosofía en su conjunto. Y aunque Heidegger no se dirige de manera expresa a la tradición idealista, “en contra de las apariencias, esta línea de tradición desempeña el papel más importante en la narración de las obras de arte”.<sup>211</sup> Por otro lado, en Nietzsche, el arte adquiere una relevancia central, erigiéndose como el medio primordial para la expresión misma de la vida.

En ambos casos, al filósofo de Friburgo le interesa la tensión intrínseca y necesaria que surge para la construcción de sus propuestas filosóficas. Mientras que Schelling reconoce que es con “la verdadera oposición: la de necesidad y libertad, con la que llega por vez primera a consideración el punto central más íntimo de la filosofía”,<sup>212</sup> Nietzsche asume que

del fundamento de toda existencia, del subsuelo dionisiaco del mundo sólo es lícito que se introduzca en la conciencia del individuo humano justo aquella parte que puede ser superada de nuevo por esa fuerza apolínea capaz de lograr su transfiguración, de manera que esas dos pulsiones artísticas están obligadas a desarrollar sus fuerzas en rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia. Allí donde los poderes dionisiacos se levantan con tanto ímpetu como nosotros lo estamos viviendo, allí también Apolo tiene que haber descendido ya hasta nosotros, envuelto en una nube; ciertamente, una próxima generación contemplará sus muy exuberantes efectos de belleza.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Leyte, *Post scriptum*, 19.

<sup>211</sup> Schwenzfeuer, “Vom Ende der Kunst...”, 160.

<sup>212</sup> F. W. J. Schelling, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (Barcelona: Anthropos, 1989), 102-s.

<sup>213</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Tecnos, 2016), 187.

Para Heidegger, pensar lo que implica esta verdadera y originaria oposición entre dos elementos contrarios y, paradójicamente, indisociables sirve de referencia para desvelar las posibilidades no antes divisadas ni enunciadas en la obra de arte. Si ésta tiene que ser planteada por fuera del dominio estético, no puede engendrar una forma ni meramente objetual, ni meramente espiritual, pero tampoco jugarse en el medio. Incluso, contra el propio idealismo, clave para la filosofía del arte, lo sustantivo es poder vincular la obra de arte más allá de la objetivación sensible del espíritu y más acá de su posibilidad *aletheiológica*.<sup>214</sup> Lo cual significa que algo debe obrar en la obra de alguna forma, y para esto, Heidegger enfatizará la tensión que instiga la propia obra a partir de tierra y mundo.

Por lo tanto, en este siguiente paso al interior del ensayo, la tarea consiste en presentar la correspondencia entre la obra y la verdad a partir de la implementación de estos elementos que funcionan precisamente como dualidad indisoluble y que no sólo proporcionan una descripción del modo de ser de la obra que evita los prejuicios de la estética tradicional y del pensamiento moderno de la subjetividad, sino que tampoco se limitan a renovar la estética especulativa que definía la obra de arte como la aparición sensible de la idea.<sup>215</sup>

De manera que, al asimilar que por medio de la obra se ha manifestado el ser del utensilio zapato, Heidegger avanza un paso en su crítica a la estética. Asume que, aunque nunca se ha reflexionado expresamente sobre el ser-utensilio, ha sido éste el que nos ha evitado recurrir a las interpretaciones tradicionales de cosa para dar cuenta de la obra. Responsabiliza a la estética como la que desarrolla la pregunta por la obra de arte no desde la puesta en obra de la verdad, sino desde su carácter de cosa dotada de un valor estético añadido. Y, en el cuadro de Van Gogh, la pregunta interroga por un utensilio y, en parte, por una cosa, pues en el fondo la estética “está dominada por la interpretación tradicional de todo ente”.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> Antes de desarrollar esta tesis, es necesario aclarar que tomamos el sentido *aletheiológico* de la obra de arte por fuera del tratamiento que hace Alejandro Vigo de la transformación aletheiológica de la ontología por medio de la radicalización del método fenomenológico, como lo muestra su trabajo intitulado *Arqueología y aletheiología y otros estudios heideggerianos* (Buenos Aires: Biblos, 2008). Si la obra de arte se instaura como la posibilidad de poner en obra la verdad, y el sentido de verdad se entiende como desocultamiento, la obra en tanto instigadora del combate a partir del cual acontece el desocultamiento de la verdad de lo ente, tendría entonces una función esencialmente *aletheiológica*.

<sup>215</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 112.

<sup>216</sup> Heidegger, *GA 5*, 28; trad., 63.

Contrario a la estética, Heidegger propone entender a la obra de arte ya no meramente desde su carácter de cosa,<sup>217</sup> sino a partir de su capacidad para poner en obra la verdad de lo ente, esto es, desde su carácter de apertura [*Eröffnung*]. “La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir este descubrimiento, la verdad de lo ente, ocurre en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente”.<sup>218</sup> Desestima por tanto la concepción tradicional de obra de arte, revelado en su lugar la posibilidad de hacer acontecer la verdad en ella desde su ámbito propio: la apertura.

Para dar cuenta de ello, Heidegger advierte que su ejemplo no se circunscribe en el arte figurativo, sino en la arquitectura: un templo griego, una obra-templo.<sup>219</sup> (Ver figura 2). A diferencia del primero, en el templo no vemos una representación reconocible del “mundo”, sino que el templo simplemente está ahí, y gracias a éste “el dios se hace presente”.<sup>220</sup> El templo articula y reúne todas las vías posibles de lo finito con lo infinito, con lo divino. En el templo habita el Dios, pero sólo logra comprenderse desde la totalidad de lo que lo rodea y lo hace manifiesto. La obra templo ofrece una mirada del mundo, pero a la vez, la experiencia misma de lo divino. El templo manifiesta no sólo el alzarse mismo de su extenso y robusto aparecer, sino de hacer surgir la totalidad de lo ente a su alrededor.

Ahí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra saca a la luz la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como precisamente pone de manifiesto la violencia misma de la tormenta. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente sólo una merced que le concede el sol, son precisamente los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquella la que pone en evidencia la furia de estas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo de este modo adquieren su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Este aparecer y surgir mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente φύσις. La φύσις ilumina

---

<sup>217</sup> De hecho, el autor aclara que “el camino hacia la determinación de la realidad de la cosa que tiene la obra no conducirá de la cosa a la obra, sino de la obra a la cosa.” Heidegger, *GA 5*, 28; trad., 63.

<sup>218</sup> Heidegger, *GA 5*, 28; trad., 63.

<sup>219</sup> Cf. Heidegger, *GA 5*, 30; trad., 67.

<sup>220</sup> Cf. Heidegger, *GA 5*, 31; trad., 67.

[deja emerger] al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos *tierra (Erde)*.<sup>221</sup>

El concepto de tierra que Heidegger introdujo supone, en primer lugar, el alejamiento de lo que tradicionalmente se había entendido bajo el concepto de materia. Así, al binomio privilegiado de la estética –materia y forma– le rebasa la impronta y abrupta concepción de tierra. Si bien con mundo y tierra resuenan ecos propios de una tradición filosófica que muestra predilección a los contrarios, tierra, aquí, realmente funciona como un concepto, a nuestro parecer, de contrapeso.

Tierra no es un mero concepto adicional al de mundo. Al contrario: funge, en palabras de Gadamer<sup>222</sup> y de Espinet,<sup>223</sup> respectivamente, como un contraconcepto (*Gegenbegriff*) o bien un concepto de contraste (*Kontrastbegriff*) que posibilita la apertura del mundo y a su vez es una determinación necesaria del ser de la obra de arte; aunque no es la única. En un primer momento, tierra puede tener la acepción de naturaleza en el sentido originario de la φύσις, como aquello de lo que todo surge y brota o, también, como “el carácter de apariencia sensible de aquello que se muestra desde dentro”.<sup>224</sup>

Una interpretación somera de la descripción que nos ofrece el autor sugeriría, no obstante, pensar que tierra es simplemente la masa amorfa de materia inamovible que compone a la obra de arte. Pero si tomamos en cuenta la última parte de la cita que sostiene que la φύσις deja emerger aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada, significa que *la tierra correspondería más bien con aquello que deja aparecer*, pues da luz o ilumina (*lichtet*) propiamente todo aquello que surge en cuanto tal: el árbol, el águila, la serpiente, las olas marinas. La tierra, en este sentido, “es aquello en donde el surgir vuelve a dar acogida a

---

<sup>221</sup> Heidegger, *GA 5*, 31; trad., 71. En referencia con el sentido que los griegos designaron a la φύσις, el texto original reza de la siguiente manera: “Dieses Herauskommen und Aufgehen selbst und im Ganzen nannten die Griechen frühzeitig die φύσις. Sie *lichtet* zugleich jenes, worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet. Wir nennen es die Erde”. Lo problemático de la traducción tiene que ver con el sentido en el cual se traduce *lichten*, *sie lichtet* como *iluminar*: “la φύσις ilumina”. Pero el sentido *lichten* refiere a *Lichtung* en tanto el claro. Consideramos que en este punto no tiene que ver con el sentido propio de “iluminar” como sostiene la traducción, dado que Heidegger no se está refiriendo a la una fuente de luz, en el pleno entendido de iluminar, sino en el hecho mismo de aquello que deja emerger: Es decir: la φύσις en tanto aquello que deja aparecer mediante el clarear que implica *lichten*.

<sup>222</sup> Cf. Gadamer, “Zur Einführung”, 105.

<sup>223</sup> David Espinet, “Kunst und Natur. Der Streit von Welt und Erde”. *Heideggers Ursprung Des Kunstwerks. Ein Kooperativer Kommentar*. Coord. David Espinet y Tobias Keiling. (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011), 53.

<sup>224</sup> Espinet, “Kunst und Natur...”, 54.

todo lo que surge en cuanto tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge”.<sup>225</sup> Por ello, como afirma Gadamer, en realidad, “la Tierra no es materia, sino aquello de lo que todo emerge y hacia donde todo se retira”.<sup>226</sup>

La determinación y caracterización general de la tierra en este punto es que se manifiesta en un sentido pleno de lo que deja surgir y, a la vez, resguarda y cuida mediante aquello que “hace emerger y da refugio” (*Hervorkommend-Bergende*).<sup>227</sup> Esto nos habla de un movimiento pendular u oscilante. Mientras que ‘emerger’ corresponde con hacer o dejar aparecer, ‘dar refugio’ se enfoca en proteger y cuidar en un sentido de acoger en su interior. Por ello la tierra se muestra en su ambivalencia entre lo abierto que se cierra. En tanto, lo que emerge, sostiene von Herrmann,

es la tierra lo que se hace manifiesto a su manera; en tanto lo que da refugio, la tierra alberga el mundo, en cuya apertura la tierra se manifiesta como lo que da refugio. La retirada del mundo a la tierra y el refugio del mundo en la manifestación de la tierra deben ser pensados de *manera unitaria (in eins gedacht)*. Lo que da refugio es un rasgo fundamental en la manifestación de la tierra, el rasgo fundamental deja ver cómo el ente intramundano que pertenece a la tierra es dirigido (*urchwaltet*) por la apertura de mundo.<sup>228</sup>

En el caso de la obra templo, Heidegger destaca que ella “abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal (*heimatliche Grund*)”.<sup>229</sup> No obstante, en la medida en que la obra templo es capaz de abrir un mundo y situarlo sobre la tierra, tanto mundo como tierra se mantienen mutuamente en un sentido ambivalente, y bajo dicha determinación, el mundo también funciona como un concepto de contrapeso. Ni el mundo está por encima de la tierra, ni la tierra por encima del mundo, en función de ello:

Desde el momento en que pone en pie un mundo, la obra templo no permite que desaparezca el material, sino que es por el contrario la que hace que destaque, y más concretamente en lo abierto del mundo de la obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y a destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo ello empieza a destacar

---

<sup>225</sup> Heidegger, GA 5, 31; trad., 71.

<sup>226</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 112. “Erde ist in Wahrheit nicht Stoff, sondern das, woraus alles hervorkommt und wohinein alles geht”.

<sup>227</sup> Heidegger, GA 5, 35; trad., 79.

<sup>228</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 194-s.

<sup>229</sup> Heidegger, GA 5, 32; trad., 71. ]. La tierra, en este sentido, adquiere una dimensión histórica y, por ende, la obra, como lo veremos más adelante, tendrá la posibilidad de fundar la historia.

desde el momento en que la obra se retira y refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y el brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra.<sup>230</sup>

Esto implica que la tierra y el mundo no solo son elementos constitutivos de la obra de arte, sino que, al funcionar mutuamente como contrapesos, no pueden entenderse de manera incoherente. Heidegger subraya que la obra, al poner en pie un mundo, hace que éste destaque, gracias a su permanente apertura, el soporte de la roca, el destello del metal, el relucir del color, el decir de la palabra. La tierra, por su parte, no es ni la roca, ni el metal, ni el color, pero sí lo que el mundo destaca de lo que emerge de ella. En el caso de los colores, “es el brillo que les es peculiar lo que desaparece en la materialidad de la materia, mientras que en la obra de arte «emerge por primera vez». Lo que es peculiar de los distintos elementos materiales de una obra de arte, como la macizo o la luminosidad, emerge en la obra de arte *por primera vez*, y de tal manera que la obra se retira (*sich zurückstellt*) en aquello que emerge en ella por primera vez”.<sup>231</sup>

Precisamente en esta retirada y refugio en el peso, en la dureza o en el poder nominal de la palabra, la tierra se mantiene en una permanente cerradura, impenetrable ante cualquier intromisión. “La tierra es aquello que esencialmente se cierra en sí mismo. Traer aquí la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto que aquello que se cierra asimismo”.<sup>232</sup>

Pero ¿por qué dicho traer aquí la tierra tiene que suponer que la obra se retire dentro de ella? ¿Qué es entonces la tierra *para que acceda al desocultamiento* de semejante manera? La piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero a la vez que nos confronta con su peso, la pesadez también se vuelve al mismo tiempo completamente impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en el acto en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos.<sup>233</sup>

Se trata de una interrelación entre aquello que el mundo trae aquí, la tierra, mediante su estado de apertura, pero que hace que la obra de arte a su vez se retire dentro de ella. En pocas palabras, un juego entre aquello que el mundo desoculta y aquello que la tierra oculta

---

<sup>230</sup> Heidegger, *GA 5*, 35; trad., 77.

<sup>231</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 192-s. *Cursivas nuestras*.

<sup>232</sup> Heidegger, *GA 5*, 36; trad., 81.

<sup>233</sup> Heidegger, *GA 5*, 35-s.; trad., 79. *Cursivas nuestras*.

y resguarda. La tierra sería “aquello que la obra de arte deja emerger primero en sí misma, a saber, como aquello en lo que se retira el mundo abierto instalando en la obra”.<sup>234</sup> Llama la atención la ambivalencia que guarda en este sentido el concepto tierra con el concepto φύσις. Mientras que la φύσις “se refiere al carácter de aparición (fenómeno) (*Erscheinungscharakter*) de la tierra, la definición ulterior de Heidegger de la propia tierra subraya su ocultación”.<sup>235</sup>

Para Heidegger, la φύσις, traducida al latín por *natura*, es “la palabra fundamental que nombra referencias esenciales del hombre histórico occidental”<sup>236</sup> y quiere decir “lo que hace que algo surja de sí mismo”.<sup>237</sup> No obstante ello, la naturaleza (*Natur*) posee un amplio campo de sentido que bien se extiende desde la referencia a la esencia de algo en general, o bien cuando se habla de la ‘naturaleza’ de las cosas, ésta tiene que ver con “de *qué* son ellas en su posibilidad y de *cómo* son, sin importar si «existen» de verdad ni en qué medida”.<sup>238</sup> A raíz de esto, es claro que

Heidegger se opone a que se traduzca Φύσις por «naturaleza». ¿A qué se debe ello? Lo que nosotros observamos y vemos y denominamos «naturaleza», las flores, los árboles, el agua, las estrellas, todo eso también se desarrolla. El desarrollo existe en la eclosión de la rosa, en el crecimiento del árbol, en el movimiento de las olas, y en la salida del sol. Así, pues, según Heidegger, el desarrollo tal como podemos verlo en un ente cualquiera, el desarrollo como una de tantas características del ente, no es lo mismo que el desarrollo en cuanto «mantenerse-en-sí-hacia-fuera» (*In-sich-aus-sich-Hinausstehen*). Φύσις no significa el desarrollo de un ente cualquiera, sino el desarrollo en virtud del cual existe la posibilidad de que el ente sea.<sup>239</sup>

En todo caso, Heidegger entiende que verter la φύσις como *natura* saca a relucir el saber occidental sobre lo ente en su conjunto, pero repara en aquello que caracteriza originaria y primariamente a la φύσις en el fragmento 123 de Heráclito que sostiene “a la naturaleza le place ocultarse” [“φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ”].<sup>240</sup> Si embargo, de acuerdo con la

---

<sup>234</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 193. “Das, was das Kunstwerk in ihm selbst allererst hervorkommen läßt, und zwar als das, wohinein es die in ihm aufstellend eröffnete Welt zurückstellt, nannten wir, so erinnert Heidegger, die Erde”.

<sup>235</sup> Espinet, “Kunst und Natur...”, 55.

<sup>236</sup> Heidegger, *GA 9*, 239; trad., 199.

<sup>237</sup> Heidegger, *GA 9*, 239; trad., 199.

<sup>238</sup> Heidegger, *GA 9*, 239; trad., 199.

<sup>239</sup> Joseph Sadzik, *La estética de Heidegger* (Barcelona: Luis Miracle, 1971), 114.

<sup>240</sup> Heráclito, DK22 B123.

interpretación heideggeriana de que “el ser se manifiesta a los griegos como φύσις”<sup>241</sup>, este motivo conduce al filósofo alemán a traducir “al ser le gusta ocultarse/encubrirse” (*Das Sein liebt es, sich zu verbergen*).<sup>242</sup>

Desde esta perspectiva, entendemos que, en la medida en que la φύσις manifiesta el aparecer de lo que Heidegger llama tierra, ésta misma no es completamente distinta del carácter determinante de la φύσις, Antes bien: es el modo en que la φύσις se oculta a sí misma. De ahí que en la obra de arte surja el combate entre aquello que la tierra tiende a ocultar y aquello que el mundo por principio abre desde una apertura resultante de la ocultación. En este sentido, la tierra, emerge de dos maneras:

Por un lado, emerge como el suelo natal en medio del cual se alza la obra templo; por otro lado, emerge, como ya se ha mostrado, como la masa de la piedra con la que se construye el templo, o como el brillo y la oscuridad de los colores con los que se pinta el cuadro. Heidegger se ocupa ahora de aclarar el carácter global de la tierra dentro de la obra de arte. Al retrotraer a la tierra el mundo abierto en la obra de arte, es lo que emerge expresamente como tierra. El «expresamente como» es la interpretación del «primerísimo» emerger. El emerger nombra el desplazamiento hacia la patencia (manifestación), el ser manifiesto. La tierra, como suelo natal, también emerge fuera de la obra de arte. Pero en la obra de arte emerge por primera vez, es decir, de manera extraordinaria de acuerdo con su esencia.<sup>243</sup>

El mundo, en la tensión inextricable con la cerrazón de la tierra, posibilita en la obra no sólo la *emergencia* de la propia tierra en ella, sino el *primer* emerger de la obra de arte. Como sugiere von Herrmann, si bien la tierra puede emerger efectivamente fuera de la obra, como suelo natal, es en la obra donde emerge de manera especial y originaria. La *retirada* de la tierra en la *apertura* reinante y permanente del mundo genera la tensión y cobra fuerza la contradicción entre lo que deja emerger cerrándose y lo que se abre retirándose.

El sentido que adquiere la inaccesibilidad de la tierra alude al carácter insondable de ésta: su permanente ocultamiento y retirada. La tierra se ‘muestra’, sostiene el pensador, “cuando permanece sin descubrir y sin explicar. Del mismo modo la tierra hace que se estrelle

---

<sup>241</sup> Heidegger, *GA 40*, 108; trad. 96. Asimismo, Heidegger, sostiene más adelante en relación con la φύσις: “El ser es esencialmente φύσις. El imperar que se manifiesta es el aparecer. Éste da lugar a la aparición. En esto ya encontramos: el ser, el aparecer, da lugar a la salida del ocultamiento. En cuanto el ente *es* como tal, se pone y está al *descubierto*, ἀλήθεια”. *GA 40*, 109; trad. 97.

<sup>242</sup> Heidegger, *GA 9*, 300; trad., 248.

<sup>243</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst...*, 194.

contra sí toda posible intromisión. [...] La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como esa esencialmente indescifrable que se resiste a ser desentrañada, o dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada”.<sup>244</sup>

Para ejemplificarlo, Heidegger utiliza la segmentación de una roca que hace patente la imposibilidad de descubrir algo ‘abierto’ o ‘transparente’ en sus fragmentos. Contrariamente, la roca misma se retira en su materialidad, se refugia en la pesadez y cerrazón de la tierra. Espinet apunta a que “la experiencia de la obra de arte muestra que la tierra es, por así decirlo, el suelo abierto en cuya superficie se libera la fenomenalidad, y el mundo es una apertura que se cierra, que es, por así decirlo, empujada a abrirse por el impacto de la obra real, material y, por tanto, terrenal”.<sup>245</sup> De manera que es el mundo, en tanto el encargado de traer aquí la tierra, el que permite que surja el verdadero contrapeso para que acontezca aquello que obra en la obra: la verdad. “Poner en pie (*Aufstellen*) un mundo y traer aquí (*Herstellen*) la tierra –dice Heidegger– son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Ambos pertenecen a la unidad de ser-obra”.<sup>246</sup> Estos rasgos adquieren un sentido bidireccional: mientras la tierra se alza por medio del mundo, el mundo se funda sobre la tierra. Así, la obra se convierte en la instigadora de un combate esencial.<sup>247</sup>

El mundo es la apertura que abre las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es el surgimiento, no obligado, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge y da refugio dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, *nunca están separados*. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. Pero *la relación entre el mundo y la tierra de ningún modo se muere en la vacía unidad de unos opuestos que no tienen nada que ver entre sí*. Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende siempre a englobar al mundo y a mantenerlo dentro de su seno. Este enfrentamiento entre el mundo y la tierra es un combate.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> Heidegger, *GA 5*, 36; trad., 79.

<sup>245</sup> Espinet, “Kunst und Natur...”, 59.

<sup>246</sup> Heidegger, *GA 5*, 36-s.; trad., 81.

<sup>247</sup> Cf. Heidegger, *GA 5*, 38; trad., 83.

<sup>248</sup> Heidegger, *GA 5*, 37; trad., 83. *Cursivas nuestras*.

Conviene señalar el sentido en el que Heidegger entiende el fenómeno de mundo. Si bien es cierto que éste hace alusión a la posibilidad de comparecencia de lo ente mediante el estado de apertura –sin ser el mundo propiamente un ente, sino el *cómo en general*, expuesto así ya en la ontología fundamental<sup>249</sup>, no puede entenderse como menciona Rubio “como un campo de significaciones lógico lingüísticas, en el sentido de las ideas platónicas o los sentidos fregueanos, sino como la estructura general de comprensibilidad (sentido), articulable conforme a esquemas”.<sup>250</sup> En lo que respecta a la tierra, que tampoco se trata de un ente, aunque ésta sí alude a un sentido amplio de materialidad de la obra, no se limita a la materia como cosa conformada, ni como sustrato cósmico.

Asimismo, es necesario entender que ni la tierra puede asociarse unilateralmente al ocultamiento ni el mundo puede ser asignado de forma exclusiva a la apertura o claro del ser. Tierra y mundo se establecen en una relación simbiótica que a su vez funciona a manera de contrapeso, ya que ni la tierra está por encima del mundo, ni el mundo por encima de la tierra. De ahí que en el combate esencial “los que luchan se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia. [...] En el combate, cada uno lleva el otro por encima y más allá de sí mismo. De este modo, el combate se torna cada vez más combativo [...] Cuanto más duramente se exagera el combate por sí mismo, tanto más implacablemente se abandonan los contendientes a la simple intimidad de su mutua pertenencia”.<sup>251</sup> Esto mismo lo había dejado ver Heidegger en la primera versión de las conferencias:

En cuanto la obra es disputa, entonces remueve a la tierra, abriéndola, en un mundo. Éste mismo como séquito señalante nunca se mueve hacia dentro de la tierra. Pero este movido removimiento mueve hacia delante la obra e inaugura algo abierto. Eso es el centro del espacio en *donde la tierra está mundanamente cerrada y el mundo*

---

<sup>249</sup> Así expone Heidegger en *Ser y tiempo* el sentido que adquiere el mundo: “[El conjunto de todo] aquello en lo que el Dasein se comprende previamente en la modalidad del remitirse, es justo aquello con vistas a lo cual el ente es previamente dejado comparecer. El en-qué del comprender que se autorremite, entendido como aquello-con-vistas-a-lo-cual se deja comparecer a los entes que tienen el modo de ser de la condición respectiva, es el fenómeno del mundo”. Heidegger, *GA 2*, 86; trad., 108. Así también lo deja ver en *De la esencia del fundamento*: “Mundo significa más bien un *Cómo del ser* de lo ente que eso ente mismo. 2. Dicho *Cómo* determina a lo ente *en su totalidad*. En el fondo, es la posibilidad de todos y cada uno de dichos *Cómo* en general, en cuanto límite y medida. 3. Este *Cómo* en su totalidad es hasta cierto punto algo *previo*. 4. Este *previo Cómo* en su totalidad es a su vez *relativo* al Dasein del hombre. Así pues, el mundo es inherente precisamente al Dasein humano, a pesar de abarcar a todo ente, y por lo tanto también al Dasein, en la totalidad”. Heidegger, *GA 9*, 143; trad., 124.

<sup>250</sup> Roberto Rubio, “La mundaneidad del mundo”. *Ser y tiempo de Martin Heidegger. Un comentario fenomenológico*. (Madrid: Tecnos, 2015), 102.

<sup>251</sup> Heidegger, *GA 5*, 38; trad., 83.

*está terrenamente abierto. Es la obra que funda apenas este espacio al abrirlo. Este espacio es la apertura del ahí, en el cual las cosas y los seres-humanos llegan a pararse, para resistirlo.*<sup>252</sup>

Que tierra y mundo emerjan como “dos fuerzas o direcciones cuya oposición tiene lugar como lucha o combate”<sup>253</sup> finalmente pone distancia con la conocida y tradicional lucha de opuestos. Pero el combate instigado por la obra de arte no busca reducir o apagar lo combativo del combate por medio de acuerdos o resoluciones, ya que, en función de que tierra y mundo por separado no significan nada, no pueden, por consiguiente, superar y disolver dialécticamente al otro.<sup>254</sup> En realidad, en la propia tensión del combate surge un mundo en la obra de arte, cuyo surgimiento supone al mismo tiempo “su ingreso en la figura reposada; en la medida en que la figura está ahí, ha encontrado, por así decir, su existencia terrena”.<sup>255</sup>

Así pues, en lo más íntimo del combate es “donde tiene su esencia el *reposo* de la obra que reposa en sí misma”.<sup>256</sup> Y únicamente a partir de dicho reposo o estado de quietud se manifiesta la verdad. Esto no significa que la obra de arte se manifiesta como reposo. Al contrario: en la medida en que en la obra acontece el reposo, supone ya el movimiento, pues “solo lo que se mueve puede alcanzar el reposo”.<sup>257</sup> De este modo, la obra de arte debe ser entendida como un acontecer a partir del movimiento implícito que suscita el combate entre la tierra y el mundo, un movimiento que determina el propio tránsito de lo oculto a lo desoculto. Y quiere decir que el sentido dinámico en el que emerge la tierra y en el que se alza el mundo funda el espacio posibilitador que permite el acontecimiento propio de la verdad en la obra. Y, no obstante, la complejidad que se abre en el *entre* que representa la acción combativa entre ambos elementos cuestiona la esencia de la verdad en tanto no verdad.

En este embate –en sentido verbal– puede divisarse el rumbo originario al que están destinados los contendientes y, más aún, la lucha originaria que también se en ellos mismos. Gabriela Rebok argumenta que en la “lucha matricial en la que acontece la verdad inscribe en su propio seno la otra lucha epocal y trágica en la que se abre y amanece un mundo en una

---

<sup>252</sup> Heidegger, GA 80.2, 575-s.; trad., “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, 21. Cursivas nuestras.

<sup>253</sup> Leyte, *El fracaso del ser*, 79.

<sup>254</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 32.

<sup>255</sup> Gadamer, *Los caminos de Heidegger*, 103.

<sup>256</sup> Heidegger, GA 5, 38; trad., 85. Cursivas nuestras.

<sup>257</sup> Heidegger, GA 5, 37; trad., 81.

tierra que se sustrae y reserva”.<sup>258</sup> Aun cuando ya se juega este combate esencial entre tierra y mundo, en el núcleo de la tierra misma se juega a su vez otro combate entre aquello que emerge y a la vez da refugio.

La tierra no es sólo un contra-concepto al mundo, sino que en ella se instiga su propio combate en sí misma. La tierra deviene en sí su lucha inherente. Aquello que la obra de arte expone por medio de la tierra, a diferencia del mundo siempre abierto y clarificado, es el combate entre aquello que deja surgir por medio de su auténtico rehusamiento a aparecer. En palabras de Leyte, “El propio término «tierra», [...] esconde esa intención destructora en la medida en que remite a ese elemento no reconocible en cuanto tal que se encuentra en la propia posibilidad de fracaso de cualquier manifestación”.<sup>259</sup> En su no-manifestación la tierra emerge en su cerrazón, con lo que reclama y exige atención. Mundo y tierra son de esta manera “en el recíproco embate. En el elemento tierra opera un rehusarse no aclarado («*unerklärtes Sichversagen*»), incluso frente a la penetración calculadora y técnica. La obra de arte trae la tierra a lo abierto como aquello que cierra («*das Sichverschliessen der Erde*»)).<sup>260</sup>

Por esta razón, para Gadamer, “mientras que el concepto del mundo como totalidad, en el que tiene lugar la autointerpretación humana, podía elevarse a una visión evidente desde la autocomprensión de la existencia humana, el concepto de la tierra sonaba como un sonido primigenio *mítico y gnóstico*, que en el mejor de los casos podría tener su legítimo hogar en el mundo de la poesía”.<sup>261</sup> Gadamer reconoce en este último punto la importancia vital que representa la poesía de Hölderlin, a la que Heidegger se había “volcado con apasionada intensidad en su momento, de la que trasladó el concepto de la tierra a su propio filosofar”.<sup>262</sup>

Y, aunque la presencia de Hölderlin colma en buena medida parte de las reflexiones filosóficas de Heidegger ‘en su momento’ –entre ellas la de la pregunta por el arte–, también es verdad que el uso aparentemente abrupto de ciertos conceptos o el cambio de sentido que sufren otros se debe a la necesidad de hablar desde otro lugar de enunciación que se diferencie a toda costa de la tradición metafísica clásica. Por este motivo, el tratamiento que Heidegger

---

<sup>258</sup> Gabriela Rebok, “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?”, *Tópicos*, Núm. 15 (2007), 71.

<sup>259</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 37-s.

<sup>260</sup> Rebok, “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?”, 71.

<sup>261</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 106.

<sup>262</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 106.

le otorga al arte no se funda en la pregunta esencialista sobre el mismo, sino en el cuestionamiento por la verdad que se pone en obra en la obra.

Las pretensiones de Heidegger para hablar sobre la verdad manifiesta como arte resultan ciertamente arrogantes y hasta grandilocuentes: no recurrir a conceptos y categorías ya establecidas por la tradición, sino valerse de estructuras envueltas de aires míticos y poéticos como lo son mundo y tierra, que den cuenta de aquello que se juega en la puesta en obra de la verdad del ser de lo ente en la obra de arte.

Pero precisamente ante el inminente peligro de que tanto tierra como mundo puedan ser reducidos a conceptos, se destaca el sentido originario de ambos a partir de su no identificación sustantiva sino verbal: poner en pie [*Auf-stellen*] un mundo y traer aquí [*Herstellen*] la tierra. El movimiento antes descrito en relación con el reposo indica la relevancia que adquiere el sentido pre-posicional de las expresiones verbales, ya que tanto *auf* como *her* “trazan una relación que remite a un movimiento «desde... hacia/sobre», que por otra parte se agota en sí mismo porque no tiene más recorrido. Ese movimiento es el que define el arco mismo del acontecimiento –el mismo movimiento o cambio que se da entre la noche y el día o entre la muerte y la vida–, no entendido diacrónicamente, como una sucesión ininterrumpida y recuperable, sino como un tránsito estructural (una interrupción)”.<sup>263</sup>

En la medida en que en la obra de arte emerge la ambivalencia entre el carácter verbal de la tierra (*Her-stellen*) y del mundo (*Auf-stellen*) no se puede ignorar el hecho de que se experimenta algo que antes no se reconocía y que “es con la propia obra de arte que surge algo nuevo. No es sólo la revelación de una verdad, sino que ella misma es un acontecimiento. Esto ofrece una manera de seguir un paso más allá la crítica de Heidegger a la metafísica occidental y su desbordamiento en el pensamiento de la subjetividad de los tiempos modernos”.<sup>264</sup> Pues con ello no sólo se busca repensar la esencia del arte en tanto origen, sino la esencia misma de la verdad.

d) *De la verdad al arte: Todo arte es en esencia poesía* [Dichtung]

---

<sup>263</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 34.

<sup>264</sup> Gadamer, “Zur Einführung”, 113-s.

A partir de la concepción de verdad que *está en obra* al interior del texto, Heidegger avanza un paso más en la consideración no estética del arte. Y, no obstante, la propia caracterización de la esencia de la verdad parece transitar, la mayoría de las veces, por un camino sinuoso que no se entiende en los propios márgenes del arte. Excede la desconstrucción conceptual y crítica en la que operan las no categorías y los elementos no identificables con la tradición, y sobrepasa el elemento central de toda obra de arte: el ámbito sensible.

Y no es que el autor lo ignore. De alguna manera, la tierra apunta en un sentido amplio a la materialidad sensible. Pero también implica el potencial fracaso de cualquier manifestación. Así lo deja ver el autor a propósito de una interpretación poco satisfactoria de su ensayo por parte de Ruldolf Krämer-Badoni, a quien se toma el tiempo de responder:

Sólo en el ámbito de la esencia de la verdad experimentada de este modo puedo decir que «nada en absoluto se manifiesta» en la obra de arte. Del mismo modo, todo el tratado va en contra de la interpretación del arte como «mero disfrute del arte». Por eso la «belleza» no se concibe en términos de «placer», sino como una forma de aparecer, es decir, del claro del ocultarse, es decir, de la verdad. Admito que es difícil descartar las ideas de una tradición de dos milenios y medio. Por eso la gran manzana de la discordia es mi interpretación de ἀλήθεια.<sup>265</sup>

En principio, las aclaraciones por parte del filósofo apuntan a la reformulación del sentido que adquiere el ámbito sensible dentro de la obra. Para la tradición milenaria que busca sobrepasar, la belleza constituía precisamente la finalidad de la estética que tenía por objeto la perfección de dicho conocimiento. Y en tanto que la estética es la consideración del estado del sentimiento del ser humano en su relación con lo bello, es al mismo tiempo – apunta Heidegger– “la consideración de lo bello en la medida en que está referido al estado sentimental [...] Lo bello mismo no es otra cosa que aquello que al mostrarse produce ese estado.”<sup>266</sup>

En consecuencia, la belleza fue asimilada como la manifestación del elemento sensible en las bellas artes. Fue Charles Batteux, en el siglo XVIII, el encargado de catalogar y determinar el sentido y destino de las bellas artes. Aquel dividió las artes en tres categorías: “mecánicas, que tienen un fin práctico y se orientan a satisfacer las necesidades de la vida;

---

<sup>265</sup> Reiner A. Bast, “Ein Brief Martin Heideggers an Rudolf Krämer-Badoni über die Kunst”, *Phänomenologische Forschungen*, Vol. 18 (1986): 178.

<sup>266</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 75-s; trad., 83.

*las bellas artes, cuyo objetivo es producir placer por imitación de la naturaleza bella; y la elocuencia y la arquitectura, que están entre las otras dos al combinar utilidad y placer*”.<sup>267</sup> Bajo dicha configuración, las bellas artes buscan, en el elemento sensible de la composición, *producir placer*.

Heidegger conoce muy bien el esquema que pretende superar. Así, asimila que tanto la belleza como el placer son las formas que deben ser principalmente abolidas en tal dirección determinada y eso sólo puede lograrlo a partir de aquello que obra en la obra: la verdad. Se trata de “la verdad erradicada de la lógica y radicada en el ser, que acontece como arte”.<sup>268</sup>

La verdad que tradicionalmente se asimiló como la concordancia del conocimiento con lo ente, tiene como fundamento la proposición que enuncia el conocimiento en adecuación con la cosa. Y, sin embargo, Heidegger no entiende el vínculo del conocimiento de la cosa con la cosa misma. De ahí que recupere el sentido originario de la verdad como ἀλήθεια, situada por fuera de la proposición. Esta recuperación de la *alētheia* griega supone, además de la reestructuración plena de aquello que se entiende como verdad, una crítica a la modernidad y su predominio en la subjetividad. ¿Cómo se vinculan ambas cuestiones y qué tiene que ver esto con el arte?

Precisamente, como mencionamos al final del inciso anterior, la pregunta por la obra de arte no sólo explora en efecto, el origen de ésta —el arte—, sino que además y a partir de dicha interrogante se abre la posibilidad de indagar la esencia de la verdad, en tanto que en la obra de arte se pone en obra la verdad de lo ente. Esto supone que se desvela una función ya no mimética en el arte, sino un paraje *aletheiológico*. En todo caso, el sentido de *alētheia* se distancia por completo de la función proposicional de la verdad contenida en el lenguaje lógico y determinada así por el sujeto de conocimiento. Para Heidegger la *alētheia* no queda circunscrita en el ámbito de la lógica. La verdad así entendida no está ni contenida en la proposición, ni en el ámbito de la subjetividad, puesto que el ámbito proposicional exige un ‘yo’.<sup>269</sup> Con esto, toma más fuerza la instancia pre-subjetiva que obra en la obra. Tal

---

<sup>267</sup> Castro, *Filosofía del arte*, 20. Cursivas nuestras.

<sup>268</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 48.

<sup>269</sup> “El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones”. Heidegger, *GA 5*, 42-s.; trad., 93.

interpretación *aletheiológica* de la verdad modifica de raíz el rumbo a través del cual se establece la esencia del arte a partir del origen y de la verdad a partir del desocultamiento.

El movimiento de la *alētheia* como desocultamiento implica ya el paso de lo oculto a lo desoculto. Indicando que hay algo en el ser de lo ente que permanece oculto e inaccesible. Lo ente, dice Heidegger, “nunca se encuentra en nuestro poder ni tampoco tan siquiera en nuestra capacidad de representación”, pero, añade, “en medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro (*Lichtung*)”.<sup>270</sup>

Sin embargo, a partir de la *Lichtung* se infiere su propio ocultamiento en tanto que se vincula con lo ente en su totalidad. La *Lichtung* expone para Heidegger, a propósito de la conocida metáfora del bosque y de los caminos de bosque, el espacio abierto o ligero (*leicht*) en medio de lo cerrado o denso (*dicht*) que representa la densidad y espesura de los árboles. Esta ambivalencia sugiere para el pensador que “lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto o aclarado por el claro. [...] Pero es que incluso *oculto*, lo ente sólo puede ser en el espacio que le brinda el claro. [...] El claro en cuyo interior se encuentra lo ente es, en sí mismo y al mismo tiempo, encubrimiento (*Verbergung*)”.<sup>271</sup>

Aparece, de nueva cuenta, un combate esencial. Ya no lo instiga la obra de arte, sino el esencial rehusamiento del ser de lo ente en su totalidad. Mientras que a partir del combate entre tierra y mundo acontece la verdad en la obra de arte, en el claro (*Lichtung*) como encubrimiento (*Verbergung*) surge la posibilidad misma del enfrentamiento en el que “se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo”.<sup>272</sup> Así, el encubrimiento “reina en medio de lo ente de dos maneras”.<sup>273</sup>

En el ámbito más próximo de lo ente nos creemos en casa. Lo ente es familiar, seguro, inspira confianza. Pero sin embargo hay un constante encubrimiento que recorre el claro bajo la doble forma de la negación y el disimulo. Lo seguro en el fondo no es seguro, sino algo inquietante y completamente inseguro. La esencia de la verdad, esto es, la esencia del desocultamiento está completamente dominada por un rehusar.<sup>274</sup>

Para el pensador alemán, que la esencia de la verdad está dominada por un rehusar, determina en parte la manera en la que se invierte lo esencial del pensamiento moderno. Esto resultaría incompresible sin la imprescindible referencia a la propuesta nietzscheana que está

---

<sup>270</sup> Heidegger, *GA 5*, 41; trad., 91.

<sup>271</sup> Heidegger, *GA 5*, 42; trad., 91.

<sup>272</sup> Heidegger, *GA 5*, 43; trad., 95.

<sup>273</sup> Heidegger, *GA 5*, 42; trad., 91.

<sup>274</sup> Heidegger, *GA 5*, 43; trad., 93.

cercana a Heidegger en esos mismos años. Si la verdad en este sentido no puede ser entendida bajo la modalidad de la absoluta seguridad, claridad y distinción, sino a la inversa, como un fondo inquietante mediante la negación [*Versagung*] y el disimulo [*Verstellen*], se rompería con ello toda cuestión metódica cartesiana que aseguraba que por medio del buen uso de la razón del sujeto de conocimiento se constituye la verdad de la objetualidad. Lo que se busca con la implementación de estas dos formas del encubrimiento es mostrar que el ámbito del claro no es algo estático ni rígido, sino propiamente un movimiento, un acontecimiento que sólo acaece mediante la negación y el disimulo de lo ente.

La negación corresponde a lo que la tradición entiende como *determinación*, esto es: toda determinación es negación. Sucede que al determinar algo se niega al mismo tiempo lo otro, lo que no es. Por ejemplo: en tanto que se determina que las botas sean azules, se niega que sean rojas. En cambio, en el disimulo surge la posibilidad del engaño. Por ello el pensador emplea el término *verstellen* que sugiere, por el prefijo *ver*, que algo es erróneo. En un sentido literal, quiere decir un *poner o colocar erróneo*, incluso alude a algo que está fuera de lugar.

Heidegger ilustra esta connotación refiriéndose a que “lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta y vela al otro. [...] Aquí el encubrir no es un simple negar: porque lo ente aparece, solo que se muestra como algo diferente de lo que es”.<sup>275</sup> En el disimulo entonces aparece el ente a partir de la apariencia, siendo lo que no es. Si retomamos el propio carácter de obra de la obra, que inicialmente se mostraba en tanto su carácter de cosa, es precisamente en el arte que ocurre este modo de encubrimiento a partir de la *Lichtung*. La obra de arte se desliza ante lo ente, apareciendo como obra y encubriendo el ser del útil y el ser de la cosa. De modo que si la obra de arte se entiende como poner en obra la verdad del ser de lo ente, entonces supone necesariamente que la esencia de la verdad esté dominada por el rehusar. El filósofo alemán precisa que “[c]on ese rehusar que consiste en encubrir se pretende nombrar a ese juego de contrarios que habita en el seno de la esencia de la verdad y que consiste en que la esencia de la verdad se halla entre el claro y el encubrimiento. Se trata de la oposición de contrarios o enfrentamiento del combate originario. La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio”.<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Heidegger, *GA 5*, 42; trad., 91-s..

<sup>276</sup> Heidegger, *GA 5*, 43; trad., 95. Traducción modificada de *Streit* por *combate* en vez de *lucha*.

En el ensayo Heidegger ha transitado de la cosa a la obra y de la obra a la verdad. Llegados a la fijación de la esencia de la verdad, el pensador cuestiona casi de manera ingenua cómo ésta acontece, pero subraya para nada ingenuamente, su carácter verbal inminente como acontecimiento, el cual tiene lugar en pocos modos esenciales, uno de ellos el ser obra de la obra. Así, la obra de arte pasa a ser la disputa de esa lucha en la que se pugna por conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es, la verdad.

El desocultamiento o, mejor dicho, el estar-desocultado –recuperando a propósito el carácter verbal del ser mediante el término *Unverborgen-heit*– correspondería en todo caso al juego entre lo abierto del claro y el encubrimiento. Leyte afirma que “se reinterpreta aquella relación entre el ser y la nada a una luz no lógica: el claro o la verdad se comprenden igualmente como un conflicto entre des-ocultamiento y ocultamiento, que a su vez puede ocurrir como negación y disimulo o desfiguración. La estructura del claro es así doble y remite a la relación misma entre abrirse (des-ocultarse) y cerrarse (ocultarse)”.<sup>277</sup>

Esto aclara el sentido que adquiere para Heidegger el ámbito de lo sensible mediante aquello que aparece y se desvela en el arte. Si la verdad sale del dominio de la lógica, y la belleza de lo estético, será la propia belleza uno de los modos manifiestos de la verdad como desocultamiento. Significa, entonces, que la belleza no se agota más como una cualidad aparente en la obra, sino que emerge también gracias a la *Lichtung*. Apunta Heidegger que “[l]a luz del claro es la que dispone y ordena la luminosa aparición del ser en la obra. La luminosa aparición así ordenada en la obra es lo bello. *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*”.<sup>278</sup>

Las pretensiones del ensayo crecen y, en consecuencia, el texto comienza a desplazarse por senderos insospechados para un lector conocedor e inserto en la tradición estética clásica, pero por senderos despejados para aquellos que entienden el cambio radical de la esencia de la verdad que supone comprenderla en los márgenes de la lógica proposicional. En definitiva, que en la obra de arte se desvele la posibilidad de poner en obra la verdad exige interrogar: “¿Qué tiene que ser la verdad, para que pueda acontecer o incluso tenga que acontecer como arte?”.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 36.

<sup>278</sup> Heidegger, *GA 5*, 44; trad., 97.

<sup>279</sup> Heidegger, *GA 5*, 46.; trad., 99.

La intención del autor en este punto no sólo progresa en el desarrollo de la esencia de la verdad, repara asimismo en el modo especial –o llamémosle privilegiado– que debe tener el arte para que a éste le sea conferido, en sentido estricto, el acontecimiento de la verdad. Y ante lo que, en el siguiente paso, recupera el carácter de obra de la obra (*Das Werkhafte des Werkes*):

Teniendo en cuenta la delimitación recién alcanzada de la esencia de la obra, según la cual en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad, podemos caracterizar el crear (*Schaffen*) como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido. El llegar a ser obra de la obra no es sino un modo del llegar a ser y acontecer de la verdad. En la esencia de esta reside todo. Pero ¿qué es la verdad para tener que acontecer en algo así, esto es, en algo creado?<sup>280</sup>

Que el autor designe la creación (*Schaffen*) en la obra como el punto determinante entre el arte y la verdad implica precisar el sentido a partir del cual esta última se entenderá al interior de la ya compleja y radicalizada trama *aconceptual* del ensayo. En contraposición al imperante tono que resuena de la creación en un sentido teológico de la *creatio ex nihilo*, en la obra de arte resulta lícita y obvia la figura del artista y, sin embargo, la creación bajo dicho escenario tampoco se limita al sujeto creador del cual dependiera, desde el giro copernicano efectuado por Kant, la constitución de la objetualidad. Si justamente el ensayo se alza en pos de una mordaz desubjetivación, la figura del artista no impone su subjetividad en tanto el creador.<sup>281</sup> En realidad, se establece como aquel que deja o permite traer delante

---

<sup>280</sup> Heidegger, *GA 5*, 48-s.; trad., 105.

<sup>281</sup> Resulta problemático el papel que Heidegger le concede al artista, el cual, de hecho, es muy pocas veces mencionado. Al contrario, enfatiza la importancia de dos figuras: *los creadores* y *los cuidadores*. Sin embargo, pese a que comprendemos cabalmente la brecha contextual y todas sus implicaciones, resuenan los ecos de Platón y aquella desubjetivación que lleva a cabo de los rapsodas en el diálogo *Ion*, que afirma que, en la medida en que la poética es un todo, Ion no está capacitado para hablar gracias a una técnica (*τέχνη*), sino más bien gracias a una fuerza divina (Platón, *Ion* 533d – 534c) o lo que propiamente Emilio Lledó, en una nota en el mismo diálogo, nombra inspiración poética, donde hay una “velada alusión a los mecanismos inconscientes de la creación artística” (Lledó, en Platón, *Ion* 534b). Asimismo, Heidegger discute el sentido de crear en tanto producir o, lo que es lo mismo, traer delante (*Hervorbringen*), cuestión que sucede tanto en la obra de arte como en la fabricación de utensilios. Ambos casos tanto la creación de obras (*Schaeffen von Weken*) como la fabricación de utensilios (*Anfertigen von Zeug*), eran exactamente lo mismo para los griegos. Para referirse a ello utilizan *τέχνη* como un modo de saber. Para designar el oficio del artesano y el oficio del ‘artista’ se referían sencillamente con el término *τεχνίτης*. Bajo dicha óptica, Heidegger asimila que si la *τέχνη* es un modo de saber, ésta “es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que este traer delante saca a lo que se presenta en cuanto tal *afuera* del ocultamiento y lo conduce *adentro* del desocultamiento de su aspecto” (*GA 5* 48; trad., 103). Dicho esto, no afirmamos que Platón y Heidegger se refieran exactamente de la misma manera a la persona encargada, pero ambos coinciden en que su arte no es guiado por una *τέχνη*. Platón asegura que “todos los poetas épicos, los buenos, no es virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino

(*Hervorbringung*) lo ente “pero un traer que no depende de una decisión subjetiva, sino del mismo movimiento del ser”.<sup>282</sup> En este sentido,

El establecimiento de la verdad en la obra consiste en el traer delante a un ente tal que antes no era todavía y que después no volverá a ser nunca. El traer delante sitúa a eso ente en lo abierto de manera tal que aquello que tiene que ser traído delante sea precisamente lo que abra y aclare la apertura de eso abierto en lo que aparece. Allí en donde dicho traer delante trae expresamente la apertura de lo ente, es decir, la verdad, lo traído delante será una obra. Ese modo de traer delante es lo que llamamos crear.<sup>283</sup>

El problema no está en la creación en sentido sustantivo. Tampoco tiene que ver con la figura del artista romántico como genio creador. La propuesta heideggeriana subraya el crear en sentido transitivo. A raíz de esto, se entiende el tránsito que parte *de* la creación a partir de un saber como τέχνη, pasando por la dimensión teológica y estética, *hasta* a la creación entendida como la *condición desde* la cual se crea algo y que “no resultaría así ajena ni exterior a la misma cosa creada, sino que es a una con ella”.<sup>284</sup> Lo que destaca con ello no es que la obra de arte sea producida por un sujeto; más bien como lo señala el autor, “el *origen* de la obra de arte y del artista es el arte”.<sup>285</sup> Esto, por supuesto, no aclara la cuestión, por el contrario, la vuelve todavía más ambigua.

La función primordial de la obra de arte en relación con la verdad consiste en traer delante. Dicho traer delante se funda en la obra misma, puesto que en la obra obra ya de alguna manera una instancia pre-subjetiva anterior a ésta. Lo cual nos informa que traer delante implica en sí mismo un desplazamiento que va de lo no-ser al ser y, en todo caso, supone el movimiento aconteciente de lo oculto a lo desoculto: *alētheia*. De cualquier manera, no aparece sujeto alguno ni rastro de un objeto –si se ha entendido cabalmente el

---

porque están endiosados y posesos” (*Ion*, 533e). Y Heidegger, por su parte, afirma que “el artista no es precisamente un τεχνίτης porque también sea un artesano, sino porque tanto el hecho de producir o traer aquí obras como el de producir o traer aquí utensilios acontece en ese traer algo delante que, de antemano, hace que llegue lo ente a su presencia a partir de su aspecto” (*GA* 5 48; trad., 103). Esto quiere decir que esa desubjetivación que notamos tanto en Platón como en Heidegger se reduce a que el primero limita al poeta y al rapsoda dentro del símil de la fuerza magnética (cf. *Ion* 535e) a ser simples vehículos por los cuales hablan las musas, mientras que el segundo reduce el propio quehacer del artista a la esencia del crear, el ser creado, pero que a su vez está determinada por la esencia de la obra. En estos dos respectos surge la esencia misma de la inspiración divina y la esencia del crear como formas anteriores al artista, donde ambos serían un medio para un fin.

<sup>282</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 39.

<sup>283</sup> Heidegger, *GA* 5, 50; trad., 109.

<sup>284</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 39.

<sup>285</sup> Heidegger, *GA* 5, 46; trad., 99.

carácter originario de la obra— como el binomio perfecto de la metafísica para mantener lo oculto de lo ente. En este sentido, cobra todo protagonismo y toda fuerza aquello que Heidegger nombra origen (*Ursprung*).

El *Ur-sprung*, traducido así como *origen*, contiene el carácter *originario* y *fundamental* —aunque no originado— que guarda la partícula *ur* en lengua alemana. Pero también contiene el carácter verbal del *Sprung* traducido como *salto*. Esto sugiere de entrada que el ámbito del origen, a partir del cual se enraíza el sentido fundamental de todo el ensayo sobre la obra de arte, tiene que ver con el salto originario que salta del no ser al ser. Ese salto que salta está completamente despojado de sujeto y de objeto, por lo que crear no posee tampoco una instancia que determine lo creado. Heidegger no nombra lo creado, sino aquello traído adelante por el propio crear: la obra.

El carácter decisivo de la obra trasciende el traer adelante meramente a la cosa: de ella se salta de la no-cosa a la cosa, del no ser al ser, del mundo a la tierra. Asimismo, “lo que se trae delante es la temporalidad, pero no entendida como sucesión de momentos equivalentes, sino como *tránsito regido por ese trazo singular que va «de...a»*, donde propiamente no hay una sucesión sino una relación sincrónica: ambos polos se reclaman constitutivamente y ninguno queda atrás, porque no se trata de proceso, sino de acontecimiento”.<sup>286</sup>

No es simplemente el hecho de que acontezca el salto en la verdad del ser. Lo primordial es que este salto tenga lugar en el claro<sup>287</sup> de lo entre a través de la obra de arte. Y, no obstante, la verdad del ser, dirá Heidegger, “nunca puede leerse a partir de *lo presente y habitual*. Por el contrario, la apertura de lo abierto y el claro de lo ente es algo que solo acontece cuando se proyecta esa apertura”.<sup>288</sup> Pero ¿qué quiere decir que la verdad así entendida no pueda ser *leída* desde lo presente y habitual?

Frente a dicha interrogativa surge finalmente aquello que descoloca la propia trama argumentativa del texto, pues aunque la tarea ha sido, en efecto, elucidar la esencia de la verdad a partir de la función originaria que tiene la obra de arte, esto es: poner en obra la verdad del ser de lo ente en la medida en que trae delante, la cuestión toma un rumbo

---

<sup>286</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 39. Cursivas nuestras.

<sup>287</sup> “El claro no es un escenario donde ocurren las cosas y pueden de ese modo, por ocurrir, considerarse como verdaderas; el claro no es una posición, sino un rasgo”. Leyte, *Post Scriptum*, 36.

<sup>288</sup> Heidegger, *GA 5*, 59; trad., 125. Cursivas nuestras.

ciertamente desconcertante que requiere no sólo una comprensión fiel del texto –y a su vez, aunque suene excesivo, una comprensión del proyecto ontohistórico heideggeriano– , sino que exige un cambio radical al momento de releer dicha función *aletheiológica* del arte.

Si toda intención hermenéutica consiste en transitar siempre “de lo claro (*klar*) al oscuro, nunca el revés”,<sup>289</sup> la fijación del sentido de la *alētheia* viene justo de su contraparte, a saber, la verdad como adecuación o concordancia. Esta manera de entender la verdad subsumida al ámbito proposicional corresponde a lo que se muestra claro y distinto. En cambio, la *alētheia*, que presupone el ámbito de lo oculto y el movimiento hacia el desocultamiento, es aquello que no se muestra ni claro ni evidente y, por lo tanto, no puede ser resuelto bajo la proposición. Si en la obra de arte, entendida como la puesta en obra de la verdad, se entendiera la verdad bajo el dominio de la adecuación entre materia y forma, deambularíamos aún por el camino seguro y claro de la estética. Pero se trata de acercarnos a la esencia del acontecimiento de dicha verdad no lógica. Para ello, el filósofo alemán sostiene: “La verdad como claro y encubrimiento de lo ente acontece desde el momento en que se la poetiza. En tanto que un *dejar acontecer* la llegada de la verdad de lo ente como tal, *todo arte es en su esencia poesía (Dichtung)*”.<sup>290</sup>

¿Pero qué significa que el arte sea en esencia poesía? Y no sólo eso: ¿cuál es el vínculo existente entre la esencia del arte y la esencia del lenguaje mediante el hecho poético de la poesía? Tanto en el ensayo como en las diferentes versiones de las conferencias pareciera que se torna abrupta la relación que surge entre la esencia del arte y la poesía (*Dichtung*). Y, como no es de extrañarnos, Heidegger no ofrece una respuesta directa ni mucho menos un desarrollo temático explícito al respecto. Y, a pesar de ello, esto no imposibilita que se deduzca de las pretensiones del ensayo a la luz de su proyecto ontohistórico.

---

<sup>289</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 66; trad., 74

<sup>290</sup> Heidegger, *GA 5*, 59; trad., 125. Traducción modificada: *Dichtung* por *poesía* en vez de *poema* como siguen los traductores. Sin embargo, en concordancia con la justificación que ofrecen los traductores, comprendemos las dificultades que aparecen con el término *Dichtung* y, sin embargo, también es cierto que en lengua alemana hay dos términos para designar lo que en español llamamos ampliamente *poesía*: *Poesie* y *Dichtung*. Mientras la primera (*Poesie*) se refiere sólo al género particular de la poesía, el segundo (*Dichtung*) refiere al sentido más amplio en relación con la creación no sólo poética sino también literaria. Elegimos la acepción de *poesía* como en español dado que nos conecta directamente con la esencia poética del lenguaje. Desligamos, así, la acepción *poesía* de la expresión literaria a través de la métrica, la rima, la sonoridad., y la vinculamos al modo en el cual Heidegger la explicita: como un modo especial de nombrar el ser. En adelante, siempre que citemos la traducción, *poema* será remplazado por *poesía*.

Si nos detenemos en el hecho de que la relación entre estos elementos se torna en apariencia abrupta debido a que, con todo y las diversas versiones reelaboradas a lo largo de varios años, el texto en sí constituye un ejercicio pensante que no logra arrojar luz suficiente sobre dos cuestiones centrales que, al menos para un lector perspicaz, deberían haber sido exploradas más exhaustivamente al interior del ensayo. Tal es el caso de la esencia poética del arte y de la propuesta no así explícita de la desestetización del arte, ya que, según el filósofo, es gracias a la estética que emerge la imposibilidad de incidir en la pregunta por la obra de arte y por consiguiente en la esencia del arte.<sup>291</sup> Ambas cuestiones representan la columna vertebral del ensayo, pero paradójicamente sólo la primera se expone y eso al final del texto.

Quizás en este punto sea necesario recuperar el contexto en el que ve la luz el ensayo, pero también reformular las tesis determinantes hasta este momento. Si prestamos atención al inicio de este capítulo se comenzaron por aclarar las siguientes cuestiones:

- 1.- La pregunta explícita por el origen de la obra de arte tiene cabida en un tránsito que va desde *Ser y tiempo*, pasando por la *metafísica del Dasein* y el periodo de autocrítica a inicios de la década de 1930;
- 2.- “El origen de la obra de arte” resulta así incomprensible sin la remisión explícita al tratado “De la esencia de la verdad” de 1930, el cual, a su vez, representa uno de los textos clave para dar cuenta de la *Kehre* en el pensamiento de Heidegger, pero no se puede entender tampoco desligado de la obra esencial del pensamiento ontológico: *Contribuciones a la filosofía*;<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Al final del primer apartado de “El origen de la obra de arte”, intitulado “La cosa y la obra” y tras desmenuzar una caracterización que diferencie entre un utensilio, una cosa y una obra de arte, Heidegger alude a la estética en un sentido crítico argumentando: “Nuestra manera de preguntar por la obra se ha venido abajo, porque no estábamos preguntando por la obra, sino en parte por una cosa y en parte por un utensilio. Sólo que no fuimos nosotros, sino la estética la que desarrolló esta manera de preguntar. Y es que la manera en que la estética contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente”. Heidegger, *GA 5*, 28; trad., 63. Volveremos más adelante sobre esta cita. Nos interesa, siguiendo el orden de las ideas, que si el autor mismo señala que incluso plantear la pregunta sobre la obra de arte supone un problema heredado por la ciencia estética, no encontramos un desarrollo sustancial que explique por qué su propuesta se presenta al margen de la consideración estética.

<sup>292</sup> Véase el §9. Hasta el momento se ha llevado a cabo una recepción del texto con base en la esencia de la verdad que surge en el propio tratado, pero más adelante se confronta con lo así elucidado en textos posteriores tales como las *Contribuciones*.

- 3.- la manera en que la pregunta por el origen de la obra de arte tiene cabida al interior del planteamiento que interroga por la verdad del Ser proviene del hecho en que el arte constituye uno de los pocos modos esenciales en los que acontece el develamiento de la verdad de lo ente;
- 4.- en el tratado “De la esencia de la verdad”, se busca entender la esencia de la libertad a la luz de la esencia de la verdad, donde la primera se revela como un exponerse en el desocultamiento de lo ente en tanto dejar-ser (*Seinlassen*);
- 5.- a partir de la esencia de la libertad como dejar-ser, se abre la posibilidad de aproximarse a lo ente mediante la naturaleza, la historia y el arte; y
- 6.- la esencia del arte debe plantearse en contraposición con la expresión de una vivencia.

Con base en esto, Heidegger sostiene al final del ensayo que en esencia todo arte es poesía (*Dichtung*), lo cual resulta inentendible si no se toma en cuenta la manera en que acontece la verdad, esto es, desde el momento en que se la poetiza. Lo determinante del poetizar no es propiamente que esté supeditado al lenguaje. Al contrario: hay lenguaje porque existe la posibilidad de poetizar (*dichten*). En *Aclaraciones a la Poesía de Hölderlin*, particularmente en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, escrito en 1936, Heidegger afirma que “la poesía (*Dichtung*) es aquel nombrar fundador del ser y de la esencia de las cosas, esto es, no un decir cualquiera, sino precisamente ese decir (*Sagen*) mediante el cual aparece previamente en lo abierto todo lo que hablamos y discutimos luego en el lenguaje cotidiano”.<sup>293</sup>

Sale a la luz el poder de la poesía como una manera en que acontece la verdad del ser no a partir de *lo presente y habitual* del lenguaje cotidiano, sino esencialmente *a partir del decir previo* al habla por el que se manifiesta la apertura del acontecimiento del ser de lo ente. Así pues, si la obra de arte tiene como tarea esencial poner en obra la verdad, no puede ser asumida como una mera forma de representación sensible del concepto –como habría

---

<sup>293</sup> Heidegger, *GA 4*, 43; trad., 47.

sido ya pensada por la estética— sino como una forma primordial de decir el ser. De ahí la necesidad de desestetizar el arte.<sup>294</sup>

En el decir previo de la poesía se funda la esencia del lenguaje y, en la medida en que la experiencia del lenguaje se funda en la esencia de la libertad como dejar-ser, será la esencia poética del arte la que posibilite poner-en-obra-la-verdad del ser a través de la libertad que “se revela como un exponerse en el desocultamiento de lo ente”.<sup>295</sup> A raíz de esto, el lenguaje no se reduce al propio hecho lingüístico, sino a su esencia poética, “porque en él se revelaría el propio rasgo y a la vez se haría relevante, como ocurre en la poesía. Esta no es poesía porque aparezcan bellas expresiones, sino porque aparece revelado el mismo decir”.<sup>296</sup>

De tal forma que si la poesía ocupa un lugar excepcional hasta el punto de que *todo arte sea en esencia poesía (Dichtung)*, viene dado a partir del hecho que en ella tiene lugar el decir y con ello las cosas mismas. Aquí no existe un tránsito del decir a la cosa: en el decir ya tiene lugar la cosa.

La poesía y la esencia poética del lenguaje<sup>297</sup> funcionarían así en el ensayo como la mejor y más detallada manera de resolver para Heidegger parte de sus pretensiones ya enunciadas y no puede leerse entonces en un sentido abrupto o repentino. Se entiende, sí, en íntima relación con los trabajos que circundan el ensayo, pero sobre todo con *la* pregunta que sería en todo caso su *única* pregunta: la pregunta por el ser.<sup>298</sup> La misma, pese a lo contradictorio que suene, no queda restringida a la ontología. Tampoco a la ontología fundamental como el horizonte pre-ontológico –desarrollado en *Ser y tiempo–*, sino que busca su lugar en un ámbito post-ontológico que, a partir de la *Kehre*, resonará bajo el sentido mismo de la ontohistoria.

El decir que proyecta es poesía: es el dicho o relato del mundo y la tierra, el relato del espacio de juego de su combate y, por tanto, del lugar de toda la proximidad y lejanía de los dioses. La poesía es el relato del des-ocultamiento de lo ente. Todo lenguaje es

---

<sup>294</sup> Por obvias razones, esto no significa que la propuesta de lo que aquí llamamos desestetización del arte quede desarrollada con la suficiente profundidad en el ensayo, aunque surja de manera implícita. Sin embargo, el desarrollo de esto puede verse en el §11.

<sup>295</sup> Heidegger, *GA 9*, 189; trad., 160

<sup>296</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 45.

<sup>297</sup> “«Poético», que rescata el sentido de *poiésis*, esto es, de la producción, en el señalado sentido de «traer delante» (paso del no-ser al ser; creación), y de lo relativo al lenguaje, pero de nuevo no entendido como una facultad humana o del conocimiento, sino como una señal del propio ser. No es el hombre quien habla, sino el lenguaje”. Leyte, *Post Scriptum*, 43.

<sup>298</sup> Cf. Heidegger, *GA 65*, 10; trad., 25.

el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra permanece preservada y cuidada como esa que se queda cerrada. El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que es decible trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal. Es en semejante decir en donde se le acuñan previamente a un pueblo histórico los conceptos de su esencia, esto es, su pertenencia a la historia del mundo.<sup>299</sup>

La obra de arte, entonces, no sólo se repiensa en su radicalidad más extrema, sino que con ello supera cualquier indicio o principio estético en ella en la medida en que se vincula con la historia y, más aún, “siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impacto, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar [...] El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia”.<sup>300</sup>

Heidegger nombra historia desde el sentido originario de *Geschichte*,<sup>301</sup> que está ligada a su vez con *Geschehen* como *acaecer* y, además, con *Geschick*, *destino*. La historia no corresponde en sentido pasado como *Historie* –traducido como historiografía– sino como el acaecimiento del destino. Esto “no significa la forma de aprehender ni explorar, sino el acaecer mismo. Lo histórico no es lo pasado, tampoco lo presente, *sino el futuro*, aquello que está puesto en la voluntad, en la expectativa, en la preocupación”.<sup>302</sup> Al fundar la historia el arte alcanza su carácter histórico pues abre el mundo y proyecta las posibilidades futuras. Sólo en ese sentido, y como afirma Belgrano, “la obra de arte es entonces, revolucionaria”.<sup>303</sup>

Y no porque la esencia poética del arte y su carácter primordialmente histórico resuelvan mágicamente el problema con la estética sin que algunas interpretaciones juzguen el sentido que implica. Por esto, Espinet presenta una cuestión que en principio pone un alto en el camino, pues a propósito de la lucha inextricable existente entre tierra y mundo “queda por cuestionar críticamente si el propio Heidegger mantiene la igualdad de tierra y mundo, que sin duda resulta sistemáticamente de su planteamiento, en relación con la tierra o si, bajo el paradigma cognitivo del lenguaje, sobredetermina en última instancia la obra de arte en función del mundo. Hay al menos dos argumentos a favor de este desequilibrio: (1.)

---

<sup>299</sup> Heidegger, *GA 5*, 61; trad., 129.

<sup>300</sup> Heidegger, *GA 5*, 64; trad., 135.

<sup>301</sup> En las *Contribuciones a la filosofía* Heidegger dice que “

<sup>302</sup> Heidegger, *GA 45*, 40; trad., 40.

<sup>303</sup> Belgrano, *El oasis del arte...*, 158.

Heidegger define la esencia del arte como poesía. Al hacerlo, sin embargo, abandona la plenitud sensual de la tierra en favor del «poder nominal de la palabra»<sup>304</sup>

Si en algún momento de este capítulo se insistió en la relación indisoluble entre tierra y mundo, así como en la imposibilidad de que alguno estuviera por encima del otro, en parte tiene que ver con la imposibilidad dialéctica entre ambos, así como que ambos emergen como dos fuerzas en cuya oposición surge el combate. En dado caso de que la tierra tal como afirma Espinet, perdiera su plenitud sensual frente al poder nominal de la palabra, sólo podría ser de esta manera si se entendiera que el énfasis recae en el poder nominal que tendría la palabra, es decir, el significado. Pero mundo, también como hemos mostrado no refiere al mundo espiritual ni al mundo significativo de la obra. He ahí donde nace la problema, porque el poder nominal de la palabra no significa que corresponda con una interpretación desde el mundo, ya que de entrada la palabra pertenece a la tierra y el significado es lo que le da significado a la palabra. Lo mismo que el sonido a la música.

Así pues, que Heidegger asimile que todo arte es en esencia poesía no significa que ésta deba entenderse como la preminencia del mundo sobre la tierra, porque entonces nada habría cambiado con respecto a las estructuras elementales de la estética. En realidad, la poesía es la única posibilidad dilucidada por Heidegger para repensar a futuro la verdadera desestetización del arte.

---

<sup>304</sup> Espinet, „Kunst und Natur...“, 64.

## CAPÍTULO TERCERO

### EL FIN DEL ARTE Y LA MUERTE DEL ARTE

#### §7. El fin del arte. La recepción hegeliana en torno al arte

El epílogo a “El origen de la obra de arte” comienza sentenciando lo siguiente: “Las reflexiones precedentes tratan del enigma del arte, el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma”.<sup>305</sup> El hecho que Heidegger se plantee la posibilidad de ver, mas no de resolver el enigma que implica el arte, no resulta una tarea menos compleja si la pretensión en el fondo es cambiar radicalmente la concepción tradicional de lo que engloba el sentido de ‘arte’. Y quizá esto se deja ver no sólo al interior del ensayo, su contenido, sino principalmente el estilo y las rebuscadas formas de oponerse a la tradición.

Dicho epílogo escrito por lo menos dos décadas posteriores a la reflexión manifiesta en torno al fenómeno del arte, constituye un hito en el desarrollo del problema. En primer lugar, porque ya en la década de 1950 Heidegger pensaba agregar una segunda parte al tratado;<sup>306</sup> y, en segundo lugar, porque el epílogo desvela una faceta poco luminosa al interior del texto, a saber, el recurso a Hegel y su monumental reflexión filosófica en torno al arte.

Según von Herrmann, Heidegger subrayó en repetidas ocasiones la importancia de dicho epílogo redactado en 1956 y publicado por vez primera en la edición Reclam de 1960, y por ello mismo dio la instrucción de integrarlo en el tomo 5 de la *Gesamtausgabe*, intitulado *Holzwege*.<sup>307</sup> Pero ¿cómo entender esta ‘importancia’ sentenciada por el pensador, tomando en cuenta que gran parte de lo escrito, y que además es un texto brevísimo, alude a “la meditación más detallada [...] que posee el mundo occidental acerca de la esencia de arte, en las «Lecciones sobre estética» de Hegel”?<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Heidegger, *GA 5*, 66; trad., 141.

<sup>306</sup> “Heidegger pensó en agregar una segunda parte a su tratado sobre el «origen», y cuáles fueron fueron los cuadros que lo impulsaron a ese intento. Sus pensamientos giraban en torno a Paul Klee”. Heinrich W. Petzet, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger 1929-1976*. (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 193.

<sup>307</sup> Cf. Herrmann, “Nachwort des Herausgebers”. En Heidegger, *GA 5*, 377.

<sup>308</sup> Heidegger, *GA 5*, 66; trad., 141.

Sin lugar a dudas, surgen diferentes interpretaciones a partir de la remisión a Hegel, como, por ejemplo, que Heidegger además de reconocer la importancia capital de las *Lecciones* para la tradición clásica dentro de la filosofía del arte, ‘entable’ un diálogo con un pensador que ‘pareció’ estar ausente durante todo el tratado; o, por otro lado, que la remisión resulte ineludible en la medida en que ha sido la meditación más detallada dentro de la historia de la filosofía hasta ese momento. Y, no obstante, resulta verdaderamente extraño que, pasados cerca de veinte años posteriores a la redacción del tratado, el pensador alemán decida agregar dicho epílogo, subrayando su importancia como si en el mejor de los casos viniera a resolver los enigmas que abre el propio texto.

Llama la atención que antes de recurrir a la potente voz del autor de las *Lecciones sobre estética*, desarrolle en no más de dos párrafos su posición clara y contundente de la así llamada consideración estética, la cual, por un lado, absorbió todo el amplio y vasto territorio del arte, y se encargó, por otro lado, de delimitar tanto el modo de contemplarlo como el modo de experimentarlo con base en el desgastado discurso de que se trata de un ‘valor eterno’. Y quizá sea en este punto, en el cual resulta crucial y necesario traer a colación una de las grandes consideraciones estéticas y no precisamente por ser la primera ni la última, sino la más detallada y completa según nuestro autor.

En todos estos aspectos, la aparición Hegel no viene sino a confirmar una clave de lectura crucial para el ensayo: la confrontación directa con las *Lecciones sobre estética* de Hegel y en general con su empresa de pensamiento para desarrollar la pregunta por el origen de la obra de arte. Por lo tanto, el interés con el cual Heidegger remite al proyecto intelectual hegeliano evidencia no un diálogo con su filosofía, que de alguna manera está implícito aunque de forma crítica en el propio ensayo –y podríamos aseverar, en la mayoría de las reflexiones filosóficas en torno al arte de su tiempo–, sino más concretamente la posibilidad misma de cuestionar “si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico o si ya no lo es”.<sup>309</sup>

Esto surge a raíz del momento en el que Hegel sentencia el carácter pretérito del arte, al asumir que éste: “ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligado al arte. Ya pasaron los

---

<sup>309</sup> Heidegger, *GA 5*, 66; trad., 143. Traducción modificada.

hermosos días del arte griego, así como la época dorada del Edad Media. La *cultura reflexiva de nuestra vida actual* nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde ellos lo particular.”<sup>310</sup> Para Hegel será determinante esta necesidad reflexiva que exige su época frente al comienzo del abandono del fundamento clásico en el arte. Él mismo es testigo del carácter ‘revolucionario’ con el que surge el romanticismo en el mundo del arte, así como los alcances y disrupciones que éste tiene.<sup>311</sup>

Heidegger no será indiferente ante ello, menos cuando se trataría de la mediación occidental más exhaustiva sobre el problema. Y, en este sentido, su tratado sobre el arte se erige como una forma lícita de volver a cuestionar la esencia del arte por una vía ciertamente opuesta a la hegeliana. Así lo deja ver en una serie de advertencias al escritor Rudolf Krämer-Badoni, a quien le hace precisiones sobre su interpretación del tratado, entre ellas, el recurso a Hegel:

Si ahora cito a Hegel en el epílogo de mi tratado (Holzw. p. 66/7) de acuerdo con que el arte es «para nosotros una cosa pasada en cuanto a su destino más elevado», entonces *esto no es ni un acuerdo con la visión de Hegel* sobre el arte ni la afirmación de que el arte ha llegado a su fin. Más bien me gustaría decir que la esencia del arte es digna de ser cuestionada para nosotros (p. 65). Yo no “puedo” “estancarme con Hegel” porque nunca me he detenido con él; esto niega la diferencia abismal en la determinación de la esencia de la “verdad”.<sup>312</sup>

Lo que hace Heidegger al declarar esto constituye un deslindamiento de una interpretación somera que sugeriría entender un acuerdo con la filosofía hegeliana en lo tocante a la esencia del arte y más puntualmente en relación con la esencia de la verdad. Por

---

<sup>310</sup> Hegel, *Lecciones sobre estética*, 13. Cursivas nuestras.

<sup>311</sup> Más adelante en este mismo párrafo, aclararemos el sentido de la forma romántica y el vínculo que guarda con el romanticismo. Sin embargo, no son exactamente la misma cosa. Mientras que la primera tiene que ver con la culminación del proceso histórico del arte en su consideración suprema; el segundo corresponde con el movimiento artístico que enfatiza la representación subjetiva del mundo interior del genio creador. Por supuesto que ambos elementos están íntimamente vinculados, tanto así que la forma romántica aludiendo al propio romanticismo, implica la transición del arte clásico (Grecia y Roma), al arte moderno, pero en todo caso, la forma romántica representa para Hegel la culminación la representación (*Vorstellung*) sensible en el arte para transicionar hacia la filosofía, el pensar (*Denken*), como aquello que logra conciliar lo absoluto con lo finito.

<sup>312</sup> Bast, „Ein Brief Martin Heideggers an Rudolf Krämer-Badoni über die Kunst“. *Phänomenologische Forschungen*, Vol. 18, (1986): 179. “Wenn ich nun im Nachwort zu meiner Abhdlg. (Holzw. S. 66/7) Hegel zustimmend zitiere, daß die Kunst «nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes» sei, dann ist das weder eine Einstimmung mit Hegels Auffassung der Kunst noch die Behauptung, die Kunst sei am Ende. Vielmehr möchte ich sagen, daß das Wesen der Kunst für uns frag-würdig sei (S. 65). Ich «kann» nicht «bei Hegel stehen bleiben», weil ich nie bei ihm gestanden habe, dies verwehrt die abgründige Differenz in der Bestimmung des Wesens der «Wahrheit» (vgl. Identität u. Differenz S. 42 ff.)”. Cursivas nuestras.

tal motivo, la importancia del epílogo al tratado y el recurso a Hegel no puede entenderse bajo la forma del diálogo, ni del acuerdo. Por el contrario, desde el primer momento la atención crítica se centra –y con razón– en la consideración estética y en la manera en la que ésta determina nuestra relación con el arte. Por supuesto que recurrir a Hegel no hace más lícita la cuestión, señala más bien el punto de partida para entender por qué concebimos la estética de la manera en que lo hacemos. En todo caso resulta fundamental atender a una de las sentencias que abren el epílogo, aparentemente más cercana a Hegel –y por ello mismo una de las más malinterpretadas– pero, a la vez, necesariamente más lejana en su alcance: “La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la αἴσθησις, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy, llamamos a esta percepción vivencia. [...] Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte”.<sup>313</sup>

Dicha sentencia aunada con la referencia a Hegel representan parte de los malentendidos ya mencionados por parte de Krämer-Badoni. Cuando Heidegger menciona que no se trata ni de un acuerdo con la visión de Hegel sobre el arte ni la afirmación de que el arte ha llegado a su fin, se refiere explícitamente a aquello que pudo ser leído bajo la muerte del arte. En ambos casos, tanto el fin del arte como la muerte del arte transitan por caminos verdaderamente contrarios. La muerte del arte enunciada de bote pronto por Heidegger en ese texto surge gracias a la estética, y el fin del arte acontece de forma necesaria en tanto que responde a la lógica propia del desarrollo histórico.

Sin embargo, aquí se abre la posibilidad de desarrollar las diferencias esenciales y ver en qué medida para Heidegger cobra pleno sentido la muerte del arte en contraste con el carácter pretérito del éste. Lo que nos interesa en esta siguiente fase es dar cuenta de manera diferenciada de ambos fenómenos, ya que no pueden, según nuestra perspectiva, entenderse bajo el mismo sentido, pero a la vez, y de cara a la experiencia del arte contemporáneo, no se comprenden el uno sin el otro.

En virtud de lo anterior, resulta imperativo entender en primer lugar la génesis del problema de lo que para Heidegger implica el fin del arte hegeliano, y así descubrir el tipo de concepción de arte que éste nos presenta. Ya que, mientras Hegel está viviendo el surgimiento del nuevo arte que vira la mirada hacia la naturaleza, en parte gracias a la época industrial; Heidegger se enfrenta al cambio de paradigma suscitado gracias a dicho

---

<sup>313</sup> Heidegger, GA 5, 66; trad., 141.

desenvolvimiento y logro de la técnica planetaria, en donde el arte no es un asunto ajeno, sino decisivo para nuestro *Dasein* histórico.

a) *El lugar del arte en el sistema hegeliano*

Para comenzar a trazar parte del camino que condujo a Hegel a integrar el arte a su sistema de pensamiento es vital reconocer la importancia que tuvo ya para el idealismo alemán la filosofía de Kant. En ese momento, Kant representaba una de las propuestas más exhaustivas y rigurosas en torno al sentimiento y la belleza. Y si bien en relación con la belleza el interés estaba volcado a la naturaleza antes que a lo artístico, dicha concepción de la belleza representará un papel determinante para el pensamiento posterior, y de manera puntual para el idealismo.

En su *Crítica del juicio* [*Kritik der Urteilskraft*], el filósofo de Königsberg se ocupa de una nueva clase de principios *a priori* distinta de las ya dilucidadas en sus dos críticas anteriores.<sup>314</sup> Allí se logra reconocer y sistematizar por primera vez dentro de la filosofía occidental el sentimiento que posee el ser humano de experimentar placer y dolor. Lo que le interesa a Kant es el vínculo existente entre las tres facultades superiores del espíritu, a saber, la facultad de conocer, la facultad de desear y el sentimiento de placer y dolor, con las tres facultades del conocimiento respectivamente: el entendimiento, la razón y el juicio. De las

---

<sup>314</sup> En una carta a Carl Leonard Reinhold, Kant escribe: “Me permito asegurar, sin incurrir en vanidad, que cuanto más avanzo en mi camino tanto más me deja de preocupar que alguna vez una contradicción, o incluso una alianza (algo que ahora no es inusual) pueda dañar gravemente mi sistema. Es esta una convicción íntima que se despierta en mí no sólo porque al avanzar hacia otras empresas me encuentro de acuerdo conmigo mismo, sino también porque, cuando a veces no sé cuál es el mejor método que se debe emplear en la investigación de un determinado objeto, me remito simplemente al esquema general de los elementos del conocimiento y a las correspondientes facultades del espíritu, para llegar a explicaciones que no esperaba. Así, ahora me ocupo de la crítica del gusto, con ocasión de la cual se descubre una nueva clase de principios *a priori*, distinta de las anteriores. Pues las facultades del espíritu son tres: la facultad de conocer, el sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear. Para la primera he encontrado principios *a priori* en la *Crítica de la razón pura* (teórica), para la tercera en la *Crítica de la razón práctica*. Los busqué también para la segunda y, aunque tuve por imposible el encontrarlos, el carácter sistemático que el análisis de las facultades antes consideradas me había permitido descubrir en el espíritu humano, y que me proporcionará para el resto de mi vida materia suficiente de admiración y de investigación en lo que sea posible, me llevó a este camino, de tal manera que ahora reconozco tres partes de la filosofía, cada una de las cuales tiene sus principios *a priori*, y cabe enumerarlos y determinar la extensión del conocimiento posible de este modo: filosofía teórica, teleología y filosofía práctica, de las cuales la de en medio aparece obviamente como la más pobre en fundamentos de determinación *a priori*. Espero terminar esta obra, bajo el título de *Crítica del gusto*, en manuscrito hacia la Pascua, aunque no esté listo para la imprenta (X, 514-515)” Citado en Juan José García Norro y Rogelio Rovira, “Introducción” a la *Crítica del juicio* (Madrid: Tecnos, 2011), 33-s.

cuales es precisamente el juicio el que tiene la suprema función de enlazar las leyes del entendimiento con las leyes de la razón. En este sentido, Kant asume que el juicio (reflexionante), en tanto que es un facultad de conocer, tiene su propio principio *a priori*: la finalidad de la naturaleza.<sup>315</sup>

Kant le asigna un lugar especial al sentimiento dentro de las facultades superiores. Con ello descubre que en el juicio de gusto subjetivo la belleza es “la forma de la *finalidad* de un objeto en la medida en que ésta es percibida en él sin la *representación de un fin*”.<sup>316</sup> Esto significa que la belleza suscita una satisfacción absolutamente desinteresada y a la vez universal sin la remisión a un fin en sí mismo, lo cual es posible porque lo bello es aquello que place sin concepto. Y aunque Kant no se introduce de lleno al fenómeno artístico ni a la belleza propia en el arte –a diferencia de Hegel–, encuentra en ésta la conexión entre naturaleza y libertad. Con esto sienta las bases de aquello que desarrollará tiempo después el idealismo alemán en la época dorada de la filosofía del arte.

Y precisamente en la corriente idealista nos enfrentamos a una serie de consideraciones que buscan pensar más allá del sentimiento vinculado al juicio estético (subjetivo), para arribar a la posibilidad de lo sensible vinculado con lo absoluto. Bajo dicho entendido, si Kant concibe la belleza como algo subjetivo, ya que depende del *nuestro* juicio estético, el idealismo atiende la belleza como algo objetivo intrínsecamente vinculado con la idea de la verdad y perfección. “Era la época en la que la generación creativa de los jóvenes alemanes –los hermanos Schlegel, Hölderlin, Schelling y Hegel, entre otros– sueñan que aún es posible habitar en la belleza, declarando a la poesía «maestra de la humanidad» y, por horror al Estado mecánico, orientadora de la política”.<sup>317</sup> Y qué mejor ejemplo que la obra de arte, en este caso la poesía como máxima expresión de la belleza ‘más’ inmaterial.

En este sentido, y como sostiene Gadamer en la Introducción que hace a “El origen de la obra de arte”, así como la naturaleza para el idealismo no sólo es el objeto de la ciencia calculadora de los tiempos modernos, sino el reino de una gran potencia creadora del mundo, que se eleva a su plenitud en el espíritu consciente de sí mismo, la obra de arte es también, a los ojos de estos pensadores especulativos, una objetivación del espíritu, no su concepto

---

<sup>315</sup> Kant, *KU*, AK V, 181; trad., 213.

<sup>316</sup> Kant, *KU*, AK V, 236; trad., 302.

<sup>317</sup> Gabriela Rebok, “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?,” *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe (Rep. Argentina)*, no. 15, (2007): 58.

perfecto de sí mismo, sino su aparición en la manera y la forma de ver el mundo, que en el sentido literal de la palabra, el arte es una forma de *visión del mundo* [*Welt-Anschauung*].<sup>318</sup>

Para Hegel el arte como visión del mundo expresa una concepción profunda de la humanidad, en la medida en que es “una esfera de producción cultural no-utilitaria y en un inicio decididamente ritual-religiosa, en que algo de lo humano se encuentra figurado-reflejado en una esfera material determinada”.<sup>319</sup> De modo que el arte ocupará un lugar determinante en su filosofía del espíritu, ya que cuando el absoluto es presentado en la realidad sensible, ingresamos propiamente al dominio del arte.

Sin embargo, en lo concerniente a tal dominio al interior del proyecto hegeliano, es importante aclarar que el pensador no mantuvo una posición fija. Sus diferentes consideraciones en torno al arte avanzan y se transforman progresivamente. Si tomamos como ejemplo una de las posiciones más desarrolladas que encontramos en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, vemos que ésta comprende al menos diez años que separan la edición de 1817 con la de 1827.<sup>320</sup> Por ello resulta fundamental entender el desenvolvimiento de su propuesta y el alcance en concordancia con su filosofía del espíritu.

Así, en primer lugar y durante su periodo de juventud particularmente en el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, Hegel aporta un serie de elementos que nos ayudan a comprender cuál es el papel que toma el arte en su reflexión filosófica temprana.<sup>321</sup> En dicho texto, redactado alrededor de 1796-1797, se pone de manifiesto la aspiración de orientar al pueblo hacia una educación a través de lo que denomina una *religión sensible* que, a su vez, supone la creación de una nueva mitología destinada al servicio de las ideas, o lo que es lo mismo, “una mitología de la razón.”<sup>322</sup>

---

<sup>318</sup> Cf. Gadamer, „Zur Einführung“, 108-s.

<sup>319</sup> Fernando Huesca, “La forma estética en Hegel: el arte como un vehículo cognitivo”. *Tópicos del seminario*, 43 (enero-junio 2020): 106.

<sup>320</sup> La *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* cuenta con varias elaboraciones, cuyo primer esbozo se localiza entre 1808-1816 en Nüremberg. Cf. Albert Moya Ruíz, “La religión del arte en el pensamiento estético hegeliano”. *PENSAMIENTO*, vol. 73 no. 277 (2017): 894. Asimismo, las distintas elaboraciones tanto de 1817, de 1827, como de 1830 surgen del constante perfeccionamiento a la luz de otros textos del autor, cf. 893.

<sup>321</sup> Al respecto, Huesca sostiene que “el interés de Hegel en el arte en relación a una dimensión de autoconciencia y formación cultural puede constatarse en el *Primer programa de sistema del idealismo alemán*, proveniente de la época de Frankfurt. Lo que llega en Jena, en relación al horizonte intelectual previo de Hegel, es una articulación sistemática de la reflexión sobre el arte y la cultura, con una reflexión sobre el desarrollo de la cognición humana”. Huesca, “La forma estética en Hegel...”, 106.

<sup>322</sup> Hegel, *Escritos de juventud* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), 220.

En este punto, Hegel considera, a propósito de la posibilidad de habitar en la belleza, –materializada en la poesía en tanto “maestra de la humanidad”–,<sup>323</sup> el vínculo del arte con lo propiamente humano. La poesía ya no sólo está asociada a la belleza objetiva suprema mayormente inmaterial, además descubre en ella una función mitificante que sirva de guía para un pueblo capaz de evocar una religión estética y mitológica. La importancia del mito tiene como finalidad conducir la imaginación por un camino hacia la belleza, permitiendo que la religión desempeñe su dimensión estética.

Tiempo después, y por primera vez en las lecciones de Jena –*Filosofía real*– sostenidas en el semestre de invierno de 1805-1806, Hegel le otorga al arte una forma al interior de su filosofía del espíritu, la cual el pensador divide en tres grandes momentos: el espíritu objetivo, el espíritu subjetivo y el espíritu absoluto. En este texto encontramos formulada por vez primera la división tripartita del espíritu absoluto a la cual el autor volverá poco más de una década después en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de 1817.

Es en el espíritu absoluto donde el arte se encuentra vinculado a la religión y a la filosofía, asumiendo que “el verdadero arte es la religión”.<sup>324</sup> Sin embargo, aquí el arte en relación con la belleza y ésta a su vez con la verdad aparece todavía como un velo, como aquello que mantiene la verdad oculta.

El arte produce el mundo en el Espíritu y para la *intuición*. Es el Baco de la India; no el claro Espíritu que se sabe sino el *Espíritu en trance*, que se envuelve en la sensación y la imagen, bajo ella oculto el horror. Su elemento es la intuición; pero ésta es la inmediatez sin mediación, por eso este elemento es inadecuado al Espíritu. Por consiguiente el arte no puede dar a sus figuras más que un Espíritu limitado. La belleza es forma, es la ilusión de una vitalidad absoluta, autosuficiente, cerrada en sí y perfecta. [...] La belleza, en vez de explanar la verdad, es el velo que la cubre. Como *forma* de la vitalidad, no le corresponde el contenido, que es limitado. Por eso exige tantas veces el artista que la relación con el arte atienda sólo a la forma, abstrayendo del contenido. Pero los hombres no se dejan quitar ese contenido y exigen esencia, no mera forma.<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Hegel, *Escritos de juventud*, 220.

<sup>324</sup> Hegel, *Filosofía real*, 227-s.: “El verdadero arte es la RELIGIÓN: la elevación del mundo del arte a la unidad del Espíritu absoluto. En esa elevación alcanza cada uno, por la belleza, libre vida propia. Pero la verdad de los espíritus singulares es ser un momento en el movimiento del todo, el cual es saberse del Espíritu absoluto como Espíritu absoluto. Él mismo es el contenido del arte y éste no es sino la autoproducción decir como uno, vida, autoconscientes reflexionados en sí. 1. En el arte éste sí mismo singular es sólo un particular, el artista; el placer de los otros es la contemplación anónima, general de la belleza; 2. el arte se presente en calidad de contenido singular; de ahí su inmediatez como existencia, igual a la del sí mismo separado de la belleza –que es la unidad entre la individualidad y la generalidad o entre el sí mismo y su existencia general–”.

<sup>325</sup> Hegel, *Filosofía real*, 227.

En este punto al interior el sistema de pensamiento hegeliano el arte es todavía una forma inadecuada en la medida en que se mantiene vinculado a la intuición. Por ello, alrededor de estos mismos años ya en su *Fenomenología del espíritu*, su autor se refiere de nueva cuenta al arte en una inextricable relación con la forma religiosa. Pero en dicho estadio, el filósofo transita de lo que llamó en un primer momento una religión sensible (*sinnliche Religion*) a una religión del arte (*Kunstreligion*).

La *Kunstreligion* al interior de la *Fenomenología del espíritu* representa para Hegel un momento en la evolución histórica de la conciencia humana, la cual se produce y se constituye a sí misma. La *religión del arte*, a diferencia de la *religión natural* en donde lo divino es experimentado sin reflexión conceptual a partir de la naturaleza misma,<sup>326</sup> se erige como una manera más elevada de la religiosidad en la que lo divino acaece en la representación sensible a través de la belleza y su expresión en el arte.

Lo interesante del reconocimiento del arte en íntima vinculación con la religión es a su vez, la relación que existe entre lo divino y la manera en la se expresa. En todo caso, será la religión del arte la antesala el estadio anterior de lo que Hegel llamará posteriormente la religión revelada (*Die geoffenbarte Religion*) que ocupa su lugar en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de 1817.

Alrededor de esta primera *Enciclopedia*, Hegel ubica en estos términos la articulación tripartita del espíritu absoluto según *la religión del arte*, *la religión revelada* y *la filosofía*. Pero no es sino hasta la *Enciclopedia* 1827<sup>327</sup> donde Hegel le otorga al arte un lugar ‘independiente’ de la religión,<sup>328</sup> dado que *la religión del arte* es sustituida bajo el único

---

<sup>326</sup> “El sí mismo del espíritu que existe ahí tiene así la forma de la inmediatez perfecta, no está puesto ni como pensado o representado, ni como producido, como ocurre con el sí-mismo inmediato, por una parte en la religión natural y por otra en la religión-arte. Sino que este Dios es contemplado sensiblemente, de manera inmediata, como sí -mismo, como un ser humano singular y efectivamente real; sólo así es él autoconciencia”. Hegel, *La fenomenología del espíritu* (Madrid: Abada, 2010), 861.

<sup>327</sup> Es importante aclarar que en las distintas elaboraciones de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* –tres en concreto– Hegel se refiere al arte de forma distinta. Mientras que en 1817 se refiere al arte todavía como Religión del arte (*Religion der Kunst*), tanto en la elaboración de 1827 así como en la 1830 sólo utiliza Arte (*Kunst*).

<sup>328</sup> Al respecto, es importante la aclaración que hace Albert Moya “esta autonomización no puede pensarse en Hegel como una independencia en sentido amplio, dado que tanto el arte como la religión coinciden en su propio contenido con el espíritu absoluto en general. Es decir, arte y religión están estrechamente vinculadas la una a la otra y se distinguen únicamente por los distintos modos en que plasman y manifiestan el contenido absoluto. En este sentido, solo las formas o modos varían y lo hacen en un sucesivo orden ascendente que parte de la intuición (arte) pasa por la representación (religión) y termina en el pensamiento (filosofía)”. Moya, “La religión del arte...”, 897.

concepto de *arte* (*Kunst*). Así pues, arte, religión y filosofía constituyen los tres momentos de la filosofía del espíritu absoluto y la manera en la que el espíritu logra conocerse a sí mismo y logra captar progresivamente lo absoluto.

En este punto, como sostiene Leyte en *El paso imposible*,<sup>329</sup> el arte tiene la aspiración de constituirse como una forma de saber que se identifica con lo absoluto, un saber que trasciende el conocimiento común, pues busca algo más profundo: la manifestación misma de lo absoluto. De modo que el arte se configura como el medio por el cual se alcanza una comprensión plena del saber, permitiendo que se revele y se haga presente aquello que no puede ser aprehendido por el entendimiento a través de categorías y conceptos tradicionales. Es pues el momento decisivo para comprender el paso fundamental en la transición del pensamiento lógico al estético, un tránsito que guía desde una visión limitada del sujeto, entendida únicamente como un sujeto cognoscente, hacia la comprensión de un sujeto ilimitado. Este sujeto, en su esencia, no es más que la relación entre lo finito y lo infinito, una relación que se torna absoluta precisamente por ser la manifestación de esa dialéctica inherente.

Aquello que Hegel desarrolla en la *Enciclopedia*, la cual recordemos que fue elaborada y reelaborada varias veces a raíz del perfeccionamiento y ensanchamiento de su propuesta, depende asimismo del trabajo madurado alrededor de esos mismos años. Y es en la década de los veinte en donde emergerán sus ideas estéticas de madurez que se diferencian drásticamente de sus primeros esbozos. En todo caso, el paso de la religión del arte (*Kunstreligion*) al arte (*Kunst*) –pura y simplemente– representa el cambio de paradigma bajo el cual será concebido el arte en la articulación de la filosofía del espíritu absoluto *diferenciado* –en lo concerniente a la forma– de la religión. Esto no significa una independencia absoluta, puesto que se trata de una articulación tripartita igualitaria según el contenido. A propósito de la posición del arte en relación con la religión y la filosofía, Hegel sostiene en sus *Lecciones sobre la estética*:

Debido a la ocupación con lo verdadero en cuanto el objeto absoluto de la consciencia, el arte también pertenece a la esfera absoluta del espíritu y por ello se halla, según su contenido, en uno y el mismo terreno que la religión, en el sentido más específico de la palabra, y que la filosofía. Pues tampoco la filosofía tiene otro objeto que Dios, y así es esencialmente teología racional y, en cuanto al servicio de la verdad, perenne

---

<sup>329</sup> Leyte, *El paso imposible*. (Madrid: Palza y Valdés Editores, 2013), 114-s.

servicio divino. Dada esta igualdad de contenido, los tres reinos del espíritu absoluto sólo se diferencian por las formas en que llevan a la consciencia su objeto, lo absoluto. Las diferencias entre estas formas residen en el concepto del espíritu absoluto mismo. El espíritu en cuanto espíritu verdadero es en y para sí, y, por ello, no una esencia abstractamente más allá de la objetualidad, sino, dentro de ésta, el recuerdo en el espíritu finito de la esencia de todas las cosas: lo finito que se capta en su esencialidad y, por tanto, ello mismo esencial y absoluto. Ahora bien, la *primera* forma de esta aprehensión es un saber *inmediato* y, precisamente por eso, *sensible*, un saber con la forma y figura de lo sensible y objetivo mismo, en que lo absoluto accede a la intuición y al sentimiento. La segunda forma es la consciencia *representativa*, y la tercera finalmente el libre pensar del espíritu absoluto.<sup>330</sup>

En este sentido, queda clara la manera en la que Hegel avanza gradualmente en su consideración sobre el arte, pero también la modalidad en la que el arte como uno de los reinos del espíritu logra hacer sensible la forma y figura de su objeto. Esto conduce a Hegel a desarrollar una serie de lecciones de estética en donde se pueda explayar el sentido propio del arte y su relevancia dentro del marco de la filosofía del espíritu.

Al igual que la *Enciclopedia*, las *Lecciones* atraviesan una serie de problemas en cuanto a poder determinar el momento de su aparición debido a las distintas versiones que sostuvo tanto en Heidelberg como en Berlín, pero también en lo relativo a su contenido. Esto último envuelve al texto en una problemática que además de filosófica, se torna hermenéutica.

De las cuatro lecciones de estética que Hegel impartió en Berlín –1820-1821, 1823, 1826 y 1828-1829– la de 1823 destaca tanto por su notoriedad como por la complejidad que suscita. Ésta se ha convertido en una de las más conocidas, pero también en una de las más problemáticas, debido a que el texto que ha llegado hasta nosotros no proviene del manuscrito original de Hegel, sino de una recopilación realizada por uno de sus discípulos, Heinrich Gustav Hotho, a partir de los apuntes tomados durante la lección. Este hecho plantea serias dificultades para acceder de manera fiel a las formulaciones originales del pensador alemán, lo que supone una incertidumbre considerable en la interpretación y comprensión precisa de su pensamiento.

En adelante nos centramos en ciertos pasajes que estén contenidos en la documentación del desarrollo de la estética hegeliana del curso de 1826.<sup>331</sup> Nuestra intención

---

<sup>330</sup> Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 77-s.

<sup>331</sup> Tomaremos como referencia tres textos, dos correspondientes a la lección de 1823: *Lecciones sobre la estética* y *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*; y uno correspondiente a la lección de 1826 a partir de

no es, a diferencia de lo que hemos hecho con las conferencias sobre “El origen de la obra de arte”, contextualizar el problema con las diferentes versiones del texto<sup>332</sup> ni ahondar en los desafíos hermenéuticos que éstas encierran, sino destacar esencialmente las tesis que diluciden y aclaren el sentido que tiene para el pensador el fin del arte específicamente a través de la sistematización de la historia del arte y sus respectivas formas.

b) *La trascendencia del arte más allá de sí mismo*

La importancia que reviste a las *Lecciones sobre estética* tiene que ver con el lugar que éstas ocupan al interior de la filosofía del espíritu que, aunada a la lógica y a la filosofía de la naturaleza, constituye una de las partes esenciales del sistema hegeliano. Por otro lado, en lo que se refiere al contenido, adquieren un estatuto determinante tanto para el desarrollo de la filosofía del arte, como para la manera en la que en adelante se hablará de estética y qué tan legítimo resulta vincularla al arte.

Desde esta perspectiva, las *Lecciones* son una referencia esencial en el desarrollo de la filosofía del arte occidental. En ellas queda sentenciado el *dictum* quizá más relevante sobre la reflexión filosófica del arte de los últimos siglos: que el arte en todos sus aspectos es algo del pasado. Dicho carácter pretérito del arte resuelve el problema filosófico que supone una reflexión pensante sobre el éste, antes bien, pone de relieve un hecho irrefutable: que justo porque el arte ha cumplido con su suprema tarea la cual consistía en representar sensiblemente aquello que resulta por principio lejano conceptualmente, no podemos seguir considerando al arte desde su inmediatez sensible, porque lo que se ha perdido y lo que es, en efecto, algo del pasado, es la inmediatez que suscitaban las obras de arte.

Y, no obstante, esto no significó que la creación de obras y el nacimiento de distintos estilos en el arte mermara, de hecho, lo cierto es que no han dejado de surgir múltiples y muy variadas formas en el arte. Hasta tal grado que posterior a haber sentenciado el carácter pretérito del arte o así también llamado fin del arte, se ha hecho más arte que nunca en la historia de la humanidad. Esto nos recuerda en parte que, tanto en la filosofía como en el arte,

---

la edición bilingüe *Filosofía del arte o estética*. Todo lo que sea citado de la lección de 1823, la cual resulta ser la más problemática por la intervención de los apuntes y la propia estructuración del texto, será corroborado con la lección de 1826.

<sup>332</sup> Para ahondar en este asunto, confróntese el Prólogo sobre los apuntes de Kehler en Hegel, *Filosofía del arte o estética* (Madrid: Abada/ UAM Ediciones, 2006: 7-11).

hemos acontecido a diferentes tipos de finales y comienzos, lo que significa, en todo caso, el devenir de la historia. Así, el arte no podría ser la excepción y menos cuando se trata de un problema tan antiguo como el paso del ser humano por la tierra.

Si reflexionamos sobre esto último, resulta imposible precisar con exactitud el momento exacto del nacimiento del arte. Pero si lo concebimos en un sentido amplio, éste comenzaría con la capacidad de los primeros seres humanos de representar, comunicar y simbolizar a través de imágenes. Bajo esta perspectiva, por más que los historiadores del arte insistan en oponerse a la idea de un arte prehistórico, lo cierto es que las primeras representaciones buscaban manifestar sensiblemente el enigma de la propia naturaleza. En consecuencia, es plausible afirmar que, si a partir de dicho comienzo vinculado estrictamente a la representación sensible –la cual constituye el fundamento sobre el cual descansa el arte– es ésta la que pierde fuerza, entonces tal pérdida lleva consigo un nuevo comienzo para la manifestación artística.

En este contexto es en donde cabría hablar del sentido pleno que adquiere el fin del arte y la relevancia de tales lecciones sostenidas hace doscientos años. Y es que desde el nacimiento de la estética en el siglo XVIII, uno de los momentos decisivos posteriores al riguroso trabajo de la filosofía kantiana y que tiene una fuerte referencia para gran parte de la tradición estética venidera es la consideración estética sobre el arte de Hegel.

Por ello, las *Lecciones* resultan ser una pieza clave para comprender el sentido auténtico de las aseveraciones en torno al fin del arte relacionado al carácter pretérito de éste, así como a la trascendencia del arte para allá de sí mismo, y que de alguna manera Arthur Danto, filósofo estadounidense, popularizó hacia finales del siglo XX.

Al inicio del texto, Hegel afirma que las lecciones están orientadas a la estética, entendida como la filosofía o ciencia de lo bello, enfocándose de manera particular en lo bello artístico, excluyendo así lo bello natural.<sup>333</sup> Con ello pretende indicar que cada disciplina tiene la prerrogativa de definir, de manera autónoma, su propio objeto de estudio, y que en el caso concreto de la estética, si bien es la ciencia que se ocupa de lo bello en general, el interés al interior de las lecciones está centrado exclusivamente en lo bello artístico

---

<sup>333</sup> Hegel, *Filosofía del arte...*, 49.

en la medida en que “es engendrado por el espíritu y sólo por eso es superior a la naturaleza”<sup>334</sup>

A diferencia de Kant, para quien la belleza natural se experimenta desinteresadamente a través del sentimiento de lo sublime sin la necesidad de categorías y conceptos y por ello mismo una experiencia inmediata con la naturaleza, la belleza artística para Hegel va un paso más allá, ya que mientras que la naturaleza es la representación viva de lo efímero del tiempo, la belleza artística engendrada por el espíritu en el arte se encarga de inmovilizar en su duración lo efímero en la naturaleza así como también, “rasgos espirituales de la vida de los hombres, incidentes, acontecimientos que van y vienen, que son ahí y se olvidan, todo esto se lo arrebató al ser-ahí momentáneo, y en este respecto sobrepuja también a la naturaleza.”<sup>335</sup>

A partir de que el arte queda delimitado en su relación con la belleza generada y regenerada por el espíritu, el estudio científico-filosófico de éste parte de la inminente manifestación sensible del espíritu a través de su aparición fenoménica.<sup>336</sup> De manera que si la estética tiene como objeto exclusivamente la belleza artística y ésta es entendida como la apariencia sensible de la idea, el arte constituye la primera forma en el que lo espiritual se hace sensible y lo sensible espiritual.

Para Hegel, el espíritu absoluto toma tres formas, que, según su grado de adecuación son el arte, la religión y la filosofía. El filósofo asume que cuando la consciencia humana alcance sus formas más altas, el ser humano será el vehículo del espíritu. “A este autoconocimiento de Dios a través del hombre, Hegel lo llama espíritu absoluto. Es «absoluto» porque es la última y más alta realización del espíritu, aquello en función de lo cual todo lo demás llega a ser, y en este sentido es el fundamento”.<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> Hegel, *Filosofía del arte...*, 49.

<sup>335</sup> Hegel, *Lecciones*, 122.

<sup>336</sup> En las lecciones de 1823 Hegel menciona: “La apariencia del arte tiene la ventaja de que ella misma va más allá de sí y apunta desde sí a algo espiritual que debe acceder a la representación a través suyo, frente a lo cual la apariencia inmediata no se presenta a sí misma como ilusoria, sino más bien como lo efectivamente real y verdadero, mientras que, en cambio, lo inmediatamente sensible vicia y oculta lo verdadero”. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 12. Así lo deja ver también en las lecciones de 1826: “El arte es simplemente una forma en la que el espíritu se lleva a aparición fenoménica; es un modo particular de su aparición fenoménica. Este modo particular, el espiritual llevarse-a-aparición-fenoménica, debe ser esencialmente resultado. El camino a través del cual, o la demostración de que esta forma es necesaria se ubica en una ciencia distinta”. Hegel, *Filosofía del arte...*, 53.

<sup>337</sup> Charles Taylor, *Hegel* (Barcelona: Anthropos, 2010), 405.

La forma más alta por medio de la cual el espíritu logra su adecuada autocomprensión es el pensamiento enteramente conceptual que hallamos en la filosofía. Hegel diferencia y opone el pensamiento (*Denken*) de la representación (*Vorstellung*). La filosofía corresponde al pensamiento y tanto la religión como el arte a la representación. La autocomprensión del espíritu absoluto, aunque se ofrece en su plena transparencia en el pensamiento, se torna confusa en sus modos de representación. “Aquí los hombres piensan a Dios en términos confusos pero con imágenes. Éstas proveen, como si dijéramos, un medio en parte opaco que nos previene de comprender a Dios en su relación con el mundo con completa claridad”.<sup>338</sup>

En todo caso, aunque “la única auto-comprensión completamente adecuada del *Geist* es aquella que es acogida en un pensamiento puramente conceptual”,<sup>339</sup> sin la representación del arte y la religión es imposible expresar propiamente lo divino. Por ello, la *Vorstellung* funciona en dos sentidos: el primero como un modo del pensamiento a manera de representación interna, la religión; el segundo como el modo de exteriorizar y hacer sensible los dichos objetos pertenecientes a la representación interna, el arte.

Por lo tanto, cuando Hegel se refiere al arte como una de las tres formas que toma el espíritu absoluto para su autocomprensión y autoconocimiento, reconoce que éste sólo cumple su fin supremo

cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía y es solamente un modo de hacer conscientes y de expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu. En las obras de arte han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones internas más ricas en contenido, y a menudo constituye el arte bello la clave, la única en muchos pueblos, para la comprensión de la sabiduría y la religión. El arte comparte esta determinación con la religión y la filosofía, pero de la manera peculiar en que representa lo supremo también sensiblemente, y con ello lo aproxima el modo de manifestación de la naturaleza, a los sentidos y el sentimiento.<sup>340</sup>

El arte, al constituir la primera forma de captar lo absoluto en la intuición sensible, demanda un tratamiento particular e inseparable de su filosofía de la historia.<sup>341</sup> Esto se debe

---

<sup>338</sup> Taylor, *Hegel*, 407.

<sup>339</sup> Taylor, *Hegel*, 406.

<sup>340</sup> Hegel, *Lecciones...*, 11.

<sup>341</sup> Al respecto, Arthur Danto siguiendo una lectura hegeliana de la historia afirma a propósito del arte: “hay alguna clase de ciencia transhistórica en el arte, en todas partes y siempre la misma, pero únicamente se revela a sí misma a través de la historia”. Danto, *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós, 2019), 53.

a que el arte forma también parte integral del despliegue histórico del espíritu, contribuyendo de manera esencial al proceso por el que el ser humano logra una autocomprensión de su esencia. Así, más allá de que el arte sea por sí una forma de representar sensiblemente aquello que sólo el pensamiento conceptual tiene por transparente, existe una necesidad humana y espiritual del arte para que el ser humano sea pensante (*denkender*) y consciente (*bewusster*). Según Hegel, dado que el ser humano es conciencia, debe colocar ante sí mismo tanto lo que es como lo que es en general, tratándolo como un objeto. A diferencia de las cosas naturales, que simplemente *son* de manera inmediata y única, el ser humano, al ser conciencia, se duplica: primero es, y luego se convierte en conciencia de sí mismo. Es decir, se impulsa y lleva a cabo lo que es, proyectándose ante sí como objeto de su propia intuición. Por lo tanto, la necesidad universal de la obra de arte debe buscarse en el pensamiento humano, ya que el arte representa una manera de hacer visible ante el ser humano lo que él es en su esencia.<sup>342</sup>

A partir de ello, si el arte funge como reflejo del espíritu en su devenir histórico y cada obra de arte es una forma de representación de lo que en esencia el ser humano es en un momento concreto de la historia, el arte es la forma que posibilita el reconocimiento de la esencia del ser humano de un modo indirecto pero concreto en figuras sensibles: la pintura, la escultura, la música, la poesía. En todas estas figuras, en las que no sólo interviene el ser humano creador, sino que además éste es interprete, se representa lo absoluto de forma sensible y a través de la historia el espíritu es capaz de reconocerse en totalidad.

Este énfasis en la historia y el desarrollo de las diferentes manifestaciones del arte llevan a Hegel a sistematizar, por un lado, la historia del arte desde las tres formas artísticas: simbólica, clásica y romántica; por otro lado, la división y el desarrollo de sus respectivas figuras singulares: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. En este contexto, el pensador analiza los alcances y las transformaciones que experimenta el arte a través de sus formas y figuras en relación con el devenir propio de la historia.

Considerando esta sistematización, tales formas tienen su origen y configuración dependiendo de la manera en la que aprehenden la idea y la adecuan a la figura. Por consiguiente, primero debe determinarse “la relación de la idea con la figura, y el requisito es que la figura corresponda perfectamente a la idea. Para la verdad de la exposición, [...]”

---

<sup>342</sup> Cf. Hegel, *Vorlesungen...*, 12-s.

debe señalarse que la deficiencia de la exposición es también deficiencia de la idea [...] imperfección del arte encierra en sí imperfección del contenido, pues únicamente en el arte supremo es la idea correspondiente a la figura”.<sup>343</sup>

En este orden de ideas, encontramos en primer lugar la forma *simbólica*. Esta se caracteriza por una incompatibilidad inherente entre la figura y la idea, o entre la forma y el contenido, como lo sería el arte oriental preclásico, también considerado el momento pre-artístico del arte. “A éste pertenece la sublimidad; y el carácter de la sublimidad es que se debe expresar algo infinito. Pero esto infinito es aquí lo abstracto, para lo cual no hay ninguna configuración sensible”.<sup>344</sup> Por lo tanto, no posee una apariencia adecuada dentro de sí misma, sino que está en contraste con los elementos externos que la rodean, tanto en la naturaleza como en los eventos humanos. A esta primera forma le corresponde necesariamente la arquitectura como el arte de la exterioridad.

En segundo lugar, la forma *clásica* se destaca por la perfecta adecuación entre la figura y la idea. Se trata para Hegel del arte por antonomasia o “el verdadero arte según su concepto”<sup>345</sup> y corresponde al arte griego, en el cual acontece la unidad absoluta entre el espíritu y su manifestación sensible. “Él es la libre imaginación de la configuración, hacia el concepto. Un contenido que tiene la configuración adecuada a él, el cual como contenido verdadero, no se priva de la forma verdadera. [...] El verdadero contenido es lo espiritual concreto, cuya configuración es la figura humana”.<sup>346</sup> Y es precisamente en el mundo griego, en el que resulta decisiva la búsqueda de la belleza, en donde la forma artística singular alcanza su pleno despliegue en la escultura como la figura en la que los dioses se encarnan. Haber antropomorfizado a sus dioses, hace al mundo griego el mejor y más excelso ejemplo de la simbiosis entre el contenido espiritual y su adecuación en la figura sensible. De este modo, la belleza artística clásica posee como característica esencial un significado libre y autónomo, es decir, no es un significado asignado a algo externo, sino que se refiere a sí mismo y se define por su propia esencia. Este es el ámbito espiritual, que en términos generales se toma a sí mismo como su objeto.<sup>347</sup>

---

<sup>343</sup> Hegel, *Filosofía del arte...*, 101.

<sup>344</sup> Hegel, *Vorlesungen...*, 35.

<sup>345</sup> Hegel, *Lecciones...*, 315.

<sup>346</sup> Hegel, *Vorlesungen...*, 36.

<sup>347</sup> Cf. Hegel, *Lecciones...*, 315.

Sin embargo, en el esplendor de esta segunda forma se halla sentenciado también su propio ocaso, puesto que justamente por haber alcanzado su máxima armonía en la adecuación sensible de la figura, ya no puede representar la evolución del espíritu. En este sentido la forma sensible parece limitar la propia belleza en el arte sólo al ámbito humano, de modo que “en la reducción a finito del ser-ahí artístico reside la conexión más estrecha con el sujeto él mismo finito como tal, el cual se reencuentra y satisface, tal cual es, en el producto artístico. La seriedad de los dioses se convierte en gracia que no estremece o eleva al hombre más allá de su particularidad”.<sup>348</sup> Suscitando con ello la disolución insondable de la forma clásica, por lo que la escultura deja de ser el mejor vehículo a través del cual se lograba una representación sensible de lo absoluto. En dicho sentido, Hegel argumenta que, en su plena solidez,

la escultura ciertamente asume a los dioses como potencias sustanciales y les da una figura en cuya belleza en principio se apoyan seguros en sí, pues en ella al menos accede a manifestación la exterioridad contingente. Pero su *pluralidad y diversidad* es su *contingencia*, y el pensamiento la disuelve en la determinación de una divinidad por cuyo poder de la necesidad aquellos se combaten y degradan recíprocamente [...] Además, los dioses no persisten en su eterna calma.<sup>349</sup>

A lo que apunta el filósofo es que, apelando al despliegue histórico del espíritu, éste no se realiza en el perfecto equilibrio nacido gracias a la belleza artística clásica que logra la comunión entre idea y figura, tampoco se realiza en la inmediatez corpórea y externa de lo natural. Al contrario, “sólo se realiza mediante la guerra y mediante la rendición de la naturaleza a su poder. El espíritu, por tanto, no desea la paz con la naturaleza, ni un equilibrio con ella”.<sup>350</sup> Los dioses clásicos, en este sentido, contienen en su propia esencia las semillas de su desenlace, y por consiguiente, cuando el arte toma conciencia de la limitación inherente a ellos, provoca también la disolución de los ideales clásicos.<sup>351</sup>

Esto, a su vez, da paso a la tercera y última forma de arte que apunta no ya su ocaso, sino a la suprema tarea y destino del arte en la historia hasta el momento así concebida. Esta corresponde al arte *romántico*. Ésta, como no puede ser de otra manera, nace de las cenizas

---

<sup>348</sup> Hegel, *Lecciones...*, 368.

<sup>349</sup> Hegel, *Lecciones...*, 369.

<sup>350</sup> Óscar Cubo, “Hegel y el fin del arte”. *Hybris: revista de filosofía*, vol. 2, nº. 1 (primavera 2010): 13.

<sup>351</sup> Hegel, *Lecciones...*, 369.

de la antigüedad clásica. En ella acontece, de nuevo, la separación entre la idea y la figura gracias a la subjetividad espiritual. En el arte romántico desaparece el énfasis en la exterioridad sensible, su verdad no se halla en lo corporal, sino en la profundidad de su interioridad. La obra de arte se vuelve hasta cierto punto inmaterial, “se retira de lo externo a su intimidad consigo y pone la realidad externa como un ser-ahí no adecuado a él”.<sup>352</sup> De esto se deduce que en el arte romántico ya no reina la belleza, tampoco es el estadio más alto por conquistar, de hecho, apelando a los ideales del mundo griego, ya nada puede ser ni devenir más bello en el arte clásico, y, por lo tanto, la belleza “resulta algo subordinado y se convierte en la belleza espiritual de lo en y para sí interno como la subjetividad espiritual en sí infinita”.<sup>353</sup>

La forma romántica bajo tales consideraciones se encarna propiamente en el cristianismo. “La religión revelada (cristianismo) se alzarán ahora con el encargo de manifestar la verdad del espíritu y sobre ella ya anunciará Hegel en el *Systemfragment*: «Esta religión puede ser sublime, y hasta terriblemente sublime, pero no puede ser bellamente humana» La yuxtaposición de finito e infinito en la bella unión que conformaba la obra de arte griega, ya no puede sostenerse por más tiempo”<sup>354</sup>

A diferencia de los dioses griegos que están ligados a la contemplación y en ellos se ve la unidad de la naturaleza humana y divina, en el cristianismo lo verdadero de Dios se ha alejado de la representación sensible. Con lo cual, el carácter de este arte es, pues, el ser-para-sí espiritual, lo subjetivo, lo interior; y en todo aquello referido a lo externo lo que hay es indiferencia, arbitrariedad y aventura.<sup>355</sup>

A partir de la forma romántica comienza a dilucidarse entonces la manera en la que el arte así verdadero apunta a su propio fin. En función de que el arte romántico “sólo conoce *un* Dios, *un* espíritu, *una* autonomía absoluta, que, en cuanto absoluto saber y querer de sí mismo, permanece en libre unidad consigo”,<sup>356</sup> es de esperarse que a éste le correspondan las formas menos materiales del arte en juego a su vez con la subjetividad, tales como la pintura,

---

<sup>352</sup> Hegel, *Lecciones...*, 382.

<sup>353</sup> Hegel, *Lecciones...*, 382.

<sup>354</sup> Albert Moya Ruíz, “La religión del arte en el pensamiento estético hegeliano”. *PENSAMIENTO*, vol. 73 no. 277 (2017): 889.

<sup>355</sup> Cf. Hegel, *Vorlesungen...*, 37.

<sup>356</sup> Hegel, *Lecciones...*, 383.

la música y la poesía, en las que el espíritu encuentra su adecuación en su mundo espiritual del sentimiento, del ánimo y de la interioridad.

De esta manera, al interior del planteamiento hegeliano, la religión cristiana que durante su primeros años del periodo de juventud fue considerada una forma decadente de eticidad (positividad) comparada con el *ethos* griego, aparece ahora como la solución más adecuada a los nuevos propósitos del Espíritu.<sup>357</sup> Y así, por primera vez en la sistematización de la historia del arte “el arte romántico es la trascendencia del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo”<sup>358</sup>

Que acontezca la trascendencia del arte más allá de sí, tiene que ver con el hecho de que el arte como derivado de la idea absoluta, y a su vez como la representación sensible de lo absoluto, a través de la forma romántica ha cumplido su auténtico cometido, su tarea y su destino. El arte ha sobrepasado sus propios ideales atendiendo a la esencia de su fin supremo.

Así que, avistando en el arte romántico una cierta culminación de su función histórica, para Hegel cualquier tipo de reflexión en torno al arte, para sí como arte, nos invita ya no sólo a una experiencia inmediata a partir de su figura sensible, sino primordialmente a una consideración pensante. Esto quiere decir que el arte habría transitado de la inmediatez a la reflexión, en la misma medida en que en el arte romántico acontece el sobrepasamiento de la idea en la figura, la excede.

Lo paradigmático del asunto es que, con esta tercera forma se logra acceder al mundo verdaderamente subjetivo del sentimiento, lo que supone que la idea o el contenido espiritual comienzan a independizarse del sustrato representacional y concreto a través de figuras singulares más inmateriales y por ello mayormente abstractas. Y como consecuencia, el espíritu se torna hacia la reflexión y el juicio. Funciones que por principio no pertenecen a la representación (*Vorstellung*), sino al pensamiento (*Denken*). Lo que conduce a Hegel a afirmar que el arte “ha perdido para nosotros también *la verdad y la vitalidad auténticas*, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a *nuestra* representación”.<sup>359</sup>

---

<sup>357</sup> Moya “La religión del arte ...”, 889.

<sup>358</sup> Hegel, *Lecciones...*, 60.

<sup>359</sup> Hegel, *Lecciones...*, 14. *Cursivas nuestras*.

La pérdida de la autenticidad y vitalidad en el arte estaba estrechamente unida a la capacidad de las obras de arte de hacer emerger, a través de la inmediatez sensible, la verdad sensual de la idea.<sup>360</sup> El problema es que, contrariamente, el arte en vez de permanecer en su tipo de realidad correspondiente –sensible– ha sido desplazado al mundo propio del sentimiento y, por lo tanto, al mundo de la subjetividad interior, por ello *nuestra*. En cuanto a esto, que sea relegado a *nuestra representación*, supone la intervención de algo más que excede la representación *per se*, y entonces, según el autor, aquello que “suscitan en nosotros las obras de arte es, *además del goce inmediato, también nuestro juicio*, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos”.<sup>361</sup>

Lo que aquí ocurre ya no sólo se torna paradójico, es filosóficamente relevante porque guarda en sí una contradicción no intencionada, pero no menos esencial para entender el problema. Tal contradicción, de no haber sido Hegel quien la planteara, fácilmente podría pasar inadvertida: si las obras de arte suscitan además del goce inmediato, el juicio, no podemos hablar propiamente de la subsistencia de la inmediatez en el arte. Siempre que surge la posibilidad de la reflexión y del juicio, o en general del pensamiento, se rompe toda y cualquier tipo de inmediatez.

Justo es la inmediatez aquello que verdaderamente llega a su fin, aquello que conquista la forma romántica, pues tanto la pintura, como la música y la poesía no terminan de adecuarse en la representación meramente sensual, sino que su sentido originario exige la intervención de la reflexión propia del espíritu que se desdobra en ellas. Bajo esta visión, las formas románticas ya no representan la realidad de manera externa, sino que se repliegan en la expresión interna de la consciencia individual.

Si reparamos en las implicaciones de todo lo antes expuesto, será este el punto de inflexión que conducirá a Heidegger a volver a cuestionar una vez más en la historia de la filosofía occidental la tarea para la cual el arte está dirigido, o inclusive si ya no la tiene. Y

---

<sup>360</sup> Así también lo apunta en las lecciones de 1826: “En interés del arte exigimos más bien una vitalidad, y en ella no nos imaginamos que lo general esté presente tan abstractamente como la ley, el derecho o la máxima, sino que se identifique con el ánimo, con el corazón, e incluso con la fantasía. Al no ser ya este tipo de vitalidad el predominante y, por tanto, no poder alcanzarse ya la satisfacción de nuestro ánimo en los objetos que nos representen esa vitalidad, puede decirse que el *punto de vista de aquella cultura donde el arte alcanza un interés esencial, ya no es el nuestro*”. Hegel, *Filosofía del arte*, 63.

<sup>361</sup> Hegel, *Lecciones...*, 14. *Cursivas nuestras*.

cuyo planteamiento habría sido desarrollado aun antes de que el propio Arthur Danto, quien, a propósito de su lectura e interpretación de Hegel, populariza a finales siglo XX, concretamente en 1996 el fin del arte. Sin embargo, dado que a Heidegger volveremos más adelante y de manera honda, y atendiendo a las implicaciones del fin del arte insinuado en las *Lecciones*, llama la atención precisamente la lectura que propone Danto en su reconocido texto *Después del fin del arte*.

Ahí hace constar que la aceptación del arte en su propio derecho implicó, al mismo tiempo, el reconocimiento de una filosofía que lo validaba, una filosofía basada en una interpretación especulativa de la ‘verdad’ del arte, dando lugar a una visión alterada que reinterpretaba la historia del arte antes que como un desarrollo autónomo de estilos y formas, como una narrativa progresiva en la que se desvelaba, de manera casi revelatoria, una verdad filosófica subyacente al propio arte. Con lo cual el propio Danto declara lo siguiente:

Lo que mi teoría tiene en común con ellas es, primero, el estar fundada en una teoría filosófica del arte, o, mejor dicho, en una teoría para la cual la pregunta filosófica correcta es relativa a la naturaleza del arte. La mía está fundada también en una lectura de la historia del arte de acuerdo con la cual la manera correcta de pensar filosóficamente acerca de la historia fue posible únicamente cuando la historia lo hizo posible, cuando la naturaleza filosófica del arte se alzó como pregunta dentro de la historia del arte mismo. La *difference* radica aquí, aunque sólo puedo expresarlo esquemáticamente en este momento. Creo que el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte.<sup>362</sup>

En parte Danto llega al *quid* del asunto. El fin del arte, así advertido hace ya doscientos años por Hegel no significa sino el estatuto que la filosofía le concede al arte como problema más que de la representación, de la verdad de su propia naturaleza. Esto se traduce a cómo el arte autorreferencialmente accede a la conciencia de lo que es él mismo. Y que justo vendría a confirmar que éste “tiene su después en la filosofía como tuvo su antes en la naturaleza”.<sup>363</sup>

Pero los problemas no cesan con esto. Adquieren un tono todavía más ensombrecido. Si prestamos atención a la interpretación ya enunciada, podemos observar que tanto Hegel como Danto se inclinan a pensar el sentido original de la historia del arte en consonancia con una lectura filosófica de la historia. Para Hegel es claro que la historia no consiste en

---

<sup>362</sup> Danto, *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós, 2019), 57.

<sup>363</sup> Rebok, “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?”, 59.

enumerar hechos, ni contar el pasado, más bien es el escenario propicio mediante el cual el espíritu logra progresivamente su despliegue y su realización. Se trata de un proceso, cuyo despliegue al ser esencialmente dialéctico permite que el espíritu absoluto se manifieste. Dicho proceso al desatender una visión sucesiva del tiempo supone la asunción de las contradicciones y las superaciones que así acontezcan dialécticamente. En esta misma dirección, Danto no puede concebir la historia sin una remisión filosófica que dé cuenta de la evolución del pensamiento.

En el caso de la historia del arte, es obvio que para poder pensarla filosóficamente primero se requirió que la historia del arte así lo permitiera. Siguiendo este orden de ideas, la reflexión filosófica del arte se tornó posible en la misma medida en que el arte comenzó a plantearse y replantearse su propia naturaleza al interior de su desarrollo histórico, puntualmente llegado a la forma romántica. Esto nos informa en parte sobre un hecho irrefutable: que la filosofía del arte no surge ni puede hacerlo de manera autosuficiente, sino que es el arte mismo inscrito en la historia el que crea las condiciones reflexivas y, por lo tanto, filosóficas sobre su propia esencia. Así, entonces, el progreso en la historia del arte arribó a un puerto en donde la naturaleza del arte se vuelve objeto de sí misma, y con ello comienza a cuestionarse sobre lo que éste es y lo que debe ser. Esto antes que implicar un fin del arte en sentido estricto, ha permitido a la filosofía el estudio riguroso sobre la ciencia en la cual se ha convertido el arte para sí mismo.

El fin del arte cobra sentido pues, a partir del tratamiento histórico y sistemático que desarrolla Hegel en sus *Lecciones*, pero sobre todo a partir del carácter pretérito que este adquiere, precisamente cuando alude a que el arte en su consideración suprema ha dejado atrás aquella capacidad única de satisfacer las necesidades espirituales que, en épocas anteriores, solo él podía colmar. Lo que además ya resultaba manifiesto a través de las diferentes civilizaciones y épocas doradas que tuvo el arte, en donde éste no quedaba reducido a una forma de expresión estética, sino que era una vía fundamental para la realización espiritual, especialmente en lo que respecta a la religión, donde arte y religión estaban profundamente entrelazados. Y, sin embargo, los espléndidos días de ese arte han quedado atrás.

Lo que llama la atención de Hegel es que en dicho momento –hace ya dos siglos–, la cultura reflexiva y analítica generó una nueva necesidad: establecer principios generales,

tanto en lo que respecta a la voluntad como al juicio, para regular y guiar los aspectos particulares de la vida.<sup>364</sup> De manera que en lugar de buscar una conexión directa con lo divino o lo trascendental a través del arte, surgió un impulso por formular perspectivas globales que ordenaran y dieran sentido a la experiencia individual dentro de un marco racional.

Como lo mencionamos al inicio de este párrafo, para Hegel fue determinante la necesidad reflexiva de su época de cara al nuevo fundamento en el arte, que a raíz de esto, comenzó a alejarse de forma paulatina de los ideas clásicos. El reinado de la representación se vio limitado por la injerencia directa de la reflexión, de tal suerte que llegado el romanticismo, incluso Hegel habría sido un fiel espectador de lo que sucedía alrededor dicho movimiento.

El romanticismo además de ser un movimiento artístico que surge a finales del siglo XVIII, es una época. Y lo romántico, por otro lado, como sostiene Safranski, “es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época. Ciertamente halló su perfecta expresión en el periodo del Romanticismo, pero no se limita a él”.<sup>365</sup> En este sentido, la forma romántica para Hegel, aunque se encuentra vinculada inexorablemente al romanticismo, significa la culminación del arte como arte, acontecida en el despliegue histórico del espíritu, pero a su vez, el paso hacia la reflexión filosofía de aquello que pone el arte: “la espiritualidad con subjetividad inmanente a ella misma, para cuya interioridad la figura externa resultaba contingente. También en esta última forma artística era como en las anteriores lo divino en y para así objeto del arte. Pero, ahora bien, esto divino tiene que objetivarse, determinarse y por tanto acceder desde sí al contenido mundano de la subjetividad”.<sup>366</sup>

De este modo, no sólo se le confiere a la filosofía la robusta y compleja tarea de conocer qué sea el arte, además se anuncia de hecho la condena inevitable para éste en su despliegue futuro: la reflexión. Argumentando que, en tanto que el contenido es el elemento fundamental en toda obra humana, el arte no es ni puede ser la excepción. Según su naturaleza, el arte tiene como única finalidad transmitir aquello que, en esencia, es pleno de significado, de manera que se haga accesible a través de una forma sensible y adecuada. Por

---

<sup>364</sup> Cf. Hegel, *Lecciones...*,13.

<sup>365</sup> Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás. (Barcelona: Tusquets, 2009), 14.

<sup>366</sup> Hegel, *Lecciones...*, 444.

lo que la filosofía del arte tiene la responsabilidad primordial de concebir, a través del pensamiento, tanto la profundidad de ese contenido como la forma bella en que se manifiesta, articulando así el vínculo entre la esencia interna de la obra y su expresión sensible.<sup>367</sup>

Y, no obstante, esto que constituye el así llamado fin del arte, lleva consigo y de manera casi optimista el porvenir y el futuro así posibles del arte a partir de múltiples y muy variadas formas modernas en él. Y nadie puede negar que precisamente posterior al siglo XIX explotó una cantidad ingente de obras de arte, en donde la intervención de la reflexión y el pensamiento vendrían a solucionar la imperante necesidad de cuestionar qué es el arte.

Para Hegel pese a que la ciencia del arte se torna una necesidad, a diferencia de la épocas en que el arte procuraba satisfacción plena, el arte requiere en adelante “una consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es.”<sup>368</sup> De ahí que “nuestros intereses se depositan más en la esfera de la representación, y el modo y manera de satisfacer los intereses exige más bien reflexión, abstracción, abstractas representaciones generales como tales. Con esto, la posición del arte en la vitalidad de la vida ya no es tan elevada; la representación, la reflexión o el pensamiento son lo predominante, y por ello nuestra época está incitada primordialmente a las reflexiones y el pensamiento sobre el arte.”<sup>369</sup>

Lo problemático es precisamente que el arte tenga que ser planteado en el enfoque científico filosófico. O peor todavía, que la verdad del arte deba ser aprehendida también desde el ámbito de la auténtica objetividad científica. Para Hegel, se da el fin del arte en su suprema consideración –la representación sensible–, pero para Heidegger, el fin del arte hegeliano realmente tiene que ver con la apremiante necesidad de integrar el arte a la objetividad del pensamiento. Matando con ello cualquier tipo de inmediatez, cualquier modo no racional de lo único que poseía el ser humano: el arte como el espacio libre del concepto.

Este cambio de paradigma en el mundo propio del arte hace que, en lugar de arrodillarnos ante las manifestaciones del arte, las examinemos, critiquemos y reflexionemos sobre ellas. Naciendo con esto nuevas disciplinas, tales como la crítica del arte, o la filosofía del arte.<sup>370</sup> El punto central de todo esto y la crítica que hará Heidegger arremete de manera

---

<sup>367</sup> Cf. Hegel, *Lecciones...*, 447.

<sup>368</sup> Hegel, *Lecciones sobre estética*, 14. *Cursivas nuestras*.

<sup>369</sup> Hegel, *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, (Madrid: Abada Editores, 2006), 63.

<sup>370</sup> Rebok, “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?”, 59

contundente en contra de la meditación hegeliana que, efectivamente, por ser la “más detallada que posee el mundo occidental acerca de la esencia del arte”, hace de éste un medio más al servicio del concepto.

La tarea heideggeriana busca desconceptualizar la esencia del arte, arrancarlo de la consideración pensante de la filosofía y restituir al menos parte de su inicial sentido de inmediatez. Finalmente, la obra tiene la posibilidad de traer delante las cosas mismas. El problema emerge cuando el tratamiento propuesto por Heidegger para ‘repensar’ la esencia del arte viene a cuestionar la hegemonía así ganada del juicio y la reflexión, pero a su vez, su fundamento representacional. En todo caso, más que buscar repensar, se trataría en estricto sentido de *des-pensar* el arte.

Nos enfrentamos a una propuesta que, a raíz de considerar la estética hegeliana como la meditación más detallada del arte hasta ese momento, emerge como su contraparte. Con base en esto, cobra sentido el motivo que llevó a Heidegger a señalar ‘en repetidas ocasiones’ la importancia que tenía el epílogo a su ensayo sobre la obra de arte. En éste, el recurso a Hegel no es un asunto menor, se torna decisivo para una comprensión integral del texto. Si a alguien está rebatiendo Heidegger es a Hegel. Y no porque sea la única voz con la que interactúa de forma crítica a lo largo del ensayo, pero sí con la única que se contrapone de manera mordaz.

La lectura que hace Heidegger de Hegel no viene a corroborar la tesis de que el arte ha llegado a su fin, ni tampoco que por ello el arte sea una cosa del pasado. Tiene que ver esencialmente con aquello que posibilita un nuevo ‘paradigma del arte’, y que de alguna manera guarda un vínculo inextricable con un ‘supuesto’ futuro. Esto, antes que representar para Heidegger vías de posibilidad en el arte, es lo que lo conduce a su ocaso, pues bajo dicha lógica el futuro estaría abierto sólo en la medida en que la característica inmediatez del arte sea abolida gracias a la primacía del contenido espiritual para la subjetividad humana. Con lo que el fin del arte mantendría una tensión entre el pasado y el futuro, inclinando la balanza exclusivamente a favor del contenido.

Heidegger va un paso más allá de esto. Su propuesta explora las implicaciones que tiene el ocaso del arte por lo menos en dos sentidos: la muerte del arte que acontece ajena a su propia naturaleza y que tiene que ver con el despliegue y los alcances del pensamiento estético metafísico; y la posibilidad de des-pensar el arte a la luz de su desestetización. Dicho

abordaje resulta, como veremos, un verdadero desafío. La idea es tratar el fenómeno del arte en los márgenes de la reflexión y el juicio, lo que quiere decir, fuera del dominio científico-estético. Pero al mismo tiempo, en contra del principio de la representación.

Al reflexionar sobre esto último, advertimos que la dificultad inherente a des-pensar el arte radica en la necesidad de despojarlo de aquello que le es ajeno –el ámbito objetivo del concepto y la reflexión–, pero inusualmente también de lo que constituía desde la tradición más arraigada, el ámbito de la representación. Este panorama suscita –y con razón– a una serie de atropellos a la hora ahondar en el problema que supone el arte, y por ende la lectura tanto del ensayo, como de los distintos textos en donde el filósofo se detiene en la cuestión, suelen leerse desde una perspectiva tradicional, en donde lo novedoso pareciera ser sólo la trama conceptual. Mas lo que resulta verdaderamente original dejando de lado la reconfiguración de los fundamentos conceptuales del arte, es la reconfiguración del discurso que los sostiene, en el que la trama conceptual aparece, en efecto, como un punto de partida, pero no como una solución definitiva.

Así pues, para fundamentar dicha propuesta, Heidegger se posiciona en contra de la determinación hegeliana del arte, y emplea el primer sentido inverso a ésta desarrollado por Nietzsche. Si atendemos a las críticas que acomete el autor de *Así habló Zaratustra* a la tradición occidental, es más sencillo atender a los puntos pivotaes del pensamiento de Heidegger. Sin lugar a duda, éste último verá en aquél, la viveza del pensar para volver a plantear el problema del arte en su radicalidad más extrema.

## **§8. Nietzsche: entre el fin del arte y la muerte del arte**

La influencia de Nietzsche en el pensamiento de Heidegger trasciende por mucho aquello que el propio Heidegger estaría dispuesto a admitir.<sup>371</sup> Ambos pensadores comparten una crítica manifiesta a la metafísica occidental como eje principal de sus proyectos intelectuales,

---

<sup>371</sup> Resulta un desafío decir ‘algo más’ con respecto a la relación extraña y por ello mismo fascinante entre Nietzsche y Heidegger. Por motivos metodológicos de la investigación es necesario y determinante el recurso a Nietzsche, así como también lo ha sido Hegel o Kant. Sin embargo, es menester aclarar lo siguiente: a diferencia de Hegel, con quien hemos dilucidado el sentido propio del fin del arte para contrastarlo con la interpretación que de ello hace Heidegger, con Nietzsche el modo de tratamiento será diferente. Para éste nos acotaremos a la lectura directa de Heidegger y que como ya es sabido de sus incendiarias lecturas, éstas suelen ser, el mayor de los casos, sesgadas y hasta injustas.

además de ofrecernos una visión renovada y muy característica de la labor filosófica, pese a que ambos no se consideren a sí mismos filósofos. La reticencia para considerarse bajo dicha ‘etiqueta’ los posiciona como dos voces opositoras a la forma en que occidente hizo de la filosofía un estudio guiado hacia la búsqueda de la verdad y centrado en la razón.<sup>372</sup>

En el fondo, es la concepción de verdad y de razón las que están en juego.<sup>373</sup> Pareciera que occidente se ha centrado en el ‘fundamento’ así supuesto desde los albores de la filosofía. No podemos no prestar atención a la apabullante sentencia de las primeras líneas que abren *Así habló Zaratustra*: “¡Tú gran astro! ¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras aquellos a quienes iluminas!”<sup>374</sup> Nietzsche intenta con ello cuestionar precisamente el fundamento del que emana la luz, prestando atención a la incuestionabilidad imperante sobre éste. Dicha sentencia, entendida en pleno sentido con la historia de la filosofía occidental, podría resumir en gran parte las pretensiones y la tarea de la filosofía nietzscheana y que posteriormente Heidegger asumirá sin reconocerlo de manera directa.

Para ambos pensadores, “la noción de fundamento, y del pensamiento como base y acceso al fundamento, es puesta radicalmente en tela de juicio [...] De esta manera ambos se encuentran, por un lado, en la situación de tener que tomar críticamente distancia respecto del pensamiento occidental en cuanto pensamiento del fundamento, pero, por otro lado, no

---

<sup>372</sup> Nietzsche y Heidegger comparten una de las críticas más relevante hacia la filosofía principalmente moderna. Unos de los puntos más álgidos de la cuestión tiene que ver con la manera en que la modernidad concibe por principio el desarrollo de la historia como progreso. Por eso, no es de sorprendernos que, si el arte para Hegel, –aunque no sólo este– se inscribe en el seno de su filosofía de la historia, ésta es entendida bajo el principio dialéctico del progreso. Al respecto, Gianni Vattimo afirma: “Desde el punto de vista (que podemos considerar común a pesar de no pocas diferencias) de Nietzsche y de Heidegger, la modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva «iluminación» que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los «fundamentos», los cuales a menudo se conciben como los «orígenes», de suerte que las revoluciones, teóricas y prácticas, de la historia occidental se presentan y se legitiman por lo común como «recuperaciones», renacimientos, retornos”. *El fin de la modernidad*, 10.

<sup>373</sup> En uno de sus textos tempranos, Nietzsche nos proporciona una de las primeras interpretaciones sobre la verdad que rompería radicalmente con la objetividad que guardó durante siglos: “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.” *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 25. (A esta cita volveremos más adelante). En dicho texto, además, crítica severamente lo ridículo que resulta concebir la verdad como algo inamovible y ‘objetivo’, pues afirma que: “Si alguien esconde una cosa detrás de un matorral, a continuación la busca en ese mismo sitio y, además, la encuentra, no hay mucho de qué vanagloriarse en esa búsqueda y ese descubrimiento; sin embargo, esto es lo que sucede con la búsqueda y descubrimiento de la «verdad» dentro del recinto de la razón”, 28.

<sup>374</sup> Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 2013), 43.

pueden criticar ese pensamiento en nombre de otro fundamento más verdadero.”<sup>375</sup> La tarea, por lo tanto, no es menos sencilla. Se trata de cuestionar críticamente a una tradición milenaria que ha apostado por pensar desde el fundamento, llámese Dios, llámese verdad, razón, absoluto. En todos estos respectos, no es el hecho de que el fundamento se asuma bajo tal o cual forma o manifestación, sino que ‘haya’ fundamento (*Grund*).

La tradición ha perseguido y hallado una base fija y última desde la cual entender el todo, cuestión que para tales pensadores limita nuestra comprensión del ser y del mundo en general. El punto de partida es que no hay fundamento. Éste representa la completa seguridad a la hora de dar cuenta de nuestra existencia y de las cosas que nos rodean en sentido amplio. Y al contrario, pensar desde el no-fundamento consiste en instalarse en el abismo (*Ab-grund*) que a su vez requiere un modo radical de pensar tanto la existencia como las cosas, ya no desde una base inamovible y segura, sino desde la completa incertidumbre de empezar de cero a crear nuevos valores o de replantear la pregunta por el ser. Con ese propósito, dice Nietzsche, “tiene que determinarse de nuevo el peso de todas las cosas”.<sup>376</sup> Para tal efecto, es necesario entender, dice Heidegger,

«Ab» de la palabra abismo (*Abgrund*) como la ausencia total del fundamento. [El cual] es el suelo para un arraigo y una permanencia. La era a la que le falta el fundamento está suspendida sobre el abismo. Suponiendo que todavía le esté reservado un cambio a ese tiempo de penuria, en todo caso sólo podrá sobrevenir cuando el mundo cambie de raíz, lo que quiere decir aquí, evidentemente, cuando cambie desde el fondo del abismo. En la era de la noche del mundo hay que experimentar y soportar el abismo del mundo. Pero para eso es necesario que algunos alcancen dicho abismo.<sup>377</sup>

Alcanzar, pues, el abismo, pensar fuera y más allá del fundamento representa el comienzo de una profunda influencia de Nietzsche en Heidegger. Tanto la lectura como la interpretación de esto deben comprenderse en su justa medida, reconociendo que ninguno pretende transformar o cambiar la raíz común de la que se ha nutrido toda la tradición filosófica. Más bien, ambos se orientan hacia la tarea de “pensar el pensamiento más

---

<sup>375</sup> Vattimo, *El fin de la modernidad*, 10.

<sup>376</sup> Nietzsche, *La gaya ciencia*, 208, afor. 269.

<sup>377</sup> Heidegger, *GA 5*, 200; trad., 248-s.

grave”<sup>378</sup> y habérselas con el fondo del abismo, para luego construir nuevas formas desde las cuales dispensar lo ya pensado.

Esta labor titánica iniciada por Nietzsche será continuada por Heidegger, logrando con ello dar fin a la era moderna, la era del fundamento. Sin embargo, dicho ‘fin’ sólo cobra sentido cuando se comprenden los motivos, alcances e impulsos de sus propuestas. Las cuales, aun cuando se encuentran tan próximas, lo cierto es que se bifurcan por senderos disímiles. Realmente la proximidad es patente cuando ambos piensan el pensamiento más grave de la filosofía: el ser.

Nietzsche, para quien el ser corresponde con la voluntad de poder, ésta es entendida como eterno retorno;<sup>379</sup> Heidegger, por su parte, piensa al ser desde su horizonte de sentido, el tiempo. La diferencia que este último detecta y que marca entonces el distanciamiento, es que Nietzsche se habría quedado en lo pensado: el ser como tiempo, mas no habría incidido en la pregunta propiamente: por ser y tiempo.<sup>380</sup>

En todo caso, lo interesante del proyecto de Nietzsche ante los ojos del pensador de Friburgo tiene que ver con la crítica renovada y audaz hacia la tradición occidental; principalmente en contra del predominio de la razón y la insistencia en que la filosofía ‘tiene’ la verdad. Lo esencial de esta crítica contradice la premisa de que la verdad sostiene al pensamiento racional. La idea es desarticular el ‘imperio’ de la verdad que ha permeado a gran parte de occidente y con ello cambiar el rumbo por el cual transita el quehacer filosófico.

El pensador de Röcken, en varios de sus textos se refiere a los creadores, los artistas en sentido amplio, como aquellos que, en la medida en que ‘ponen’ e instauran los valores supremos, “tienen que ser tentadores; tienen que emprender caminos y abrir vías sabiendo que no tienen *la* verdad”.<sup>381</sup> Esto resulta chocante para una época en la cual hasta el arte es presa de *la* verdad. No hay que olvidar que a inicios del siglo XIX Hegel asegura que el arte es una cosa del pasado, porque su verdad se vuelve mayormente inmaterial, en función de

---

<sup>378</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 17; trad., 33.

<sup>379</sup> “Pensar el ser, la voluntad de poder, como eterno retorno, pensar el pensamiento más grave de la filosofía, quiere decir pensar el ser como tiempo”. Heidegger, *GA 6.1* 17; trad., 33. Al respecto, Leyte asegura que, para Heidegger, “La tesis principal del *Nietzsche* en su conjunto –las lecciones que Heidegger sostiene– se resume en el intento de interpretar las nociones fundamentales de la filosofía de Nietzsche como constituyentes y expresión culminante de una metafísica. Así, «voluntad de poder» y «eterno retorno» definirían las nociones estructurales de toda metafísica constituida”. Leyte, *Heidegger: una introducción* (Madrid, Alianza, 2024), 252.

<sup>380</sup> Heidegger, *GA 6.1* 17; trad., 33.

<sup>381</sup> Heidegger, *GA 6.1* 25; trad., 40.

que el arte se trasciende más allá de sí mismo. Todo esto no es otra cosa que el vínculo –a propósito, impensable para Platón– entre arte y verdad, arte y juicio, arte y reflexión.

La concepción de verdad que está en juego sobrepasa los límites de lo sensible y se erige como una verdad cuya totalidad está sujeta al dominio de la razón. La fe en ella termino por abarcarlo todo. Había una profunda convicción y una firme confianza en que la razón otorgaba al ser humano la capacidad de alcanzar el conocimiento verdadero, y de ordenar y comprender lo dado en el mundo. Nietzsche, contrario a esto, apunta que hay algo más de lo cual surge la posibilidad de no tener que ver con la verdad: el arte. “La verdad es fea –dice el pensador, por ello– tenemos arte para no perecer ante la verdad”.<sup>382</sup> En los *Fragmentos póstumos*, declara:

He llegado extremadamente pronto a tomar en serio la relación entre el arte y la verdad: y todavía ahora me encuentro ante esa escisión con sagrado espanto. Mi primer libro le «estuvo» consagrado; *El nacimiento de la tragedia* cree en el arte sobre el trasfondo de una creencia diferente: que no es posible vivir con la verdad; que la «voluntad de verdad» es ya un síntoma de degeneración...<sup>383</sup>

*El nacimiento de la tragedia*, una de las obras más importantes de Nietzsche –sino es que la más importante– congrega las tesis que delinean su pensamiento. Ahí, el filósofo intempestivo se da a la tarea de manifestar la escisión así impuesta por occidente entre lo apolíneo y lo dionisiaco, arguyendo que si occidente antepuso a éste por encima de aquel fue a raíz de la necesidad exacerbada de la verdad, el orden y la razón, en vez del caos y la irracionalidad. Pero, al mismo tiempo, arremete en contra del cristianismo como la forma por excelencia de negar la vida. Ante ello surge el arte como medio para afirmarla.

Heidegger señala que si, por un lado, “Schopenhauer interpreta la esencia del arte como un «quietivo de la vida», como lo que calma el infortunio y el padecimiento de la vida, lo que desconecta la voluntad, cuyo impulso provoca precisamente la miseria de la existencia; Nietzsche lo invierte y dice: el arte es el «estimulante» de la vida, aquello que excita y

---

<sup>382</sup> Nietzsche, *KSA 13*, 16 [40], 500; trad., [*Fragmentos póstumos IV*] 682. “Die Wahrheit ist häßlich: wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn.”

<sup>383</sup> Nietzsche, *KSA 13*, 16 [40], 500; trad., [*Fragmentos póstumos IV*] 682. “Über das Verhältniß der Kunst zur Wahrheit bin ich am frühesten ernst geworden: und noch jetzt stehe ich mit einem heiligen Entsetzen vor diesem Zwiespalt. Mein erstes Buch «war» ihm geweiht; *die Geburt der Tragödie* glaubt an die Kunst auf dem Hintergrund eines anderen Glaubens: daß es nicht möglich ist mit der Wahrheit zu leben; Is daß der „Wille zur Wahrheit“ bereits ein Symptom der Entartung ist...”

acrecenta la vida. «Aquello que impulsa eternamente a la vida, a la vida eterna...» (XIV, 370). «Estimulante» es evidentemente la inversión de «quietivo»<sup>384</sup>

Tenemos, por lo tanto, en oposición al fin del arte, una consideración despejada de cualquier carácter aniquilador sobre éste. “Mientras que para Hegel el arte, a diferencia de la religión, la moral y la filosofía, había caído en el nihilismo y se había transformado en algo pasado y carente de realidad efectiva, Nietzsche busca en él el contramovimiento”<sup>385</sup> El arte adquiere un modo estimulante de la vida y, por ende, ni el arte ni la vida pueden ser asimilados con la verdad. Ésta se enfrenta por principio a la apariencia, esto que la filosofía platónica buscaba erradicar. Pero Nietzsche insiste en que la voluntad de apariencia en el ser humano suele ser más profunda y, por lo tanto, más real. “[H]ay dos estados en los que el arte mismo se presenta como una especie de fuerza de la naturaleza en el ser humano: por un lado, como visión, por el otro, como el orgiasmo dionisiaco. [...] La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y cambiar es más profunda, más «metafísica» que la voluntad de verdad, de realidad, de ser”<sup>386</sup>

Parece ser que el arte, en todos estos aspectos, representa el sitio en donde se restituye el sentido primigenio de la vida, en la cual es imposible cargar con el peso de la verdad. Que sea, pues, imposible vivir con la verdad, hace del arte el modo privilegiado de afirmar la vida, de ahí que “el mundo sensible, dicho platónicamente, el mundo de la apariencia y la falsedad, el error, es el mundo verdadero. Pero el elemento del arte es lo sensible: la apariencia sensible. De ese modo, el arte afirma precisamente aquello que niega la posición del mundo pretendidamente verdadero”<sup>387</sup>

Heidegger entiende que a partir de que Nietzsche concibe de tal forma el arte, se vincula directamente con el sentido que tiene para éste el crear (*Schaffen*) “como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido”<sup>388</sup> Si recordamos, en “El origen de la obra de arte”, el filósofo de Friburgo detenta el papel importantísimo del crear, como una de las posibilidades principales reservadas al arte. Y Nietzsche lo anticipa, dejando

---

<sup>384</sup> Heidegger, *GA 6.1* 26; trad., 41. La referencia a Nietzsche que se refiere al tomo 13 de la *KSA* y la traducción corresponde a los *Fragmentos póstumos 1885-1889. Vol. IV*.

<sup>385</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 90; trad., 94.

<sup>386</sup> Nietzsche, *KSA 13*, [14] 18, 226; *Fragmentos póstumos IV*, 513. Heidegger interpreta la voluntad de verdad del siguiente modo: “La voluntad del «mundo verdadero» en el sentido de Platón y del cristianismo, —es— la voluntad de lo suprasensible, de lo que es en sí.” Heidegger, *GA 6.1*, 72; trad., 80.

<sup>387</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 70-s.; trad., 78.

<sup>388</sup> Heidegger, *GA 5*, 48-s.; trad., 105.

en claro que, si lo sensible se convierte en el mundo verdadero, y el arte no se limita a imitar la verdad sino a representar lo sensible –las apariencias–, el arte como verdadera creación afirma en ella la vida y su experiencia concreta. Por ello también el papel que juegan los creadores<sup>389</sup> en la construcción de nuevos valores.

A raíz de esto, Heidegger asume que la “voluntad de lo «verdadero» en ese sentido es en verdad un decir no a nuestro mundo de aquí, que es precisamente donde tiene su casa el arte. –Y, sin embargo– puesto que este mundo es el propiamente real y el único verdadero, Nietzsche puede declarar respecto de la relación entre el arte y la verdad que el arte tiene más valor que la verdad.<sup>390</sup>

Lo interesante de esto y lo que cautiva en cierto modo a Heidegger en relación con la propuesta nietzscheana del arte, es la inversión del planteamiento moderno y puntualmente del esteticismo clásico. Nietzsche habría superado los esquemas sujeto-objeto, materia-forma, idea-figura, para asumir al arte a la vitalidad de la vida. Bajo dicho escenario, se aprecia efectivamente el intento más logrado por derribar la empresa moderna de pensamiento, ya que no se trata como tal sólo de la concepción de arte, sino de la crítica hacia la supuesta necesidad de verdad. Al no poder vivir con la verdad, el arte aparece como la posibilidad más radical.

No obstante ello, en las lecciones de invierno impartidas en Friburgo en 1936/37, Heidegger le dedica una buena parte de su reflexión en torno a la voluntad de poder a comprender cabalmente los alcances de dicha propuesta. Si bien en cierto que Nietzsche abre la posibilidad de pensar contracorriente, de llevar a cabo, en sentido riguroso, una inversión del platonismo y asimismo de la tradición occidental en general, Heidegger analiza los pormenores de dichas implicaciones, ofreciendo con ello una lectura que contempla no sólo los aspectos ‘positivos’, sino también las limitaciones. Todo esto centrado en la voluntad de poder, dado que “Nietzsche no pregunta por el arte para describirlo como un fenómeno o una expresión de la cultura, sino que, por medio del arte y de la caracterización de su esencia, quiere mostrar qué es la voluntad de poder.<sup>391</sup>

---

<sup>389</sup> “Ser artista es poder-producir. Pero producir quiere decir: llevar a ser algo que aún no es. En la producción asistimos, por así decirlo, al devenir del ente y nos es posible observar con limpidez su esencia”. Heidegger, *GA 6.1*, 66; trad., 74.

<sup>390</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 72; trad., 80.

<sup>391</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 75; trad., 82

Surgen en este punto una serie de cuestiones que buscan ser aclaradas más tarde, pero que sirven como punto de partida para elucidar los problemas a los cuales nos enfrentamos posteriormente. La primera tiene que ver con el fin del arte y la contra respuesta de Nietzsche. Aquí Heidegger también asume un papel opositor y hasta mordaz hacia el filósofo del absoluto, lo cual, en última instancia lo acercaría más a Nietzsche. La segunda, desprendida de aquella, se refiere al conflicto que supone que el pensador intempestivo proponga una escisión radical entre arte y verdad, con lo cual Heidegger en vez de permanecer cerca, mantenga su distancia. Y la tercera es ¿hasta qué punto Nietzsche propone a los ojos de Heidegger una visión completamente renovada y original del arte, para poder pensarlo al margen del dominio estético?

Por un lado, es verdad que tanto uno como otro mantienen una visión similar en contra de Hegel en lo que respecta al fin del arte, de eso no hay duda, pero mientras que el primero lo afronta como una afirmación de la vida, y en ningún caso como un proceso histórico que inevitablemente llega a su consumación, el segundo sí asimila una muerte del arte. Por lo tanto, Nietzsche-Heidegger se trata de una relación que nunca está completamente lejos ni completamente cerca.

Por otro lado, en lo tocante a la ‘escisión’ entre arte y verdad *versus* la inextricable ‘relación’ entre arte y verdad, parecen estar sorprendentemente más cerca. Esto debido a la caracterización de la verdad. Nietzsche la asimila, en tanto vicio cardinal perpetuado a lo largo de la historia de la filosofía, “como ilusiones de las que se ha olvidado que lo son”<sup>392</sup>. Ilusiones dadas a partir de la convención del lenguaje. No es fortuito que en ahí mismo en *Verdad y mentira en sentido extramoral*, afirme: “Si doy la definición de mamífero y a continuación, después de haber examinado un camello, declaro: «he ahí un mamífero», no cabe duda de que con ello se ha traído a la luz una nueva verdad, pero es de valor limitado; quiero decir; es antropomórfica de cabo a rabo y no contiene un solo punto que sea «verdadero en sí», real y universal, prescindiendo de los hombres”.<sup>393</sup>

Esto nos lleva a asumir que, pese a los claros intentos por rebatir la imposibilidad de *la* verdad, no busca repensar –porque no le interesa– su sentido ‘originario’ en los límites del lenguaje. Se mofa de lo ridículo que es ‘afirmar’ que hay algo así como *la* verdad partiendo

---

<sup>392</sup> Nietzsche, *Sobre verdad y mentira*, 25.

<sup>393</sup> Nietzsche, *Sobre verdad y mentira*, 28.

del hecho irrefutable de que se trata de *una* verdad que ha llegado a serlo gracias a la construcción humana que la impregna de sus propias limitaciones e interés subjetivos, por lo que no hay objetividad ni propiamente verdad. En consecuencia, deviene su célebre interpretación –temprana– sobre la verdad: “Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente [...]”.<sup>394</sup>

Sin lugar a duda, esta concepción de verdad hunde sus raíces en lo profundo de la conexión que ésta guarda con el lenguaje. “El poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira”.<sup>395</sup> Lo que significa que el ser humano conviene con los otros sobre lo que es verdadero o falso, pero dicha convención sólo es posible porque hay lenguaje: es decir, hay razón porque hay verdad. Que la verdad en este sentido sea para Nietzsche doblemente convencional, es algo cuestionable para Heidegger, porque la propuesta se mueve todavía en aquello que denomina ontologías de la presencia: la lógica a la verdad, la estética a lo bello, la ética a lo bueno.

En este caso, Heidegger va un paso más allá al transgredir lo establecido por dichas ontologías y extrae a la verdad del territorio de la lógica. Este nuevo modo de concebir la verdad implica su desvinculación del lenguaje apofántico, y por lo tanto de la razón dada por la lógica. Y sólo así, atendiendo al *dictum* nietzscheano de que tiene que determinarse de nuevo el peso de todas las cosas, Heidegger restituye el sentido general de la verdad y sólo así logra dilucidar el vínculo entre arte y verdad. Esto, efectivamente, según nuestra posición, acerca a ambos planteamientos en la medida en que, si bien Nietzsche declara casi aberrante la relación entre arte y verdad, es porque la verdad está circunscrita a la lógica del lenguaje.<sup>396</sup> Pero Heidegger al invertir el sentido mismo de ésta, ofrecería con ello la posibilidad de reestructurar la relación primigenia existente entre el arte y la verdad, una verdad no

---

<sup>394</sup> Nietzsche, *Sobre verdad y mentira*, 25.

<sup>395</sup> Nietzsche, *Sobre verdad y mentira*, 20.

<sup>396</sup> Nietzsche asimila en el *Crepúsculo de los ídolos* el lenguaje apofántico precisamente con la gramática: “La «razón» en el lenguaje: Oh, ¡qué ser humano tan viejo e inteligente! Me temo que no podemos deshacernos de Dios porque seguimos creyendo en la gramática...”. (“Die «Vernunft» in der Sprache: oh was für ein alter, intelligenter Mensch! Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben...” Nietzsche, *KSA* 6, 78.

apofántica sino poética. Coincidiendo en este punto con la esencia poetizante de la razón (*das dichtende Wesen der Vernunft*) que descubre Heidegger en el pensador de Röcken.<sup>397</sup>

En cierto modo, la oposición entre arte y verdad quedaría superada en Nietzsche, ya no sólo porque la verdad –como afirma Leyte– no es un polo que tenga que desaparecer, sino que, al contrario, resulta imprescindible para que pueda ocurrir el arte. En este sentido, la verdad es un momento necesario, pero relativo, dentro del devenir.<sup>398</sup>

Por otro lado, en lo que respecta al arte –nuestro eje principal–, no cabe duda de que el maestro de la Selva Negra halla en la visión nietzscheana el punto neurálgico desde el cual es posible repensar desde sus cimientos la función suprema a la cual está conferida el arte: en primer lugar, por fuera de la consideración estética; en segundo lugar, desde su esencia poética. Lo que no quiere decir que esto se halle ya formulado, de hecho, sucede lo contrario. Pero sí es verdad que Nietzsche, como ninguna otra influencia, le abrirá a Heidegger la posibilidad de plantear la pregunta por la obra de arte que lo lleve a esclarecer la esencia poética de éste.

Así pues, en el *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche manifiesta que “para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez (*der Rausch*). La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de esto no se da arte ninguno”.<sup>399</sup> El estado de embriaguez representa para el pensador intempestivo el símbolo de lo dionisiaco, una manifestación de la voluntad de poder. Dicho estado remite esencialmente a un estado fisiológico que experimenta el artista en el caso concreto del arte.<sup>400</sup> Para Heidegger, “la pregunta por el arte –en Nietzsche– es la pregunta por el artista en cuanto engendrador,

---

<sup>397</sup> Cf. Heidegger, *GA 6.1*, 524; trad. 466. Con respecto a la traducción de Juan Luis Vermal, modificamos la traducción ‘*das dichtende Wesen der Vernunft*’ por ‘esencia poetizante de la razón’, en lugar de ‘la esencia inventiva de la razón’. Nuestra propuesta respeta el sentido que tiene en ese contexto el carácter poético de la razón, al despojarla del lenguaje apofántico.

<sup>398</sup> Leyte, *Heidegger...*, 256.

<sup>399</sup> Nietzsche, *KSA 6*, 116. En esta ocasión hemos tomado la traducción de Andrés Sánchez Pascual: *Crepúsculo de los ídolos* (Madrid: Alianza, 2002), 96.

<sup>400</sup> “En el opúsculo *Nietzsche contra Wagner*, de 1888, dice Nietzsche (VIII, 187): «la estética no es más que una fisiología aplicada». De este modo, ya ni siquiera es «psicología», como ocurre en general en el siglo XIX, sino investigación científico-natural de los estados y procesos corporales y de las causas que lo provocan”. Heidegger, *GA 6.1*, 90-s.; trad., 95.

creador; *sus* experiencias acerca de lo que es bello tienen que ser convertidas en criterio determinante”.<sup>401</sup>

La embriaguez al ser la exigencia previa para todo arte supone un énfasis necesario en el artista. “[S]er artista es el modo más transparente de la vida. Vida es la forma del ser que nos es más conocida [...] En el ser artista encontraremos el modo más transparente y conocido de la voluntad de poder.”<sup>402</sup> Lo cual nos informa en parte el motivo de la insistencia de Nietzsche en los creadores en sentido amplio. Éstos se encargan básicamente de afirmar la vida y de crear los nuevos valores desde el éxtasis que les permite el estado de lo dionisiaco. Lo esencial de esto es que, según el propio Heidegger, la concepción nietzscheana del arte es posible dilucidarla desde el artista, así como también de desde quienes lo «gozan» o «vivencian».<sup>403</sup>

Con esta concepción se logra, quizá por vez primera ante la mirada heideggeriana, un contramovimiento en la meditación occidental del arte. A diferencia ésta, en donde el arte era así definido como *mimesis*, o posteriormente como creación del genio, el arte para Nietzsche no se limita a imitar la realidad, sino que, a través del artista y la excitación de la embriaguez de los sentimientos, se exalta la vida. Así, el arte sirve como “una salvación de la vida, sobre todo frente al creciente desencanto y desolación de la existencia provocados por la industria, la técnica y la economía”.<sup>404</sup> Se propone en todo caso la restitución de la pregunta por el arte a partir de una fisiología. Esto es así porque el arte —declara Nietzsche— “nos recuerda estados del *vigor* animal; es, por un lado, un exceso y una emanación de floreciente corporeidad [*Leiblichkeit*] en el mundo de las imágenes y los deseos; por otra parte, una excitación de las funciones animales por imágenes y deseos de la vida intensificada; — una elevación del sentimiento de vida, un estimulante del mismo”<sup>405</sup>

La fisiología del arte,<sup>406</sup> en contraposición con la estética tradicional que trata al arte como representación sensible de la idea, aniquila el peso del concepto y de la idea en la obra de arte. Por ello Nietzsche al introducir la dupla antitética entre lo apolíneo y lo dionisiaco —

---

<sup>401</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 67; trad., 76.

<sup>402</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 67; trad., 75.

<sup>403</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 67; trad., 75.

<sup>404</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 87; trad., 92.

<sup>405</sup> Nietzsche, *KSA 12*, 9 [102], 394; trad., [*Fragmentos póstumos IV*], 266.

<sup>406</sup> “Mientras que para Hegel el arte se volvía, como algo del pasado, objeto del supremo saber especulativo, mientras que la estética hegeliana encontraba su desarrollo en una metafísica del espíritu, la meditación nietzscheana sobre el arte se convertía en una fisiología del arte”. Heidegger, *GA 6.1*, 90; trad., 94-s.

ambos especies de la embriaguez— asegura que mientras que “la embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos...”<sup>407</sup> En este sentido, el pensador parte de la idea de que el arte es una manifestación de fuerzas de carácter instintivo que no pueden ser reducidas al ámbito del pensamiento racional, sino principalmente al estado corporal, aunque tampoco limitado exclusivamente en él.

Bajo dichas preceptos, Heidegger celebra que efectivamente, dicha propuesta muestre de manera contundente un alto en el camino. Aunque ésta no logra, porque tampoco lo busca, superar el fundamento estético en el arte; antes bien lo radicaliza. “La pregunta nietzscheana por el arte se convierte en una estética llevada a su extremo, una estética que en cierto modo se sobrepasa a sí misma”.<sup>408</sup> Este sobrepasamiento se debe a que el propio Nietzsche asegura que la estética sólo tiene sentido en cuanto ciencia natural,<sup>409</sup> precisamente porque, “la naturaleza misma es considerada como un proceso artístico, esto es, una realidad que origina sus propias configuraciones y las distintas formas de la multiplicidad de los seres”.<sup>410</sup>

Para Heidegger, el problema suscitado a partir de esto se reduce a que el arte, por más que logre con ello desvincularse de una función meramente mimética y reproductiva de la naturaleza, ahora se deja en manos de una explicación científico-natural, como si éste pudiera comprenderse completamente mediante factores biológicos y mecánicos. De este modo, lo que originalmente se entendía como un acto lleno de significado espiritual y hasta cultural, se reduce a un mero fenómeno físico, una serie de reacciones nerviosas y procesos corporales. Los estados emocionales, antes contemplados como aspectos complejos y elevados de la experiencia humana, ahora son vistos como respuestas automáticas del sistema nervioso, de manera que las emociones y vivencias pudieran explicarse únicamente a partir de estímulos fisiológicos. “En realidad, aquí se piensan hasta el final las consecuencias últimas del preguntar estético por el arte. El estado sentimental es reducido a excitaciones de las vías nerviosas, a estados corporales”.<sup>411</sup>

---

<sup>407</sup> Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, 98.

<sup>408</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 75; trad., 82.

<sup>409</sup> Nietzsche, *KSA 7*, 16 [6], 395; trad., [*Fragmentos póstumos I*], 329.

<sup>410</sup> Maybeth Garcés, “Los valores estéticos como valores fisiológicos: Nietzsche y la fisiología del arte”. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*. Núm. 11, (diciembre 2018): 15.

<sup>411</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 91; trad., 95.

Esta lectura e interpretación por parte del filósofo de Friburgo, tendrá varias implicaciones importantes.<sup>412</sup> La primera es que Nietzsche, pese a que se posiciona como un fuerte contendiente en contra de la tradición, no logra superar el fundamento estético y más bien la exalta hasta sus últimas consecuencias por medio de la vivencia tanto del artista como del espectador –la estética en su máximo esplendor–. Por otro lado, el arte quedaría preso ya no de la idea –de lo suprasensible–, sino del artista y el estado de embriaguez. Lo cual quiere decir, en pocas palabras, que la pregunta de Nietzsche no apunta propiamente hacia el arte, sino hacia aquello que lo hace posible.

No obstante, Heidegger reconoce que este intento por modificar radicalmente la visión del arte representa el inicio del ocaso sino es que culminación la estética metafísica. ¿En qué medida esto es así? En tanto que a partir del estado de embriaguez el artista encuentra la fuerza creadora de la forma. En sentido estricto, “los artistas no deben ver nada tal como es, sino que lo deben ver más pleno, y más simple, y más fuerte de como es: para eso han de tener en el cuerpo una especie de juventud y de primavera eterna, una especie de ebriedad habitual”.<sup>413</sup> La posibilidad de *ver más* sólo se alcanza mediante el crear. Ya en los *Fragmentos póstumos*, Nietzsche deja ver que

las preguntas acerca de cómo serían las «cosas en sí», prescindiendo completamente de nuestra receptividad de los sentidos y de nuestra actividad del entendimiento, tienen que rechazarse con la pregunta: ¿de qué modo podríamos saber que hay cosas? La «cosidad» sólo ha sido creada por nosotros. La pregunta es si no podría haber muchos otros modos de crear un mundo aparente así –y si este crear, logificar, arreglar, falsear no es la realidad misma mejor garantizada: en suma, si aquello que «pone cosas» no es lo único real; y si el «efecto del mundo exterior sobre nosotros» no es sólo la consecuencia de tales sujetos volitivos...<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> Al referirnos a las implicaciones, nos centramos especialmente en aquellas que se desarrollan dentro del marco de pensamiento de Heidegger. Aunque existen numerosas críticas, pero también encomios a las diferentes lecturas que éste realiza de la tradición, es bien sabido que algunas lecturas no logran captar ‘adecuadamente’ las complejidades de sus interacciones con otros pensadores. Este es el caso de Nietzsche. Tal como lo señalamos al inicio de este párrafo –igualmente en una nota al pie–, nuestra aproximación aquí no se concentra en lo que Nietzsche afirma de manera explícita en otros de sus textos, sino que más bien sigue la línea interpretativa de Heidegger con base en su lectura de los textos con los que contaba. Esta estrategia no sólo nos permite profundizar en su lectura, sino que también facilita la continuidad del hilo argumentativo que guía esta investigación. Sin embargo, es importante destacar que, por ejemplo, Heidegger no conoció los fragmentos póstumos completos. Éstos para los estudiosos del trabajo de Nietzsche, representan los trazos determinantes de su pensamiento y por ello los hemos traído a colación en esta investigación. Ahí, precisamente, el filósofo de Röcken aclara los alcances de la fisiología del arte.

<sup>413</sup> Nietzsche, *KSA 13*, 14 [17] 295; trad., *Fragmentos póstumos IV*, 556.

<sup>414</sup> Nietzsche, *KSA 12*, 9 [106] 396; trad., *Fragmentos póstumos IV*, 267.

El sentido que tiene el crear deviene en la imposibilidad de determinar las cosas en sí como algo dado de antemano, lo que quiere decir, a su vez, que la ‘realidad objetiva’ no prescinde de nuestra percepción e interpretación del mundo, así como tampoco hay propiamente cosas en sí que no dependan directamente de su constitución humana.

La creación artística para Nietzsche no es una simple reproducción de la realidad, sino un proceso activo de transformación y reinterpretación de lo que entendemos como ‘lo real’. En su visión, lo real no es una esencia fija, sino un devenir constante en el que todo está en flujo y transformación. Este acto de “falsear” lo real – es decir, de dar forma, sentido y estructura a lo que nos rodea a través de una perspectiva humana– es fundamental en el arte. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche describe este “falseamiento” como parte de un instinto artístico primordial, que surge del conflicto entre dos fuerzas cósmicas: la apolínea, que busca orden y belleza, y la dionisiaca, que representa la irracionalidad, el caos y la fusión con la naturaleza. Esta tensión y esta capacidad de transformar la realidad mediante la creación artística son vistas como manifestaciones de la voluntad misma, una fuerza primordial que subyace en toda existencia.

Sin embargo, en sus escritos de madurez, Nietzsche profundiza esta concepción y la reinterpreta dentro del marco de su concepto más amplio de voluntad de poder.<sup>415</sup> Frente al reflejo de la estructura de la voluntad de poder que al mismo tiempo representan para Heidegger los dos polos de la metafísica, a saber, arte y conocimiento, se sugiere un inversión: Nietzsche habría atribuido al arte un protagonismo decisivo frente al conocimiento, justo porque al arte es inherente el papel de «transfiguración» material y sensible, mientras que el conocimiento lo es el de fijación.<sup>416</sup> De modo que, en lugar de una creación meramente instintiva, el arte se convierte en un medio a través del cual el individuo ejerce su voluntad de poder, modelando el mundo según sus propios deseos, interpretaciones y perspectivas. El arte no sólo refleja la realidad, sino que la re-crea, reconfigura y transforma

---

<sup>415</sup> Cf. Garcés, “Los valores estéticos como valores fisiológicos”, 15.

<sup>416</sup> Leyte, *Heidegger...*, 254.

activamente,<sup>417</sup> subrayando la idea de que la verdad y el conocimiento no son algo dado, sino algo que se construye a través de la acción creadora del ser humano.

Para el artista la fuerza creadora de la forma es la manifestación más poderosa del impulso vital humano. Esta fuerza no se limita a la imaginación o la habilidad técnica del artista, sino que se extiende a una capacidad profunda para transformar lo irracional y lo caótico en estructura, sentido y belleza. A través de ella, el artista no sólo crea formas estéticas, sino que afirma la vida, reorganizando el caos y el sufrimiento en un acto de creación.

La embriaguez y la belleza constituyen para Heidegger los principios esenciales de la estética fisiológica nietzscheana. La primera es entendida por Nietzsche como la manifestación más clara del triunfo de la forma,<sup>418</sup> mientras que la segunda es lo que suscita al sentimiento de embriaguez.<sup>419</sup> Juntas estas dos nociones generan una verdadera conmoción en la estética, dado que, desde la fisiología del arte se rompe propiamente el esquema sujeto–objeto que generalmente guía a dicha disciplina. Una lectura convencional sugeriría que la embriaguez pertenece por entero al estado sentimental del sujeto, y la belleza, por su parte, al ámbito objetivo del arte. Pero el aporte de la estética fisiológica nietzscheana radica en comprender la embriaguez como el temple fundamental [*Grundstimmung*] y a la belleza como lo determinante [*Bestimmende*] en una relación recíproca. En ambos casos no hay sujeto ni objeto propiamente fijados, porque tanto la embriaguez puede bien constituirse como estado sentimental del sujeto o, también como estado objetivo, y, por otro lado, la belleza al no tener existencia independiente, puesto que no hay belleza en sí, bien puede representar la esfera subjetiva del arte. Para Heidegger esto significa que:

---

<sup>417</sup> A propósito de la lectura de Heidegger sobre Nietzsche en este punto, Leyte declara lo siguiente: “El arte se caracteriza por su infinita capacidad de transfiguración, porque el arte es la producción misma. Y ahora «producción» (*poíesis*) no se refiere tanto a una capacidad humana, ejercitable o no, opuesta a la actividad meramente teórica y práctica, si no el mismo carácter inherente a cada cosa por el hecho de ser cosa. En definitiva, no sólo es el arte el que resulta entendido como técnica, sino que la propia naturaleza en su conjunto es técnica en este sentido poético y productivo”. Leyte, *Heidegger...*, 257. Esto significa que, para el pensador de Friburgo, la capacidad transfiguradora del arte lo vincula a su propia esencia en el ámbito de lo productivo, lo cual es el peligro inminente y por ello mismo perteneciente a la metafísica, pero también al despliegue de la técnica contemporánea. Si el arte, algo propiamente humano no escapa del dominio de la producción, menos la naturaleza que es el devenir productivo por excelencia. En este caso, si la naturaleza es productora, se abre el controversial debate moderno sobre lo que Heidegger llama la tecnificación de la propia naturaleza a causa del pensamiento metafísico y la sujeción al esquema sujeto-objeto, en el cual el predominio del sujeto sobre el objeto –la naturaleza– termina por concebirlo como algo disponible e inagotable.

<sup>418</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 120; trad., 120.

<sup>419</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 113; trad., 114.

La embriaguez como estado sentimental hace saltar, precisamente, la subjetividad del sujeto. Al tener sentimiento de la belleza el sujeto ha ido más allá de sí, es decir ya no es más subjetivo ni es sujeto. En sentido inverso: la belleza no es el objeto presente de un mero representar; en cuanto es lo determinante, templea en su conjunto el estado del hombre. La belleza rompe el círculo del «objeto» separado, que se sostiene por sí mismo, y lo lleva a su pertenencia originaria y esencial al «sujeto». La belleza ya no es más objetiva ni es objeto. El estado estético no es ni algo subjetivo ni algo objetivo. Las dos palabras estéticas fundamentales, embriaguez y belleza, nombran con la misma amplitud la totalidad del estado estético y lo que en él se abre y predomina.<sup>420</sup>

En cierto modo, sobrepasar la instancia de la subjetividad es ya un triunfo en contra de la modernidad inaugurada por Descartes. Es el estado de embriaguez como temple fundamental para que surja la creación del artista, el que trasciende los límites instaurados por la estética tradicional y en general por la filosofía moderna. Mientras que la subjetividad moderna se rige por la autonomía y racionalidad del sujeto frente al mundo exterior, la embriaguez disuelve el *ego racional*, es decir, el sujeto condicionado, y en ella emerge la figura del *sujeto puro* cuyo único contenido es el propio querer: el *Übermensch*.<sup>421</sup>

Heidegger ve en la superación del esquema sujeto-objeto una posibilidad real de incidir en la esencia del arte no desarrollada en la propuesta nietzscheana, pero sí insinuada. El hecho de que Nietzsche no lleve cabo ninguna meditación explícita sobre el origen y la esencia de la forma en relación con el arte se debe en parte a que para ello sería necesario partir de la obra de arte,<sup>422</sup> en lugar del énfasis conferido al artista quien preside el contramovimiento del arte frente al nihilismo inseparable de la filosofía, la religión y la moral.<sup>423</sup>

Esto significa que Heidegger no ve en Nietzsche la superación de la estética, sino más bien y en la medida en que es una estética llevada al extremo, representa en todo caso la consumación del abordaje estético en el arte. Dicho de otro modo, la estética fisiológica logra sobrepasar las barreras impuestas por el dominio estético invirtiendo el sentido propio del arte ya no como un medio superior de representación de la idea o simplemente como *quietivo*

---

<sup>420</sup> Heidegger, *GA 6.1* 124; trad., 123-s.

<sup>421</sup> Cf. Leyte, *Heidegger...*, 261.

<sup>422</sup> Heidegger, *GA 6.1* 120; trad., 120.

<sup>423</sup> Beatriz Bernal, *El arte un paraje de decisión. A propósito de Heidegger*. (Medellín: Editorial Universitaria de Antioquia, 2017), 13.

de la vida, sino esencialmente como estimulante y acrecentador de la experiencia vital.<sup>424</sup> El arte, por vez primera desciende de la esfera ideal suprasensible y se transforma en la posibilidad más profunda de afirmar la vida.

La influencia de Nietzsche en Heidegger realmente es determinante en su momento para el acabamiento de la modernidad, aunque el propio Nietzsche pertenezca a ésta. “Metafísica del arte puede ser el título que para Heidegger corresponde a la filosofía de Nietzsche. Pero metafísica al fin del cabo...”<sup>425</sup> Y, sin embargo, como sostiene Beatriz Bernal, Heidegger le atribuye a la estética fisiológica de Nietzsche la condición de preparación (*Vorbereitung*) hacia el otro inicio (*der andere Anfang*) de la historia del ser. Heidegger interpreta la estética de Nietzsche como el final de la visión estético metafísica occidental: la óptica del artista aún no le permite inaugurar la pregunta por el arte desde la pregunta por el Ser.<sup>426</sup>

Al respecto, Heidegger será una especie de continuador de dicha labor, por ello no es fortuito que alrededor de la redacción de las conferencias sobre el origen de la obra de arte, sea de manera concreta entre 1936 y 1937 que el filósofo de Friburgo sostenga estas lecciones dedicadas a Nietzsche sobre la voluntad de poder como arte y como conocimiento. Que la determinación más adecuada de la voluntad de poder se establezca efectivamente en términos de oposición dual entre lo que Nietzsche llama respectivamente arte y conocimiento,<sup>427</sup> representa la oposición más contundente en contra de la concepción tradicional de arte, pues éste no se agota en una forma de conocimiento, ni en la verdad proveedora de dicho conocimiento ‘objetivo’, de ahí la implementación de dos elementos desprovistos de la carga simbólica de la estética: no materia y forma, sino la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, oposición que Heidegger traslada al tratamiento de la obra de arte por medio de tierra y mundo.

En todo caso, el intento de Nietzsche por trascender las pretensiones estéticas tradicionales no lo exime de hacer, en efecto, una estética, y la crítica de Heidegger a ésta

---

<sup>424</sup> “Arte, conocimiento, moral son medios: en lugar de reconocer en ellos la intención de acrecentar la vida, se los ha referido a un *opuesto de la vida*, a «Dios», –como si fueran revelaciones de un mundo superior que aparece aquí y allá a través de éste.” Nietzsche, *KSA 12*, 10 [194], 572-s.; trad., *Fragmentos póstumos IV*, 363.

<sup>425</sup> Leyte, *Heidegger...*, 257.

<sup>426</sup> Bernal, *El arte un paraje de decisión*, 14.

<sup>427</sup> Leyte, *Heidegger...*, 254.

consiste en la fijación de sus límites<sup>428</sup> desarrollada a lo largo de las tres versiones de las conferencias sobre la obra del arte. El pensador alemán recupera el sentido pre-subjetivo que suscita la obra de arte y hasta cierto punto parece omitir al extremo la figura del artista. Por supuesto que si no se comprende la crítica a la estética fisiológica de Nietzsche, tanto las diferentes versiones de las conferencias como el propio ensayo sobre la obra de arte resultaría grave e injustificada dicha omisión no menos importante para la pregunta sobre el arte, donde el artista es pensado simplemente como un puente para la creación de la obra; este habrá de desaparecer y devendrá indiferente una vez finalizada la creación, de este modo, la fuerza de la pregunta recaerá en la obra de arte.<sup>429</sup>

Finalmente observamos con ello dos cuestiones capitales en torno al proyecto heideggeriano que interroga por el origen de la obra de arte: la refutación a Hegel que suscita la inversión total de su consideración estética y la *preparación del camino*, a raíz de la estética fisiológica nietzscheana, para la formulación de la pregunta por el arte a partir del replanteamiento de la pregunta por el Ser. En cierto modo, Heidegger busca erradicar la esencia metafísica que aguarda al Ser y esta posibilidad se la ofrece Nietzsche, “el pensador que resume el destino mismo de la metafísica, es decir su naturaleza nihilista”.<sup>430</sup>

Con el nihilismo caen el peso de todas las cosas, de descubren los velos ideales que sustentaban toda metafísica. El nihilismo representa un proceso histórico en el cual el dominio de lo suprasensible —lo trascendental, lo espiritual— se desvanece y pierde toda relevancia, todo valor, cargando consigo la historia del ente.<sup>431</sup> En este sentido, el nihilismo es la historia de lo ente, en la que se hace evidente, de manera paulatina pero irrefrenable, la muerte del Dios cristiano.<sup>432</sup> Este acontecimiento marca el fin de las certezas y valores, desencadenando una crisis que despoja al mundo de su fundamento trascendental, dejando a la humanidad ante un vacío en el que se desdibujan las referencias absolutas de sentido y orientación.

Ante ello y por medio del arte se alcanza para Heidegger una redefinición de la fundamentación metafísica de lo sensible “que lejos de ser el mero resto inválido, se

---

<sup>428</sup> Bernal, *El arte un paraje de decisión*, 14.

<sup>429</sup> Cf. Beatriz Bernal, *El arte un paraje de decisión...*, 14.

<sup>430</sup> Leyte, *Heidegger...*, 250.

<sup>431</sup> “Lo suprasensible le quita la vida a la sensibilidad plena de fuerza, le sustrae la fuerza y la debilita”. Heidegger, *GA 6.1*, 73; trad., 80.

<sup>432</sup> Heidegger, *GA 6.2*, 25; trad., 35.

reinterpreta como el verdadero ser, ahora entendible como devenir y, por eso mismo, como verdad.<sup>433</sup> Este ser, contrario de lo estático, lo inmutable y lo atemporal, se entiende ahora como devenir: como un proceso continuo de transformación. Al hacerlo, el arte revela que el ser de lo sensible no es algo que se oponga a la verdad, sino que, de hecho, se erige como una forma de verdad misma, ya que refleja la naturaleza dinámica y transformadora de la vida. Lo suprasensible le quita la vida a la sensibilidad plena de fuerza, le sustrae la fuerza y la debilita.<sup>434</sup> Por lo tanto, el arte, al ser la única fuerza superior capaz de contrarrestar cualquier intento de negar la vida, simboliza lo que está en contra del cristianismo, del budismo y del nihilismo en su máxima expresión.

Esto para Heidegger representa cabalmente ya no sólo la posibilidad de inscribir la pregunta por el arte en la pregunta por el Ser, sino con ello y de forma extraordinaria, llegar hacia el final de la historia de la metafísica y, por ende, al *otro inicio del pensar*. En cierta medida y sin caer en desproporción, Heidegger le debe a Nietzsche la culminación del proyecto metafísico occidental, hasta tal grado que se podría decir que sin él no hay historia de la metafísica, porque sin él no hay final.<sup>435</sup>

El ‘acabamiento’ de la metafísica tiene que ser leído desde el cambio en la interpretación de lo ente. Y en este caso, Nietzsche no acomete el final en sentido estricto, pero sí encarna, bajo la mirada de Heidegger, al último gran pensador metafísico cuyo tarea consistió en emprender el desmantelamiento de las principales bases trascendentales de la historia de la metafísica. Si bien el proyecto nietzscheano es considerado la inversión del platonismo, ello significa, la contra respuesta hacia la historia de la filosofía occidental.

En todos estos aspectos, el peso de Nietzsche en el desarrollo de la filosofía heideggeriana será decisivo tanto como lo fue Aristóteles o Kant. El pensador de Röcken le permite elucidar propiamente la pregunta del ser como tiempo, el pensamiento más grave de la filosofía; pero, a su vez, le prepara el camino para considerar justo desde la pregunta por el ser la pregunta por el arte, la cual, desprovista de una esencia metafísica, cuestiona, antes bien, el origen de la obra de arte. Origen que en ningún caso refiere al fundamento ni al peso de la tradición, sino que es algo anterior al propio *Dasein*, esto es, la frontera del yo, del

---

<sup>433</sup> Leyte, *Heidegger...*, 257.

<sup>434</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 73; trad., 80.

<sup>435</sup> Leyte, *Heidegger...*, 250-s.

sujeto. El origen para Heidegger busca superar el sujeto puro que Nietzsche ubica en el *Übermensch*, asimilando con ello que el ámbito del origen se juega con anterioridad a todo tipo de subjetividad y objetividad. Lo cual, al parecer, sería la forma más cercana de contemplar el abismo y que éste nos contemple a nosotros. En el origen no se puede estar, es insondable incluso a nivel conceptual, pero ahí radica el enigma propio del arte.

### **§9. La muerte del arte**

Para el pensador de Friburgo, la tarea del pensar y la radicalidad que esto implica se mantienen siempre al filo y en contra de lo que la tradición estableció de manera casi inamovible. Resulta imposible no detectar allí la honda influencia de Nietzsche y al mismo tiempo, el reconocimiento de las pretensiones con las que ambos erigen sus reflexiones en confrontación con occidente.

Y quizás sea este espíritu confrontativo e intempestivo el que conduce a Heidegger a navegar hacia caminos inciertos, y a su vez, abismales. Al arte, como enigma, no le corresponde un tratamiento que logre resolver su origen enigmático, pero sí tiene la posibilidad de ser visto bajo una meditación histórica. Se trata como lo hemos avistado ya, de dispensar el arte. El cambio que esto supone trasciende y por mucho nuestra consideración tradicional de todo aquello que alguna vez comprendimos e integramos al sentido global del arte.

Lo desafiante de esto no es sólo deshacernos de la trama conceptual, ni de los modos de abordaje tradicionales al arte, sino más concretamente al tipo de lectura e interpretación que esto exige. Como lo hemos visto en el segundo capítulo, el fenómeno del arte y el propio ensayo consagrado a ello, no surgen de manera arbitraria ni ajena al proyecto heideggeriano en su conjunto, pero eso no significa que el ensayo logre la suficiente claridad a nivel expositivo para comprenderlo bajo todas las exigencias implícitas al problema.

Muy seguramente a raíz de esto, el ensayo se torna esencialmente inentendible si el propósito no es hacer ni una teoría del arte, ni una estética, ni una filosofía del arte. También resulta por igual complejo que la remisión a Hegel casi de bote pronto sea determinante para comprender al texto como una suerte de respuesta frontal a éste.

Por sí mismo, *El origen de la obra de arte* se instaura como un proyecto que se juega en el límite de la imposibilidad, pero, al fin y al cabo, necesario. Que el ensayo se encuentre incluido por indicaciones de Heidegger en primer lugar del texto intitulado *Caminos de bosque* [*Holzwege*] o *Sendas perdidas*, puede ser ya una indicación del tono que lo reviste.

«Holz» (madera, leña] es un antiguo nombre para el bosque. En el bosque hay caminos [«Wege»], por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama «Holzwege» [«caminos de bosque, caminos que se pierden en el bosque»]. Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia.<sup>436</sup>

Pese a que el primer impulso sea tomar al arte como uno de estos caminos de bosque, esto correspondería a pensarlo como un tema en el amplio y vasto bosque. Leyte asegura que más bien se trata de pensar el sentido de ‘Caminos de bosque’ como un discurso inseguro y de naturaleza improbable que adopta la forma de ensayos, pero no de un libro como tal.<sup>437</sup> Esto quiere decir que lo ahí tratado –ahora sí el arte– se erige desde un tono ‘aparentemente’ inseguro. También por ello en el epílogo se repara en su no resolución, sino en su sólo verlo, pero verlo consiste en ver desde caminos no hollados.

Y, sin embargo, esto sigue sin aclarar de modo alguno la manera tan particular del proceder heideggeriano. Y en parte esto es así porque desde la década de 1930 –en la que surge la pregunta por el arte, debido a que ésta se vincula estrechamente a la pregunta por el Ser– el pensamiento de Heidegger atraviesa una época anti-sistemática, y hasta fragmentaria e incierta. Ante el proceder filosófico que he habría alzado desde la completa y absoluta seguridad, el pensador parece navegar como si de un naufragio se tratara.

Es vital poder comprender entonces los momentos constitutivos que llevan a Heidegger al replanteamiento de la pregunta por el Ser en un horizonte post-ontológico, y la manera en que en este mismo horizonte tiene cabida la pregunta por el arte más allá de lo propuesto en el ensayo sobre el origen de la obra de arte. Esto quiere decir que lo ahí trabajado no surge de manera aislada ni arbitraria, pero por ello mismo, resulta necesaria una lectura paralela de ciertos textos que circundan al ensayo que nos informen ya no sólo en lo que

---

<sup>436</sup> Heidegger, *GA 5*, 1; trad., 9.

<sup>437</sup> Leyte, “Prólogo”, 10.

concierno al problema del arte, sino cómo y de qué manera éste se vuelve parte de un proyecto más amplio en relación con la superación de la metafísica.

El objetivo de este análisis es profundizar en la lectura desde dos enfoques complementarios: en primer lugar, explorar el surgimiento del otro inicio del pensar; y, en segundo lugar, examinar la necesidad de una meditación histórica frente a la muerte del arte. Con ello buscamos esclarecer los elementos centrales que subyacen a la muerte del arte, entendida no sólo como una cuestión particular del ámbito artístico, sino como una problemática vinculada intrínsecamente con la cuestión del Ser.

a) *El arte en el proyecto del otro inicio del pensar*

Para emprender un abordaje de tal magnitud, Heidegger pondrá en marcha un proyecto que parte esencialmente del cuestionamiento del Ser como acontecimiento histórico, mejor conocido como *Ereignis*, y sólo a partir de ahí, reconfigurar la pregunta por el arte y su vínculo con la historia.

Las *Contribuciones a la filosofía. Del acontecimiento* [*Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*], representan en este sentido un papel decisivo en el planteamiento filosófico de Heidegger, no sólo porque allí surge la ruptura con la tradición filosófica occidental, sino también porque son al mismo tiempo el punto de inflexión más radical al interior de su proyecto intelectual. Podría decirse que la *Kehre* logra su concreción en el desarrollo del propio texto, y a su vez, “La seleccionada pregunta por “el origen de la obra de arte” (cfr. Las conferencias de Frankfurt y de Freiburg) es tomada partiendo desde este ámbito y por ello pertenece aquí mismo”.<sup>438</sup>

La posibilidad de pensar la simultaneidad del escrito sobre la obra de arte en el camino hacia las *Contribuciones a la filosofía* tiene como base el hecho de que esta obra guía del pensar ontológico no surgió de modo intempestivo, sino que tiene detrás de sí un camino de preparación que data de inicios de la década de los años 30. Tal como señala en una especie de testamento académico redactado en 1937. Tal tránsito hacia las *Contribuciones* es fijado por Heidegger de la siguiente manera: “Desde la primavera de 1932 consta en rasgos

---

<sup>438</sup> Heidegger, *GA* 65, 391; trad., 266. El ámbito al que pertenece la pregunta al interior de las *Contribuciones* es la Fundación.

fundamentales el plan, que en el proyecto *Acerca del acontecimiento gana su primera figura*”.<sup>439</sup>

Esta fecha puede ser confirmada por el hecho que, en 1932, después de un fallido intento por continuar con la redacción de *Ser y tiempo* en 1931, decide romper con tal proyecto y encaminarse a pensar la cuestión del ser respecto de su historia, lo cual será concretado en el planteamiento del acontecer.

Ante las múltiples interpretaciones que se han acumulado en torno a la famosa *Kehre* que indica el cambio radical de proyectos en la obra heideggeriana, podemos apoyarnos en los elementos documentales con los que contamos actualmente y que nos proporcionan material para indicar un hilo conductor. Concretamente nos referimos a las conferencias ya citadas anteriormente sobre la esencia de la verdad, cuya redacción inicia en 1930 y en donde Heidegger comienza a delinear el camino para pensar la verdad más allá de la corrección en su carácter de estar-desocultada. En un apunte autocrítico Heidegger indica el papel de la verdad:

El énfasis de lo temporal de la οὐσία (la presencia como esencia del ὄν) es justificado y verdadero, pero de ello no se sigue –como subrepticamente se cree [en *Ser y tiempo*] – que ahora el tiempo como tal y de manera exclusiva constituya la esencia del ser, menos si solo se pregunta de manera trascendental. Eso es una equivocación esencial, aunque [...] sólo puede hacerse de lado con la esencia de la verdad (ἀλήθεια).<sup>440</sup>

Aunque Heidegger nombre en la cita al tiempo como la esencia del ser, los alcances de *Ser y tiempo* habían buscado más bien ‘el fundamento del ser’ y, la verdadera *Kehre* consistiría en buscar ahora “el ser del fundamento”.

Ahora bien, el paso del proyecto de *Ser y tiempo* a las *Contribuciones* conlleva, como ya dijimos, el énfasis en la cuestión del ser a partir de su historia. Esto será posible en tanto se plantea la posibilidad de un pensar transitorio que en ese carácter descubra lo acontecido en su alcance y fundamento. Tal posibilidad la expresa Heidegger al señalar el carácter transitorio del pensar en tanto pensar del otro inicio. Éste no sería un segundo inicio sino aquel pensar que descubre sus determinaciones a partir del inicio en el que se ha movido la

---

<sup>439</sup> Heidegger, *GA 66*, 424; trad., 353.

<sup>440</sup> Heidegger, *GA 82*, 175.

filosofía occidental, y que Heidegger nombra ‘primer inicio del pensar’, lo que hasta el momento hemos abordado bajo el título de ‘metafísica’.

El primer inicio es aquello que ha determinado a Occidente no sólo mediante conceptos y determinaciones filosóficas, sino que ha abarcado todas las posibilidades de comportamiento del ser humano. Se trata del inicio del pensar en Grecia bajo la tematización de la φύσις en tanto emerger de lo que es. En tal emergencia, donde las cosas aparecen, “la esencia del ser es el estar-ahí que se muestra”.<sup>441</sup> Sin embargo, “porque el ser en su esencia es el estar-ahí iluminador, precisamente por eso el retroceso a lo oculto le pertenece”.<sup>442</sup>

Heidegger interpreta en este sentido, el conocido fragmento 123 de Heráclito al pensar la φύσις como ser y en donde “al ser le gusta ocultarse” (*Das Sein liebt es, sich zu verbergen*).<sup>443</sup> La posibilidad de pensar al ser como φύσις indica ya dos puntos: con ello se permite el aparecer en su emergencia, pero a la vez se retrocede a lo oculto. Este juego de ocultamiento y desocultamiento es nombrado por los griegos en el primer inicio del pensar como ἀλήθεια. Esto deja ver que la φύσις puede ser aprehendida en tanto estar-desocultado, pero que alberga en sí el ocultamiento. El hecho pues de que la verdad en tanto estar-desocultado pertenezca a la esencia del ser significa el acontecimiento fundamental en el primer inicio del pensar.

En una lección de 1935 *–Introducción a la metafísica–* y en una conferencia de 1936 *–Europa y la filosofía alemana–* Heidegger señala que la clara muestra de la copertenencia entre verdad y ser se deja ver en las oposiciones planteadas inicialmente respecto de ser, esto es: ser y devenir / ser y aparecer.<sup>444</sup>

Con *Ser y tiempo* se da el primer paso para descubrir dicha copertenencia ya que el tiempo es descubierto como el horizonte para toda comprensión de ser; pero, el camino abierto hacia el pensar ontohistórico devela que la copertenencia entre ser y tiempo que puede expresarse como devenir y aparecer, exige de forma necesaria la apertura de ser en su verdad, esto es, en su “claro del ocultamiento”.

No se trata pues de una tematización de busque ahora desocultar lo oculto en términos de anular cierta negatividad. Se trata más bien de pensar dos vías que se corresponden: por

---

<sup>441</sup> Heidegger, *GA 80.2*, 687.

<sup>442</sup> Heidegger, *GA 80.2*, 687.

<sup>443</sup> Heidegger, *GA 9*, 300; trad., 248.

<sup>444</sup> Cf. Heidegger, *GA 80.2*, 687.

un lado el ámbito de lo soterrado en Occidente, que no es otra cuestión que la mencionada copertenencia entre ser y verdad; y, por otro lado, la posibilidad de abrir perspectivas pensantes respecto de ese primer inicio y su destino, es decir, de ejercer un pensar transitorio que no se mantenga dogmáticamente en el ámbito soterrado del primer inicio.

Así, el pensar transitorio deja ver al mismo tiempo dos aspectos: hace accesible la remisión a lo acontecido en Occidente y permite tematizar aquello que se abre de forma diferente en su radicalidad. La vía en la que esto puede ser aprehendido es en una dimensión histórica donde se tematiza lo acontecido en el primer inicio como metafísica y se vislumbra lo adveniente en tanto aquello que está por pensarse. A raíz de ello, en la lección de 1937/38, *Preguntas fundamentales de la filosofía*, Heidegger indica que “lo histórico no es lo pasado, tampoco lo presente, sino lo futuro [...] Eso no se deja considerar, sino que debemos meditar al respecto”.<sup>445</sup>

Con la “meditación histórica” Heidegger introduce una posibilidad de llevar a cabo el mencionado pensar transitorio. Es decir, la vía de acceso que corresponde al otro inicio del pensar a partir de la pregunta fundamental por la copertenencia entre ser y verdad. No obstante, como hemos enfatizado, el otro inicio del pensar sólo acontece en tanto refiere al primer inicio en tanto metafísica. De esta forma, la pregunta fundamental remite a la pregunta conductora del primer inicio que no es otra que la pregunta por la entidad del ente.

La meditación histórica descubre también, mediante la pregunta conductora por la entidad del ente, las posibilidades abiertas en la metafísica occidental que guiaron y determinaron al pensar en la configuración de su propia historia. Esta historia, aprehendida por el pensar transitorio, destaca la historia de la metafísica desde su inicio hasta su acabamiento. Precisamente tal acabamiento permite a Heidegger aprehender las posibilidades abiertas en su inicio y desplegadas en su acontecer. Así, el hilo conductor que posibilita entender la pregunta por la entidad del ente en la metafísica occidental es develado a partir de su fundación productiva, cuya concreción habitamos en la época técnica contemporánea. De forma muy clara esto es planteado por Heidegger en sus *Contribuciones* de la siguiente forma:

Lo que se establece con Platón, sobre todo como primacía de la entidad, visto desde el lado de la *τέχνη*, es reforzado aquí tanto y destacado en su exclusividad que se ha

---

<sup>445</sup> Heidegger, *GA 45*, 40; trad., 40.

creado la condición fundamental para una época humana, en la cual es la “técnica” – la preeminencia de lo maquinable [maniobranante], de las ordenanzas y del proceder ante aquello que se inserta allí dentro y es afectado por esto– lo que necesariamente predomina. La autocomprensión del Ser y de la verdad como certeza existe ahora sin límite alguno.<sup>446</sup>

Con esto Heidegger remite el origen propio de la época técnica contemporánea no a la invención de la máquina de vapor o a algún planteamiento moderno: se trata en todo caso, de ligar la historia de la técnica a la historia de la metafísica. Es pues un origen metafísico que, como ya indicamos, abarca las determinaciones del primer inicio del pensar. Las posibilidades que desde ahí se despliegan dominan todos los ámbitos caracterizados por la esencia productiva de su fundación. Eso se deja ver en el carácter maniobranante o hacedor de la relación con las cosas, lo que en su esencia significa el empoderamiento de la mera relación y con ello el abandono del ser en el ente. De modo que la intensificación y exclusividad de la entidad a la que Heidegger alude en la época técnica contemporánea significa, como se deja ver en textos de 1938/ 39, el abandono del ser y el correspondiente olvido por parte del ser humano.

De esta manera, el diagnóstico que Heidegger lleva a cabo en torno a la contemporaneidad exige admitir el hecho de que el ente de la época técnica que habitamos se halla abandonado por el ser, lo que queda de residuo es la mera relación con el ente, que, si antes se catalogaba como uso o utilización, ahora, al quedar abandonado el ente sólo en su relación, más bien expresa una explotación, una usura. Se trata, como Heidegger indica en un texto de 1939 publicado como numeral 26 de la conferencia “La superación de la metafísica”, del paso de la utilización (*Nutzung*) a la explotación o usura (*Vernutzung*):

La usura (*Vernutzung*) de todas las materias, incluida la materia prima “ser humano”, para producir técnicamente la posibilidad incondicionada de producirlo todo, está determinada en lo oculto por el vacío total en el que está suspendido el ente, las materias de lo real. Este vacío tiene que ser llenado [...] para escapar a él sólo queda organizar el ente de un modo incesante sobre la permanente posibilidad de la ordenación como forma del aseguramiento del actuar. Vista desde esta perspectiva, la técnica, por estar referida sin saberlo al vacío del ser, es la organización de la carencia.<sup>447</sup>

---

<sup>446</sup> Heidegger, *GA* 65, 336; trad., 232.

<sup>447</sup> Heidegger, *GA* 7, 91; trad., 85-s.

La maniobra o haceduría es lo que queda al estar abandonado el ente por parte del ser al final del primer inicio del pensar (metafísica). Así pues, cambian nuestras posibilidades de estar en el mundo, ya que lo que aparece se reduce sólo a la relación maniobrante, es decir, a lo hacedero de nuestras vivencias en tanto el contenido de lo ente no aparece ya, sino que ahora sólo se muestra el hacer (*machen*). Por ello Heidegger enfatiza que ya no podríamos hablar de uso y de mundo, sino de usura y de lo inmundano en tanto la cadena respectiva que permitía captar el qué de los útiles ha sido reducida a la uniformidad del hacer, en donde “lo único que importa es la seguridad calculable del ordenamiento del ente”,<sup>448</sup> lo cual ocurre mediante el ‘principio de rendimiento’, cuya meta es, a su vez, “el vacío uniforme de la usura de todo trabajo, dirigido al aseguramiento del ordenar”.<sup>449</sup> Se trata como tal de una indiferencia respecto del contenido de lo maniobrable, así como de una uniformidad respecto del comportamiento humano.

La indiferencia y uniformidad que caracterizan al predominio de la maniobra en la época técnica contemporánea exigen que el mencionado ordenamiento y seguridad alcance su planificación en todo ámbito: “En el círculo de las zonas, las distintas regiones del equipamiento humano se convierten necesariamente en «sectores»; incluso el «sector» de la poesía, el «sector» de la cultura no son más que regiones del «dirigismo» del momento, aseguradas de un modo planificado”.<sup>450</sup>

Hasta este punto queda claro que la época técnica contemporánea se aprehende por el carácter totalitario que contempla la posibilidad de asegurar todos los ‘sectores’ donde el ser humano se comporta. En el caso de la imposición objetiva del proyecto de naturaleza determinado mediante la calculabilidad de la ciencia, parecería que puede imperar la indiferencia y uniformidad sin restricción alguna. De hecho, tales caracteres determinan la idea de ‘objetividad’ de la ciencia moderna.

Pero, en las regiones heterogéneas en las que la subjetividad desempeña un rol diferente, como en el arte o en la mencionada poesía y cultura, pudiese plantearse de forma diferente la irrupción del maniobrar. Uno de los puntos clave en torno al imperio epocal de

---

<sup>448</sup> Heidegger, *GA 7*, 93; trad., 87.

<sup>449</sup> Heidegger, *GA 7*, 93; trad., 87.

<sup>450</sup> Heidegger, *GA 7*, ; trad., 84.

la técnica consiste precisamente en su dominio omniabarcante; aunque queda claro que este dominio se presenta de forma diferente en cada “sector”, como es en el caso del arte.

Frente a la pregunta por la manera en la que se despliega el carácter maniobrable de la organización, Heidegger indica que “En tanto el ser humano se concibe como animal (*viviente*) también en la época de la maniobra, apoderada de su ilimitada violencia, queda para él mismo [...] sólo aún la «vivencia», como esa organización de su conducta y actitud que le concede la apariencia de autoafirmación ante el ente, en el circuito de la maniobra”.<sup>451</sup>

De esa forma, como hemos anticipado, la tematización de la obra de arte a partir de la estética se inserta en el despliegue y acabamiento de la metafísica en tanto primer inicio del pensar, cuya concreción se deja ver en el abandono del ente por parte del ser y el correspondiente dominio de la haceduría o maniobra. Si, como hemos visto, esto se reduce a la vivencia, entonces en la estética, la obra pasa a ser un mero estimulador de vivencias: “La realización y la correspondiente organización de la vivencia como el sentir los sentimientos y las sensaciones las asume «el arte», por lo que tiene que surgir el convencimiento de que, ahora, la tarea calculable y panificable, y por lo tanto la esencia del arte, han quedado descubiertas y fijadas”.<sup>452</sup>

Tal descubrimiento y fijación ocurre de forma correspondiente al despliegue del primer inicio, es decir, al modo en el que ha sido aprehendida su “historia”. Eso es lo que Heidegger aborda con la idea de historiografía (*Historie*), que, a diferencia de la historia (*Geschichte*), constituye más bien un conocimiento alineado y determinado por la propia técnica. De tal manera que la historiografía y la técnica, al compartir lo mismo en el fondo<sup>453</sup> se corresponden también con la propia estética:

La estética no es más que la consecuencia de la manera de pensar *historiográfica*. Por eso, el discurso sobre la obra también puede encajarse en la estética política que acaba de surgir, y a su vez no se refiere a otra cosa que a lo que los creadores y quienes disfrutan tienen enfrente. Toda interpretación de Hölderlin [...] dentro del círculo de los sentimientos de la estética pública queda irremisiblemente abandonada a la malinterpretación, antes de que siquiera se la haya examinado. ¿O acaso podrían ellos

---

<sup>451</sup> Heidegger, *GA 66*, 17; trad., 31.

<sup>452</sup> Heidegger, *GA 95*, 150; trad., 132.

<sup>453</sup> “La historiografía es hermana luego con la técnica, siendo ambas en el fondo lo mismo”. Heidegger, *GA 95*, 99; trad. 91.

superar la estética? Para eso se tendría que haber superado primero la historiografía. Pero esto exige a su vez la destrucción de la carencia de historia.<sup>454</sup>

En este pasaje, Heidegger señala su crítica fundamental a la estética como algo derivado de una perspectiva historiográfica. Según él, la estética, tal como se aborda en la tradición contemporánea, está intrínsecamente ligada a una interpretación reduccionista de la historia, que limita la comprensión de la obra de arte a un contexto meramente sentimental o político inmediato. Para superar esto, no basta con trascender los enfoques estéticos convencionales; es necesario un replanteamiento radical de la historia misma, lo que exige de forma necesaria una destrucción de la visión historiográfica empobrecida que ha sido impuesta sobre las obras. Sólo a partir de una reconfiguración de nuestra relación con la historia, y no simplemente a través de la superación de la estética, se podrá abordar auténticamente la obra de arte.

#### *b) La meditación sobre el arte*

Después de haber abordado los ejes centrales de “El origen de la obra de arte” en el capítulo anterior, al inicio de éste y guiándonos por la propia estructura del ensayo, remitimos de nueva cuenta a la importancia capital que tiene su epílogo. Muy seguramente si Heidegger no hubiera subrayado dicha relevancia, el texto bien podría pasar como la realización más lograda de una ‘estética ontológica’ en tanto que interroga por el arte a partir de la puesta en obra de la verdad del ser de lo ente.

Pese a que la línea interpretativa de von Herrmann sostenga que se puede hablar en estricto sentido de una filosofía del arte en Heidegger,<sup>455</sup> es realmente difícil aseverar esto frente a las verdaderas pretensiones del filósofo de la Selva Negra. Esto exigiría, por un lado, aclarar el sentido que tiene para él la filosofía –su idea de filosofía– y, por otro lado, abolir el sentido estético bajo el cual fue asimilado el arte. Si bien es legítimo enmarcar el ensayo dentro de los límites de *una* filosofía del arte –y de ninguna manera de la estética–, resulta incomprensible pensar *la* filosofía del arte sin una reflexión pensante sobre el hecho artístico.

---

<sup>454</sup> Heidegger, GA 95, 99; trad. 90.

<sup>455</sup> Tan sólo atendiendo a su celebre texto *Heideggers Philosophie der Kunst*.

Y es justo en dicho punto en el cual Heidegger se enfrenta a Hegel y a la tradición que éste lleva consigo. Dicha tarea, por lo tanto, no es menos compleja.

Que Heidegger plantee la pregunta por el arte a partir el *origen* de la *obra de arte* no implica, en absoluto, que se haga una transición de una teoría del arte a una teoría de la obra. Esto equivaldría a desarrollar una teoría igualmente sujeta a un horizonte ontológico universal. De hecho y en la medida en que bajo el enfoque de la teoría, la obra de arte logra equilibrar y conciliar lo finito y lo infinito, esto la convierte en vehículo de una verdad suprema, la cual, en última instancia, debe ser introducida por la filosofía.<sup>456</sup>

Heidegger no busca en este punto restituir el sentido propicio para una teoría del arte, aunque considere efectivamente una reformulación de aquello que entendemos por verdad y su relación con la obra de arte. Atendiendo a las palabras de Heinrich W. Petzet, “«El origen de la obra de arte» es una de las muestras más acabadas de lo que el pensador se propuso expresar cuando en 1930 formuló en Bremen aquella exigencia según la cual no es cuestión de doblar –doblegar– (*biegen*), sino de romper (*brechen*). La estética heredada fracasaba, lo que ya se anunciaba cuando Heidegger destronó las nociones habituales de materia y forma de la obra de arte, nociones aceptadas sin reflexión”.<sup>457</sup>

Si la tarea para Heidegger no es pensar, sino esencialmente dispensar el arte –lo que se traduce a un sentido meditativo–, ya encontramos un indicio desde 1930 que ronda precisamente la pregunta por la esencia de la verdad. Allí, el pensador le confiere al filosofar ‘radical’ una impronta clara: no doblarse frente a lo ya establecido por la tradición, sino necesariamente romper todo lo que haya que romper. Para la explicitación de la pregunta por la obra de arte resulta necesario romper las estructuras básicas de la estética, y a la vez, la noción de ver verdad como prenda suprema.

---

<sup>456</sup> Gadamer, „Zur Einführung“, 108.

<sup>457</sup> Petzet, *Encuentros y diálogos...* 178. Aunque Petzet se refiera a lo expresado por Heidegger en 1930 en Bremen, la referencia coincide más bien con aquello que Heidegger, en el marco de las conferencias sobre la esencia de la verdad, sostuvo en Marburgo y en Friburgo. Se trata específicamente a la tercera versión localizada en el tomo 80.1 de la Gesamtausgabe. Ahí Heidegger afirma: “El filosofar es, pues, el ataque constante al sentido común y a su desafortunada irritabilidad, es un ataque a través de ese preguntar por el ser de lo ente en el que preguntar no es cuestión de doblarlo para que se adapte a todos, no de comunicar una lentitud de la opinión común, no de doblar, sino sólo de romperlo.” (“Das Philosophieren ist daher der ständige Angriff den gemeinen Verstand und seine unglückliche Gereiztheit, ist Angriff durch jenes Fragen nach dem Sein des Seienden, in welchem Fragen es nicht ankommt auf das Zurechtbiegen, damit es allen auf den Leib passe, nicht auf das Vermitteln einer Behäbigkeit des gemeinsamen Meinens, nicht auf das Biegen, sondern einzig auf das Brechen”). Heidegger, *GA 80.1*, 401.

Es cierto que el ensayo sobre la obra de arte representa para la filosofía del arte del siglo XX un papel pivotal para dar cuenta en parte del giro abrupto que acontece tanto en el mundo del arte como en la reflexión filosófica de éste. Sin embargo, por la naturaleza *sui generis* del propio texto, no puede simplemente ‘doblegarse’ a los principios de una teoría. Pese a que algunos intérpretes y estudiosos del pensamiento de Heidegger sostengan que la pregunta por el arte es esencialmente ontológica dado que se sitúa al interior del desarrollo de la pregunta por el Ser,<sup>458</sup> hay que considerar que la pregunta por el Ser a raíz de la *Kehre* abandona el proyecto ontológico fundamental hasta el grado tal de afirmar que “la «ontología» ni siquiera conoce la pregunta por el ser”.<sup>459</sup>

En todo caso, la complejidad de clasificar el ensayo con una u otra etiqueta manifiesta en gran parte las intenciones que tiene el autor de romper con la tradición metafísica, incluyendo por supuesto, con la última gran estética fisiológica de Nietzsche. Como vimos, Heidegger detecta en este último las aspiraciones más elevadas de llevar a término la empresa metafísica siendo al mismo tiempo parte de ésta. En *¿Qué significa pensar?*, un texto que ronda el inicio de la década de 1950, Heidegger aduce que Nietzsche,

ve con claridad que en la historia del hombre occidental algo se encamina a su fin, a saber, lo que hasta ahora y desde tiempos antiguos ha estado inacabado. Nietzsche ve la necesidad de llevar a su consumación eso que está inacabado. Pero dicha consumación no produce una pieza que faltaba hasta ahora, no complementa mediante un añadido de piezas, sino que complementa en cuanto alcanza por primera vez el todo en conjunto y así transforma lo anterior desde el todo.<sup>460</sup>

Heidegger sugiere que dicho final de la historia de la metafísica, en primer lugar, no puede interpretarse bajo una lógica progresiva y, en segundo lugar, que dicha consumación no requiere de una complementación externa, sino que exige una transformación radical y total, lo cual abriría para Heidegger la posibilidad de un nuevo modo de comprensión del ser y una renovada comprensión de lo ente. De modo que, si la pregunta por el arte se inscribe

---

<sup>458</sup> Entre quienes defienden esta postura véase: Antonio Gutierrez, “Estética ontológica vs Estética humanista. Estudio de la idea del arte en M. Heidegger y Ortega y Gasset”. *Revista Portuguesa de filosofia*, Vol. 50 (octubre-diciembre 2003); Belgrano, *El oasis del arte...*, 18 y 26; Así como también la posibilidad de una estética existencial: Joachim Knappe, *Ästhetische Idee und Heideggers Existenzialästhetik*. (Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag, 2023).

<sup>459</sup> Heidegger, *GA 94*, 90; trad., 79.

<sup>460</sup> Heidegger, *GA 8*, 60; trad., 92.

en la pregunta por el Ser, deberá transformarse cualquier visión sobre el arte que se tenga hasta dicho momento.

Al menos en el mencionado epílogo queda claro contra quién expresamente se enfrenta gran parte de la trama del ensayo –contra Hegel–, pero también desde dónde emerge el nuevo sentido que Heidegger le confiere al arte. En el estado actual del arte de esa época, el pensador alemán reconoce la falta de madurez que posee el ser humano para afrontar algo irremediable: que el arte ha llegado a su fin.<sup>461</sup> Pero a diferencia del fin del arte anticipado en el siglo XIX por Hegel, este ‘fin’ tiene que ver con la exasperada manía de negar dicho estadio final, hasta el extremo de que el arte moderno, en sentido amplio, queda condicionado a una mera producción de vivencias dentro de la industria cultural.

Bajo estas implicaciones Heidegger cuestiona si no es que precisamente sea en la producción de vivencias en donde acontece realmente la muerte del arte, y si esto es así, el hecho de que salga a relucir la meditación más detallada que posee la metafísica –Hegel– tiene cabida sólo porque la pregunta después del fin del arte y ante la muerte del arte es tan digna de ser cuestionada como en épocas tales en las que el arte, para sí como arte, procuraba, efectivamente, satisfacción plena.

Tenemos, por lo tanto, dos consideraciones que por principio exigen una diferenciación y que al menos para el filósofo de Friburgo resulta clara. El fin del arte tal como lo hemos visto en Hegel, adquiere su pleno sentido en el proceso histórico del desenvolvimiento del espíritu en la forma del arte romántico. El paso de la representación (*Vorstellung*) al pensamiento (*Denken*) arremete por completo contra la esencia tradicional del arte. Por ello mismo, el arte tal cual se encargaba de representar sensiblemente la idea llega a su fin puesto que lo único que persiste es la idea independientemente de la representación *figurativa* en la obra. Hegel es testigo de que el arte como una de las tres formas que toma el espíritu absoluto ha logrado el fin supremo al que estaba dirigido, esto es: la manifestación de la Idea encarnada en la forma sensible, la belleza. Pero en tanto que el arte ya no sólo provoca el goce inmediato sino *además* necesita del juicio, o la reflexión, el arte logra su trascendencia más allá de sí mismo. Esto no significa su acabamiento total,

---

<sup>461</sup> “*Arte*: parece que ahora falta aún mucho tiempo hasta que el hombre actual alcance la madurez para llegar a comprender algo que se ha pensado ya desde hace tiempo: que el arte ha llegado a su fin. El arte moderno, la novelística y la pintura hacen el efecto de una exasperada obsesión por negar este final ya hasta de acondicionarlo contra su propia voluntad en una utilización”. Heidegger, *GA 97*, 435; trad., 389.

pues hemos asistido, en efecto, –dice Heidegger– “al nacimiento de muchas y muy novedosas obras de arte y orientaciones artísticas”.<sup>462</sup> Que para Hegel entonces el arte haya llegado a su fin es producto de la historia, misma que lleva al espíritu a su máxima realización, y en todo caso, dicho fin es necesario y hasta pertinente. Hegel no niega la posibilidad de que eso en vez de limitar al arte, le permita experimentar con formas mayormente inmateriales con la clara convicción de trascender el ámbito sensible.

Para Heidegger, en cambio, la muerte del arte no es ya sólo el producto de la historia, sino la consecuencia desastrosa del más alto pensamiento metafísico e historiográfico sobre lo ente. Si para Hegel el fin se entiende de forma dialéctica, Heidegger procede antidialécticamente. La muerte del arte, desprovista de consideraciones románticas y enaltecidas, hunde sus raíces en el esteticismo exacerbado que niega dicho carácter pasado y final del arte y que como resultado trae consigo una decadencia en donde se pierde la relación inmediata con la tarea fundamental: “revelar en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad y preservar en ella esa revelación”.<sup>463</sup> Es como si al consumarse dicho final, la propia lógica moderna y el desmedido avance de la técnica se hubiesen empeñado en producir más arte que nunca. Resulta hasta previsible que de cara a que el arte haya abandonado su ‘esencia’, en el siglo XIX tenga lugar el intento de hacer una *obra de arte total*, cuyo proyecto responde al nombre de Richard Wagner. Que tal intento, afirma críticamente Heidegger, tuviera que fracasar,

se debe no solamente al predominio de la música respecto de las otras artes. Al contrario: que la música haya podido asumir esa preminencia tiene ya su razón en el creciente desarrollo de una posición fundamental de tipo estético respecto del arte en su conjunto; se trata de la concepción y valoración del arte desde el mero estado sentimental y de la creciente barbarización de este último que lo convierte en la mera ebullición del sentimiento abandonado a sí mismo.<sup>464</sup>

Este tipo de arte moderno, que en sentido estricto tendría lugar posterior al fin del arte hegeliano, emprende ya no sólo el verdadero fin final, sino que con éste surge la inexorable muerte del arte. Para Heidegger, la muerte del arte se entiende desde el momento en que la reflexión moderna sobre el arte se traslada de una manera acentuada y exclusiva al estado

---

<sup>462</sup> Heidegger, *GA 5*, 66; trad., 143.

<sup>463</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 82; trad., 88.

<sup>464</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 87; trad., 92.

sentimental del hombre, a la *αἴσθησις*. No es de sorprender que en los siglos de la modernidad, la estética en cuanto tal haya sido conscientemente tratada y fundamentada.<sup>465</sup>

Tanto la estética como la propia metafísica habrían alcanzado entonces el máximo despliegue de sus posibilidades en la modernidad. Por ello mismo y aludiendo a Nietzsche, Heidegger considera que tanto la metafísica, la historia de la metafísica, el nihilismo, y la esencia de la técnica moderna, deben ser pensadas como una unidad.<sup>466</sup> A pesar de que las pretensiones del pensador de Röcken estuvieran dirigidas en contra de los esquemas tradicionales de la estética moderna, tales como sujeto-objeto, materia-forma, idea-figura, y que, en consecuencia, concibiera al arte como acrecentador y potenciador de la vida, Heidegger apela a que el desarrollo de una estética fisiología –una ciencia, al fin y al cabo– habría terminado por obstaculizar la posibilidad de establecer la obra de arte en su irresoluble relación con la verdad, una verdad no apofántica.

Así pues, la pregunta por la esencia del arte, esencia en tanto origen, es tan digna de ser cuestionada, como la posibilidad de plantearla por fuera de sus consideraciones metafísicas, o lo que es lo mismo, por fuera del linde científico-estético. De modo que la pregunta si bien surge de la necesidad por replantear la esencia del arte al margen de la estética, el filósofo no atiende precisamente al fin del arte, sino al propio cambio de paradigma de dicho fenómeno. Al determinar que la estética toma a la obra de arte como un objeto de la percepción sensible –*αἴσθησις*– en tanto vivencia, dirá Heidegger que “quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte. La muerte avanza tan lentamente que precisa varios siglos para consumarse”.<sup>467</sup>

Pero ¿cómo entender más allá del ensayo la muerte del arte? Puesto que posterior a dicha sentencia, comienza a cuestionar sin entrar en detalle, el discurso hegemónico que ve al arte como un valor eterno, como si usando ese tipo de afirmaciones se lograra decir algo respecto del arte mismo, o si es que justamente porque la afirmación parece universal e inequívoca, no habría nada más que agregar. En todo caso, la afirmación sobre la muerte del arte quizá puede pasar inadvertida, y, no obstante, contiene una de las tesis implícitas y determinantes del propio ensayo en su totalidad: la muerte del arte a partir de la estética.

---

<sup>465</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 82; trad., 87.

<sup>466</sup> Cf. Leyte, *Heidegger...*, 252.

<sup>467</sup> Heidegger, *GA 5*, 66; TRAD., 141.

Al respecto, Gianni Vattimo esclarece muy bien el sentido que cobra para Heidegger este fenómeno en estrecho vínculo con el devenir propio de la metafísica:

Cuando hablamos de la muerte del arte, y conviene decirlo desde el principio aun cuando más adelante no desarrollemos el discurso en estos términos generales, hablamos dentro del marco de esa efectiva realización pervertida del espíritu absoluto hegeliano o, lo que es lo mismo, dentro del marco de la metafísica realizada, de la metafísica que ha llegado a su fin en el sentido en que nos habla de ella Heidegger y tal como la vemos anunciarse filosóficamente en la obra de Nietzsche. Y para emplear otro término heideggeriano, lo que aquí está en juego no es tanto una *Ueberwindung* de la metafísica como una *Verwindung*: no una superación de la realización pervertida del espíritu absoluto, o, en nuestro caso, de la muerte del arte, sino un remitirse en los varios sentidos que tiene este verbo, el cual reproduce bastante fielmente el significado de la *Verwindung* heideggeriana, esto es, remitirse de una enfermedad, como convalecencia, pero también remitir (como remitir un mensaje) y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien. La muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger.<sup>468</sup>

Vattimo asimila entonces que la muerte del arte se corresponde con el fin de la metafísica. Si el despliegue del pensamiento metafísico moderno es el proyecto experimentado en carne viva y a la vez consumado por Nietzsche, Heidegger no sólo tendrá registro de ello, sino que pondrá en marcha un proyecto que demanda por principio una confrontación con la propia metafísica. Con ello se persigue una profunda transformación que dé cuenta tanto del arte como de la pregunta por el Ser.

Dicha transformación está vinculada al sentido que adquiere para Heidegger llevar a cabo una torsión (*Verwindung*) al interior de la metafísica. El pensador parece tomarse muy en serio el hecho de que Nietzsche encarne el final del pensamiento metafísico, con lo cual le abriría el camino a éste para emprender el tránsito hacia *el otro inicio del pensar (der andere Anfang)*.

En el dominio del otro inicio no existe «ontología» ni «metafísica» en absoluto. Ninguna «ontología», porque la pregunta conductora ya no da ni medida ni campo. Ninguna «metafísica», porque de ningún modo se parte del ente como algo meramente presente o como objeto sabido (idealismo) y sólo desde allí se *transita*

---

<sup>468</sup> Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1987), 49.

hacia algo otro. Ambas no son más que nombres de paso, a fin de inducir siquiera una comprensión.<sup>469</sup>

La confrontación con el primer inicio comprende por lo menos tres maneras que Heidegger desarrolla en diferentes momentos: la destrucción (*Destruktion*), la superación (*Überwindung*) y la torsión (*Verwindung*). De las cuales la que resulta ser más ‘adecuada’ – si es que se le puede llamar así– es precisamente la última.

La *Verwindung* no implica dejar atrás ni abolir todo resquicio de la tradición, antes bien implica “torcer o distorsionar los destinos de la metafísica”<sup>470</sup> de manera que ocurra una reconfiguración al interior mismo de ésta. Si el destino trágico del ser humano histórico es que no puede escapar del dominio de la metafísica, la tarea es entonces realizar un giro o torsión en el corazón de sus propias estructuras que soportan al vasto edificio de la tradición.

La tarea que emprende Heidegger entonces para con el arte no se entiende sin la remisión necesaria a la metafísica y el contramovimiento abrupto y hasta violento que debe acontecer en su interior. Por ello, Heidegger asumirá que la muerte –del arte– avanza tan lentamente que precisa varios siglos para consumarse. Y sólo consumada es que se podrán trazar los momentos estructurales que permitan despensar el arte en sus posibilidades extraestéticas, y, por ende, fuera de la metafísica y la ontología. Lo que estaría propiamente desarrollado ni más ni menos que en “El origen de la obra de arte”.

Si volvemos por un momento a la importancia capital que tendría el epílogo del ensayo, éste debe entenderse desde la remisión a Hegel contra Hegel, pasando por la rechazo hacia la voluntad de verdad que emerge en Nietzsche. Lo que está en disputa, por un lado, tiene que ver con que el arte ya no es el modo supremo en que la verdad para Hegel se procura una existencia; pero por otro lado y, al contrario, es si la cuestión de la verdad sólo puede recobrase a partir precisamente del arte.<sup>471</sup>

Para lo cual es fundamental aclarar el enfoque que Heidegger adoptará, el cual surge de una confrontación directa con la estética metafísica perteneciente al primer inicio. En efecto, dado que, para Heidegger, la muerte del arte comienza con la ciencia estética y su interpretación de la obra de arte desde la concepción tradicional de todo ente, es necesario

---

<sup>469</sup> Heidegger, *GA 65*, 59; trad., 55.

<sup>470</sup> Gianfranco Cattaneo, “Heidegger: el dolor, el nihilismo y la línea de la Metafísica, entre *Überwindung* y *Verwindung*”. *Tópicos, Revista de Filosofía*, Vol. 58, (enero-junio 2020), 113.

<sup>471</sup> Cf. Leyte, *Post scriptum*, 15.

explorar los fundamentos estéticos en el arte y analizar cómo la estética es la encargada de desvincular al arte de la verdad. En este sentido, Heidegger afirma:

Sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico o si ya no lo es. Si ya no lo es, aún queda la pregunta de por qué esto es así. Aún no ha habido un pronunciamiento decisivo sobre las palabras de Hegel, porque detrás de esas palabras se encuentra todo el pensamiento occidental desde los griegos, un pensamiento que corresponde a una verdad de lo ente ya acontecida.<sup>472</sup>

Esta determinada verdad de lo ente es lo que según Heidegger caracteriza a la historia de la metafísica, el primer inicio del pensar. Éste “experimenta e instala la *verdad del ente* sin preguntar por la verdad en cuanto tal, porque lo desoculta en ella, el ente en cuanto ente, se superpone necesariamente a todas las cosas, porque se traga incluso a la nada y la incluye incorporándola en ella misma o la aniquila totalmente como «No» y oposición”.<sup>473</sup> Por lo tanto, el tratamiento que se le ha dado al arte a partir de su forma estética tendría que ver con esta determinada verdad del ente. La obra de arte bajo esta perspectiva “es puesta como un «objeto» para un «sujeto». La relación sujeto-objeto, en cuanto relación sentimental, se vuelve determinante para su consideración. La obra se convierte en objeto de cara al vivenciar [*Erleben*].”<sup>474</sup>

La tarea que emprende el filósofo friburgués para tematizar la posibilidad del arte más allá de esta peculiar verdad de lo ente consiste en retomar algunas de las sentencias hegelianas que dan cuenta no sólo de la función del arte en la vida humana, sino también de la necesidad de pensar al arte más allá de la mera representación subjetiva.

En este caso, si la ética se agotaba en lo bueno y la lógica en la verdad, la estética, entonces, se circunscribía a la belleza y a la representación, tal como lo ha dejado ver en distintos momentos el planteamiento hegeliano. Lo que pone de relieve la crítica heideggeriana sobre el arte es la necesidad de quebrantar el principio fundamental de toda metafísica que consiste en la producción de la *idea* de lo ente.

---

<sup>472</sup> Heidegger, *GA 5*, 67; trad., 143.

<sup>473</sup> Heidegger, *GA 65*, 179; trad., 131.

<sup>474</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 76; trad., 83. La traducción ha sido modificada en la última parte, recuperando el sentido de *Erleben* en tanto vivenciar y no como *Erlebnis* en tanto vivencia.

El pensamiento metafísico, comenzando por Platón, “caracteriza la esencia como el qué-ser del ente y éste mismo como *idea*, como el aspecto que ofrece el ente”,<sup>475</sup> y “la captación de la esencia es un modo de producción de la esencia”,<sup>476</sup> o, en otras palabras, la captación de lo ente en su entidad es un modo de producción de la idea. Para Heidegger, entonces, el pensar metafísico inicial se encarga de la producción de la esencia o idea de lo ente.

Sin embargo, dentro de la modernidad, ‘*idea*’ fue asimilada bajo el término *repraesentatio* que puede tener distintas acepciones, entre ellas representación, imagen, reproducción o reflejo. De manera que el carácter inminente de la metafísica acaba determinando lo ente en tanto algo representable. Si el arte en tiempos anteriores a su propio ocaso se retiraba hacia la representación sensible de la Idea, como lo hemos visto con Hegel, la forma metafísico-estética tomaba a la obra de arte efectivamente como *representación de lo ente* bajo el cómodo e infalible esquema de la estética que se reduce a la diferenciación entre materia y forma. Pero Heidegger se detiene en el problema que esto supone, argumentando que esta diferenciación no está lo suficientemente fundamentada hasta tal grado de que no pertenece ni al ámbito del arte ni al de la obra de arte, e incluso, avistando sus alcances, de modo que si “se acaba vinculando la pareja de conceptos forma-materia con la relación sujeto-objeto, el pensar representativo dispondrá de una mecánica conceptual a la que el nada podrá resistirse”.<sup>477</sup>

En todo caso, tanto la interpretación tradicional de todo ente que puede ser aprehendido bajo la lógica conceptual de la metafísica, como el propio esquema sujeto-objeto de la modernidad, es aquello que Heidegger necesita evitar a toda costa para una meditación no estética del arte, pues ésta acabaría condenándolo a manifestarse como el objeto de la representación propio de la sensibilidad para un sujeto receptor.

El principal problema que detecta el filósofo alemán en la estética es que ésta le ha cedido al arte su fundamento metafísico a tal punto que la “propagación de la estética no es más que la consecuencia de la manera de pensar historiográfica”,<sup>478</sup> y, en este sentido, la

---

<sup>475</sup> Heidegger, GA 45, 83; trad.,81.

<sup>476</sup> Heidegger, GA 45, 83; trad.,81.

<sup>477</sup> Heidegger, GA 5, 17; trad., 39.

<sup>478</sup> Heidegger, GA 95, 98; trad., 90.

estética como el fundamento metafísico del arte no permite su acontecimiento histórico, antes bien lo condena a un asunto cultural:

El arte ha colaborado en propagar la distinción metafísica llevándola hasta lo habitual y lo masificado, y ahora es la confección [...] de aquello que antiguamente era una obra, y que ahora –según el historicismo– también se lo sigue llamando todavía así. En correspondencia con la obviedad de su fundamento metafísico, “el arte” se ha asentado como medio “superior” del mundillo cultural, al mismo tiempo que el aseguramiento de tener la vocación de embellecer y de aliviar la vida”.<sup>479</sup>

La fundamentación metafísica del arte a partir de la estética ha propiciado, según nuestro autor, que el hecho artístico devenga en la mera masificación de la obra de arte. Esta masificación significa que la obra de arte pierde su sentido de singularidad y unicidad y se entrega al pleno cuestionamiento de sus propios límites y posibilidades.<sup>480</sup> Para ello es necesario preguntar por el origen de la obra de arte y la esencia misma del arte, lo cual deberá ser planteado más allá de la condición metafísica de la estética, en tanto que ésta designa y supone el estudio sobre la sensibilidad y la percepción.

Precisamente tanto en “El origen de la obra de arte”, como en las *Contribuciones a la filosofía*, Heidegger problematiza que la estética haya sido la responsable de convertir al arte en un asunto exclusivo del disfrute y la contemplación, así como un modo psicológico de incidir en la subjetividad como estimulador de vivencias. En consonancia con esta crítica, lo último que se necesita es una redefinición estética del arte o de la obra de arte; al contrario, se trata de abordar el fenómeno del arte fuera de la estética y de toda consideración estético-metafísica:

La cuestión por el origen de la obra de arte no quiere conseguir una confirmación atemporal y válida del despliegue propio de la obra de arte, que a su vez pudiera servir de hilo conductor para una explicación retrospectiva de tipo historiográfica de la historia del arte. La pregunta se haya conectada de manera interna con la tarea de la superación de la estética y, esto significa, al mismo tiempo, con una determinada concepción del ente en tanto algo representable objetualmente. La superación de la

---

<sup>479</sup> Heidegger, GA 95, 135; trad., 120.

<sup>480</sup> En este tenor Benjamin (2003) también problematiza la masificación de la obra de arte a partir de dos nuevos lenguajes artísticos como lo son la fotografía y el cine alrededor de estos mismos años en su ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Asimismo, Adorno (2009) en la respuesta al ensayo de Benjamin problematizará el fenómeno de la masificación en un sentido estrictamente negativo en el texto “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. Heidegger a su vez, profundizará sobre la obra de arte y su carácter industrial en el numeral 11 de *Meditación* (GA 66) y enfatizará algunos aspectos tanto del cine como de la fotografía en relación con el influjo de la técnica en el arte.

estética se tiene nuevamente por algo necesario, a partir de la confrontación con la metafísica en cuanto tal.<sup>481</sup>

El hecho de que el arte ha sido encasillado como uno de los problemas de la representación no tiene que ver ni siquiera con la estética, sino con la concepción que se le ha concedido al propio arte. El mismo Heidegger sostiene en *Introducción a la metafísica* que si bien la estética es tan antigua como la lógica, ésta toma al arte como representación de lo bello en el sentido de lo que agrada como lo agradable, siendo que el arte es, ante todo la manifestación del ser de lo ente, de manera que “debemos procurar un nuevo contenido a la palabra arte y a lo que pretende nombrar”.<sup>482</sup>

Por consiguiente, si nos remitimos históricamente al problema del arte, podemos observar que en la época de la polis griega, la existencia del templo era tan imprescindible para ella como su teatro y la representación de la tragedia. Incluso como afirma Dieter Jähnig, en el siglo XIII la vida de la época era inimaginable sin la catedral. Pero con el nacimiento de la sociedad industrial desde el siglo XVIII la vida es perfectamente concebible sin el arte.<sup>483</sup>

Épocas que saben de muchas cosas y de una forma inmediata todo, a través del historicismo, no pueden concebir que un instante en una historia *falta-de-arte* [*kunstlose Geschichte*] pueda ser más histórica y más creadora que épocas con una extendida industria del arte. La falta de arte no surge aquí de una incapacidad ni de la decadencia, sino a partir de la fuerza de un saber salido de decisiones esenciales, a través de las cuales tiene que atravesar aquello que, hasta ahora, y rara vez, aconteció como arte. En el horizonte de este saber, el arte ha perdido su relación con la cultura; se hace patente aquí solamente como acontecimiento del Ser.<sup>484</sup>

Aunque tanto Hegel como Nietzsche experimentaron respectivamente una etapa en la que la relación del arte con su contexto histórico comenzó a ser un tema central, Heidegger se enfrenta a una intensificación aún más crítica de esta problemática, caracterizada por el advenimiento de la era técnica, la proliferación de la energía nuclear, el avance de la automatización y la expansión de la informática. En este contexto, la relevancia del arte parece carecer de justificación desde los parámetros de ‘actualidad’ y ‘realidad’ que predominan en nuestra época. El desafío esencial, según Jähnig, no radica en la necesidad de

---

<sup>481</sup> Heidegger, *GA 65*, 503-s; trad., 335.

<sup>482</sup> Heidegger, *GA 40*, 140; trad., 123.

<sup>483</sup> Cf. Dieter Jähnig, *Historia del mundo: Historia del arte* (Mexico: F.C.E., 1982) 300s.

<sup>484</sup> Heidegger, *GA 65*, 505; trad., 337.

que el arte se relacione con el tiempo histórico en el que se encuentra, es decir, no se trata de su función ideológica o de su capacidad para reflejar las condiciones de su contexto, sino de si el arte sigue siendo considerado relevante y necesario para nosotros en esta era contemporánea.<sup>485</sup> En este sentido, la cuestión principal que plantea Heidegger es cómo y de qué manera del arte puede pervivir en un mundo tecnificado, donde su función ya no parece estar vinculada a las exigencias utilitarias o prácticas de nuestra sociedad. Es más, la tarea consiste en descubrir si, contrario a la lógica utilitaria, se puede salvar el arte de tener propiamente una función (práctica).

Es esto lo que se mantiene en el corazón de la propuesta meditativa sobre el arte. Despensar el arte no consiste en obviar que a este le corresponde, en efecto, una falta de funcionalidad de acuerdo con los parametros de la técnica contemporánea, pero sí en evidenciar los propios límites que el arte, para sí y ahora como arte, desafía en relación con aquello que alguna vez entendimos bajo dicho concepto. La idea es que a partir del arte se pueda redescubrir y restituir esencialmente algo que la propia filosofía obvia, y sin embargo, olvida, las cosas.

---

<sup>485</sup> Jähnig, *Historia del mundo...*, 300s.

## CAPÍTULO CUARTO

### TRAS LA MUERTE DEL ARTE

#### §10. La experiencia del arte en el siglo XX

Heidegger considera que la consumación de la Modernidad inaugura a su vez el despliegue absoluto de la época técnica en el siglo XX. Allí se produce, paralelamente al desarrollo del dominio de la estética y de la relación estética con el arte, la decadencia del gran arte. Esta decadencia –dice Heidegger– “no consiste en que la «calidad» sea inferior y el estilo descienda, sino en que se pierde la relación inmediata a la tarea fundamental de exponer lo absoluto”.<sup>486</sup>

La experiencia con el arte del siglo XX resulta, por lo tanto, extraña, exótica, indefinible en un sentido lógico enunciativo.<sup>487</sup> No ya sólo frente al surgimiento de variopintos y extraños movimientos en el arte, sino porque la conciencia colectiva no lograba dar cuenta de ello ni siquiera a un nivel conceptual.

Al inicio de su *Teoría estética*, Theodor Adorno sentencia: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”.<sup>488</sup> Considerando que se trata de un texto –póstumo– que recopila buena parte de sus tesis sobre estética y arte, éstas nacen en el corazón del siglo XX y exponen con cierta claridad el panorama de desconcierto que enfrentaba el mundo artístico.

Éste evidenció dentro de su misma evolución un aparente detrimento, y hasta un proceso de banalización de su propia esencia. Este fenómeno cobra relevancia cuando se considera la famosa afirmación hegeliana de que el arte habría cumplido su tarea y alcanzado su destino con el advenimiento de la forma romántica. A partir de este momento, las

---

<sup>486</sup> Heidegger, *GA 6.1*, 82-s.; trad., 88.

<sup>487</sup> Sobre esto, véase el trabajo de Jay Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. (Cambridge: Polity Press, 1993), 66-135. Ahí el autor repara en ciertas condiciones de posibilidad que hacen de la experiencia del arte algo extraño aludiendo al planteamiento de Heidegger. Indicando además la problemática división entre arte y verdad, y la manera en la que experimentamos el arte todavía de manera sensible y concreta, lo que dificulta la comprensión moderna del nuevo arte.

<sup>488</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), 9.

generaciones posteriores al romanticismo presenciaron el surgimiento de manifestaciones artísticas radicalmente innovadoras y audaces, muchas de las cuales se rebelaron contra los ideales y valores exaltados en épocas previas. No obstante, resulta problemático ese tipo de “conciencia” que evaluaba el nuevo paraje en el arte, ya que juzgaba dicho contexto con las mismas categorías que se aplicaban a los cánones estéticos anteriores, lo cual limitaba su comprensión y apreciaba las transformaciones de forma inadecuada.

Frente a esto, entonces, resulta necesario aclarar que, tras el fervor del romanticismo, marcado por grandes transformaciones históricas como la Revolución Industrial y la Revolución Francesa —por citar dos de los eventos más decisivos que impulsaron el movimiento—, el arte adquirió una nueva dimensión. Este nuevo enfoque exaltaba la sensibilidad humana, la subjetividad y, de manera especial, el sentimiento y la emoción para transmitir la esencia de la experiencia humana como una respuesta contundente a la creciente racionalización y matematización del mundo. El arte, bajo este contexto, dejó de ser un mero reflejo de la realidad objetiva para convertirse en un vehículo de exploración de la interioridad humana, buscando trascender la razón y reconociendo las fuerzas irracionales y complejas del espíritu.

En palabras de Hegel, este proceso alcanzó su expresión más elevada a través de formas artísticas mayormente inmateriales, las cuales representaban, según él, el más alto grado de concreción del arte en la medida en que el espíritu encontraba su adecuada manifestación en un universo propio de sentimientos, estados de ánimo y subjetividad. En este sentido, Hegel sostenía que el arte se retiraba de lo externo a su intimidad consigo mismo y ponía la realidad externa como un ser-ahí no adecuado a él,<sup>489</sup> lo que implica que el arte se alejaba de la representación directa de lo tangible para profundizar en lo intangible, en lo que reside en el interior del ser humano.

Este enfoque, aunque fundamental en su momento, abrió la puerta a una revisión crítica del arte en las etapas posteriores. Así, el proceso de modernización y de cuestionamiento de las tradiciones artísticas establecidas se intensificó, dando paso a formas y movimientos artísticos cada vez más disonantes con las concepciones previas, a veces desafiando los límites mismos de lo que se consideraba ‘arte’ en un sentido tradicional.

---

<sup>489</sup> Hegel, *Lecciones...*, 382.

Y es precisamente el siglo XX, justo posterior al romanticismo, que el arte se vuelve relevante filosóficamente. Quizás haya sido el propio romanticismo el inicio de una era en donde el arte se vuelve relevante en su propia naturaleza. Y en todo caso, las condiciones de posibilidad para todo aquello acontecido en el siglo XX y el propio desarrollo paulatino de las vanguardias artísticas, hacen del siglo pasado una fascinación extraña e irremediabilmente contradictoria.

Que el arte sea, en sentido estricto, relevante para la reflexión filosófica, no cabe duda, se lo debemos a Hegel, aunque extendidamente al idealismo alemán. Esto no significa, sin embargo, y siguiendo la lectura de Heidegger, un acierto para la filosofía, tampoco para el arte. Y la pregunta entonces es ¿qué hacer con ello?

Si reparamos en una ínfima parte del contexto político, social y cultural del siglo pasado —que no es poco—, encontramos para empezar las dos guerras mundiales de las cuales se desprenden cambios radicales que redefinen el orden de muchos factores, incluido el arte. Artísticamente hablando, el siglo XX fue testigo de exacerbadas rupturas con la tradición clásica. Ésta, que históricamente en el arte fue asociada con Grecia y Roma, es decir, sus valores, su legado y sus principios, fue en detrimento hasta su aniquilación.

Las guerras mundiales fueron decisivas para la configuración del mundo de entonces y a la vez del nuestro, el actual. Interesante resulta que el arte, que en siglos pasados se regía por el principio *l'art pour l'art*, se haya transformado hasta un grado tal que precisamente como sostiene Adorno, ya nada de lo que tenga que ver con el arte nos es obvio o evidente. Esta pérdida de evidencia se debe en parte a aquello que Hegel ya nos había anunciado en lo referente a la naturaleza reflexiva que el arte exigía para sí.

Las épocas en las que el arte encontraba legitimidad por sí a través de sus exclusivas categorías estéticas fueron superadas y el principio del *arte por el arte* no sólo se tornaba insuficiente, sino que representaba un peligro inminente frente al contexto bélico que atravesaba Europa y que, de alguna manera, se fue extendiendo a lo largo de los años.

La complejidad que supone atender y comprender lo relativo al mundo del arte del siglo pasado es un reto al que la reflexión filosófica ha dedicado buena parte de su tintero. Llama la atención que haya sido necesariamente la filosofía la que tuvo que posicionarse como si eso coadyudara a entender los saltos abruptos acontecidos con el surgimiento de las

vanguardias y el poderío con el que éstas se alzaron para lograr una metamorfosis que cambiaría el presente y el futuro del arte.

Las vanguardias artísticas llegaron para reflejar el caos, así como la alienación del mundo entonces contemporáneo. El arte se convirtió en un espacio que, influenciado por el devenir histórico y el surgimiento de nuevos lenguajes en el arte gracias a la expansión técnica, resultaba por todo ello propicio para la experimentación, la libertad creativa y principalmente la crítica social. Allí, quizás haya sido el ingreso de objetos de la cotidianidad a un recinto artístico institucionalizado como lo es el museo, lo que se haya convertido en uno de los primeros actos desafiantes al carácter institucional del arte al poner sobre la mesa la interrogante que por sí mismos ni el arte ni el artista pueden responder: ¿qué es el arte?

Entre las numerosas particularidades que definieron al arte del siglo XX, puede ser que, en efecto, una de las más significativas haya sido la incorporación de objetos ordinarios y utensilios dentro del espacio museístico, un acontecimiento que no sólo marcó un hito en la historia del arte, sino también en la evolución del pensamiento filosófico. Si aceptamos la premisa de que el propósito del arte no reside en su ‘acabamiento’ o en alcanzar una forma definitiva, sino en su capacidad de reactivar y replantear nuestras concepciones filosóficas sobre lo que constituye el arte, entonces este tipo de experimentaciones artísticas jugaron un papel fundamental al desafiar y reconfigurar la tradición estética. De manera inesperada, y a menudo abrupta, tales propuestas impulsaron una transformación en la estética, convirtiéndola en una reflexión filosófica que se cuestiona sobre la propia esencia del arte.

Una de las tesis de Larry Shiner en su texto *La invención del arte*, sostiene lo paradigmático que resulta la concepción moderna de arte si nos aventuramos a visitar un museo. Ahí encontramos desde las más excelsas representaciones artísticas sacras o renacentistas, hasta vitrinas repletas de artefactos de caza, vasijas, indumentarias, entre otras muchas. Pero pese a ello, el urinario más famoso de la historia del arte del siglo XX resultó todo un escándalo. La pregunta en todo caso es, ¿por qué ciertas vasijas consideradas ahora reliquias, o máscaras cuya función principal era ritual son diametralmente más valiosas que lo que los artistas del siglo XX hicieron al introducir cosas con ese mismo sentido?<sup>490</sup>

---

<sup>490</sup> Al respecto, surge un debate por lo demás fascinante que expone las diferencias entre arte y artesanía, arguyendo, a propósito, el hecho de que los griegos no tenían, en estricto rigor una diferencia radical para diferenciar al *arte bello* que nosotros consideramos simplemente arte y que excluimos de la artesanía. En tanto

Precisamente en lo que ve nacer el siglo XX en materia del nuevo arte, podemos ilustrar estas ideas a través de obras que irrumpieron en la historia del arte como objetos artísticos casi ajenos a la propia concepción del arte de siglos anteriores. Y uno de los mejores ejemplos –aunque no el único– es lo que lleva a cabo Marcel Duchamp, quien incorporaba objetos propios de la cotidianidad como sus obras. El célebre urinario de porcelana, intitulado “La fuente” firmado con el seudónimo “R. Mutt”, presentado en la exposición de la *Society of Independent Artists* en Nueva York en 1917, desafió las convenciones artísticas de la época y es considerada una pieza clave del movimiento dadaísta.<sup>491</sup> El dadaísmo, también visto como un movimiento anti-arte, rechazaba los valores tradicionales asociados con una concepción clásica y académica del arte. Pero lo cierto es que, como afirma Shiner, “la mayoría de los dadaístas, ya fueran de Zúrich, de París o de Nueva York, no deseaba abolir el arte sino integrarlo a la vida”.<sup>492</sup>

Pareciera entonces, que muy a diferencia de lo que se podría pensar en relación con la banalización del arte, se buscaba con ello restituir el sentido que éste tenía en medio del incipiente desarrollo de la época técnica. Y en todo caso, los diversos movimientos, todos diferentes en sus principios, se alejaban por completo de la representación imitativa tan socorrida y perpetuada durante la historia del arte.

Tal es el caso del postimpresionismo, el expresionismo o el cubismo, movimientos tempranos que comenzaron a alejarse del principio mimético en el arte. En relación con el primero, tenemos, por ejemplo, la obra “Mont Sainte-Victoire” (1906) de Paul Cézanne (ver

---

que este problema excede las pretensiones de la presente investigación, nos limitamos a indicar, según lo que afirma Shiner, que la τέχνη, al igual que el término latino *ars* “incluía muchas cosas que hoy en día denominaríamos «oficio». *Techné/ars* abarcaba cosas tan diversas como la carpintería y la poesía, la fabricación de zapatos y la medicina, la escultura y la hípica. De hecho, *techné* y *ars* no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humanas de hacerlos o ejecutarlos”. Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004), 46.

<sup>491</sup> Hay un ejemplo más, ciertamente al margen de los intereses de esta investigación que junto con “La fuente” de Duchamp, trastornan la lógica clásica en el arte, y que tiene que ver con la música, se trata de los experimentos de John Cage “4’33” de 1952. Se trata de una de las composiciones más radicales y provocadoras en la historia de la música contemporánea. Ésta desafía las convenciones establecidas sobre los principios básicos que constituyen la música y el sonido. La obra consiste en tres movimientos sin ser propiamente ejecutados con una duración de 4 minutos y 33 segundos. Lo que destaca la pieza, lo que suena es el silencio y los sonidos ambientales. La obra invita sugestivamente a reconsiderar la idea de ‘música’ más allá de las notas y sonidos producidos intencionadamente. Su relevancia en el mundo del arte del siglo pasado radica en que rompe las fronteras entre el arte sonoro y el arte visual, estableciendo una nueva forma de entender la experiencia estética a través del valor del silencio. Como sostiene Shiner: “En efecto, su ‘4’ 33” permanecerá junto a la Fuente de Duchamp como uno de los momentos de resistencia al ideal de las bellas artes más importantes del siglo XX”. Shiner, *La invención del arte*, 393-s.

<sup>492</sup> Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004), 346.

figura 3), uno de los ejemplos tempranos más conocidos por su ruptura con la representación tradicional. Aunque la montaña es reconocible, el artista no la presenta de manera completamente realista, antes bien, la divide en formas geométricas y estructuras modulares, produciendo una sensación de profundidad a través de la repetición de planos y el uso de los colores en lugar de la perspectiva lineal clásica. Cézanne busca representar con ello la estructura interna de la naturaleza, sentando las bases para el cubismo, gracias a la atención y el detalle que pone en las formas y los colores, antes que una reproducción mimética de la realidad.

Así también, en relación con el cubismo, tenemos la “Femme à la mandoline” (1918) de Georges Braque (ver figura 4), uno de los hitos más importantes en el desarrollo junto con Picasso en el cubismo. En su obra, Braque presenta una figura humana que sostiene una mandolina descompuesta en formas geométricas y planos superpuestos. El plano y la figura están representados simultáneamente desde diversas perspectivas, lo que da como resultado una imagen fragmentada y abstracta, abriendo el camino para el arte no representacional. Lo que está de fondo es trascender la idea de imitar lo visible y reconocible y explorar las relaciones espaciales y visuales que surgen al contemplar el objeto desde diferentes ángulos al mismo tiempo.

Por el lado del expresionismo, encontramos la propuesta de Paul Klee “Heilige aus einem Fenster” (1924) (ver figura 5). En ella encontramos una mezcla de simbolismo, figuración abstracta y atmósfera muy cercana al mundo onírico, característico en muchas de sus obras. En dicha obra de 1924, la figura está representada de manera esquemática, con trazos simples, y una sensación de estar flotando en un espacio ambiguo. El espacio en el que se sitúa no es claro, y no tiene las connotaciones tradicionales de un marco que separa el peso de la tierra de lo abierto del mundo. Es decir, una conexión entre lo que se retira y su emergencia. La sombra y la apariencia.

Incluso en la segunda mitad del siglo XX encontramos el trabajo de Francis Bacon en obras como “Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X” (1953) (ver figura 6), una icónica reinterpretación del retrato del Papa Inocencio X pintado por Diego Velázquez. A diferencia de este último, quien imitó fielmente la figura papal, Bacon la transforma en una imagen grotesca y angustiante, con distorsiones faciales y una sensación de violencia latente. Por otro lado, “Portrait of George Dyer in a Mirror” (1968) (ver figura 7), obra que destaca

por su intensidad emocional y la representación expresionista de la figura humana, con la figura de Dyer reflejada en un espejo, añadiendo una capa adicional de distorsión a la composición.

En todo esto no podemos olvidar a Andy Warhol, emblemático del *pop art*, quien compartía algunas similitudes teóricas con el concepto de *readymade* de Duchamp. Warhol se destacó por reproducir imágenes y objetos cotidianos en sus obras, utilizando técnicas de impresión industrial y serigrafía para crear arte ‘accesible’ y reproducible en masa. La propuesta de Warhol radica en su desafío a la idea tradicional de la originalidad y la autoría en el arte al tomar imágenes de la cultura de masas, como latas de sopa Campbell, cajas de Brillo o retratos de celebridades, y reproducirlas en serie, difuminando las distinciones entre alta y baja cultura.

En resumen, estos ejemplos ilustran algunos de los cambios significativos que ocurrieron en el mundo del arte del siglo XX y ante tales transformaciones, la reflexión filosófica se presenta como una tarea imperativa, ya que las obras de arte abandonan la mera imitación directa de la realidad para adentrarse en la exploración de nuevas formas de expresión, conceptos y experiencias. Estos cambios resultaron en una ampliación considerable del alcance del arte y en una reevaluación fundamental de su propósito y significado. Por ende, una ‘reflexión pensante’ sobre el arte se revela como una tarea intrínseca a la filosofía misma.

Este giro hacia una filosofía del arte encuentra su lugar gracias a este tipo de propuestas que intentaban desentrañar no sólo el carácter netamente reflexivo que el arte había adquirido hasta ese momento, sino también la creciente influencia social y política de los nuevos lenguajes artísticos. Estos nuevos medios, lejos de ser meras innovaciones tecnológicas, generaron una verdadera revolución dentro del campo de la estética, ampliando el horizonte de lo que se entendía como arte. Como era de esperarse, su irrupción tuvo un impacto ontológico profundo, ya que estos lenguajes emergentes forzaron una reconfiguración del concepto de arte, exigiendo con ello una delimitación de lo que debía considerarse o no arte. En este contexto, la pregunta por la esencia del arte se volvió más urgente y compleja, se necesitaba propiamente una revisión crítica de las fronteras entre lo artístico y lo no artístico, y cuestionando los límites de la representación.

De esta manera, el arte del siglo pasado se convirtió en un terreno fecundo para la reflexión filosófica, donde las fronteras del arte tradicional fueron desdibujadas y reconfiguradas, impulsando una profunda revalorización del concepto mismo de lo que puede ser considerado arte.

El hecho de que haya llegado a ser obvio que ya nada es obvio en todo aquello que tuviera que ver con el arte, lleva implícita una consecuencia definitiva: la necesidad imprescindible de la filosofía y de la teoría del arte. Esto quiere decir que en adelante y con razón, el hecho artístico iría acompañado principalmente de un discurso legitimador o, como era de suponer, un discurso deslegitimador de lo que es o no es arte. Esta contrariedad lleva consigo la impronta elemental que señala que “si todo puede ser arte, entonces nada lo es”.

No es de extrañarnos que desde entonces la reflexión filosófica se haya dedicado a entender los cambios radicales al interior de la estética y su nuevo fundamento casi indiscutible: el político. Justamente a raíz del surgimiento que trae consigo las guerras mundiales de regímenes totalitarios tales como el fascismo o el comunismo, el arte y su naturaleza abandonan su consideración meramente estética (*l'art pour l'art*) y se insertan en su relación con lo político, con la revolución y con la supuesta deslegitimación narrativa de sus formas.

Esto supone entonces que todo cambia en el mundo del arte. Todo aquello que se concebía bajo cierta tradición se transforma de una manera tan drástica que lo que convulsiona no es el arte como tal, sino el discurso que busca dar cuenta de ello. Para la filosofía, por lo tanto, la labor es sinuosa y desconcertante tal como se erige la meditación no estética comenzada por Heidegger.

En un primer momento y frente a la necesidad reflexiva que exige el hecho artístico en ese entonces, pareciera que el proyecto intelectual heideggeriano arremete en contra de todo lo establecido que buscaba la reestructuración política de la estética, exactamente del mismo modo que las propias manifestaciones artísticas arremetían en contra de todo principio. Sin embargo, justo porque el autor es testigo del advenimiento y el surgimiento de la época técnica y porque comprende a cabalidad lo que representa tanto la estética – pensamiento historiográfico– como su novedoso fundamento político, su tarea busca repensar el origen del problema que no tiene que ver con el arte, ni con una postura esencialista al respecto, sino con una necesaria y apremiante *desestetización* del arte.

Esto no significa que dicha *desestetización* pueda ser entendida en términos antagónicos a la estética como si se tratara de una aproximación ‘antiestética’. Como bien menciona Boris Groys: “toda antiestética es, obviamente, sólo una forma más específica de la estética”.<sup>493</sup> Aquí el asunto consiste en desterrar a la estética como forma de abordaje. Y es que la estética por sí sola, autónoma, se torna estéril para afrontar el siglo pasado, tanto es así que no sólo Heidegger detecta esto, sino propuestas que circundan el mismo momento epocal.

No es fortuito que alrededor de estos mismos años, por lo menos fuera de la fenomenología, Benjamin en su ensayo de 1936 sobre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” o incluso un par de décadas después Adorno en su *Teoría estética* tomen postura de cara al esteticismo exacerbado en el arte.

Para Benjamin, a diferencia de Adorno, la estética se halla vinculada inevitablemente con el hecho político, que muy a diferencia del nacimiento de la estética en el siglo XVIII, donde ésta se asociaba con particular ahínco con el principio del arte por el arte, en el siglo XX surge una cierta aversión a la estética y lo que representaba su incidencia desde los vetustos cánones clásicos. Benjamin se hace consciente de que con los dos nuevos lenguajes en el arte –en ese momento el cine y la fotografía– es el poder político el que inusitadamente sale ‘beneficiado’. En contra de lo que según Benjamin había alcanzado el cine, la democratización en el arte –ya que su forma de exposición era masiva–, lo que sucede es que el poder político aprovecha esta reproductibilidad masiva con tintes estéticos como propaganda política y, por ende, como alienación. Ante ello, “la humanidad, que en su día fuera un objeto de espectáculo para los dioses del Olimpo en Homero –expresa el autor–, ahora lo es para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado tal que le permite experimentar su propia aniquilación como un placer estético de primer orden. Esto es lo que ocurre con la estetización de la política que practica el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte”.<sup>494</sup>

Frente a dicho panorama, Adorno asume la reproductibilidad en el arte hasta el punto de afirmar que ya no se puede hablar deliberadamente de una pureza en la obra, pero ataca

---

<sup>493</sup> Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja negra, 2014), 9

<sup>494</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Madrid: Alianza, 2021), 109.

de manera contundente la relación del arte con la vida política y social, pues cualquier modo de arte condicionado por tales estructuras no puede decantar en otra cosa que en ideología. En este sentido, la masificación de la obra de arte no puede tener elementos positivos –como lo es para Benjamin la democratización del arte– en conformidad con los aparatos de poder. Por el contrario, el arte debe oponerse a la estetización política y, por ende, a su politización, con el fin de preservar su autonomía mediante su capacidad crítica y creadora, capaz de evidenciar las contradicciones sociales y de subrayar los aspectos negativos de la realidad. Y pese a ello, existe el riesgo de que en el momento en que las obras de arte emergen, si bien estas desempeñan una función crítica, posteriormente y de manera categórica queden “neutralizadas debido al cambio de la situación. La neutralización –enfatisa Adorno– es el precio social de la autonomía estética. Una vez que las obras de arte están sepultadas en el panteón de los bienes culturales, están dañadas ellas mismas, su contenido de verdad”.<sup>495</sup>

En ambos casos la crítica al esteticismo –por lo menos desde el enfoque de la estética clásica– se puede apreciar desde el énfasis político que adquiere el arte en el siglo XX. Es claro que Heidegger no opta por el mismo camino, pero no porque no hubiese estado al tanto de los acontecimientos dentro y fuera de Alemania en materia política y en materia de arte. Mucho más en el ‘mundo del arte’ que atravesaba dicho siglo y que se ve conmocionado por la aparición de las vanguardias y el surgimiento de los variopintos y revolucionarios movimientos artísticos.

Tampoco se trataría simplemente de que lo haya omitido *ad propositum* frente a lo que podría considerarse ‘el control del régimen nazi’<sup>496</sup> aunque esto bien puede ser una

---

<sup>495</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, 302.

<sup>496</sup> En este punto, recuperamos lo que argumenta José Luis Molinuevo en su texto *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger* (Madrid: Tecnos, 1998), allí sostiene un par de tesis vinculadas con la postura heideggeriana en torno al arte y su adhesión al partido nacionalsocialista. Nos interesa con especial atención lo que el propio régimen nazi permitía y lo que no en materia de arte y cultura, lo cual puede ayudar a entender por qué Heidegger no logró discutir con las posturas propias de su tiempo: “En esos mismos días de las lecciones de Heidegger se están celebrando en Berlín unas jornadas, en el «Reichskultursenat» en las que se fijan los criterios que han de regir el arte alemán. De ellas y del puntual seguimiento en primera página de la guerra civil española, se hace eco el *Frankfurter Zeitung*. El 28 de noviembre de 1936 habla Goebbels ante ese Senado «representante del arte contemporáneo y de la conciencia cultural de la Nación». Y fija su tarea en ser «guía» de la cultura, pero no en hacer cultura. Advierte que, aunque al nacionalsocialismo le parece bien la discusión intelectual, sin embargo, las decisiones no deben salir de ahí, sino que las deben tomar otros, aunque puedan estar preparadas por la reflexión de aquéllos. Y a este respecto da un criterio general con su aplicación correspondiente. Afirma: «el pueblo alemán es el resultado de su historia» (*Frankfurter Zeitung*, 29 noviembre 1936). Y si el pueblo alemán tiene la historia más brillante de todas, ninguna de esas discusiones está autorizada a decir lo que es o no alemán, sino que se trata de integrar todo en una historia unitaria”. Molinuevo, *El espacio político del arte*, 19-s.

posibilidad. Sin embargo, la vía que nosotros intentamos desencudriñar tiene que ver con la tarea que Heidegger le confiere a la obra de arte: “poner en obra la verdad de lo ente” y según esto, “la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente”.<sup>497</sup>

El problema que surge de esto en primera instancia no es la tarea *per se*, sino la dificultad que entraña este tipo de abordaje de la obra de arte, ya que, hasta ese momento, dice Heidegger “el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad [...] Y no es que el arte sea bello en el campo de las bellas artes, sino que dichas artes reciben ese nombre porque hacen que surja lo bello. Por el contrario, la verdad pertenece al reino de la lógica, mientras que la belleza está reservada a la estética”.<sup>498</sup>

Este escenario enaltecido por la lógica del pensamiento moderno sugiere, como lo hemos visto anteriormente,<sup>499</sup> pensar la realidad del mundo desde ontologías delimitadas por su campo de estudio, y que Heidegger llama ontologías de la presencia. Siguiendo esta estructura, la verdad no podría estar asociada al arte, ni la estética al lenguaje, ni la ética a lo bello, y así sucesivamente.<sup>500</sup> Sólo entendiendo dicho contexto, se logran aclarar dos cuestiones: el motivo por el que Heidegger embiste las ontologías de la presencia para iniciar la meditación sobre el arte, y en esta misma dirección, el rechazo radical a la estética que contempla de antemano la obra de arte bajo la interpretación representacional del ente. Dicho modo de contemplar lo ente viene dado de la herencia metafísica que aborda lo ente como algo presente. Y la estética sería, como ya lo enfatizamos, la forma metafísica *per excellence* de tratar con el arte.

La tarea de Heidegger de cara al esteticismo y a la politización del arte no se doblega por lo tanto ante una reflexión que busque salvar –si acaso eso fuera posible– la autonomía del arte, pero sí a evaluar las condiciones de posibilidad surgidas por la asunción del poderío técnico para que el arte deviniera en mera vivencia.

Si como vimos al final del capítulo anterior, el autor determina que la muerte del arte hunde sus raíces en el esteticismo que niega el hecho irremediable de que el arte para sí como arte ha llegado a su fin debido a la capacidad de revelar lo ente, las cosas en su totalidad y

---

<sup>497</sup> Heidegger, *GA 5*, 25; trad., 57.

<sup>498</sup> Heidegger, *GA 5*, 25; trad. 57.

<sup>499</sup> Véase aquí mismo el §2 *Metafísica del Dasein*: la posibilidad de la pregunta por el arte.

<sup>500</sup> “La «estética» está destinada a ser en el campo de la sensibilidad y el sentimiento lo mismo que la lógica en el del pensamiento; por ello se llama también «lógica de la sensibilidad»”. Heidegger, *GA 6.1*, 82; trad., 88.

más bien se entrega a la mera producción desmedida de ‘arte’, el tipo de arte al que se enfrenta la época técnica es propiamente un arte dedicado y consagrado a producir vivencias, deviniendo así en cultura. Así lo deja ver el autor en *Meditación*:

Siempre más violenta e inofensivamente a la vez, siempre más sonora e inquietante sobre todo se enrolla «la vida» de retorno a su incondicionalidad en la primera potencia del «vivenciar», a fin de que el hombre en el desencadenamiento de sus «hechos» y «hacedurías» olvide definitivamente que hace tiempo [ha] olvidado al ser. El olvido del olvidar es el más oculto proceso de la humanización del hombre. A ésta corresponde el que *ella* misma ejerza lo que difunde la apariencia de su antiesencia: la historiografía en el sentido amplio, que ahora se despliega en la política cultural, es decir, en la enemistad de las diferentes reivindicaciones de ser defensores y fomentadores de la «cultura».<sup>501</sup>

A raíz de esto, Heidegger detecta al mismo tiempo, que cuanto más se desdobl原因 las posibilidades del pensamiento historiográfico y el arte deviene por ende un mero generador de vivencias, tanto más se convierte el arte en un hecho cultural capaz de producir vivencias colectivas para todo un ‘pueblo’.<sup>502</sup> Sin embargo, lo característico de la vivencia (*Erlebnis*) en el arte es que en ella está implícita el vivenciar propio de un yo que conduce el proceso (*Vorgang*)<sup>503</sup> de la impresión generada por la obra. Lo problemático de esto radica en que la vivencia subordina el acto de la experiencia artística a una dicotomía entre sujeto y objeto, objetivando así el encuentro con la obra. En este sentido, la relación con la obra se ve siempre mediada por la presencia de un sujeto afectado por ella. Esto no implica que la obra de arte sea incapaz de que acaezca una experiencia, de hecho, en la obra de arte emerge y de manera especial el acontecimiento de la verdad de lo ente.

Sin embargo, aparece aquí un problema capital con la experiencia en el arte. Si como hemos visto, es precisamente el siglo XX a todas luces una experiencia en sí misma chocante y subversiva, ¿cómo afrontarlo de manera no vivencial?, ¿es que acaso todas las obras de arte nos proveen experiencias acontecientes de la verdad? ¿o es sólo que Heidegger pensaba en un limitado tipo de arte?

---

<sup>501</sup> Heidegger, *GA 66*, 285-s.; trad., 244.

<sup>502</sup> Por ejemplo, quien ya no tiene «cultura» ni la ha tenido nunca se dedica a organizar «jornadas culturales»; una vez que el campesino se ha convertido en trabajador de la industria de la alimentación se escriben libros gordos sobre el campesinado; cuando de la ciencia ha desaparecido todo saber y ella misma se ha convertido en técnica, entonces se considera que es «próxima a la vida»; cuando el arte se ha vuelto esencialmente imposible se plantea la celebración del Día del Arte Alemán. Heidegger, *GA 96*, 201; trad., 174.

<sup>503</sup> La relación entre *Erlebnis* y *Vorgang* está desarrollada en el §5.

Si comenzamos por esto último, quizá el asunto más conflictivo es la relación que Heidegger tuvo con el arte y su aparente omisión en torno al papel del artista, por lo menos en el ensayo sobre la obra de arte. En lo tocante al ensayo, resulta casi obvio por todo lo aquí desarrollado, que no se trata de una omisión intencionada: la estética, en la medida en que funge como puente entre la intención del artista y la percepción del espectador, produce con ello una ‘experiencia estética’, que para Heidegger se reduce a la objetivación de la obra de arte por un sujeto. De modo que el artista no es ignorado, sino que en función de una instancia pre-sujetiva en la obra de arte, el artista es aquel que deja o permite traer delante (*Hervorbringung*) lo ente “pero un traer que no depende de una decisión subjetiva, sino del mismo movimiento del ser”<sup>504</sup> y que Heidegger asimila a partir de la esencia del crear.

Por otro lado, fuera del ensayo, podemos encontrar una buena cantidad de material que relaciona al pensador de Friburgo tanto con su interés por cierto tipo de arte, como su atracción por los creadores en sentido amplio<sup>505</sup>. Petzet relata que en sus encuentros con Heidegger, el arte tuvo un papel importante e incluso decisivo. Por ejemplo, a partir de la contemplación “de las obras de Van Gogh, durante un viaje a Holanda, así como una creciente significación de Cézanne, cuya obra conoció en la galería Beyeler de Basilea, en los museos de Suiza y en los de Francia, donde pudo apreciar importantes originales. En esos mismos ámbitos conoció a Picasso y a Braque. Pero Cézanne siguió siendo la estrella hacia la que se dirigía el camino de Heidegger, el testigo capital de una nueva transformación en el arte que reconoce sus inicios en este maestro. Fue finalmente en Paul Klee donde encontró consumada es transformación”.<sup>506</sup> Además, expresaba gusto por otros artistas, entre los que

---

<sup>504</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 39.

<sup>505</sup> Para ello véase: Xolocotzi, *La salvación de Heidegger...*, 145-156 y 165-176; Petzet, *Encuentros y diálogos...*, 177-208; Belgrano, *El oasis del arte...*, 208-228.

<sup>506</sup> Petzet, *Encuentros y diálogos...* 179-s. En una carta el 17 de agosto de 1931 de Heidegger a Elfride, el filósofo escribe: “La primera semana que pasé en Holanda fue inusualmente calurosa, mientras que durante la segunda semana llovió casi todo el tiempo. Sólo el miércoles fue un bello día y estuvimos en Nordwyik y en La Haya. / Pasé toda una mañana entre los cuadros de van Gogh [...] Las obras me han causado una gran impresión y he vuelto a ir solo por la mañana [...] La vida y el brillo de estos cuadros se entienden sólo si se los compara con los colores lóbregos y encarnizados del período Brabante. [...] Las dos mañanas que pasé entre estas obras fueron lo más valioso y lo más perdurable que viví allí. [...]”. Heidegger, *¡Alma mía! Cartas a su mujer Elfride 1915-1970*. (Buenos Aires: Manantial, 2008). Asimismo, encontramos una serie de cartas a Jean Beaufret, inéditas en el Marbacharchiv, en donde Heidegger muestra una atracción importante por la obra de Braque y Char. Encontramos una carta del 13 de mayo de 1955, en donde Heidegger apunta: “Quisiera externarle como deseo particular que me gustaría conocer a los señores George Braque y René Char”. Años más tarde el 15 de febrero de 1962, escribe: “Hace algunos días R. Char me envió La parole en Archipel. [...] He oído que G. Braque en mayo de este año celebra su octogésimo aniversario. Estamos jugando con la

destacan ciertos poetas como Paul Celan, Georg Trakl, Stefan George, René Char, o escultores tales como Bernhard Heiliger o Eduardo Chillida.

¿Qué habría descubierto Heidegger en dichos artistas que se diferenciaban del resto? Todos ellos, obviando a los poetas, en efecto, desarrollaron obras plásticas que de alguna u otra manera remitían a cosas aún reconocibles. Un par de zapatos, la Montaña de Saint-Victoire, o incluso el misterio tras los claroscuros trazos del mundo onírico o la pesadez de la roca. En todos ellos, emergía la experiencia de las cosas, impasibles ante cualquier intromisión.

En todo caso, la experiencia (*Erfahrung*) con el arte para Heidegger tiene que ver con aquello que acaece de forma no conducida por nosotros mismos, sino que nos alcanza y nos atraviesa. Hacer una experiencia con el arte, así como con el lenguaje poético, es dejar que en la obra de arte acontezca la verdad no forzada a aparecer, porque esta nunca aparece. De ahí que efectivamente, no todos los movimientos artísticos del siglo XX son un buen vehículo a partir del cual puede tener lugar una experiencia de la verdad. Uno de ellos el arte abstracto. Cuando Krämer-Badoni lanza un reproche al respecto, Heidegger responde:

Usted escribe que yo «paso por alto deliberadamente la época del arte abstracto». Dicho con más cuidado: no se habla del arte abstracto. ¿Por qué? Porque, en mi opinión, no hay nada sustantivo que decir sobre él mientras no se haya aclarado suficientemente la esencia de la técnica, es decir, la esencia de la verdad (el lenguaje como información) que surge con ella. Esto no quiere decir que el arte abstracto sea un vástago de la técnica moderna.<sup>507</sup>

Si nos detenemos a considerar qué tiene la abstracción en contra del proyecto heideggeriano, quizá lo más sencillo es pensar la ausencia de cosas, y el predominio de la pureza de la forma. Pero si retrocedemos todavía un paso atrás, la abstracción constituye el

---

posibilidad de estar en París como invitados discretamente”. Y el 2 de octubre de 1963, Heidegger expresa “Luego planeamos todavía un corto viaje a Múnich a *la gran exposición* de Braque”. *Cursivas nuestras.*

<sup>507</sup> Bast, Reiner A. “Ein Brief Martin Heideggers...”, 178. En relación con el arte abstracto, Heidegger afirma en 1947 en los *Cuadernos negros*: “Arte abstracto. (Exposición de 1947) Lo que ahora se muestra ahí (Picasso, Braque, Juan Gris) no es un comienzo, sino el final: concretamente el final de la agónica muerte del arte. El surrealismo —este nombre, que en realidad significa «super-realismo», resulta ser una paráfrasis del término «meta-física»— es el último ruido del grito de socorro que se va extinguiendo de la metafísica agonizante. ¿Nos asombraremos de que los artistas de este arte se evadan a lo literario y comprueben dichosos que, lo que muestran sus obras, esa inobjetualidad, coincide con lo que propone la física atómica moderna? Obedece a este arte que uno haga un voluntarioso esfuerzo por acudir a él. Incluso la historiografía del arte hace un esfuerzo para querer la voluntad de este arte, que jamás negó que tiene su origen en la voluntad de la voluntad”. Heidegger, *GA 97*, trad., 300-s.; trad., 270-s.

triunfo absoluto de la reflexión y la legislación del pensamiento frente a la obra. Es el completo alejamiento de la *Vorstellung* y el dominio de la idea/contenido. Para lo cual ya tendríamos la filosofía.

Siguiendo la interpretación de Gadamer, para quien desde el punto de partida hermenéutico la obra de arte es un reto para la comprensión en la medida en que ésta escapa siempre a la interpretación y en ese sentido, opone resistencia a la identidad del concepto,<sup>508</sup> para Heidegger, igualmente, la experiencia de la obra de arte sería una experiencia hermenéutica, que, en función del acontecer de la verdad, esta experiencia es inobjetivable e irreductible a concepto. Por lo tanto, el acontecimiento que tiene lugar en la obra de arte, sólo se abre como posibilidad hermenéutica, no teórica porque no se puede dar cuenta de ello. Ese acontecimiento, afirma Leyte “es el que resulta interpretado en el ensayo por medio de la descripción que nos habla del conflicto entre la tierra y el mundo”.<sup>509</sup>

En suma, cabe considerar pues que la importancia de la experiencia bajo dicha connotación se erige frente a la hegemonía moderna de la vivencia estética. En el caso de la obra de arte no se trataría de ningún modo de experiencia estética, sino de la experiencia *aletheiológica* de la obra de arte.

Con ello se constatan los límites de la actitud estética tanto en el siglo XX, como en lo que va de nuestra era. Incluso resulta pertinente el paulatino abandono del fundamento estético en el arte que no sólo evidenciaron ciertas vertientes filosóficas, entre ellas la propia fenomenología con Heidegger, o la teoría crítica, sino también el pragmatismo con Dewey,<sup>510</sup> o las posturas contemporáneas como Yuriko Saito<sup>511</sup> o Boris Groys. Este último declara, a propósito, que “la actitud estética no necesita del arte ya que funciona mucho mejor sin él. Habitualmente se dice que todas las maravillas del arte palidecen en comparación con las maravillas de la naturaleza. En términos de experiencia estética, ninguna obra de arte puede compararse a una sencilla y bella puesta de sol”.<sup>512</sup>

Y si bien la experiencia estética logra sobreponerse en la actualidad, como no podría ser de otra manera, esta experiencia se vuelca más hacia la propia experiencia de la naturaleza o la

---

<sup>508</sup> Gadamer, *Verdad y Método II*, 15.

<sup>509</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 40.

<sup>510</sup> John Dewey, *El arte como experiencia* (Barcelona, Paidós, 2008).

<sup>511</sup> Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*. (New York: Oxford University Press, 2007); *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making* (New York: Oxford University Press, 2017).

<sup>512</sup> Groys, *Volverse público*, 12.

vida cotidiana y no ya al arte. Y, no obstante, pese a que el propio siglo XX atiende de forma crítica al esteticismo en el arte, e incluso al peligro que esto representa, la cuestión definitiva es de qué manera se puede lograr una verdadera desestetización al arte o, si en todo caso seguimos en tránsito.

### §11. La desestetización del arte

Parte de la necesidad de sustraer el arte de la estética, tiene que ver con el urgente peligro que supone en principio la estética (el esteticismo) en relación con la política. Si el siglo XX está convulsionado a raíz de las dos guerras mundiales, la estetización de éstas representa una visión desastrosa y fatal. En el fondo, que Heidegger vincule de manera indisociable la estética con el pensar historiográfico, y que éste a su vez sea diametralmente opuesto al pensar histórico del ser, tiene su fundamento en el propio devenir de la época técnica.

Si como referimos paginas atrás, la actitud filosófica de Heidegger no se limita a doblar sino esencialmente a romper, “El origen de la obra de arte” logra esto y en una doble dirección: romper con la tradición estética que suponía el arte, y romper con la reflexión contemporánea que veía en el fundamento político una salida victoriosa para la estética. En los *Cuadernos negros*, entre 1938-1939, Heidegger expresa:

Cuando se quiere ir más allá de la recepción historiográfica de la obra, se cae en la «estética» (la obra como estimuladores de vivencias). Pero como la «estética» se asocia con el «esteta» de una forma auténticamente psicológica (en lugar de histórica), y como por «esteta» se entiende un mero sibarita aislado, entonces se toma la obra «políticamente». Pero eso es sólo una extraña designación para la exageración de lo estético y para el disfrute tranquilo del hombre aislado en la acondicionada organización de vivencias y en ese dispositivo para disfrutar que es la «comunidad». Esta propagación de la estética no es más que la consecuencia de la manera de pensar historiográfica. Por eso, el discurso sobre la obra también puede encajarse en la *estética política que acaba de surgir*, y a su vez no se refiere a otra cosa que a lo que los creadores y quienes disfrutan tienen enfrente.<sup>513</sup>

---

<sup>513</sup> Heidegger, *GA 95*, 99; trad., 89-s. Cursivas nuestras.

Pese a que, en efecto, durante esos años el fundamento político toma fuerza en vista del texto de Benjamin “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”,<sup>514</sup> en la visión de Heidegger la relación entre arte y política es el resultado historiográfico de reducir al primero a una serie de vivencias estética subjetivas y que al mismo tiempo cumpla una función pública. Si pensamos desde la perspectiva de la estética, el arte no ocupa, como bien asegura Groys, una posición privilegiada, sino que se ubica entre el sujeto de la actitud estética y el mundo.<sup>515</sup> La estética tiene como meta, en cada caso, enfatizar la actitud del espectador frente a la obra y la manera en que éste se comporta en el mundo. De hecho, la “politización del arte puede ser fácilmente combinada con su estetización, en la medida en que se las considere desde la perspectiva del espectador, del consumidor”.<sup>516</sup>

El tratamiento que le otorga la estética al arte, al estar asociado con la estetización y ésta con la política de masas, priva a la obra de arte de la experiencia desocultante de lo ente, convirtiéndose en un mero objeto de consumo dentro de su contexto político y cultural. De ahí que para Heidegger una meditación sobre el arte debería trascender este tipo de abordaje, buscando con ello salvar su caída en la instrumentalización política y subjetiva. Si como apuntamos en el párrafo anterior, el problema fundamental con la vivencia en el arte es la objetivación del encuentro con la obra por parte del sujeto, de la vivencia deviene entonces lo que el filósofo llama la *subjetividad consumada*.

Esta se teje desde la propia concepción de cultura que emerge bajo su dominio. En la visión de Heidegger, la cultura y la política cultural se configuran de manera artística: se trata de la configuración de la vivencia como expresión de la vida de los organizadores. La cultura, al ser practicada de esta forma, en tanto que cultura política, se convierte en el principal

---

<sup>514</sup> Además de Walter Benjamin, diversos filósofos y teóricos del arte del siglo XX también dedicaron una parte significativa de su pensamiento a explorar las conexiones entre el arte y su función política. Pensadores como Theodor Adorno, Bertolt Brecht o Antonio Gramsci, por ejemplo, subrayaron que el arte no debe ser considerado únicamente como una esfera autónoma, sino como un campo capaz de cuestionar y transformar las estructuras sociales y políticas. Adorno defendió que el arte tiene una función crítica frente a la sociedad y puede reflejar sus contradicciones, mientras que Brecht, a través de su teatro épico, promovió un arte que interpelara al espectador y lo movilizara políticamente. Gramsci, por su parte, planteó que el arte y la cultura son herramientas fundamentales en la lucha por la hegemonía y la resistencia frente al poder dominante. A estos se suman otros filósofos como Herbert Marcuse, Michel Foucault y Jacques Rancière, quienes también argumentaron que el arte tiene la capacidad de visibilizar las injusticias sociales y fomentar la conciencia política. En este sentido, el pensamiento crítico del siglo XX se ha caracterizado por concebir el arte no solo como una forma de expresión estética, sino como un vehículo de transformación política.

<sup>515</sup> Groys, *Volverse público*, 13.

<sup>516</sup> Groys, *Volverse público*, 11.

medio para la realización de vivencias y la planificación de la subjetividad consumada, esto es, el triunfo ineludible de la modernidad. Todo se trata del sujeto como el punto central y las posibilidades que de éste emanan. La época de la subjetividad consumada es la época de la completa incuestionabilidad,<sup>517</sup> en la medida en que la subjetividad está determinada por estructuras externas tales como la cultura, la política o el propio devenir técnico.

La época de la subjetividad es la forma extrema de la inversión de todo ser siquiera barruntado en la explicabilidad de lo ente: el ser se convierte en objetividad finita o infinita para el sujeto pensante. Con ello, este sujeto asume la disposición sobre el ser y se lo somete y lo pone al servicio de sí mismo –lo somete y lo pone al servicio del cálculo y de la vivencia de lo «auténticamente» ente (el sujeto)–. El ser es el último servicio de un ente que se evapora en el mero pensar, y por tanto sigue siendo todavía un ente. Pero con ello se ha tomado ya la decisión sobre la posibilidad de la meditación [...] <sup>518</sup>

En este sentido, el triunfo de la modernidad lleva implícito su propio acabamiento, el cual acontece sólo porque emerge la posibilidad de la meditación frente al pensamiento calculador. De modo que “quien no sea capaz de ver ninguna grandeza en la seguridad de esta consumación de la subjetividad, carece de toda condición preliminar para la meditación histórica”.<sup>519</sup> Este tipo de abordaje meditativo se alza pues como el modo esencial que Heidegger descubre para contrarrestar el fundamento estético en el arte.

“El origen de la obra de arte” asume por lo tanto una tarea desafiante para el siglo XX: superar la preminencia de la subjetividad moderna iniciada por Descartes y consumada por Hegel –el sujeto de la razón–, y la subjetividad total llevada al extremo por Nietzsche –el sujeto valorativo y/o instintivo–.<sup>520</sup>

En consecuencia, el opúsculo sobre el origen de la obra de arte, pese a que apunta hacia la disolución de la estética, de hecho, la da por sentado. La comprensión cabal del texto sólo puede tener lugar siempre y cuando haya acontecido propiamente la muerte del arte, esto es: cuando la vivencia deje de ser el modo supremo en que la obra se manifiesta a un espectador. Por consiguiente, no sólo la obra por sí misma es revolucionaria en tanto que en ella se pone

---

<sup>517</sup> Cf. Heidegger, *GA 95*, 150; trad., 133-s.

<sup>518</sup> Heidegger, *GA 95*, 152; trad., 134.

<sup>519</sup> Heidegger, *GA 95*, 152; trad., 134.

<sup>520</sup> Cf. César Alberto Pineda, *Conflicto y menesterosidad. El problema del animal tecnificado en Heidegger* (Ciudad de México: Fides, 2024), 118.

a la obra la verdad, el ensayo representa después de todo una posibilidad real y radical *tras la muerte del arte*.

Esta pretensión rebasa por mucho una comprensión objetiva de su momento epocal y se posiciona, antes bien, como una visión reaccionaria a su tiempo, pero a la vez, fuera de tiempo, es decir, se configura más como un manifiesto para los venideros y por ello inejecutable allí y entonces.

Esto quiere decir que la meditación histórica y decisional del arte adquiere plena relevancia posterior a la desestetización del arte, de la cual, aunque hay algunos indicios al interior del texto que el propio autor obvia, no están dilucidados ni desarrollados de manera tácita. Si acaso el más evidente es el planteamiento de la pregunta por el arte a través de la obra de arte, y no desde sí misma, sino desde un ámbito anónimo y anterior a cualquier tipo de objetividad y subjetividad: el origen [*Ursprung*].

El origen [*Ursprung*] se enfrenta al sentido hegeliano de reflexión [*Nachdenken*]. Para Hegel la reflexión constituye el principio de la filosofía, su fundamento.<sup>521</sup> La reflexión se caracteriza por generar universalidades y conceptos a partir de lo dado de manera inmediata. Lo que inicialmente se presenta como dado, al ser sometido a reflexión, se transforma en un concepto. Este proceso reflexivo emerge precisamente de la conciencia de que lo inmediato no es lo último, es decir, la comprensión de lo dado no agota toda la realidad. Así, el impulso de no conformarse con lo inmediato es el principio tanto de la ciencia como de la filosofía. La reflexión, en este sentido, implica un cambio o transformación del pensamiento, donde este proceso se presenta de dos formas: por un lado, como el sentido etimológico lo sugiere volver a pensar *Nach-denken*; por otro, como una actividad pensante peculiarmente negativa, ya que supone la negación de la inmediatez.<sup>522</sup>

En Heidegger en cambio, en el origen no hallamos concepto alguno. En la medida en que éste carece de fundamento, es en sentido estricto un no lugar, una instancia que se mueve siempre con anterioridad a todo, incluso a las propias cosas, pero que a la vez las deja ser. Se

---

<sup>521</sup> “Siendo así que con la reflexión aparece la verdadera naturaleza [de la cosa], y siendo así igualmente que este pensar es mi propia actividad, resulta que aquella naturaleza [verdadera] es tanto producto de mi espíritu (y precisamente en cuanto éste es sujeto que piensa, [o sea, es] producto mío con arreglo a mi universalidad simple) cuanto del yo que es siendo cabe si, o sea, de mi libertad”. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (Madrid: Alianza, 2005), 130.

<sup>522</sup> Andrés Ortigosa, “Reflexión y concepto en Hegel. Una aportación a las raíces kantianas de la *Ciencia de la Lógica*”. *CON-TEXTOS KANTIANOS. International Journal of Philosophy*. No. 13 (junio 2021), 308.

trata de un punto inencontrable, intransitable, oculto. Frente a la seguridad con la que se alza la fundamentación de la teoría y la reflexión, el ámbito del origen se juega ahí donde no hay suelo, pura emergencia que brota desde un no lugar. Quizás por ello mismo Heidegger asimila que el enigma del arte cuestionado desde el ámbito del origen no pretende resolverlo –por la imposibilidad que éste supone–, sino verlo. ¿Y no es que la tarea primordial de la filosofía *antes* que la teoría –en sentido moderno– se detiene en el hecho contemplativo de ver (las cosas del mundo)?

Si nos remitimos a la aparente oposición que guardaría aquí la teoría y el ver, puede que esa oposición devenga exclusivamente del pensamiento moderno al que Heidegger intenta sobrepasar. Pero si nos detenemos en el sentido propio del ver ‘inicial’ de la filosofía y aludimos a la célebre anécdota de Tales de Mileto sobre su caída en un pozo mientras *contemplaba* el cielo estrellado, nos daríamos cuenta de que nunca antes un incidente habría sido tan significativo como para fundar algo, como en este caso, el nacimiento de la teoría.

Esta contemplación, este tipo de ver nace a raíz de lo que los griegos llamarán θαυμάζειν (asombro). El *thaumazein* nace ante lo desconocido y resulta fundamental en el pensamiento físico temprano ya que en su sentido más profundo, se refiere a un encuentro primero con lo desconocido, que luego impulsa al ser humano a conocerlo. Pero este *thaumazein* implica la necesidad del ὄραω (ver). Se trataría de un ver específico, un ver asombroso, un ver sorprendente, y por ello, un haber visto ya, que significa un ‘ver más’. Este último es pensado por lo griegos como εἰδέναι (ver más) que precisamente por ser un modo superlativo del ver adquiere el sentido de ‘saber’ o ‘conocer’. En un texto de la posguerra Heidegger plantea con claridad la relación entre ‘ver’, ‘haber visto’ o ‘ver más’ y la teoría:

El nombre «teoría» procede del verbo griego θεωρεῖν. El sustantivo correspondiente es Θεωρία. A estas palabras les es propio un significado alto y misterioso. El verbo θεωρεῖν se ha formado por la confluencia de dos raíces: θέα y ὄραω. θέα (cfr. teatro) es la apariencia, el aspecto en el que algo se muestra, la vista en la que se ofrece. Platón, a este aspecto en el que lo presente muestra lo que es lo llama εἶδος. Haber visto este aspecto, εἰδέναι, es saber. La segunda raíz de θεωρεῖν el ὄραω, significa: mirar algo, examinarlo, considerarlo. Así resulta que θεωρεῖν es θεάν ὄραν: mirar el aspecto bajo el que aparece lo presente y, por medio de esta visión, permanecer cabe él viéndolo.<sup>523</sup>

---

<sup>523</sup> Heidegger, *GA* 7, 48; trad., 45.

Recordemos que εἰδέναι es el verbo que utiliza Aristóteles al inicio de su *Metafísica*: Πάντες οἱ ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει (todos los hombres por naturaleza desean ‘saber’).<sup>524</sup> El εἰδέναι, ‘saber’ en tanto ‘haber visto’ o ‘ver más’, es aquello que Aristóteles despliega en otros momentos con las diversas formas del ἀληθεύειν en tanto el estar desocultado de las cosas, en dónde el θεωρεῖν sería una forma del εἰδέναι, ya que se trata de una manera en la que desocultamos las cosas, sabemos de ellas, las conocemos. Esto es así porque hemos visto más en ellas al detenernos y desocultarlas con miras a sus ἀρχαί, los cuales no pueden ser de otra manera.

Así pues, a diferencia de la modernidad, las posibilidades del ver más (εἰδέναι) en los modos del estar desocultado (ἀληθεύειν), en donde el θεωρεῖν era uno de ellos, se reducen a una sola posibilidad que pretende con ello obtener la objetividad de manera neutral y homogénea bajo el nombre de ‘teoría’. No es fortuito que la propia estética –nacida de la modernidad– consista en *teoría* de la sensibilidad. La teoría de la estética no es un ‘ver más’ afectado por el asombro del desocultamiento de las cosas; más bien, desde la modernidad se trata de un observar dominante por parte de la subjetividad con pretensiones objetivantes para corresponder a la idea de verdad, no ya como el mero estar-desocultado de los entes, sino ahora como aquel corresponder a lo presupuesto en la legislación del juicio subjetivo y al cual debe adecuarse todo aquello que pretenda ser algo.

En todos estos aspectos, que Heidegger no aspire a resolver el enigma del arte, sino trate de verlo lleva implícito, por lo tanto, la imposibilidad de una teoría estética, pero la posibilidad de un ver más, más allá de lo que meramente aparece representado en la obra, esto es: el tránsito del no-ser al ser. Como afirma Leyte, “el arte, en esa indecisión respecto al pasado y al futuro, y a qué podemos llamar propiamente «origen», puede revelar su radical proximidad a la filosofía, como si ambos hubieran alcanzado el mismo descubrimiento. Pero eso no significa que la filosofía tenga o venga a diluirse en el arte, sino al contrario, que tenga que reconocerse como lo que ella siempre fue, y no el arte, a saber: teoría”.<sup>525</sup>

Así como en un principio del ensayo veíamos que el camino transitado hasta ese momento había sido posibilitado gracias al abordaje estético que a su vez había propiciado la formulación de la pregunta por la obra en parte por un utensilio y en parte por una cosa, la

---

<sup>524</sup> Aristóteles, *Met.* I, 980a.

<sup>525</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 50.

propuesta heideggeriana modifica el rumbo de la cuestión y plantea que lo que debe ser re-pensado no es el carácter de cosa de la obra, sino que precisamente la obra, en tanto que en ella hay *algo más* por encima de su carácter de cosa, es la que nos informa sobre el utensilio y sobre la cosa, y no a la inversa.

Esta manera de mirar la obra apunta hacia su concepción desestetizada gracias a la superación del esquema comodín forma-contenido, y la establece como un modo esencial y determinante para abrir *a su manera* el ser de lo ente. Posterior a esto, y porque en la obra ocurre un tránsito de lo oculto al desocultamiento, a saber, la verdad, Heidegger asimila que además de asistir a ella, asistimos primordialmente a su acontecimiento: una verdad aconteciente.

En contraposición con la lectura que sugeriría entender la obra de arte como revelación de la verdad,<sup>526</sup> ni el arte ni la obra revelan algo propiamente, sino que la obra, por su función *altheiológica* deja acontecer esencialmente la verdad. Esta concepción de obra toma distancia del sentido tradicional de obra como sustrato sensible en el arte y se erige como un modo de ser que abre y posibilita el desocultamiento aconteciente de lo ente.

Sin duda se trata de una de las concepciones que más hacen ruido al momento de su aparición en el ensayo. Como veíamos en la carta a Rudolf Krämer-Badoni, Heidegger argumentaba a propósito de su texto que admitía lo difícil que resulta descartar las ideas de una tradición de dos milenios y medio, entendiendo la razón por la cual la gran ‘manzana de la discordia’ sea la interpretación de ἀλήθεια.<sup>527</sup> Si la obra de arte ya no cumple un rol meramente sensible, y más bien tiene una función *aletheiológica*, por supuesto que la concepción de ἀλήθεια constituye uno de los puntos más críticos del ensayo, empezando por

---

<sup>526</sup> En el ensayo “La realidad y su sombra” de 1948, Emmanuel Lévinas se da a la tarea de reflexionar sobre el fenómeno del arte y su vínculo con la imagen y su opacidad, su sombra. En medio del texto, hace varias referencias, algunas expresas y otras implícitas al planteamiento heideggeriano y pone de manifiesto algunas de las ideas ya expuestas en “El origen del de la obra de arte”. Particularmente el siguiente fragmento ahonda en el hecho de que el arte no pertenece al orden de la revelación: “¿En qué consiste la no verdad del ser? ¿Se define con relación a la verdad, como un residuo del comprender? El comercio con lo oscuro en tanto acontecimiento ontológico totalmente independiente, ¿no describe categorías irreductibles a las del conocimiento? Querriamos mostrar este acontecimiento en el arte. El arte no conoce un tipo particular de realidad, contrasta tajantemente con el conocimiento. Es el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una llegada de la noche, una invasión de la sombra. Para decirlo en términos teológicos que permitan delimitar – aunque toscamente– estas ideas en relación con las concepciones corrientes: el arte no pertenece al orden de la revelación. Ni por lo demás al de la creación, cuyo movimiento sigue un sentido exactamente inverso”. Lévinas, “La realidad y su sombra”, 46-s.

<sup>527</sup> Bast. “Ein Brief Martin Heideggers...”, 178.

el tono con el que el filósofo asegura que “la esencia de la verdad como ἀλήθεια permanece impensada tanto en el pensamiento griego como, sobre todo, en la filosofía posterior. Para el pensar, el desocultamiento es lo más oculto de Grecia, pero al mismo tiempo es lo que desde muy temprano determina toda la presencia de lo que se presenta”.<sup>528</sup>

La dificultad, como bien asume el pensador, es sobrepasar y descubrir tanto las ideas como las categorías filosóficas de dos milenios y medio de tradición. Pensar que la obra de arte no se reduce al ámbito de lo sensible y que, en lugar de esto, tiene una función suprema en relación con la ἀλήθεια, resulta una verdadera conmoción. Y quizá parte de la dificultad del ensayo, y del proyecto que va más allá de éste vinculado con la desestetización del arte, tiene que ver con lo abrupto que resulta la desestimación de las nomenclaturas de la estética y la filosofía del arte; por lo cual, la primera tendencia interpretativa suele leer tanto el uso de los conceptos como el sentido propio de la obra como una forma ‘renovada’, pero anclada aún en la tradición. Y, pese a que nunca se comienza de cero, lo que hace Heidegger con su concepción de obra constituye un hito –y quizás por ello mismo incomprendido– no sólo para pensar el momento epocal que atraviesa buena parte del siglo XX, sino que representa una verdadera revolución para una comprensión meditativa sobre el arte.

La tarea del ensayo y en un sentido general, este tipo de comprensión pone de manifiesto lo que ya a inicios de los años treinta ronda los intereses de su propia empresa del pensar: la verdad del Ser. Pero si la pregunta por el arte no se encuentra desvinculada de la pregunta por el Ser, y la pregunta por el Ser fue en un primer momento asumida por la ontología, debe, por lo tanto, también tener lugar una conmoción al interior de dicha ontología. La ontología fundamental surgió como una posibilidad *anterior* y radical de toda pregunta por el ser de lo ente, pero ésta resultó ser insuficiente debido al horizonte trascendental todavía asumido en ella, hasta el grado tal de “sobrepasar” dicho planteamiento ontológico. La pregunta por el arte entonces tiene que ser cuestionada desde un estado post-ontológico y su vez, pre-subjetivo porque ésta “no se comprende a partir del ser (y sus conceptos) sino *el ser* a partir de la obra”.<sup>529</sup>

El reconocimiento de dicha instancia pre-subjetiva en el arte buscaría, en primer lugar, superar una comprensión objetual de la obra, lo que, a su vez, anula su capacidad

---

<sup>528</sup> Heidegger, *GA 5*, 40; trad., 87.

<sup>529</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 27. Cursivas nuestras.

productora de vivencias así concedida por la estética. Y, en segundo lugar, al desobjetivar a la obra, ésta ya no puede ser asunto de la estética en tanto la determinación del ser de lo ente como aquello a partir de lo que podemos tener una experiencia estética, es decir, como un objeto de disfrute.

Para Heidegger, la cuestión del arte va más allá de su sustrato sensible y se retrotrae más acá de lo que se pone a la obra, lo cual no niega la posibilidad de que algo acontece en la obra y que esto logra ser experimentado por un espectador, pero no a la manera determinada y tradicional de la experiencia estética, sino como experiencia del acontecer de la verdad. De ahí la insistente crítica al concepto de vivencia (*Erlebnis*) y el sentido primigenio de experiencia (*Erfahrung*) en tanto dejar acaecer. Esta experiencia del acontecer tiene lugar sólo porque la obra es instigadora del combate del cual emerge. Así pues, como sostiene Rebok: “el arte habla desde la experiencia de un ser-en-tensión. Además de la tensión básica del arte cuestionado y exaltado (de su crepuscularidad mortal y de su condición de estímulo de la vida), quedan por considerar otras tensiones que permiten un acercamiento a la comprensión de la esencia del arte. Ellas son la tensión entre lo apolíneo y dionisiaco (Nietzsche), la tensión en lo bello-terrible de Rilke, la tensión entre la apertura de mundo y la sustracción de la tierra (Heidegger).<sup>530</sup>

Es posible que, como consecuencia de todo esto, el ensayo sobre el origen de la obra de arte en el momento de su aparición, pero también en una buena parte del siglo XX, haya sido recibido y entendido en cierta medida, como un esfuerzo casi inútil. Allí donde no hay puerto, sino una evidente deriva. Esta supuesta futilidad se debe en gran medida al enardecido panorama que ya tenía lugar en el mundo del arte. Pareciera que Heidegger en vez de abonar a la ‘reflexión’ a la que casi por principio la filosofía estaba comprometida, absorbió simple y sencillamente el problema del arte en su proyecto filosófico. Y en cierto modo esto es así, pero no se limita a él.

Si cuestionamos a fondo la importancia de la tarea que supone la desestetización del arte para el mundo del arte, en realidad esto sólo aporta algo para la ampliación de los límites en el mundo artístico, ya que los artistas se liberarían en buena medida de la tradición estética y por lo tanto de sus categorías, caducas mayormente en dicho estadio de la historia. Sin embargo, y pese a que Heidegger no hace ni pretende hacer una filosofía del arte, al fin y al

---

<sup>530</sup> Rebok, “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?”, 68.

cabo, la desestetización provee un campo fértil a partir del cual se puede lograr un aporte para una meditación profunda del hecho artístico, y esto es así porque en éste debe acontecer el desocultamiento de la verdad de lo ente.

Para una comprensión cabal de esta propuesta, es necesario considerar que el arte para Heidegger ya no se agota en la función mimética que cumplió durante largos siglos, comenzando, como no puede ser de otra manera, con Platón y Aristóteles. Recordemos que, para el primero, el hecho de entender el trabajo del artista bajo el principio de la mimesis constituye el gran problema;<sup>531</sup> mientras que, para el segundo, no lo es y asume esta función como el corazón propio del arte poético.<sup>532</sup> Además de esto, y transgrediendo la idea de que

---

<sup>531</sup> Es bien conocida la crítica mordaz de Platón principalmente a los poetas, aunque también considera a los pintores y a los ‘imitadores’ en general, por ejemplo, cuando menciona en el libro II de la *República*: “Lo que en primer lugar hay que censurar, y más que cualquier otra cosa, es sobre todo el caso de las mentiras innobles [...] en que se representan mal con el lenguaje a los dioses y los héroes, tal como un pintor que no pinta retratos semejantes a lo que se ha propuesto pintar”. Platón, *Rep.* 377e. Sin embargo, es en el libro X en donde se muestra contundente frente al peligro que supone el arte mimético en donde a partir del ejemplo de una cama, sostiene: “Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden tres tipos de camas. [...] En lo que toca a Dios, ya sea porque no quiso, ya sea porque alguna necesidad pendió sobre él para que no hiciera más que una única cama en la naturaleza, el caso es que hizo sólo una, la Cama que es en sí misma. Dos o más camas de tal índole, en cambio, no han sido ni serán producidas por Dios” *Rep.* 597b. En este caso, lo que Platón pone en duda y detesta es el trabajo del pintor en tanto que “«imitador» de aquello de lo cual los otros son artesanos” *Rep.* 597e. El punto aquí es que tanto los pintores, como por supuesto los poetas y todos aquello que basen su ‘arte’ en la imitación, están, por principio, apartados de la verdad: “En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. Por ejemplo, el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes. No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad” *Rep.* 598b. Esta idea se basa en que, el arte imitativo ofrece una imagen, que a su vez es una copia de lo que verdaderamente es. Por lo tanto, el principio de la imitación, presente y necesario en el arte de su tiempo –pensemos por ejemplo en el célebre caso de Zeuxis y Parrasio, ambos a la cabeza de la escuela pictórica jonia, quienes, respectivamente, lograron engañar a las aves con la imitación de unas uvas y al ser humano con la imitación fiel de una cortina. Cf. Valentín García Yebra, “Notas a las traducción española” en *Poética*. Edición trilingüe, 267– constituye el verdadero problema para Platón, en la medida en que la imitación es un doble engaño de lo real, porque imita el cómo le aparece aquello que el artesano elabora, esto es: imita la copia, o lo que es lo mismo, imita la apariencia.

<sup>532</sup> En contraposición con Platón, Aristóteles asume en el libro II de la *Física* que, “en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza”. Aristóteles, *Física* B 8, 199a. 16-17. Esto supone que Aristóteles acepta no sólo que el arte sirve para crear y llevar a término lo que la naturaleza no puede hacer, sino que esencialmente el arte se entiende como mimesis. La mimesis en el sentido de imitación en el arte, principalmente en la tragedia, no tiene por objetivo imitar la realidad o el contenido de verdad del objeto imitado, sino que, por medio de las leyes de la verosimilitud, presenta lo que podría y debería ser, esto con el objetivo de provocar compasión y temor y lograr con ello el fin mismo de la tragedia: la catarsis, la cual tiene una función hasta pedagógica para la polis. En este sentido, Aristóteles afirma: “Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”. Aristóteles, *Poética* 24, 1460a 27. Inclusive Giovanni Reale, menciona que, mientras que “Platón había censurado severamente el arte precisamente por ser mimesis, es decir, imitación de cosas fenoménicas, las cuales (como sabemos) son, a su vez, imitación de los paradigmas eternos de las ideas, convirtiéndose así el arte en imitación de la imitación, apariencia de la apariencia, que

el arte consiste en la manifestación sensible de la verdad de lo absoluto por medio de la representación, la obra de arte para Heidegger tiene, antes bien, la suprema tarea de dejar acontecer el tránsito de la no verdad a la verdad a partir del conflicto no dialéctico entre tierra y mundo. En este sentido, la no verdad corresponde con aquello que se mantiene oculto, y que precisamente en la obra llega a su desocultamiento. Este tránsito de la no verdad a la verdad representa en sentido amplio el paso de las sombras al aparecer.

Por este motivo, mundo y tierra desempeñan un papel esencial en la comprensión no estética del arte, por medio del acontecimiento de aquello que obra en la obra a partir del combate que esta última instaure, y al mismo tiempo posibilitan el tránsito hacia su desocultamiento como acontecimiento. La verdad en la obra acontece entonces como el tránsito de la tierra al mundo, de ahí que la verdad resulte anterior a cualquier tipo de fórmula o definición, porque es igualmente un no lugar y una no cosa: es movimiento y en ese sentido, es el tránsito mismo.

La obra de arte es con todo rigor la única manifestación que podemos tener de las cosas no objetivadas por el pensamiento. Precisamente porque el pensamiento sólo puede entender de conceptos, aquello que se le escapan son las cosas. Y el arte no es sino la forma de desvelar *en* el tránsito las cosas mismas. La obra, en este sentido, lleva las posibilidades ocultas de lo ente, haciendo con ello *por vez primera* a los hombres videntes para lo realmente existente, en lo que ellos se mueven a ciegas.<sup>533</sup>

Cuando hablábamos precisamente de que la experiencia del arte en el siglo XX se vuelve un asunto ajeno, sinuoso y por lo mismo chocante, esto tiene que ver, en todo caso, con que la obra de arte no es algo indiferente. Ésta reclama atención, exige permanecer en ella. Belgrano declara, bajo esta óptica, que la obra “quiebra con el marco interpretativo que determina cómo nos relacionamos con las cosas cotidianamente, hace que éste se torne extraño, no familiar”.<sup>534</sup>

De hecho, cuando Heidegger apunta en el ensayo que la obra de arte “cuanto más esencialmente sale a lo abierto y por lo tanto más destaca el impacto (*Stoß*) que esto supone,

---

desvirtúa lo verdadero hasta hacerlo desaparecer. Aristóteles se opone abiertamente a este modo de concebir el arte, e interpretar la mimesis artística con arreglo a una perspectiva opuesta, hasta convertirla en una actividad que, lejos de reproducir pasivamente la apariencia de las cosas, las recrea en cierto modo según una nueva dimensión. Reale, *Introducción a Aristóteles* (Barcelona: Herder, 1985), 126.

<sup>533</sup> Heidegger, *GA 34*, 63-64; trad., 70. Cursivas nuestras.

<sup>534</sup> Belgrano, *El oasis del arte...*, 105.

tanto más extraña y aislada se torna la obra. En el producir o traer delante (*Hervorbringen*) de la obra reside ese darse que hace «que ella sea».<sup>535</sup> El impacto o choque (*Stoß*) hace que la obra de arte funde el espacio posibilitador en el que acaece propiamente la experiencia.

Al respecto, Emmanuel Levinas también caracteriza la experiencia del arte a partir de la categoría del *exotismo* “en el sentido etimológico del término”,<sup>536</sup> el cual proviene de griego *exotikós* compuesto por dos elementos: ‘*exo*’ que denota fuera-de, exterior, hacia fuera; ‘*ikós*’ (*oikia*), la casa, la hacienda, la familia, lo propio. Para el pensador francolituano:

El exotismo aporta una modificación a la contemplación misma. Los objetos están fuera sin que esté afuera se refiera a un interior, sin que sean ya naturalmente poseídos. El cuadro, la estatua, el libro son los objetos de nuestro mundo, pero a través de ellos las cosas representadas se separan de nuestro mundo. El arte, incluso el más realista, comunica ese carácter de *alteridad* a los objetos representados que forman, sin embargo, parte de nuestro mundo. Nos ofrece esos objetos en su desnudez, en esa desnudez verdadera que no es la ausencia de vestimenta, sino, si cabe decirlo, la ausencia misma de formas, es decir, la no-trasmutación de la exterioridad en interioridad que las formas llevan a cabo. Las formas y los colores del cuadro no recubren, sino que descubren las cosas en sí; precisamente porque mantienen la exterioridad de éstas. La realidad sigue siendo extraña al mundo en cuanto dado.<sup>537</sup>

Definir así la experiencia del arte implica que la obra comunica en cierta medida su carácter extraño, extranjero, inhóspito. Abordar así a la obra de arte es afirmar que ésta se rehúsa a ser una experiencia entre otras y se manifiesta más bien como experiencia límite. Ésta emerge como lo más parecido a considerar la extrañeza de la representación de los objetos separados de nuestro mundo y que, de cualquier manera, nuestra percepción de éstos nunca es igual que en la obra.

Esto nos conduce al gran problema que supone para Heidegger reducir la obra como objeto de la representación sensible. Ella consiste en reproducir la apariencia del mundo sensible, resguardando, si se quiere pensar así, la forma en la que aparecen las cosas. Pero dado que cobra vida, el impulso de un *ver más* no necesariamente objetivable de la obra de arte de la que nos habla Heidegger trasciende la mera representación. Ya desde la primera versión de las conferencias, afirma:

---

<sup>535</sup> Heidegger, GA 5, 54; trad., 115.

<sup>536</sup> Emmanuel Levinas, *De la existencia al existente*, (Madrid: Arena libros, 2016), 63.

<sup>537</sup> Levinas, *De la existencia al existente* (Madrid: Arena libros, 2016), 63.

Pero la obra de arte no presenta (*darstellt*) nada; y esto por la simple y sencilla razón de que no tiene nada que debe presentar. Pues la obra abriendo el mundo y la tierra respectivamente a su manera en la disputa del combate de estos, logra combatiendo en primer lugar lo abierto, el claro, en cuya luz nos comparece el ente en cuanto tal como en el primer día o transformado, si ha llegado a ser cotidiano. La obra no puede presentar nada porque en el fondo no se dirige nunca a algo que ya esté y sea objeto, presuponiendo claro está, que es una obra de arte y no solamente una creación imitada de ésta. La obra nunca presenta, sino que pone en pie (*Aufstellen*) el mundo, y trae aquí (*Herstellen*) la tierra; y esto ambos, porque es disputa de aquel combate. Gracias a ésta permanece la obra a la obra, simplemente es sólo ella misma, y nada más.<sup>538</sup>

Si asumimos efectivamente el carácter verbal de tierra y mundo, el tránsito que va desde...hacia corresponde con el propio movimiento en que emerge lo desocultado. Lo paradójico de esto, a diferencia del principio representacional que reproduce la delimitación misma de la cosa y, por ende, ésta es simbólica y significativa, es que no es posible un significado si se trata de la emergencia misma del ser a partir del no-ser. En este sentido, según afirma Bertorello: “La crítica a la idea de representación tiene como finalidad negarle a la obra la condición de signo. La materialidad sensible del arte no está en lugar de otra cosa (un significado suprasensible) que se vehiculiza por medio de ella. Por el contrario, la obra de arte es *un espacio de juego autosuficiente*. No remite a nada distinto de ella misma. Es un espacio de manifestación en donde los entes se muestran”.<sup>539</sup>

Y quizás este sea el punto esencial para Heidegger: el asunto no es tanto restituir el sentido de inmediatez extraviado a causa del fin del arte hegeliano que impone la reflexión por encima de la inmediatez, es más bien reivindicar por las cosas que sólo el arte puede manifestar. En este sentido, la representación mimética queda por lo demás soterrada. La obra de arte no copia absolutamente nada, ésta es tan ‘original’ que es la manifestación misma que podemos conservar y preservar de la cosa.

Por ello mismo, lo determinante para la meditación heideggeriana sobre el arte es lo decisivo que resulta el ocultamiento, aquello que no se muestra. Si las cosas son justamente

---

<sup>538</sup> Heidegger, “Vom Ursprung des Kunstwerkes”, 14; trad. Xolocotzi, 23. Traducción modificada.

<sup>539</sup> Bertorello, Adrián. “La obra de arte como objeto híbrido. Realidad, lenguaje e imagen en *Der Ursprung des Kunstwerkes* de M. Heidegger”. *ApareSER. Revista de filosofía*. Año 1, No. 2, (marzo-agosto 2024): 32. Cursivas nuestras. En relación con este espacio de juego, añade: “la obra de arte se presenta como un espacio de juego en el que se encuentran los hombres y las cosas. Este espacio puede transformarse en la sede de una enunciación filosófica, es decir, en el lugar donde se hace visible la realidad, la imagen y el lenguaje, cuando se deja de lado una actitud objetivante y se adopta, por el contrario, una actitud cotidiana cuyo sentido no es otro que acercarse al cuadro y ponerse delante de él”, 32.

aquello que se le escapa al pensar en tanto que éste tiende a abarcarlas conceptualmente, hay algo en la cosa que no se manifiesta, pero que la obra de arte mantiene y resguarda. Por ello, lo que no se ve, lo que se mantiene oculto, es lo característico del arte, aquello que no se puede localizar, que es en todo sentido, inencontrable, in-aparente.

Cobra todavía más sentido ahora, por qué incluso en el primer trayecto transitado de la cosa a la obra, Heidegger declare que “el camino hacia la determinación de la realidad de la cosa que tiene la obra no conducirá de la cosa a la obra, sino de la obra a la cosa.”<sup>540</sup> En definitiva, es posible entonces considerar a la cosa desde el carácter de obra y no a la inversa.

Esto, no supone de ninguna manera una prevalencia de la obra por encima de la cosa, devela probablemente la auténtica intención de Heidegger en lo tocante a la pregunta por el arte: el interés por la obra de arte reside en el modo en que ahí las cosas se manifiestan. En cuanto a esto, si prestamos atención al tipo de obras que el pensador ejemplifica, notamos que al menos en el ensayo se trata de un par de zapatos (ver figura 1), un templo (ver figura 2), así como esencialmente poemas, uno de ellos *La fuente romana* de Meyer.<sup>541</sup> Asimismo, en la lección de invierno de 1936/37 sobre Schiller y las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Heidegger nos proporciona el ejemplo de la liebre de Alberto Durero, *Der Hase* (ver figura 8).<sup>542</sup> Durero también es mencionado en el opúsculo sobre el origen de la obra, de quien cita: “«Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá»”.<sup>543</sup>

Lo que llama la atención de Heidegger en todo caso, tiene que ver con la manera en que en la obra se manifiesta la verdad de las cosas: del zapato, del templo, de la liebre. E incluso estos ejemplos se circunscriben a otro tipo de caracterización, que viene delante pura y simplemente, es decir, no acompañados de algo más, así como está el par de zapatos, como está la liebre: “No cabe duda de que en la naturaleza se esconde un rasgo, una medida, unos límites y una posibilidad de traer algo delante ligada ellos: el arte. Pero tampoco cabe duda de que tal arte sólo se manifiesta en la naturaleza gracias a la obra, porque originariamente reside en la obra”.<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> Heidegger, *GA 5*, 28; trad., 63.

<sup>541</sup> Citado en Heidegger, *GA 5*, 26; trad., 59.

<sup>542</sup> Heidegger, *GA 84.2*, 697-708.

<sup>543</sup> Heidegger, *GA 5*, 58; trad., 123.

<sup>544</sup> Heidegger, *GA 5*, 58; trad., 123.

Pareciera que Heidegger, pese a todo, no puede escapar de la propia representación. Si bien el sentido del traer delante (*Hervorbringen*) incorpora la asunción de la cosa como obra, la cosa sigue irremediabilmente vinculada a su presentación. No obstante, la propuesta queda en cierto modo aclarada gracias a la esencia poética del arte. Cuando Heidegger establece que *todo arte es en su esencia poesía*, esto cuestiona el propio carácter de la cosa. En el caso de la cosa que trae delante la poesía, no se puede afirmar que ésta sea el lenguaje, ya que éste no es una cosa más entre las cosas, es propiamente *la cosa*.

Dicho esto, y así como hemos asistido a la esencia de la verdad pensada como ἀλήθεια, y, por ende, en el linde del dominio meramente lógico, el lenguaje para Heidegger no tiene valor sustantivo, no se trata de una concepción apofántica del lenguaje, antes bien, lo remite a su origen poético. En *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* Heidegger asegura:

la poesía nunca se toma el lenguaje como una materia prima ya previamente existente, sino que es justamente la poesía la que previamente posibilita el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo y más originario de un pueblo histórico. Así que, a la inversa, es la esencia del lenguaje la que tenemos que comprender a partir de la esencia de la poesía. El fundamento del existir humano es el habla en cuanto auténtico acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje originario, por su parte, es la poesía en cuanto fundación del ser. Ahora bien, el lenguaje es a su vez «el más peligroso de los bienes». Así que la poesía es la obra más peligrosa y al mismo tiempo la «más inocente de las ocupaciones».<sup>545</sup>

Que la esencia del arte devenga poesía y que dicha esencia poética exija una transformación radical de toda comprensión sobre la obra de arte, inaugura, como menciona Heidegger, la fundación de una nueva apertura en donde todo es diferente a lo acostumbrado.<sup>546</sup> A propósito de esto, si la forma estética de percibir y definir el arte estaba vinculada a los comienzos del pensamiento moderno, era de esperarse que tanto el arte como la forma de pensarlo estuviesen orientados por las primeras y fundamentales características tanto de lo ente en general, como de la verdad de este ente. Sin embargo, con la transformación hacia la esencia poética del arte, esto también suscita una transformación en nuestra actitud fundamental hacia el arte. Con ello cambia todo lo que alguna vez entendimos

---

<sup>545</sup> Heidegger, *GA 4*, 40; trad., 48.

<sup>546</sup> La esencia del arte, en la que residen a un tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad. Es a partir de la esencia poética del arte desde donde éste hace que se abra un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado. Heidegger, *GA 5*, 59; trad. 125. Traducción modificada.

por verdad, por lenguaje y por poesía. En este sentido, “la posición básica transformada hacia el arte es, por tanto, *la posición básica de la existencia hacia el arte como forma excelente de que la verdad del ser se realice*”.<sup>547</sup>

Sólo el arte puede concebir el *mundo* como acontecimiento original: como tal no se lo puede concebir desde el saber (el pensar) pero tampoco desde el actuar (la acción). Pero aquí estamos tomando el arte en su esencia como poesía, siendo esta misma igual de original que el pensar, y estando ambos inicialmente en el *dictado* [Sage]. Dictado y acontecimiento. Dictado y naturaleza.<sup>548</sup>

## §12. Tras la muerte del ate: arte como poesía

El carácter de ser no fundante, no expresado por completo durante el desarrollo de la diferencia entre la pregunta por el ser en tanto modo del existir y la ontología en tanto ciencia del ser como fundamento de todo ente, es decir, en la ontología fundamental, será ubicado por el propio Heidegger todavía en su cercanía al modo de acceso heredado de la tradición metafísica. De ello deriva que todos los comportamientos humanos no hayan sido entendidos en su radicalidad de acuerdo con el *Dasein*, sino únicamente como modificaciones de la subjetividad fundada en la metafísica. Como consecuencia, el pensar y el dialogar serán remitidos a la simple individualidad, mientras que el resultado de ello, esto es, la obra de arte, será entendida como el intercambio informativo de dos individualidades.

Heidegger mismo notó que en las primeras interpretaciones de la analítica del *Dasein* el acceso se tematizó sólo a partir de la subjetividad metafísica y que su planteamiento ontológico únicamente fue entendido en un sentido tradicional. El despliegue de la pregunta por el ser hizo necesaria una revisión para que lo presupuesto en la ontología fundamental pudiese salir a relucir. La referencia esencial del ser humano al ser, la cual se halla más allá de la subjetividad metafísica y la resultante exigencia de individualidad, se transformó poco a poco y en diversos periodos en la pregunta por el habitar del ser humano.

Sin embargo, la constante lucha de Heidegger por hacer accesible la cosa del pensar exigió a lo largo del camino filosófico nuevas formas de expresión que se oponen al residuo

---

<sup>547</sup> Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, 20.

<sup>548</sup> Heidegger, *GA 94*, 216; trad., 172.

de la voluntad subjetiva. Y un punto importante al respecto fue lo ganado mediante la tematización del diálogo entre el *decir poético* y el *decir pensante*. En este sentido, la tematización del habla o lenguaje no es un problema nuevo que apareciera en la famosa *Kehre* del pensar heideggeriano, sino el despliegue de aquello que ya se anunciaba en la ontología fundamental: la relación del ser hacia el ser humano en su habitar esencial.

Pero ¿en qué medida constituye el diálogo un camino adecuado para hacer accesible el asunto del pensar? ¿Por qué el habla es destacada mediante el diálogo en la obra tardía de Heidegger? Esto es así porque Heidegger encuentra en el diálogo una manera más fiel de pensar la esencia del lenguaje, es decir, aquello que no pudo ser tematizado propiamente en la ontología fundamental. Más allá de la subjetividad representacional, el diálogo no consiste en un mero hablar unos con otros, sino como Heidegger lo aclara: “el talante del diálogo está determinado por aquello desde donde han sido interpelados los que parecen ser los únicos que hablan, los seres humanos”.<sup>549</sup>

El decir unitario, que permite la manifestación de la relación del ser humano con el ser, encontrará sus vías de acceso en el ser-interpelados, el cual se muestra en la palabra poética y pensante. En este sentido, el diálogo entre el pensar y el poetizar adquiere un lugar importante para la comprensión del diálogo en cuanto tal.

En este punto, Nietzsche y Hölderlin son nombres decisivos. No únicamente a causa de las anécdotas que cuenta Gadamer, que “Nietzsche trastornó a Heidegger”<sup>550</sup> y “Hölderlin le soltó la lengua”,<sup>551</sup> sino porque para Heidegger, Nietzsche y Hölderlin “experimentaron más profundamente el final de Occidente”.<sup>552</sup> La experiencia, siempre diversa, del final del primer inicio del pensar en su dimensión metafísica tiene un significado particular para la reflexión sobre el otro inicio: mientras que Nietzsche, el pensador poético,<sup>553</sup> constituye el final de la filosofía occidental, puesto que lleva al máximo las posibilidades del primer inicio; Hölderlin, el poeta pensante, representa un tránsito –sino es que es el tránsito–,<sup>554</sup> puesto que en su poesía se encuentran guiños hacia el otro inicio. Así lo deja ver Heidegger en su conferencia *¿Para qué poetas?*: “La poesía pensante de Hölderlin ha impuesto su sello sobre

---

<sup>549</sup> Heidegger, *GA 12*, 143; trad., 137.

<sup>550</sup> Hans-Georg Gadamer “Zu: «Nietzsche hat mich kaputtgemacht!»”. *Aletheia* 9/10 (1996):19.

<sup>551</sup> Herrmann, *Wege ins Ereignis*, 26.

<sup>552</sup> Heidegger, *GA 45*, 126; trad., 118.

<sup>553</sup> Heidegger, *GA 50*, 150.

<sup>554</sup> En los Cuadernos Negros lo asume tal cual: “Hölderlin como el tránsito”. Heidegger, *GA 94*, 248; trad., 196.

este ámbito del pensar poético. Su poetizar habita en ese lugar con más familiaridad que ninguna otra poesía de la época. El lugar alcanzado por Hölderlin es una manifestación del ser que pertenece, ella misma, al destino del ser y le está asignada al poeta a partir de dicho destino.”<sup>555</sup> De ahí entonces que el diálogo entre el pensar y el poetizar sea interpretado como el diálogo entre preparadores del camino ya que “La poesía no es lo primero, sino que en el tránsito el pensar deberá ser el *preparador del camino*”.<sup>556</sup>

Si como ya hemos visto, Nietzsche es quien anuncia el final, esto es, el agotamiento de la metafísica y si Hölderlin es considerado *el* tránsito al otro inicio, entonces la meditación mediadora entre el pensar poético y el poetizar pensante es tanto necesaria como pertinente. Dicha meditación rebasa los límites heredados entre filosofía y poesía, es decir, entre pensar y poetizar. Entre ambas existe un vínculo íntimo que no puede ser tematizado por medio de la subjetividad representacional. Ni lo poético del pensar, ni lo pensante de la poesía pueden ser vistos como una deformación, inspiración o una mera mezcla. Estos modos de consideración utilizados hasta ahora jamás alcanzarían la esencia de esta relación, ya que siguen moviéndose en un fundamento metafísico ingenuo. Lo propio de esta relación tan sólo puede ser pensado, en la medida en que se piense *lo común* entre filosofía y poesía, es decir, entre pensar y poetizar. Pero ¿qué es esto común? ¿Cómo se relacionan entre sí pensar y poetizar? ¿Cómo acontece este diálogo?

En nuestra época, ahora regida por la técnica planetaria en su máxima consolidación, o bien considerada como la era de la automatización global, tal cual lo advirtiera Heidegger en su momento, resulta sumamente difícil encontrar una respuesta ‘satisfactoria’. Si no es que, de hecho, encontrar respuestas en general es todo un desafío. En todo caso, sin embargo, la época contemporánea ya no sólo tiende al olvido del ser, peor aún, tiende al olvido del pensar y del poetizar. Simplemente porque no precisa de ellos. Este olvido hunde sus raíces en un acontecimiento decisivo en el ser humano (y no del ser humano), como lo pensó Nietzsche y lo poetizó Hölderlin.

La muerte de Dios en Nietzsche y la huida de los dioses en Hölderlin destacan en esencia el habitar originario del hombre. Y, sólo en ese sentido, “habitamos del todo impoéticamente [...] y un habitar sólo puede ser impoético porque el habitar en esencia es

---

<sup>555</sup> Heidegger, *GA 5*, 252; trad., 202.

<sup>556</sup> Heidegger, *GA 45*, 190; trad., 176.

poético.<sup>557</sup> Heidegger radicaliza esta profunda mirada al comprender este acontecimiento como el *acontecer del ser*, el cual se expresa en su historia.

En la tematización del fin del primer inicio del pensar en el proyecto pensante de Nietzsche, así como a través del énfasis en el tránsito al otro inicio en el decir poético de Hölderlin se anuncia, de acuerdo con Heidegger, por vez primera la historia del ser en cuanto tal. La objeción de la pérdida de sentido de la filosofía, expresada en el mundo regido por la técnica, no solamente exige una meditación acerca de la tarea de la propia filosofía, sino también acerca del ámbito en el cual surge este reproche: la época de la técnica omniabarcante. Todo apunta a que la filosofía en el primer inicio ha llegado a su final. El actual dominio de la técnica muestra la necesidad de la tematización de este final y del tránsito al otro inicio del pensar. De ahí que la esencia de la técnica, la *Machenschaft* y la *Gestell*, no sea interpretada por Heidegger como una estructura maligna, sino como “acontecimiento velado” que debe ser pensado.

Dado que en la obra de Heidegger a partir de la década de los años 30 la historia del ser constituye un camino señalado para acceder al ser en su carácter aconteciente, de este modo se alcanza también lo no-dicho del decir del ser. La historia del ser constituye entonces un camino asignado para experimentar el diálogo entre pensar y poetizar: “Ésta es la vía de la historia del ser. Si alcanzamos esta vía, llevará al pensamiento a un diálogo con el poetizar desde la historia de ser”.<sup>558</sup>

La necesaria llamada hacia la vía de la historia del ser muestra caracteres no-metafísicos, en los cuales pueden encontrarse indicaciones de aquello común entre el pensar y poetizar en su diálogo. Este diálogo no es de carácter mítico o místico, sino que muestra esencialmente la crítica a la mirada insaciable de la esencia del ser humano desde la metafísica y su imposibilidad para comprenderlo en su habitar originario, su habitar poético.

Para Heidegger, en el diálogo entre el pensar y el poetizar se trata menos de la conservación de territorios heredados y más del descubrimiento del habitar del ser humano en su relación esencial con el ser, es decir, de la inauguración de un camino que pudiera atravesar el evidente absorberse en la calculabilidad y “lo que alberga la posibilidad de ser comandado, esto es, aquello que está permanentemente a disposición (*Bestellbarkeit*).” En

---

<sup>557</sup> Heidegger, *GA 7*, 206; trad., 90.

<sup>558</sup> Heidegger, *GA 5*, 252.; trad., 202-s. Traducción modificada.

este sentido es claro que la necesidad del diálogo entre pensar y poetizar no es una huida hacia la mística, sino la posibilidad histórica de resguardar la esencia del ser humano en su carácter habitante de la época de la técnica.

Si el ser humano contemporáneo lo ve todo como si fuera su hogar, parece que la pregunta de si acaso y cómo sería posible un hogar resulta superficial y superada. Por otra parte, este supuesto habitar se encuentra en confrontación no sólo con las guerras y las crisis ecológicas, sino también con nuestra dependencia técnica en casi todos los ámbitos. El habitar no depende de una época histórica, pero nuestra época actual absorbida por la técnica, cuyo punto de partida es indiferente al habitar, puede quizá hacer necesaria la pregunta por el habitar mismo. En este sentido el *dictum* del sabio en *Los diálogos de campo* cobra gran actualidad: “Quizá el hombre no esté en absoluto en casa en su propia casa”.<sup>559</sup>

¿Nos resta algo aún a nosotros, los seres humanos contemporáneos? ¿Tendrán la filosofía y la poesía algún lugar al interior de este supuesto hogar, que en el fondo no es más que la ausencia-del-hogar? ¿Deberíamos interpretar esta situación simplemente como nihilismo y conformarnos con ello? En una lección de la época del final de la segunda guerra mundial (1944/45) Heidegger nos ofrece un guiño:

El ser humano histórico piensa. Filosofa. El ser humano histórico está en la filosofía. Por ello, no podemos ser recién introducidos «en» la filosofía. Muy por el contrario se precisa de una orientación con la cual el ser humano histórico llegue a estar en casa [*heimisch werden*] y aprenda por vez primera el habitar auténtico, justo ahí donde mora extrañado y lleno de olvido.<sup>560</sup>

La posibilidad aquí mencionada, *llegar a estar en casa* [*heimisch werden*] y el *habitar auténtico*, podría ser malinterpretada como una recaída en una situación metafísica. Esto puede evitarse si se toma en serio la ya mencionada *Historicidad* del ser humano. Si acaso puede ser y cómo es que puede ser el hogar, depende de cómo lleguemos a estar en casa [*heimisch werden*] ahí donde moramos *históricamente*. Y ahí yace la posibilidad de aprender-a-habitar. A causa de nuestro extrañamiento y olvido se encubre el carácter histórico de nuestro modo de ser. No obstante, este encubrimiento no consiste únicamente en ocultar un contenido, sino que el encubrimiento alcanza incluso al propio acceso.

---

<sup>559</sup> Heidegger, *GA 77*, 37.

<sup>560</sup> Heidegger, *GA 50*, 148.

Si en la tradición metafísica de la subjetividad la representación constituyó la vía de acceso principal hacia los fenómenos, entonces no fue visto el carácter histórico y de relación del ser humano:

El ser humano, entendido en la lustración como ser con razón, no es menos sujeto que el hombre que se comprende como nación, que se quiere como pueblo, se cría como raza y finalmente se otorga a sí mismo poderes para convertirse en dueño y señor del planeta. El egoísmo subjetivo, para el que, por lo general sin que él lo sepa, el Yo es determinado previamente como sujeto, puede venirse abajo por causa de la inclusión de todo lo relativo al Yo dentro del Nosotros. Con esto, la subjetividad no hace sino adquirir más poder. En el imperialismo planetario del ser humano técnicamente organizado, el subjetivismo del ser humano alcanza su cima más alta, desde la que descenderá a instalarse en el llano de la uniformidad organizada. Esta uniformidad pasa a ser el instrumento más seguro para el total dominio técnico de la tierra.<sup>561</sup>

El aprender a habitar al que Heidegger se refiere nada tiene que ver con una organización que posibilitara a través de medios técnicos el ser-unos-con-otros y su diálogo respectivo, sino que refiere a escuchar y tematizar de forma pensante la esencia esencial del ser humano. Si acaso permaneciera la reunión de individualidades en la época técnica, entonces la subjetividad metafísica seguiría siendo lo predominante del modo de comportarse del ser humano. De esto se sigue que el diálogo tan sólo puede ser visto como un intercambio de información de carácter indiferente y nivelador.

No obstante, acertamos en la esencia de la época tan sólo una vez que la pensamos históricamente, esto es, como el acabamiento de aquello que surgió en la modernidad en cuanto subjetividad. Y, en caso de que en el siglo XX haya acontecido presumiblemente el acabamiento de la modernidad, “–no como un finalizar–, sólo puede [comenzar], o incluso debe ser, por esto mismo, la época de la técnica, puesto que ésta es, ante todo, el destino inicial y por ende, el destino largamente encubierto de la modernidad”.<sup>562</sup>

En contra de interpretaciones unilaterales de la época técnica, la pregunta por la esencia de la técnica debe ser comprendida meditativo-históricamente. De ahí que Heidegger escriba que un pensar que se ocupe con las antiguas preguntas fundamentales sea necesario. De este modo, el diálogo con la metafísica coloca “por primera vez ante la mirada de un

---

<sup>561</sup> Heidegger, *GA 5*, 102; trad., 89. Traducción modificada.

<sup>562</sup> Heidegger, *GA 50*, 149.

pensar meditativo los rasgos ontológicos de la civilización mundial tecnológica-científica”.<sup>563</sup>

El comienzo de la modernidad en cuanto época de la historia del ser obtiene un papel decisivo en relación con aquello que así inicia y que en nuestra época técnica llega a su acabamiento: “Con la asignación y destinación del ser como enfrentamiento objetual comienza la más extrema retirada del ser, en la medida en que la proveniencia esencial del ser ni siquiera como pregunta y cosa digna de ser preguntada llega a estar a la vista”.<sup>564</sup>

La tematización de la técnica encuentra una vía de acceso adecuada tan sólo cuando no se considera a la maquinación del ser humano o la mecanización de la vida como lo decisivo, sino cuando se ve que estos fenómenos han de ser comprendidos originalmente a partir de la esencia de la técnica. Mas no encontramos la esencia de la técnica al situarnos en su más amplia vía, esto es, al esperar presuntas soluciones a través de los más novedosos descubrimientos. Lo decisivo ya ha acontecido y debería abrir nuestro futuro. Heidegger denomina a aquello que aconteció de manera decisiva en la modernidad, *la aniquilación de la cosa*. Y esto prepara el camino hacia el acabamiento de la más extrema sustracción del ser. No resulta por esto sorprendente que el arte en su esencia poética busque entonces restituir, o salvar –si es que podemos hablar en esos términos– las cosas.

Por esto, Heidegger escribe en *Das Gestell*, “Cuando lo presente llega a ser lo objetivo para el representar, se instala ya, aunque de modo velado, el dominio de la falta-de-distancia”.<sup>565</sup> Lo falto-de-distancia que caracteriza la indiferencia y la ausencia de preguntas de nuestra época tan sólo puede ser comprendido con relación a aquello que desde la modernidad ha sido indicado, o como el propio Heidegger escribe en otro texto: la época de la técnica es “ante todo, el destino inicial y por ende, el destino largamente encubierto de la modernidad”.<sup>566</sup>

Lo puesto delante, representado, [*Vorgestellte*] como lo objetivo en la modernidad posibilita la indiferencia de la falta-de-distancia en la época contemporánea de la técnica, en la cual el poner del ente se muestra como *Reducción*. Esto se indica en un texto de respuesta a Ernst Jünger:

---

<sup>563</sup> Heidegger, *GA 16*, 742.

<sup>564</sup> Heidegger, *GA 10*, 131; trad., 126.

<sup>565</sup> Heidegger, *GA 79*, 25.

<sup>566</sup> Heidegger, *GA 50*, 149.

En el escrito *Sobre la línea* menciona usted como una característica fundamental de las corrientes nihilistas «la reducción». [...] ¿Qué dice esto sino que el movimiento hacia un «siempre-menos» en plenitud y originariedad dentro del ente en totalidad, no sólo es acompañado sino determinado por un crecimiento de la voluntad de poder?<sup>567</sup>

La reducción de la presencia, que se manifiesta como aniquilación de la cosa no es un desaparecer, sino el “el movimiento hacia la progresiva disminución de contenido y originariedad” de lo ente en su totalidad. El ser humano actual experimenta esto como economía del pensar y el vivir. En este sentido, el aire deviene fuente de vida, los campos, fuentes principales de recursos, el río, reserva de energía, el ser humano, *human resource*, etcétera. Lo ente en cuanto lo reducido no es ya algo para el *poner-delante* (*Vor-stellung*), sino para el *dis-poner* (*Be-stellung*). Lo ente en cuanto mercancía del dis-poner no es ya un objeto del poner-delante, sino que su presencia se torna en un *poner* que *dis-pone*. Se le ordena al ente adquirir una determinada figura, el desempeñar un papel determinado.

Lo ente nos hace frente en virtud del previo estar-descubierto, su ser como ser-consistente, ser fondo de reserva (*Beständigkeit*); podemos disponer de él, más no dominarlo. El descubrir demandante no es posible si el ser humano mismo no es, a su vez, emplazado a disponer de la oculta energía de la naturaleza: “[...] el mundo, al que él pertenece, el cual es consistente y por ende puede dis-ponerse de él como de una mercancía calculable y asegurado según las posibilidades del dis-poner”.<sup>568</sup> De esta manera, como reza la famosa línea de *Serenidad*: la naturaleza deviene “un gigantesco y singular tanque de gasolina, una fuente de energía para la técnica moderna y para la industria”.<sup>569</sup>

Ante ello, el pensador de Friburgo busca alguna forma de divisar un camino radical frente a esta situación. En un diálogo epistolar con Kojima, Heidegger señala la posibilidad de traer a la vista el domino de la esencia de la técnica, de la *Gestell*. Y esto “precisa de que en lugar de absorbernos en el dis-poner y en observar al mundo técnico, retrocedamos hacia el dominio del poner”.<sup>570</sup> Esto no significa huir hacia el pasado u oponerse a la técnica, sino

---

<sup>567</sup> Citado por G. Seubold, *Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik* (Freiburg: Alber, 1986), 155.

<sup>568</sup> Heidegger, *GA 11*, 158.

<sup>569</sup> Heidegger, *GA 16*, 523.

<sup>570</sup> Heidegger, *GA 11*, 159.

más bien “un paso fuera de esta vía, en el paso adelante o el paso atrás que acontece en el dis-poner.”<sup>571</sup>

En virtud de ello “el poder del poner llega a una abierta oposición.”<sup>572</sup> El pensar se pone contra la vía de la técnica. Con ello, el poder del poner resulta visible en su relación con el dis-poner humano. El *pensar* en la época de la técnica muestra entonces inmediatamente su carácter de *o-posición*, que Heidegger pronto descubre como un carácter peculiar del pensar, aun cuando esto haya sido tematizado en sus inicios filosóficos como un *contramovimiento*.

Gracias a esta oposición del pensar se hace visible la pertenencia y la relación del ser humano con el ser. Una vez que esto acontece, el pensar piensa contra sí mismo, dado que la técnica en esencia no es más que un modo del ocultarse del ser, cuya correspondencia es el pensar. Heidegger llama a esto “el más dañino y por el ende el más agudo de los peligros”<sup>573</sup> que amenazan al pensar. Pero justo ahí donde es mencionado este peligro también se vislumbra otro peligro considerado, por un lado, el más benévolo y por ende el más salvador de los peligros: la cercanía del poeta que canta,<sup>574</sup> o bien, como el peligro creciente, aunque considerado ‘poco’ en sus fundamentos, a saber, la poesía.

La vitalidad sustentadora de la poesía, las artes y el pensar meditativo ya no puede experimentarse en la verdad que habla desde su interior. Estos ámbitos se han transformado en meros instrumentos de la civilización. Su lenguaje, que descansa en sí mismo, desaparece en la fugacidad de la información apresurada, que carece de un poder formativo duradero. Por eso necesitamos un pensar que persevere resueltamente en el cuestionamiento de las viejas cuestiones fundamentales que reescriben sin cesar la existencia mundana de los mortales en su inquietud.<sup>575</sup>

El peligro salvador que amenaza al pensar como poesía no significa para Heidegger “estar suspendido en lo irreal”, sino “el abrirse de aquello abierto en donde todo es distinto a

---

<sup>571</sup> Heidegger, *GA 11*, 159.

<sup>572</sup> Heidegger, *GA 11*, 159.+

<sup>573</sup> Heidegger, *GA 13*, 80.

<sup>574</sup> Heidegger, *GA 13*, 80.

<sup>575</sup> Heidegger, *GA 16*, 742. “Das tragend Belebende der Dichtung, der Künste, des besinnlichen Denkens wird nicht mehr in seiner aus ihnen selbst sprechenden Wahrheit erfahrbar. Die genannten Bereiche sind zu einem bloßen Instrument des Zivilisationsbetriebes umgefälscht. Ihre in sich selbst ruhende Sprache verschwindet im Flüchtigen der sich überstürzenden Informationen, denen die bleibend prägende Gestaltungskraft fehlt. Darum ist ein Denken nötig, das entschlossen dabei ausharrt, fragender die alten Grundfragen zu erörtern, die den Weltaufenthalt der Sterblichen immer neu in seiner Unruhe durch walten”.

como era antes”.<sup>576</sup> En este abrirse estamos fuera de la vía heredada. El llamado carácter-de-oposición del peligro, la poesía, el cual amenaza al mismo pensar, puede ser para el propio pensar o bien el peligro más agudo o bien el más salvador. La *poesía* por ello, “no consiste en evadirse revoloteando en sueños, pero tampoco nunca es configurar lo real. Midiéndola esencialmente, la poesía es un esbozo del ser, y para ello se necesita primero el saber de lo ente que tiene que ceder al ser. Lo esencial de la poesía no es el «arte», sino resistir esa lejanía que es propia de la diferencia de ser”.<sup>577</sup>

La poesía abre posibilidades que permanecen cerradas para el pensar, por ello surgen las distintas manifestaciones del peligro. El decir del habla que canta en la poesía muestra la tematización fundamental de la relación con las cosas y con los otros. En una carta a Podewils, Heidegger rememora esto a raíz de su primer encuentro con Celan:

Durante el primer encuentro con Celan hablé largamente con él acerca de la diferencia entre el decir y el enunciar. La correspondencia entre el nombrar y el nombre pertenece a la pregunta por el decir simple. [...] Pero en la región del pensar estas preguntas resultan aún más complejas, puesto que el habla habla de costumbre en torno a lo ente y tan sólo menciona conjuntamente al ser, aunque de tal modo que siempre le precede. Para los poetas, si es que son poetas como Celan, esto resulta más sencillo.<sup>578</sup>

Tal como en el proyecto pensante, así también en el decir poético se lucha contra el dominio de un habitar aparente. En este sentido, Heidegger apunta hacia el carácter violento, el carácter-de-oposición en su doble modalidad. El carácter aparente del habitar es señalado como un en-medio entre los entes. Dicha interpretación es tomada de lo habitual de lo ente, la cual no ve lo propio de la esencia del ser humano en su correspondencia con el ser. “Hasta qué punto el ser humano es un extraño (*uneinheimisch*) en su propia esencia lo revela la opinión que él tiene de sí mismo al tornarse por aquel que ha podido inventar el lenguaje y el comprender, el construir y el poetizar”.<sup>579</sup>

---

<sup>576</sup> Heidegger, “Vom Ursprung des Kunstwerkes”, 17; trad. Xolocotzi, 27.

<sup>577</sup> Heidegger, *GA 96*, 204; trad., 177.

<sup>578</sup> Carta inédita del 20 de octubre de 1970, albergada en la Academia Bávara de las Bellas Artes, Múnich, Alemania. Heidegger ya había escrito algo parecido a Max Kommerell el 4 de agosto de 1942: “Usted tiene razón, lo escrito es una «desgracia». *Ser y tiempo* también fue un infortunio. Y cualquier exposición directa de mi pensar sería hoy la mayor de las desgracias. Tal vez ésta sea la primera prueba de que mis intentos a veces se acercan al pensar genuino. Todo pensar auténtico, a diferencia de los poetas, es un infortunio en su obrar directo”. Max Kommerell, *Briefe und Aufzeichnungen 1919-1944* (Olten, 1967), 405.

<sup>579</sup> Heidegger, *GA 40*, 165; trad., 144.

El movimiento de oposición desplaza al ser humano por vez primera a su esencia y de esta forma hacia lo inhabitual. Aprender-a-habitar significa entonces salir de la vía de lo habitual para llegar a la vía de la apertura del ser de lo ente. Heidegger denomina a esto ‘*violencia creadora*’ del *Dasein* histórico,<sup>580</sup> a la cual, junto a la creación de estados, pertenecen también la poesía y el pensar: “Los poderes de la poesía, del pensar y de la creación de Estado actúan, sobre todo en épocas avanzadas de la historia, hacia delante y hacia atrás, y en ningún caso son calculables. [...] Estas tres violencias creadoras del *Dasein* histórico suscitan aquello único a lo que podemos atribuir grandeza”.<sup>581</sup>

La región del diálogo entre el pensar y el poetizar tan sólo puede alcanzarse una vez que se haya superado la vía que interpreta el habitar del ser humano como lo presente y convencional, es decir, una vez que se piense y poetice el habitar propio según su esencia inhabitual al no-estar-en-casa (*un-heimisch*). Dicho de otra forma: aprender-a-habitar será posible una vez que se haya develado nuestro carácter in-habitual (*un-heimisch*) mediante la correspondencia histórica al ser. Para ello, así como lo enfatiza en una carta a Bernhard Welte: “Hace falta la meditación sobre la pregunta, si y de qué manera puede haber “hogar” (*Heimat*) en esta era de civilización mundial mecanizada y uniforme”<sup>582</sup>

En este sentido, la meditación resulta necesaria para el ser humano *tecnificado*, ya que ésta puede conducirlo a su propia esencia. Y justo aquí encontramos el lugar buscado para el diálogo entre pensar y poetizar, porque “la meditación histórica [...] sólo es posible, pero también necesaria, ahí donde la historia es asumida creativamente y participa en la formación – en el crear del poeta, del arquitecto, del pensador, del estadista [...] por eso se lleva a cabo en ellos la inauguración y la nueva fundación de la historia”<sup>583</sup>

Que Heidegger quiere ser parte de esta fundación renovada de la historia se manifiesta en su actitud dialógica con los creadores en sentido amplio. Como es bien sabido a raíz de su periodo en el rectorado, el diálogo entre el pensar y el ‘hombre de estado’ o ‘estadista’ resultó

---

<sup>580</sup> Para ello véase: Daniela Neu, *Die Notwendigkeit der Gründung im Zeitalter der Dekonstruktion*, (Berlin: Duncker und Humblot, 1997), 239-242; Herrmann, *Wege ins Ereignis*, 149.

<sup>581</sup> Heidegger, *GA 39*, 144; trad., 129.

<sup>582</sup> Heidegger, *Cartas a Max Müller y Bernhard Welte* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2006), 115.

<sup>583</sup> Heidegger, *GA 45*, 43; trad., 43. Asimismo, en otra lección, Heidegger se refiere a este hecho de la siguiente manera: “La actitud violenta del decir poético, del proyecto pensante, de las configuraciones constructivas, del obrar político, no es una actitud propia de las facultades que posea el ser humano, sino una sujeción y doblegamiento de las fuerzas en virtud de las cuales el ente se abre como tal al insertarse el ser humano en él”. *GA 40*, 166, trad., 145.

ser un fracaso. No obstante, el diálogo entre la “violencia creadora” del pensar y del poetizar ha ganado un lugar decisivo, para develar posibilidades salvíficas del habitar en la época de la técnica. El despliegue de este diálogo ha signado la obra tardía de Heidegger, precisamente porque ahí se abrieron caminos que aún han de ser transitados. Tanto más intensa se manifieste la herencia de la modernidad en la época técnica, cuanto más necesario resultará el diálogo entre el pensar y el poetizar.

No cabe duda en este mismo sentido que si “Heidegger alude siempre a la poesía como un discurso cercano al de la filosofía”,<sup>584</sup> es porque en la poesía acontece de modo especial la manifestación que tenemos del ser y de las cosas a través del decir poético. Esto es: por medio de la esencia del lenguaje como poesía, viene a nosotros la verdad del ser. Es en todo caso, al igual que el pensar meditativo, un modo privilegiado de nombrar al Ser de una forma no objetivada ni representativa. Y no se trata, como afirma Leyte, de que “en el poema a su vez no hay unas palabras mejores, ni más valiosas ni más bellas que otras. Lo bello y valioso y verdadero es que en el poema se hacen visibles las palabras, como en el arte se hacen manifiestas las cosas.”<sup>585</sup>

En consecuencia, hay para Heidegger una preeminencia inexorable de la poesía, porque en ella reside la esencia misma del lenguaje.<sup>586</sup> Si atendemos a la célebre sentencia de la *Carta sobre el humanismo* en el que el pensador afirma: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los *pensadores* y *poetas* son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan a lenguaje y allí la custodian”,<sup>587</sup> entonces asistimos a las dos maneras

---

<sup>584</sup> Bertorello, “La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger. Una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson”. *ARETÉ Revista de Filosofía* Vol. 22, No. 2 (2010): 178.

<sup>585</sup> Leyte, *Post Scriptum*, 50.

<sup>586</sup> “La poesía es la esencia del lenguaje y sólo por consecuencia puede también ser «expresión». Pero el arte y la obra de arte no son una especie de lenguaje, sino viceversa: la obra lingüística es la figura fundamental del arte, ya que ésta es poesía. La poesía en sentido estrecho, *Poesie*, permanece la figura fundamental del arte (poesía en sentido amplio), pero precisamente porque en el decir poético siquiera lo abierto, en donde lo ente como ente llega al despliegue y conservación, es proyectado y llega a ser propiedad para el Dasein humano. Construir y modelar por el contrario acontecen siempre en lo ya abierto de del dictado [*Sage*] y del decir y por ello precisamente en cuanto caminos del arte nunca son lenguaje, sino un correspondiente poetizar propio”. Heidegger, *GA 80.2*, 584-s.; trad. “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, 29. La traducción ha sido modificada. Por *Sage* en vez de *saga*, como sugiere el traductor, hemos optado por traducir dictado en relación con el *sagen*, decir.

<sup>587</sup> Heidegger, *GA 9*, 313; trad., 259.

de llevar a la palabra el ser: mediante la filosofía y mediante el arte en su consideración estrictamente poética. Para Heidegger todo arte es poesía:

la obra lingüística, la poesía en sentido más estrecho, tiene una posición privilegiada en el arte en su totalidad. Uno suele establecer en cada caso un «lenguaje de formas» en los artistas y en sus obras, por ejemplo en las obras de arquitectura y plásticas. ¿Por qué «lenguaje» en una obra arquitectónica? Bien, sabemos que el lenguaje es «expresión» y también el arte es precisamente esto, es decir, «expresión». Y por ello todo arte es «lenguaje». Y ya que el arte lingüístico se llama «poesía», es pues todo arte poesía.<sup>588</sup>

El sentido amplio de *Dichtung* como poesía se diferencia, por obvias razones, de la *Poesie* como obra artística lingüística. Por lo que Heidegger no desprecia el arte plástico, al contrario, establece la capacidad poética en la plástica en tanto que la obra de arte se instaura también como lenguaje. En realidad, y como bien señala Bertorello, “la obra de arte se presenta como un objeto que hibrida en su propia estructura una posición frente a la realidad, frente a la imagen y frente al lenguaje”.<sup>589</sup>

Si pensamos pues la hibridación de la obra de arte más que como objeto, como acontecimiento del tránsito ya antes caracterizado como verdad, tenemos por un lado que la obra de arte desoculta de manera especial las cosas mismas, y al mismo tiempo para que éstas no pasen por la proposición, tenemos de ella su acaecimiento en la imagen. Esta estructuración dice aquello que la cosas *son* a través del decir poético.

Así pues, si la única pregunta que ronda el proyecto filosófico de Heidegger es, en efecto, la pregunta por el Ser como su *única* pregunta, en la medida en que vale para lo más esencial, aparece entonces el pensar y el poetizar como los modos por excelencia en que el Ser puede acontecer de forma histórica-apropiadora, como *Ereignis*. De modo que tanto la filosofía pensante como el arte poetizante se erigen como los dos modos en los que acontece propiamente el Ser.

La esencia poética del arte, en definitiva, no queda reducida a una concepción romántica de la obra de arte para afrontar el fenómeno del arte *tras* la muerte de éste, antes bien, constituye el meollo del asunto que posibilita pensar precisamente ese *después* del arte.

---

<sup>588</sup> Heidegger, *GA 80.2*, 583; trad. “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, 28.

<sup>589</sup> Bertorello, “La obra de arte como objeto híbrido...”, 29.

La cuestión aquí es si eso lo hemos podido conquistar o si es que estamos en tránsito hacia ello.

La tesis principal que recorre esta investigación ha mostrado el camino que Heidegger emprende alrededor de 1931-1932 cuando se hace posible la pregunta por el arte. Y eso no implica que dicho camino nos haya conducido siempre de manera recta, ni que, a su vez, esto nos proporcione una resolución definitiva. Si, como indica el propio título de *Caminos de bosque [Holzwege, "sendas perdidas"]* en el que encontramos el ensayo sobre "El origen de la obra de arte", ciertamente transitamos por sendas que muy posiblemente nos dirijan hacia el extravío. Pero en medio de lo no hollado, en medio de una nueva concepción para aquello que podemos volver a considerar bajo el concepto 'arte', sí que hallamos una posibilidad que para bien o para mal sigue abierta después de casi un siglo: que, tras la muerte del arte, éste ya no puede ni debe ser absorbido por la reflexión estética que lo determina como objeto sensible productor de vivencias. Por el contrario, si la esencia poética del arte asume junto con el pensar una de las posibilidades de decir el Ser, entonces el poetizar y el pensar determinan a su manera el acontecimiento de ese decir.

De modo que la tarea de Heidegger consiste en sentido estricto, en despensar el arte –dado que a éste le corresponde el poetizar– y con ello, proponer un nuevo paraje a partir de lo cual se nos desvela lo que siempre se nos mantiene velado: el ser oculto a través de la esencia del lenguaje, la poesía. De ahí que también el *arte* sea para Heidegger, "*lo que da motivo para un mundo*".<sup>590</sup>

---

<sup>590</sup> Heidegger, *GA 94*, 216; trad., 172.

## CONSIDERACIONES FINALES

### **Donde está el peligro, crece también lo que salva<sup>iv</sup>**

“¿Hasta qué punto es el arte algo natural para el ser humano?”,<sup>591</sup> cuestiona Heidegger en sus *Cuadernos negros*. A diferencia de aquello que comúnmente asumimos sobre el arte y su vínculo inextricable con lo propiamente humano, la cuestión por lo demás sugestiva invitaría a reparar en dicho vínculo que, al menos para nuestro momento histórico, deviene cada vez contradictorio de cara al mundo actual del arte.

El siglo XX fue, sin duda alguna, un escenario fértil para el desenvolvimiento de todos los movimientos artísticos revolucionarios acontecidos. Y la reflexión filosófica, como nunca, se alzó con tanta fuerza que pareciera que el arte se volvió exclusivo tanto de la teoría, como de la política. Esto último en la medida en que las diferentes formas artísticas cuestionan de antemano el academicismo exacerbado del arte, así como su institucionalización.

Ante ello, Heidegger no proporciona reflexión alguna que ayude a entender las diversas maneras en las que el arte se estaba transformando abruptamente, y tampoco desarrolla una estética. Pero quizá el hecho de no hacerlo demuestra que las posibilidades del filosofar radical pueden sustraer el fenómeno del arte del dominio estético y hallar ahí un campo todavía más fecundo. Incluso frente al momento epocal en el cual surge su meditación histórica en torno al arte, ésta no busca dar cuenta del mundo del arte de su tiempo, sino que se erige como una tarea todavía más esencial: la capacidad que éste tiene de poner en obra la verdad de lo ente.

Al inicio de esta investigación, nuestra tarea fue contextualizar el momento en que el arte ingresa al proyecto filosófico de Heidegger. Y con base en ello, podemos aseverar que no se trata de un problema menor en su filosofía. Lo problemático en todo caso resulta ser el ensayo intitulado “El origen de la obra de arte”, pues a simple vista pareciera que es el único texto que Heidegger le confiere única y exclusivamente al arte. Y esto en cierto modo es así, aunque para su lectura no podemos pasar por alto sus pretensiones filosóficas y la razón por la que el arte tiene cabida al interior de éstas.

---

<sup>591</sup> Heidegger, *GA 97*, 458; trad., 408.

Si la conocida interpretación del pensamiento de Heidegger determinaba dos momentos en su desarrollo, la ontología fundamental y el pensar ontológico, éstos eran representados a su vez por sus dos obras más importantes respectivamente: *Ser y tiempo* y las *Contribuciones a la filosofía*. Lo problemático de ello es la complejidad que esto supone frente a la obra integral (*Gesamtausgabe*) publicada casi por completo, ya que pasan a la periferia momentos tan importantes como lo es la *Metafísica del Dasein* en donde emerge la posibilidad del arte para su proyecto filosófico. Asimismo, en relación con las *Contribuciones a la filosofía*, éstas suponen una preparación que introduce el fenómeno del arte ya como un modo esencial para el acontecimiento de la verdad del Ser y en donde encontramos propiamente el opúsculo sobre la obra de arte, que, a su vez, resultaría inaccesible sin el ensayo “De la esencia de la verdad” a partir de inicios de la década de 1930.

Bajo este panorama, el opúsculo sobre la obra de arte cobra una importancia decisiva para lo que nosotros llamamos aquí una desestetización del arte. Se trata de una propuesta verdaderamente reaccionaria ante el pensamiento moderno en donde su principal contendiente es Hegel. Y pese a ello, en el ensayo Hegel no es nombrado sino hasta el epílogo que Heidegger redacta por lo menos dos décadas después. En este sentido, la interpretación hegeliana del arte ha sido vital para entender la manera en que Heidegger establece su propuesta y su consideración no estética del arte.

Aquello que Heidegger indica en 1935 en su lección sobre *Introducción a la metafísica*, a decir, que “debemos procurar un nuevo contenido a la palabra «arte» y a lo que pretende nombrar”<sup>592</sup> es algo que Heidegger en verdad procuró desde principios de la década de 1930 y que vemos reflejado tanto en las distintas versiones de las conferencias, como en la versión final del ensayo sobre la obra de arte, como ya se ha insistido a lo largo de la presente investigación.

La tarea fundamental que tiene el ensayo representa para la filosofía del siglo XX un ejercicio desafiante si no es que insondable. Que la cuestión del ‘origen’ [*Ursprung*] inaugure el texto, constituye a su vez el punto de partida de toda la trama a-conceptual de la que el pensador se servirá.

El ámbito del origen, como ha sido dilucidado en esta investigación, es la pieza clave para llevar a cabo un planteamiento no estético del arte, en la medida en que se trata de un

---

<sup>592</sup> Heidegger, *GA 40*, 140; trad., 123-s.

ámbito anónimo y anterior a cualquier tipo de objetividad y subjetividad. Por ello se enfrenta al sentido que tiene para Hegel la reflexión. Si ésta se caracteriza por generar conceptos a partir de lo dado en la inmediatez, en el origen no hallamos concepto alguno, éste carece de fundamento, es en sentido estricto un no lugar, una instancia que se mueve siempre con anterioridad a todo, incluso a las propias cosas, pero que a la vez las deja ser. Se trata de un punto inencontrable, intransitable, oculto. Frente a la seguridad con la que se alza la fundamentación de la teoría y la reflexión, el ámbito del origen se juega ahí donde no hay suelo, pura emergencia que brota desde un no lugar. Quizás por ello mismo Heidegger asimila que el enigma del arte cuestionado desde el ámbito del origen no pretende resolverlo —por la imposibilidad que éste supone—, sino verlo.

A grandes rasgos, nuestra investigación transitó por uno de los múltiples caminos que se abren a través del ensayo sobre la obra de arte, esto es, la muerte del arte enunciada en el epílogo, el cual, como ya anticipamos sólo puede tener sentido en contraposición con el fin del arte en Hegel. Si para Hegel el carácter pasado del arte se debe a que éste ha dejado de ser la representación sensible de la idea a causa del predominio de la idea por encima de lo sensible, la meditación heideggeriana de la muerte del arte no deviene sólo un producto de la historia, sino que es la consecuencia inminente del más alto pensamiento metafísico e historiográfico sobre lo ente. Esta muerte del arte, desprovista de consideraciones románticas, hunde sus raíces en el esteticismo exacerbado que niega dicho carácter pasado y final del arte y que, como resultado, trae consigo la pérdida de la relación no objetivante de las cosas que sólo el arte podía desvelar.

Para Heidegger, el intento por restituir las cosas sólo puede tener lugar gracias a la propuesta global del ensayo: la esencia poética del arte, la cual constituye el meollo del asunto que posibilita pensar que lo ahí dicho sólo cobra sentido *tras la muerte del arte*. La cuestión no es ya si esto pudo ser aplicable o no, o incluso si esto sigue siendo una pregunta abierta para la filosofía. Se trata más bien de comprender los alcances tanto en el siglo XX como en este primer cuarto del siglo XXI de lo que implica propiamente una meditación sobre el arte por medio una vía diferente a la estética y, por lo tanto, en los márgenes de la αἴσθησις. De alguna manera, frente al inminente peligro que supone el avance desmedido de la técnica en plena era de la información, de los datos y del pensamiento calculador, dispensar el arte quizás sea ya un acto de salvar las cosas que sólo en la obra de arte se

manifiestan. Y si justamente las cosas son aquello que siempre se le escapan al pensamiento, el arte recobra esa extrañeza y la preserva.

Frente a la publicación casi completa de la *Gesamtausgabe*, se ofrece también un panorama en torno al interés constante de Heidegger por la cuestión del arte. Más allá de la relación con los ‘creadores’ tal como hemos esbozado, lo que encontramos en diversos momentos son algunas oportunidades para abrir perspectivas desestetizantes en torno al arte y con ello atreverse a andar en el ámbito del pensar en tránsito, tal como buscó señalar a lo largo de varias décadas.

De esa forma podemos entender los matices en torno al pensar del acontecer tal como son plasmados en diversos manuscritos después de la segunda guerra mundial y en donde Heidegger claramente cuestiona que la ‘obra tardía’ se agote en el pensar ontológico. El pensar del acontecer es más que la historia del ser y eso queda mostrado en los despliegues que posibilitan pensar la esencia de la técnica no sólo en su carácter de *haceduría* o *maniobra* (*Machenschaft*) sino en su determinación ponente como *Gestell*. Con ello, la esencia de la técnica permite ampliar las posibilidades de su impacto en múltiples ámbitos, como es el arte.

Es por eso por lo que el interés de Heidegger por los creadores tal como podemos ver en la década de 1950 alrededor del círculo bávaro de las Bellas Artes no se centra solamente en Heisenberg o von Weizsäcker como científicos, sino en artistas como Carl Orff o los hermanos Jünger. Así, la pregunta por la esencia de la técnica tal como es desarrollada en esos años, especialmente en la exposición de 1953 (“La pregunta por la técnica”), se relaciona con los diversos ámbitos de la vida contemporánea, especialmente la ciencia y el arte.

Los impulsos obtenidos en los años 50 mediante diálogos con creadores se extenderán en las décadas siguientes, no sólo con el ya mencionado interés en René Char o Georg Braque, sino también en múltiples encuentros con artistas como los escultores Bernhard Heiliger o Eduardo Chillida.

Digno de mención son los espacios de discusión en donde Heidegger propicia momentos para pensar y repensar la pregunta por el arte. De manera ejemplificada podemos mencionar los siguientes:

18 de mayo de 1958: Coloquio “El arte y el pensar” en Friburgo, con la participación de Hoseki Shin’ichi Hisamatsu, Alfred L. Copley, Hermann Gundert, Egon Vietta, Max Müller, Siegfried Bröse, Alfredo Guzzoni, entre otros.<sup>593</sup>

7 / 8 de mayo de 1959: Conferencia “Sobre la de-terminación de las artes en el mundo actual” en la así llamada “Schweizerhaus” de la Familia Bénazet en Baden-Baden.<sup>594</sup>

Verano de 1960: Realización del diálogo-seminario “Palabra e imagen” en el Club Bremen: “[...] se desarrolló a lo largo de dos días y una tarde, en parte en la Galería de Arte de Bremen, frente al ‘Retrato de Rembrandt’ y a un cuadro abstracto de Manessier, y luego, en su mayor parte, en Oberneuland.”<sup>595</sup>

3 de octubre de 1964: “Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio.” Inauguración de la exposición de Bernhard Heiliger, Galería Im Erker, St. Gallen.

3 de abril de 1967: Conferencia en la Academia de las Ciencias y Artes de Atenas: “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”.

12 de octubre de 1969: “El arte y el espacio.” Inauguración de la exposición de Eduardo Chillida, Galería Im Erker, St. Gallen.

Abril de 1970: Conferencia “La pregunta por el destino del arte” en la Academia Bávara de las Bellas Artes

Esto deja ver que se puede encontrar en la obra de Heidegger un recorrido claro de por lo menos cuatro décadas en donde la inquietud por el arte se mantuvo en vilo. Esto, como hemos mostrado a lo largo de la presente investigación, no como un tema, sino como una posibilidad de mostrar una vía de expresión de aquello que fungió como guía en toda la obra filosófica de Heidegger: la pregunta por el ser.

---

<sup>593</sup> Heidegger, *GA 16*, 811.

<sup>594</sup> Cf. Heidegger, *GA 80.2*, 1392. Actualmente la encontramos en *GA 80.2*, 1137-1146.

<sup>595</sup> Petzet, *Encuentros y diálogos*, 83.

## Índice de figuras



Figura 1. Vincent van Gogh (1853-1890). **Zapatos**. París, septiembre – noviembre 1886.  
Óleo sobre lienzo, 38,1 x 45,3 cm, Van Gogh Museum, Ámsterdam.



Figura 2. Templo de Paestum, Campania, Italia.

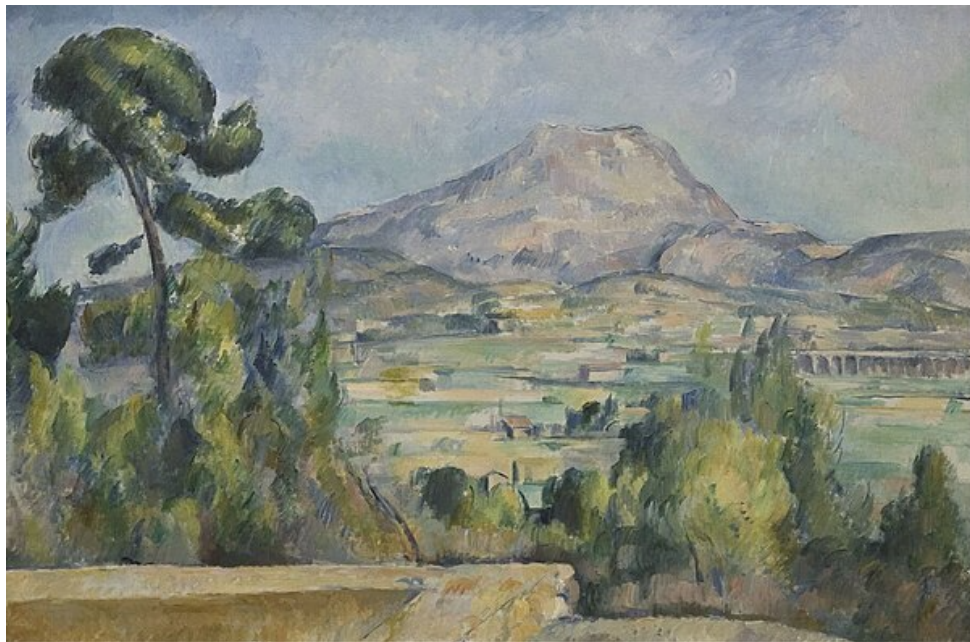


Figura 3. Paul Cézanne (1839 – 1906, Francia) **Mont Sainte-Victoire**, 1902-1904.  
Óleo sobre lienzo, 65 cm x 81 cm. The Barnes Foundation, Filadelfia, Estados Unidos de América



Figura 4. Georges Braque (1882 – 1963, Francia) **Femme à la mandoline**, 1918.  
Óleo sobre lienzo 81 cm x 60 cm. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos de América.



Figura 5. Paul Klee (1879 – 1940, Suiza/Alemania). **Heilige aus einem Fenster**, 1924.  
Óleo sobre lienzo, 56 cm x 41 cm. Colección privada.



Figura 6. Francis Bacon (1909 – 1992, Irlanda). **Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953.**

Óleo sobre lienzo 152,5 cm x 119,5 cm. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, EE. UU.



Figura 7. Francis Bacon (1909 – 1992, Irlanda). **Portrait of George Dyer in a Mirror**, 1968.

Óleo sobre lienzo 78 cm x 58 cm. Tate Gallery, Londres, Reino Unido.



Figura 8. Albrecht Dürer (1471 – 1528, Alemania). **Junger Feldhase**, 1502.  
Acuarela y gouache sobre papel 25,1 cm x 22,6 cm. Albertina Museum, Viena, Austria.

## Referencias bibliográficas

### I. Textos de Martin Heidegger (*Gesamtausgabe*)

- GA 2 *Sein und Zeit* (1927). Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. [Trad. J. Eduardo Rivera. *Ser y tiempo*, Madrid: Trotta, 2013].
- GA 4 *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936-1968). Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981. [Trads. Helena Cortés y Arturo Leyte. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza, 2005].
- GA 5 *Holzwege*. Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976. [Trads. Helena Cortés y Arturo Leyte. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2017; Trads. Helena Cortés y Arturo Leyte. *El origen de la obra de arte*. Ed. bilingüe. Madrid: La oficina, 2016.]
- GA 6.1 *Nietzsche I* (1936-1939). Ed. Brigitte Schillbach, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1996. [Trad. Juan Luis Vermal. *Nietzsche I*. Barcelona: Destino, 2000].
- GA 6.2 *Nietzsche II* (1939-1946). Ed. Brigitte Schillbach, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997. [Trad. Juan Luis Vermal. *Nietzsche I*. Barcelona: Destino, 2000].
- GA 7 *Vorträge und Aufsätze* (1936-1952). Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000. [Trad. E. Barjau. *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal, 1994].
- GA 8 *Was heisst Denken?* (1951-1952). Ed. Paola-Ludovika Coriando, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002. [Trad. Raúl Gabás. *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 2005].
- GA 9 *Wegmarken* (1919-1961). Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976. [Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. *Hitos*. Madrid: Alianza, 2007].
- GA 10 *Der Satz vom Grund* (1955-1956). Ed. Petra Jaeger, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997. [Trad. F. Duque y J. Pérez de Tudela. *La Proposición del fundamento*. Barcelona: Serbal, 1991].

- GA 11 *Identität und Differenz* (1955-1957). Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2006. [Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1988].
- GA 12 *Unterwegs zur Sprache* (1950-1959). Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985. [Trad. I. Zimmermann. *De camino al habla*, Barcelona: Serbal, 1987].
- GA 13 *Aus der Erfahrung des Denkens* (1910-1976), Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.
- GA 16 *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (1910-1976). Ed. Hermann Heidegger, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.
- GA 20 *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffes* (1925). Ed. Petra Jaeger, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1979. [Trad. Jaime Aspiunza. *Prolegómenos para la historia del concepto de tiempo*. Madrid: Alianza, 2006].
- GA 26 *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* (1928). Ed. Klaus Held, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978. [Trad. J. J. García Norro. *Principios metafísicos de la lógica*. Madrid: Síntesis, 2009].
- GA 28 *Der deutsche Idealismus (Fichte, Schelling, Hegel) und die philosophische Problemlage der Gegenwart* (1929). Ed. Claudius Strube, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997.
- GA 34 *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (1931/32). Ed. Hermann Mörchen, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1988.
- GA 39 *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"* (WS 1934/35). Ed. Susanne Ziegler, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1980. [Trad. A. C. Merino Riofrío. *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El rin"*. Buenos Aires: Biblos, 2010].
- GA 40 *Einführung in die Metaphysik* (1935). Ed. Petra Jaeger, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983. [Trad. P. A. Ackermann. *Introducción a la Metafísica*. Barcelona: Gedisa, 1993].
- GA 42 *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit* (1809) (1936). Ed. Ingrid Schüssler, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1988. [Trad. Alberto Rosales. *Schelling: De la esencia de la libertad humana*. Caracas: Monte Avila, 1985].

- GA 43 *Nietzsche: Der Wille zur macht als Kunst* (1936/37). Ed. Bernd Heimbüchel, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985.
- GA 45 *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"* (1937/38). Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1984. [Trad. Ángel Xolocotzi. *Preguntas fundamentales de la filosofía. "Problemas" escogidos de "Lógica"*. Granada: Comares, 2008].
- GA 50 *Nietzsches Metaphysik* (1941/42) / *Einleitung in die Philosophie – Denken und Dichten* (1944/45). Ed. Petra Jaeger, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1990
- GA 59 *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung* (1920). Ed. Claudius Strube, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1993.
- GA 65 *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1936-1938), Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989. [Trad. Breno Onetto. *Contribuciones a la filosofía. Del acontecimiento*. Valparaíso, 1999].
- GA 66 *Besinnung* (1938/39). Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997. [Trad. Dina V. Picotti. *Meditación*. Buenos Aires: Biblos, 2006].
- GA 73.1 *Zum Ereignis-Denken*. Ed. Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2013.
- GA 72.2 *Zum Ereignis-Denken*. Ed. Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2013.
- GA 74 *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*. Ed. Thomas Regehly, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2010. [Trad. Ángel Alvarado Cabellos. *De la esencia del habla y de la pregunta por el arte*. Ciudad de México: Fides, 2023].
- GA 77 *Feldweg-Gespräche* (1944/45). Ed. Ingrid Schüssler, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1995.
- GA 79 *Bremer und Freiburger Vorträge*. Ed. Petra Jaeger, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.

- GA 80.1 *Vorträge Teil 1: 1915-1932*. Ed. Günther Neumann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2016. [Trad. Ángel Xolocotzi. *Conferencias 1915-1932*. Ciudad de México: FCE, 2024].
- GA 80.2 *Vorträge Teil 2: 1935-1967*. Ed. Günther Neumann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2020.
- GA 84.2 *Seminare Kant-Leibniz-Schiller. Teil 2: Sommersemester 1936 bis Sommersemester 1942*. Ed. Günther Neumann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2023.
- GA 94 *Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938)*. Ed. Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014. [Trad. Alberto Ciria, *Cuadernos negros (1931 -1938) Reflexiones II -VI*. Madrid: Trotta, 2015].
- GA 95 *Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39)*. Ed. Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014. [Trad. Alberto Ciria, *Reflexiones VII – XI. Cuadernos negros (1938 -1939)*. Madrid: Trotta, 2017].
- GA 96 *Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941)*. Ed. Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014. [Trad. Alberto Ciria, *Reflexiones XII – XV. Cuadernos negros (1939 -1941)*. Madrid: Trotta, 2019].
- GA 97 *Anmerkungen I - V (Schwarze Hefte 1942-1948)*. Ed. Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2015. [Trad. Alberto Ciria, *Anotaciones I – V. Cuadernos negros (1942 -1948)*. Madrid: Trotta, 2022].
- GA 102 *Vorläufiges I -IV (Schwarze Hefte 1963-1970)*. Ed. Peter Trawny, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2022.

## II. Otros textos de Martin Heidegger

- Heidegger, Martin. “Carta al padre Willian Richardson”. Trad., Irene Borges-Duarte. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 13, (1996): 11-18.
- Heidegger, Martin. “Ein Vorwort. Brief an P. William J. Richardson”, *Philosophisches Jahrbuch* 72 (1964-65), (1996): 397- 402.
- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt am Main: Klostermann RoteReihe, 2012.
- Heidegger, Martin y Löwith, Karl. *Briefwechsel 1919-1973*, Friburgo, Alber, 2017.
- Heidegger, Martin y Stenzel, Julius. “Briefe an Julius Stenzel (1928-1932)”, *Heidegger Studies*, vol. 26 (2000): 11-33.
- Heidegger, Martin. “Vom Ursprung des Kunstwerks. Erste Ausarbeitung”. *Heidegger Studies/Heidegger Studien/Etudes Heideggeriennes*, vol. 5, Berlin: Duncker & Humblot (1989): 5-22.
- Heidegger, Martin. “Del origen de la obra de arte. Primera versión”. Trad. Ángel Xolocotzi. *Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana)* n° 115 (enero – abril 2006): 11-34.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 1958.
- Heidegger, Martin. *Sendas perdidas*. Trad. José Rovira. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Heidegger, Martin y Blochmann Elisabeth, *Briefwechsel 1918-1969*. Stuttgart: Marbach am Neckar, 1989.
- Arendt y Heidegger, *Correspondencia 1925-1975*. Trad., Adan Kovacsics. Barcelona: Herder, 2000.
- Heidegger, Martin. “Zur Überwindung der Aesthetik. Zu «Ursprung des Kunstwerks»”. *Heidegger Studies, Heidegger Studien/Etudes Heideggeriennes*, vol. 6, Berlin: Duncker & Humblot (1990): 5-7.
- Heidegger, Martin. *¡Alma mía! Cartas a su mujer Elfride 1915-1970*. Trad. Sebastián Sfriso. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Heidegger, Martin. *Cartas a Max Müller y Bernhard Welte*. Trad. Ángel Xolocotzi y Carlos Gutierrez, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2006.

### III. Bibliografía secundaria

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro. Madrid: Akal, 2004.
- Aristóteles, *Física. Obras Completas I (Metafísica, Física, Acerca del alma)*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 2011.
- Aristóteles, *Metafísica. Obras Completas I (Metafísica, Física, Acerca del alma)*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2011.
- Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe. Trad. Valentín García Yebra. Barcelona: Gredos, 2018.
- Bast, Reiner A. „Ein Brief Martin Heideggers an Rudolf Krämer-Badoni über die Kunst“. *Phänomenologische Forschungen*, Vol. 18, *Studien zur neueren französischen Phänomenologie: Ricoeur, Foucault, Derrida* (1986): 170-182.
- Baumgarten, Alexander. *Theoretische Ästhetik*, (secciones fundamentales de “Aesthetica” 1750/58). Ed. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner, 1983.
- Beck, Maximilian. “Referat und Kritik von Martin Heidegger: *Sein und Zeit*”, *Philosophische Hefte/ Berlin*, n° 1, (julio 1928): 5-44.
- Belgrano, Mateo. *El oasis del arte en la filosofía de Martin Heidegger*. Buenos Aires: Sb, 2023.
- Bernal, Beatriz. *El arte un paraje de decisión. A propósito de Heidegger*. Medellín: Editorial Universitaria de Antioquia, 2017.
- Bertorello, Adrián. “La obra de arte como objeto híbrido. Realidad, lenguaje e imagen en *Der Ursprung des Kunstwerkes* de M. Heidegger”. *ApareSER. Revista de filosofía*. Año 1, No. 2, (marzo-agosto 2024): 28-44.
- Bertorello, Adrián. “La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XI (2006): 65-82.
- Bertorello, Adrián. “La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger. Una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson”. *ARETÉ Revista de Filosofía* Vol. 22, No. 2 (2010): 177-88.
- Borges-Duarte, Irene. Traducción, presentación y notas de “Carta al padre William Richardson”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 13 (1996): 11-18.

- Castro, Sixto. *Filosofía del arte. El arte pensado*. Ciudad de México: Herder, 2017.
- Cattaneo, Gianfranco. “Heidegger: el dolor, el nihilismo y la línea de la Metafísica, entre Überwindung y Verwindung”. *Tópicos, Revista de Filosofía*, Vol. 58, (enero-junio 2020): 110-134.
- Cazzanelli, Stefano. “El neokantismo en el joven Heidegger”. *Revista de filosofía*, vol. 35, nº 1, Universidad Complutense de Madrid, (2010): 21-43.
- Cubo, Óscar. “Hegel y el fin del arte”. *Hybris: revista de filosofía*, vol. 2, nº. 1 (primavera 2010): 6-19.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 2019.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte. Barcelona, Paidós, 2008.
- Espéron, Juan Pablo E. *El acontecimiento, la diferencia y el «entre». Contraste crítico entre las posiciones de Heidegger, Nietzsche y Deleuze*. Barcelona: Anthropos, 2019.
- Espinet, David. „Kunst und Natur. Der Streit von Welt und Erde“. *Heideggers Ursprung Des Kunstwerks. Ein Kooperativer Kommentar*. Coord. David Espinet y Tobias Keiling, pp. 46-65. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011.
- Figal, Günter. *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. “Zu: «Nietzsche hat mich kaputtgemacht!»”. *Aletheia* 9/10 (1996)
- Gadamer, Hans-Georg. „Zur Einführung“. En Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt am Main: Klostermann RoteReihe, 2012.
- Gadamer, Hans-Georg. *Los caminos de Heidegger*. Trad., Angela Ackermann Pilári. Barcelona: Herder, 2002.
- Garcés, Maybeth. “Los valores estéticos como valores fisiológicos: Nietzsche y la fisiología del arte”. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*. Núm. 11, (diciembre 2018): 13-34.
- García Norro, J. José y Rovira, Rogelio. “Introducción”. Immanuel, Kant. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2011, pp. 25-55.

- García Yebra, Valentín. “Notas a las traducción española”. Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe. Barcelona: Gredos, 2018.
- Grondin, Jean. “Georg Misch und die Universalität der Hermeneutik. Logik oder Rhetorik?” *Dilthey-Jahrbuch*, vol. 11, (1997): 48-63.
- Gutierrez, Antonio. “Estética ontológica vs. Estética humanista: Estudio de la idea del arte en M. Heidegger y Ortega y Gasset”. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 59 (2003): 1153-1180.
- Hegel, Georg W. F. *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Hegel, Georg W. F. *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada, 2010.
- Hegel, Georg W. F. *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*. Trad., Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada/UAM Ediciones, 2006.
- Hegel, Georg W. F. *Lecciones sobre estética*. Trad., Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- Hegel, Georg. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, 2005.
- Hegel, Georg. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hamburgo: Felix Meiner, 2003.
- Heráclito. *Los filósofos presocráticos*. Trad. Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá. Madrid: Gredos, 1994.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von. *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes”*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von. *Wege ins Ereignis*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.
- Huesca, Fernando. “La forma estética en Hegel: el arte como un vehículo cognitivo”. *Tópicos del seminario*, 43 (enero-junio 2020): 105-121.
- Jähnig, Dieter. *Historia del mundo: Historia del arte*. Mexico: Fondo del Cultura Económica, 1982.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.

- Jaran, François. “Heidegger et la constitution onto-théologique de la métaphysique cartésienne” *Heidegger Studies*, vol. 19 *Hermeneutic Phenomenology, and the Reform of the German University, Thinking after "Beiträge", and Questions Concerning Work of Art, and Politics* (2003): 65-80. <https://www.jstor.org/stable/45010926>.
- Jaran, François. “L’onto-théologie dans l’œuvre de Martin Heidegger. Récit d’une confrontation avec la pensée occidentale », *Philosophie*, n° 91 (2006/4): 37-62. <https://doi.org/10.3917/philo.091.0037>.
- Jaran, François. “La pensée métaphysique de Heidegger. La transcendance du Dasein comme source d’une metaphysica naturalis”, *Les Études Philosophiques*, n° 76 (2006/1): 47-61. <https://doi.org/10.3917/leph.061.0047>.
- Jaran, François. “Una Metafísica como Remedio a la «Desolación Total de la Situación Filosófica» de los años 1920 (Martin Heidegger, Max Scheler)”. *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, vol. 64 n° 241 (2008): 389–407. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/4960>.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft. [KrV]*. En *Kants Werke Akademie Textausgabe. Band III*. Berlin: Walter de Guyter & Co. 1968. [Trad., introducción y notas Mario Caimi. *Crítica de la razón pura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.]
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft [KU]*. En *Kants Werke Akademie Textausgabe. Band. V*. Berlin: Walter de Guyter & Co., 1968. [Trad., y estudio preliminar Roberto Aramayo y Salvador Mas. *Crítica del discernimiento* (o de la facultad de juzgar). Madrid: Alianza, 2012.]
- Knape, Joachim *Ästhetische Idee und Heideggers Existenzialästhetik*. (Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag, 2023).
- Kisiel, Theodore. *The Genesis of Heidegger’s Being and Time*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kommerell, Max. *Briefe und Aufzeichnungen 1919-1944*. Ed. I. Jens. Olten: Walter Verlag, 1967.
- Lafont, Cristina. *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*. Madrid: Alianza, 1997.
- Lévinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Minima Trotta, 2001.
- Leyte, Arturo. *El fracaso del ser*. Barcelona: Batiscafo, 2015.

- Leyte, Arturo. *El paso imposible*. Madrid: Palza y Valdés Editores, 2013.
- Leyte, Arturo. *Heidegger: una introducción*. Madrid: Alianza, 2024.
- Leyte, Arturo. *Post Scriptum a El origen de la obra de arte de Martin Heidegger*. Madrid: La oficina, 2016.
- Lledó, Emilio. Traducción y notas de *Ion* de Platón. Madrid: Gredos, 2000.
- Levinas, Emmanuel. *De la existencia al existente*. Trad. Patricio Peñalver. Madrid: Arena libros, 2016.
- Löwith, Karl. “Grundzüge der Entwicklung der Phänomenologie zur Philosophie und ihr Verhältnis zur protestantischen Theologie”. *Theologische Rundschau, Neue Folge, Vol. 2* (1930): 26-64.
- Marck, Siegfried. *Dialektik in der Philosophie der Gegenwart*, Tubinga: Halbaarnd, 1929.
- Másmela, Carlos. *La filosofía del Entre en Heidegger. Una interpretación de las Contribuciones a la filosofía*. Buenos Aires: Biblos, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Trad., Estela Cosigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- Misch, Georg. *Lebens Philosophie und Phänomenologie*. Leipzig: B. G. Teubner, 1931.
- Molinuevo, José Luis. *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Moya Ruíz, Albert. “La religión del arte en el pensamiento estético hegeliano”. *PENSAMIENTO, Vol. 73*, no. 277 (2017): 879-902.
- Muñoz, Enrique. “Una relación olvidada: Heidegger y Scheler”. *Revista de Filosofía Santiago*, Vol. 65, (2009): 177-188.
- Neu, Daniela. *Die Notwendigkeit der Gründung im Zeitalter der Dekonstruktion*. Berlin: Duncker und Humblot, 1997.
- Nietzsche, Friedrich, *Fragmentos póstumos (1885-1889) Vol. IV*. Ed. Diego Sánchez Meca. Trad. Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2013.

- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sanchez Pascual. Madrid: Alianza, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Kritische Studienausgabe (KSA), Band 13*. Ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin/ New York, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Kritische Studienausgabe (KSA), Band 6*. Ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin/ New York, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Trad. Juan Luis Vermal. Madrid: Tecnos, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis ML. Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Tecnos, 1996.
- Ortigosa, Andrés. “Reflexión y concepto en Hegel. Una aportación a las raíces kantianas de la *Ciencia de la Lógica*”. *CON-TEXTOS KANTIANOS. International Journal of Philosophy*. No. 13 (junio 2021): 305-322.
- Petzet, Heinrich W. *Auf einem Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag.
- Petzet, Heinrich W. *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger 1929-1976*. Trad. Lorenzo Langbehn. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Philipse, Herman. *Heidegger's Philosophy of Being. A critical interpretation*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Pineda, César Alberto. *Conflicto y menesterosidad. El problema del animal tecnificado en Heidegger*. Ciudad de México: Fides/BUAP, 2024.
- Platón, *Ion. Diálogos I*. Trad. Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 2000.
- Platón, *La República*. Trad. Antonio Gómez Robledo. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Méxcio, 1971.
- Pöggeler, Otto. *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen: Neske, 1963.
- Polt, Richard. “Ereignis”. *A Companion to Heidegger*. Ed. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall. USA: Blackwell Publishing, 2005.
- Reale, Giovanni. *Introducción a Aristóteles*. Trad. Víctor Bazterrica. Barcelona: Herder, 1985.

- Rebok, Gabriela. “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?,” *TÓPICOS. Revista de Filosofía de Santa Fe (Rep. Argentina)*, no. 15, (2007): 55-75
- Rilke, Rainer Maria. “Primera Elegía de Duino”. *Obras escogidas*. Trad. J. M. Valverde. Barcelona: Plaza & Janes, 1967.
- Rubio, Roberto. “La mundaneidad del mundo”. Ser y tiempo *de Martin Heidegger. Un comentario fenomenológico*. Ramón Rodríguez (Coord.). Madrid: Tecnos, 2015.
- Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets, 2009.
- Sadzik, Joseph. *La estética de Heidegger*. Trad. J.M. García de la Mora. Barcelona: Luis Miracle, 1971.
- Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Saito, Yuriko. *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Santiesteban, Luis César. *Heidegger y la ética*. México: Aldus/ Universidad Autónoma de Chihuahua, 2009.
- Schaeffer, Jean-Marie. *El arte de la era moderna*. Trad. Sandra Caula. Madrid: Monte Ávila, 1999.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La experiencia estética*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: La marca editora, 2018.
- Schaeffer, Jean-Marie. *The art of the modern age*. Trad. Steven Rendall. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Schapiro, Meyer. “The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh”. En Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, 1994.
- Schelling, F. W. J. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Trans., y eds. Helena Cortés y Arturo Leyte. Barcelona: Anthropos; Madrid; Ministerio de Educación y Ciencia, 1989.
- Schwenzfeuer, Sebastian. “Vom Ende der Kunst. Eine Betrachtung zu Heideggers Kunstwerkaufsatz vor dem Hintergrund des Deutschen Idealismus”. *Heideggers Ursprung Des Kunstwerks. Ein Kooperativer Kommentar*. Coord. David Espinet y Tobias Keiling, pp. 160-172. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011

- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós, 2004.
- Seubold, Günter. *Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik*. Freiburg: Alber, 1986.
- Staroselsky, Tatiana. “Una cuestión de adecuada distancia: Benjamin y Heidegger sobre la obra de arte”. *Resistances. Journal of the Philosophy of History*, Vol. 3 (enero/junio 2022): 1-16. <https://doi.org/10.46652/resistances.v3i5.67>.
- Strube, Claudius. “Kritik und Rezeption von *Sein und Zeit* in den ersten Jahren nach seinem Erscheinen”. *Perspektiven der Philosophie*, Neues Jahrbuch, Vol. 9, (1983): 41-67. [https://doi.org/10.1163/9789004501034\\_004](https://doi.org/10.1163/9789004501034_004).
- Taylor, Charles. *Hegel*. Trad. Francisco Castro, Carlos Mendiola y Pablo Lazo. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Iberoamericana; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- Tengelyi, László. *Welt und Unendlichkeit. Zum Problem phänomenologischer Metaphysik*. Freiburg/ München: Verlag Karl Albert, 2014.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Vigo, Alejandro. *Arqueología y aleteología y otros estudios heideggerianos*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- Vigo, Alejandro. *Juicio, experiencia, verdad. De la lógica de la validez a la fenomenología*, Filosófica No 223. España: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. EUNSA, 2013.
- Xolocotzi, Ángel. “Fundamento, Esencia y *Ereignis*. En torno a la unidad del camino del pensar de Martin Heidegger”. *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, n.º 20. Madrid: UNED (2005): 733-744.
- Xolocotzi, Ángel. “Ontología y pregunta por el ser: el lugar de *Ser y tiempo*”. En Xolocotzi y Gibu (coords.) *Ser y tiempo de Heidegger en perspectiva*. Buenos Aires: Biblos, 2019.
- Xolocotzi, Ángel. *Articular lo simple. Aproximaciones heideggerianas al lenguaje, al cuerpo y a la técnica*. Ciudad de México: Akal, 2021.
- Xolocotzi, Ángel. *Fundamento y abismo. Aproximaciones al Heidegger tardío*. Ciudad de México: Purrua/ BUAP, 2011.

Xolocotzi, Ángel. *Heidegger y el Nacionalsocialismo. Una crónica (1926-1936)*. Madrid: Plaza y Valdés-BUAP, 2013.

Xolocotzi, Ángel. *Heidegger, lenguaje y escritura*. Ciudad de México: Fontamara, 2018.

Xolocotzi, Ángel. *La salvación de Heidegger. La apertura al diálogo en la posguerra (1945-1960)*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2023.

Xolocotzi, Ángel. *Los demonios de Heidegger. Eros y manía en el maestro de la Selva Negra* (en coautoría con Luis Tamayo). Madrid: Trotta, 2012.

Xolocotzi, Ángel. *Una crónica de Ser y tiempo de Martin Heidegger*. México: Ítaca-BUAP, 2011.

*Del origen de la obra de arte.*<sup>596</sup>  
*II Elaboración. La conferencia de Friburgo 35.*<sup>597</sup>

Traducción de Viridiana Pérez Gómez

[595] Se plantea la pregunta por el origen de la obra de arte. Para responder a esta pregunta, son necesarias *tres* cosas de antemano.

1. Hay que asegurarse de que se parte realmente de aquello cuyo origen se quiere mostrar: la *obra* de arte.

2. Debemos tener una concepción previa de lo que estamos indagando: el *origen*.

3. Debemos tener claro el *camino* desde la obra de arte hasta su origen.

La primera parte preparatoria de la conferencia sirve para aclarar estas tres cosas.

I. [Parte preparatoria de la conferencia]

Las obras de arte son conocidas por nosotros. Las obras edificadas y pictóricas se adjuntan y alojan aquí y allá. Las obras sonoras y literarias están ahí. Las obras proceden de las más diversas épocas; pertenecen a nuestro propio pueblo y a pueblos extranjeros. Al igual que estas obras, también solemos conocer su "origen"; pues, ¿dónde más podría tener una obra de arte su origen que en su producción por parte del *artista*? Por lo tanto, es necesario

---

<sup>596</sup> Conferencia pronunciada en la Sociedad Artística de Friburgo de Brisgovia el 13 de noviembre de 1935 [La conferencia se repitió en Zúrich el 17 de enero de 1936 por invitación del alumnado de la universidad]. Véanse las conferencias de Fráncfort. Otoño 36 [Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte" En: Martin Heidegger, *Holzwege*. Ed. por Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Gesamtausgabe vol. 5. Fráncfort del Meno.: Klostermann 1977; 2003, pp. 1-66].

<sup>597</sup> [Adición (sólo) en la portada.]

describir los procesos que tienen lugar en la elaboración de productos artísticos. Entre estos procesos, el más “originario” es, evidentemente, la formulación del pensamiento artístico; pues es a partir de él que se lleva a cabo la transformación en la obra; *de ella*, finalmente [596] surge el producto. Una disección de estas experiencias mentales y antecedentes en el artista puede sacar a la luz muchas cosas. Sólo que tales investigaciones no tienen nada que ver con la pregunta por el origen de la obra de arte, ya que no parten de la *obra* de arte ni se remontan al origen.

No parten de la obra de arte, porque ésta se toma, a falta de la mencionada pregunta, como el logro del artista, como *resultado* de su hacer. Es cierto que la obra de arte individual es *siempre también* la producción de un artista; pero este ser producido no constituye el ser-obra de la obra: esto es tanto menos cierto cuanto que la voluntad misma de la producción apunta a que la obra descansa sobre sí misma. Precisamente en el *gran arte* -y sólo de él hablamos aquí- el artista permanece algo indiferente a la obra, casi como un pasaje que se aniquila en la creación.

Y no es al *origen* al que se remonta esa disección de las experiencias del artista, sino a una “causa”. Los dos no son lo mismo. El zapato – si se permite esta comparación aquí – no existe porque haya zapateros, sino que los zapateros son posibles porque algo como el calzado es posible y necesario. En un sentido aún más esencial, esto vale para el artista. Las obras de arte no son porque los artistas las hayan producido, sino que los artistas sólo pueden ser creadores porque algo así como las obras de arte son posibles y necesarias. *Aquella* razón que hace posible y necesaria la *esencia* de la obra, y con ello la esencia del artista, es el origen de la obra de arte.

Pero para penetrar en este origen, evidentemente no hay que partir de la obra como producto, sino que hay que tratar de captar la obra misma tal como es *en sí* misma. ¿Cómo se puede lograr esto?

Encontramos las propias obras de arte en colecciones y exposiciones. Aquí están alojadas. Encontramos obras de arte en lugares públicos y en los hogares de los particulares. Aquí es donde se colocan. Las obras son comprensibles. La investigación histórica del arte determina su procedencia y pertenencia [597]. Los expertos en arte, los jueces de arte y los escritores de arte describen su contenido y sus “cualidades”. Las obras, tal como son en sí mismas, se hacen accesibles al disfrute común y aislado del arte. Los organismos oficiales se encargan del cuidado y la conservación de las obras. El comercio del arte se ocupa del mercado.

Alrededor de las obras de arte existentes hay un ajeteo variopinto que llamamos en pocas palabras -y sin ningún significado despectivo- el *negocio del arte*.

Pero ¿comparecen las obras en sí mismas? Las “esculturas de Egina” de la colección de Múnich, la “Bärbele” de Estrasburgo en la *Liebieghaus* de Fráncfort, la “Antígona” de Sófocles en la mejor edición crítica, todas estas obras son arrancadas de su espacio más propio.<sup>598</sup> Por muy grande que sea su rango y su capacidad de impresión, por muy buena que sea su conservación, por muy segura que sea su interpretación, la dislocación (*Versetzung*) en la colección les ha sustraído su mundo. Pero incluso si nos esforzamos por eliminar o evitar esas dislocaciones de las obras -por ejemplo, al visitar el Templo de Paestum en su lugar y la Catedral de Bamberg en el suyo- el mundo de las obras existentes se ha desintegrado.

---

<sup>598</sup> [Nota al margen:] ¡sacarlas o desintegrar la sala!

La sustracción y la caída del mundo no se pueden deshacer.<sup>599</sup> Las obras ya no son *las* que eran. Ellas mismas son lo que comparecen allí, pero ellas mismas - las cosas que han sido. Como las cosas que han sido, están frente a nosotros en el ámbito de la tradición y la preservación. Siguen siendo tales objetos.<sup>600</sup> Pero esta oposición es sólo una *consecuencia* de su anterior posición en sí misma, ya no es esta misma. Eso ha huido de ellas. Las obras están ahí, pero *están* sólo como objetos. Todo el negocio del arte -que puede incrementarse al máximo y hacer todo por el bien de las obras mismas- [598] siempre llega sólo hasta el *ser-objeto* de las obras. Pero ese no es su *ser-obra*.<sup>601</sup>

Pero ¿podemos captar la esencia pura y sin referencias de la obra de arte? ¿La obra, al menos a través de esta captación, no vuelve a ser una referencia? Ciertamente, sólo que la cuestión es en cuál. Pero si admitimos que esta concepción del ser de la obra es posible, entonces es precisamente la obra de *arte* la que debe ser captada.

Debemos estar seguros de que aspiramos a algo así como a una obra de *arte* y no a un producto arbitrario; por tanto, debemos saber de antemano en qué consiste la esencia de la obra de arte. La esencia es la razón que hace posible y necesaria la obra de arte en lo que es. Sin embargo, esta razón que debemos conocer para partir con seguridad de la obra de *arte* y llegar así a *su* origen, es precisamente el origen mismo. Lo que buscamos, ya debemos tenerlo, y lo que tenemos, primero debemos buscarlo. El camino en el que nos embarcamos es un movimiento circular. [Sin embargo, no se trata de un retorno vacío al punto de partida. A medida que el círculo se pone en marcha, el plano del círculo se desplaza y el círculo se estrecha al mismo tiempo. (Cf. p. 12)<sup>602</sup>] Es inevitable la dificultad de que estemos

---

<sup>599</sup> [Nota al margen]: Mundo y obra; por lo que ¡"mundo" esencialmente! y ¡qué real!

<sup>600</sup> [Nota al margen]: Concepto de "objeto".

<sup>601</sup> [Nota al margen]: La singularidad de la obra | la duración correspondiente

<sup>602</sup> [En el presente volumen p. 608. corchetes en este pasaje del manuscrito].

preparados para el comienzo correcto sólo al final de las explicaciones y esto debe entenderse como tal.

La tarea de la primera parte preparatoria queda así completada. Lo sabemos: el *camino* del preguntar por el origen de la obra de arte es circular. “*Origen*” significa el suelo que hace posible y necesaria la obra de arte en su esencia. El *punto de partida* de la pregunta debe tomarse en *el ser obra de la obra* y no en el ser producida por el artista ni en el ser objeto para el negocio del arte.

[599] [Parte principal de la conferencia]

De lo anterior se desprende lo que debe lograr (*leisten*) la parte principal de la conferencia:

1. la caracterización suficiente del ser obra de la obra. [599]
2. la demostración de la razón del ser obra (del origen). [605]
3. el regreso del origen a la obra. [613]

(1. [La caracterización suficiente del ser obra de la obra.])<sup>603</sup>

Sólo podemos entrar en la comprensión de este movimiento circular de nuestra pregunta a través de un *salto*. Esta es la *única* manera de conocer correctamente el origen. Así que todo depende de que demos el salto adecuado para ello [Absprung]. Este salto lo

---

<sup>603</sup> El esquema "(1.)" se encuentra en el manuscrito al margen del texto y está entre paréntesis, el esquema "(3.)" (debajo de la p. 613) igualmente. El esquema "(2.)" falta y ha sido añadido en consecuencia por el editor (debajo de la p. 605)].

realizamos ahora señalando de forma súbita y aparentemente arbitraria y con burdas insinuaciones los rasgos esenciales del ser obra de la obra.

El templo de Zeus se encuentra allí, en medio del escarpado valle rocoso. La edificación encierra la figura del dios y, al mismo tiempo, la deja sobresalir del recinto sagrado a través del abierto peristilo. En el templo y a través del templo, el dios impera y permite así que el recinto se extienda y se delimite en tanto que sagrado. La presencia del dios no flota en lo indeterminado, sino al revés: la obra-templo *articula* y *reúne* la unidad de esas relaciones en las que se insertan el nacimiento y la muerte, la desgracia y la dicha, la victoria y la derrota, la singularidad y la decadencia de un pueblo. Llamamos *mundo* a la unidad imperante de estas relaciones. En esto un pueblo llega a [600] sí mismo. La obra-templo es el centro de unión de todas las articulaciones del mundo respectivo.

Allí alzada, la obra edificada reposa al mismo tiempo sobre su suelo rocoso. Esto sólo muestra la oscuridad de su porte desarticulado. Allí alzada, la edificación resiste la tormenta que se abalanza sobre ella y sólo la muestra así en su violencia. El brillo y el resplandor de la piedra - aparentemente sólo por la gracia del sol - hacen resaltar la luz del día, la inmensidad del cielo y la oscuridad de la noche. El seguro alzarse del templo se destaca contra el oleaje de la marea, y sólo desde la calma brilla la furia salvaje. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo adoptan primero su forma destacada y surgen así en lo que son. Los griegos llamaban a este surgimiento φύσις. Esto significa: lo que emerge de sí mismo y así entra en la luz. Su palabra para designar el brillo: φάος, φως tiene la misma raíz. Este emerger lleva, abraza y atraviesa todas las cosas. Es el conjunto sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos *tierra*. De lo que esta palabra quiere

nombrar hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta.

La obra-templo –allí alzada– lleva al pueblo a la articulada referencia de su mundo. Al mismo tiempo, la tierra emerge como el suelo nativo sobre el que descansa su existencia [*Dasein*].

Pero los seres humanos, los animales, las plantas y lo demás no están ahí como cosas inmutables y familiares sólo para proporcionar un entorno adecuado al templo que un día también estará ahí. Todo es al revés: el templo, en su alzarse, da a las cosas el rostro con el que se harán visibles en el futuro y permanecerán visibles durante un tiempo. Y de esa forma, la obra pictórica del dios que le consagra el vencedor en el juego de lucha. Ninguna imagen para que solo se sepa cómo se ve dios. Nadie lo sabe; pero una obra que “es” Dios mismo, que lo hace presente a todos y se encuentra con todos y hace que el consagrante destaque por lo que es.

[601] Y así la obra literaria [*Sprachwerk*] –la tragedia–; allí no se presenta nada y sólo se da a conocer, pero se abre la lucha [*Kampf*] de los nuevos dioses contra los viejos. A medida que la obra literaria se eleva en el decir del pueblo, el pueblo no habla *sobre* la lucha, sino que a través de la obra literaria el decir mismo se transforma, de modo que ahora libra la lucha en cada palabra esencial y pone a la decisión lo que es grande y lo que es pequeño, lo que es valiente y lo que es cobarde, lo que es permanente y lo que es fugaz, lo que es señor y lo que es siervo [*Knecht*].<sup>604</sup>

---

<sup>604</sup> Cf. Heráclito, fragmento B 53 según: Hermann Diels, Los fragmentos de los presocráticos. Griego y alemán. Editado por Walther Kranz. Vol. I. 5ª ed. Berlín: Weidmann 1934 / 6º, Ed. mejorada (Reimpresión de la 5ª ed. con adiciones; de la 0ª ed. entonces sin cambios). Berlín: Weidmann 1951, p. 162].

Cuanto más propias son las obras edificadas, pictóricas y literarias en sí allí alzadas, más inmediatamente *son* el medio de la existencia [Dasein] de un pueblo. Reúnen todas las cosas a su alrededor –en la apertura abierta por ellas– y al mismo tiempo las liberan en la apertura de su esencia.

Pero justamente este alzado-en-sí de la obra –el ser-obra–, ¿cómo se puede captar ahora? Los rasgos esenciales del ser-obra deben estar delimitados de forma suficientemente definida, pues de lo contrario la pregunta por el origen de la obra queda sin el soporte necesario.

Destacamos ahora, en constante recuerdo de los ejemplos, *dos* rasgos en el ser-obra de la obra. Están relacionados entre sí y arraigados en un *tercero*.

Cuando una obra se encuentra en una colección o se coloca en una exposición, también decimos que está *montada* [aufgestellt]. Pero *este* montar [Aufstellen] es esencialmente diferente al montaje [Aufstellung] en el sentido de la construcción [Erstellung] de un edificio, de la erección [Errichtung] de una estatua, de la representación de la tragedia en los festejos, que es siempre al mismo tiempo la puesta en marcha [Aufrichtung] de una obra literaria en la lengua de un pueblo.

Montaje como erección –no como mera instalación [Anbringung]– es un consagrar y un glorificar. Consagrar significa sacralizar en el [602] sentido de que, gracias a la construcción de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es forzado a ocupar la apertura de su presencia. A la consagración le pertenece la glorificación, en tanto que reconocimiento de la dignidad y el esplendor del Dios. Dignidad y esplendor no son propiedades junto a las cuales o detrás de las cuales se encuentre además el Dios, sino que es en la dignidad y en el esplendor donde impera el Dios.

Pero ¿por qué el establecimiento [*Zum-Stehen-Bringen*] de una obra es poner en pie [*Aufstellung*] en el sentido de erección consagrante-glorificante? Porque sólo permanece de acuerdo con la esencia de la obra, ya que la obra es en sí misma, por su propia esencia, la que pone en pie [*aufstellend*]. ¿Qué pone en pie la propia obra –en su condición de obra– y cómo la pone en pie? En sí misma, la obra abre un mundo y lo alberga. La obra pone en pie un mundo. ¿Pero qué es eso, un mundo? Ya se ha insinuado en el ejemplo del templo de Zeus. E incluso ahora el concepto sólo puede ser indicado.

Hablando en defensa: el mundo no es el mero conjunto de cosas que están ahí, contables o incontables. Pero el mundo tampoco es un marco meramente imaginario, *añadido* a la suma de lo que hay. El mundo munde<sup>v</sup>. Es más ente que las cosas tangibles y calculables en las que creemos en la vida cotidiana. Pero el mundo no es nunca un objeto que está *ante* nosotros, sino lo que es siempre inmaterial [*Ungegenständliche*], al que estamos *sujetos*. El mundo mantiene nuestro hacer y dejar absortos en una estructura de referencias desde la que llegan y -no llegan- la gracia atrayente de los dioses y su impactante fatalidad. Esta ausencia [*Ausbleiben*] es también una forma en la que el mundo munde<sup>v</sup>. Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su lentitud y su prisa, su lejanía y su cercanía, su amplitud y su estrechez. Donde se toman, desarrollan y abandonan, cuestionan y malinterpretan las decisiones fundamentales de nuestra existencia [*Dasein*], allí hay mundo. La piedra no tiene mundo, ni la planta, ni el animal; este último sólo tiene el impulso velado de un *entorno* en el que cuelga.

El *mundo* es la fuga que rodea nuestra existencia [*Dasein*], según cuyas instrucciones todo lo que se dispone de nosotros cae en su lugar y, por tanto, debe ser [603] decidido por

nosotros. El conocimiento del mundo -de esta fuga rectora- precede a todo conocimiento de las cosas.

En ese sentido, una obra es una obra, trae un mundo al escenario abierto. El poner en pie [*Aufstellen*] un mundo -llamado puesta en pie [*Aufstellung*] para abreviar- es el primer rasgo esencial en el ser-obra de la obra.

El segundo es lo que llamamos “traer aquí” [*Herstellung*]. Debe entenderse en el mismo sentido que “poner en pie” [*Aufstellung*]. Es decir: la obra en su ser en sí, es ella misma la que *trae aquí*. Solemos hablar de “traer aquí” en una obra de arte cuando pensamos que está “hecha” de tal o cual material -piedra, madera, mineral, color, sonido, lenguaje-, es decir, confeccionada aquí. Pero, así como la obra exige un poner en pie -la erección [*Errichtung*] consagratoria-glorificadora- porque en sí misma pone en pie un mundo por su propia esencia, el traer aquí se hace necesario como confección [*Anfertigung*] del así llamado material de la obra, porque la obra es en sí misma -ejecutada [*ausgeführt*] o no- la que trae aquí. Pero de nuevo surge la pregunta: ¿qué trae aquí la obra y cómo?

La obra -al elevarse en su mundo- se hunde en la masa y la pesadez de la piedra, en la firmeza y la maleabilidad de la madera, en la dureza y el brillo del mineral, en el resplandor y la oscuridad del color, en la resonancia del sonido y en el poder nominal de la palabra. Todo esto no es un material que sólo se utiliza en la confección y luego se consume, no es un “material” que sólo se domina y se hace desaparecer. ¡Al contrario! En lo que malinterpretamos como “material”, el peso de la roca, el relámpago y el brillo de los metales, la rectitud del árbol, la luz del día, el rugido de la marea del océano y el silencio de la noche apenas comienzan a aparecer. La obra trae aquí todo esto a lo abierto. Y ya hemos nombrado lo que así se ha traído aquí: la *tierra*, cuya esencia se va a indicar ahora brevemente.

[604] La piedra pesa y muestra su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable. Si partimos la piedra para intentar penetrarla, sus pedazos nunca muestran nada interno y abierto. Inmediatamente, la piedra vuelve a perderse en la misma sorda pesadez de sus piezas. Si lo intentamos de otra manera, colocando la piedra en la báscula, es decir, en el cálculo, entonces nos quedamos con un número y el peso se nos escapa.

El color brilla y sólo quiere brillar. Si lo descomponemos de forma que la comprenda calculativamente en números de oscilación, desaparece. Sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin comprender, cuando la dejamos estar en su cerrazón [*Verschlossenheit*].

La tierra hace que se rompa contra sí misma toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda curiosa intromisión calculadora, que *solo* parece dominación, pero básicamente es impotente. La tierra sólo está abierta como ella misma cuando es custodiada y preservada como lo esencialmente inaccesible, que se retrae ante toda apertura, es decir, se mantiene constantemente cerrada. Y esa es la esencia de la tierra: lo que es esencialmente cerrado. Φύσις κρύπτεσθαι φιλεί<sup>605</sup> – lo que emerge [*Aufgehende*] tiene el impulso de mantenerse cerrado. Todas las cosas de la tierra -ellas mismas como un todo- fluyen en una armonía alternante, y sin embargo en cada una de las cosas que se cierran existe lo mismo de no reconocerse.

Y es precisamente esto –la tierra *como* lo que se cierra constantemente– lo que la obra de arte trae aquí en lo abierto (no sólo salvaguarda). El cerrarse, sin embargo, no es una rigidez vacía y monótona, sino que contiene en sí mismo una plenitud insuperable, que la obra libera en cada caso al destacarla en la salvaguarda por primera vez. Pero al traer aquí y

---

<sup>605</sup> [Heráclito, Fragmento B 123 después: Hermann Diels, Los fragmentos de los presocráticos. Ed. por Walther Kranz. Vol. I. 5ª ed. / 6ª, Ed. mejorada op. cit., p. 178].

proveer la tierra de esta manera, la obra se devuelve a la tierra como algo que le pertenece. La tierra se convierte *en la obra y para ella*, en el suelo que se cierra, un [605] fundamento que, por ser esencialmente cerrado, sigue siendo un abismo y continúa como tal a través de la obra.

El poner en pie un mundo y el traer aquí [*Herstellung*] la tierra son los dos rasgos de la obra. No están vinculados por casualidad, sino que uno exige al otro. El mundo, que abre la obra de forma imponente, se dirige a la tierra como medio compositor de toda decisión concedora y no tolera nada desestructurado y cerrado. Sin embargo, la tierra, que hace brillar la obra al traerla aquí, quiere serlo todo y guardarlo todo en su interior. Pero por esa misma razón, la tierra no puede faltar en el mundo abierto, si quiere aparecer como la propia tierra en el impulso pleno de retener todas las cosas. Y el mundo, a su vez, no puede escaparse de la tierra, si es que quiere mantenerse en pie ante lo no montado como la fuerza que guía y dirige. El mundo está contra la tierra y la tierra contra el mundo. Están en combate [*Streit*], y ello *porque* se pertenecen mutuamente.

Este combate se abre como tal en la obra, es decir, se combate. Se supone que la obra no debe vencer o superar este combate. Debe *ser* en sí mismo este combate, permitirlo, es decir, disputarlo. El estar en sí misma de la obra no dice otra cosa que la *disputa* [*Bestreiten*] *de este combate*. Y este es el rasgo fundamental del ser una obra.

Porque la obra es básicamente este combate, *por eso* tiene los rasgos esenciales del poner en pie y traer aquí.

## [2. La demostración de la razón del ser obra (del origen)].

Pero ¿de dónde saca la obra *esta* misma determinación de la esencia? Esto nos lleva a la cuestión del origen de la obra de arte, y ahora desde el planteamiento de la propia obra. Según el concepto preliminar explicado anteriormente, el origen es la razón que hace posible y necesaria la esencia de la obra. Esta razón es, obviamente, algo distinto a lo que se fundamenta en ella. Por lo tanto, hay que buscar primero a ese otro, al que pertenece la obra. Por tanto, nos preguntamos: ¿qué hay en la propia obra pero al mismo tiempo más allá de ella en la obra?

[606] Mantenemos presente el templo, la estatua, la tragedia. La obra es, al erigir el mundo y elaborar la tierra, disputar el combate de los dos. En el combate, el mundo y la tierra se alejan, pero de tal manera que se acercan aún más el uno al otro. El mundo abierto busca mover a la tierra hacia una estructura mundial; la tierra retira al mundo hacia sí misma y lo mueve hacia su suelo oscuro. En la ruptura del combate, se abre una cosa abierta. Lo llamamos el *ahí*. Es el espacio aligerado en el que el ser individual sólo entra y aparece como tal. Esta apertura del ahí, es la esencia de la *verdad*. Los griegos lo llamaban *ἀ-λήθεια* (estar-desocultado) [Unverborgenheit]. Sólo donde acontece la apertura del ahí, la tierra, como el cierre mismo, puede empujar hacia lo abierto; sólo donde se produce la apertura del ahí –la verdad– puede abrirse el mundo como la sabia articulación de lo ordenado. Pero cuando lo ente aparece como tal, entonces lo conocido hasta ahora se revela inmediatamente como mera superficie, como apariencia y confusión. Con la revelación de lo ente, la ocultación y el disimulo salen a la luz; es decir, aparece la no-verdad. Ella pertenece a la verdad, como el valle pertenece a la montaña. Sin embargo, con el desocultamiento surge al mismo tiempo lo

que se cierra y lo que se oculta, que eleva toda apertura a lo abierto como su límite. Sólo cuando vemos todas estas cosas juntas en una sola –el desocultamiento de lo que sólo está abierto, la ocultación y el disimulo, lo que se cierra y lo que está absolutamente oculto– captamos los rasgos esenciales de lo que pertenece a la apertura, es decir, a la esencia de la verdad. En la medida en que la obra soporta el combate entre el mundo que se abre como la tierra y la tierra que se cierra como el mundo, no hay nada más en ella (como obra) que el acontecimiento de una apertura del ahí, es decir, de la verdad. En la obra se pone en marcha un acontecimiento de verdad. *Y esta puesta en obra de la verdad es la esencia del arte.* El arte es, por tanto, una forma en la que se produce la verdad, la apertura del ahí en la obra.

[607] Pero ¿cómo es este ahí? ¿Quién se hace cargo de este estar ahí? El mundo es el plexo indicador de todas las referencias, en las que se insertan todas las decisiones esenciales, las victorias, los sacrificios, los fracasos (y las obras) de un pueblo. El mundo nunca es el mundo universal de una humanidad general y, sin embargo, todo mundo significa siempre el ser en el todo. Su mundo - que es para un pueblo en cada caso lo que se le ha abandonado. Al abrir este abandono en idea y sacrificio, en obra y concepto, el pueblo es arrebatado a su futuro - es futuro. Y sólo cuando se convierte en futuro, se le abre al mismo tiempo lo que ya se le ha dado y lo que él mismo ha sido. Arrebatado a su futuro y comprometido con su pasado, avanza hacia su presente. Este acontecimiento, unificado en sí mismo, es la esencia de la historia. La historia no es el pasado, ni mucho menos el presente, sino ante todo el avance de acceso a lo que se ha renunciado. Sólo lo que es esencialmente futuro ha sido realmente y como tal es presente. La apertura del ahí, la verdad, es sólo como historia. Pero históricamente, es decir, en el sentido de futuro-presente explicado, sólo un pueblo está siempre presente.

Esto asume ser el ahí. Pero los clanes y las tribus sólo y únicamente se disparan y se unen en la unidad de un pueblo cuando se apoderan de lo que han abandonado, es decir, cuando se convierten en históricos como futuro. Sin embargo, el “ahí” puede ser asumido y aprobado sólo cuando se obtiene su apertura de acuerdo con la anchura, la profundidad y la dirección de la trayectoria de la apertura. El arte, sin embargo, como puesta en obra de la verdad, es una forma única en la que se obtiene la apertura del ahí y se establece la posibilidad de ser este ahí. El arte no “tiene” primero una historia, en el sentido externo de que también ocurre en el cambio de los tiempos junto a muchas otras cosas cambiantes, pero es historia en el sentido esencial de que co-funda la historia.

Nos encontramos ante la pregunta: ¿de dónde recibe la obra su esencialidad? Esto nos lleva a la pregunta preliminar: ¿a dónde pertenece la obra? La respuesta es ahora: la obra pertenece a un acontecimiento [608] de la verdad. La manera de que esto acontezca fue aprehendida como poner-en-obra la verdad. Y esto se reivindicó como la esencia del arte. La obra, es decir, la obra de arte, pertenece al arte, o más brevemente: la *obra* de arte “es” una obra de *arte*. Uno tiene la costumbre de llamar a estas frases lugares comunes. Y también es un lugar común si decimos la misma palabra “obra de arte” dos veces sin pensar. Pero no es un lugar común si sabemos o incluso preguntamos cada vez qué es una obra y qué es arte. Y la aparición de los lugares comunes se convierte entonces en una señal de lo que ya sabemos, que en nuestro cuestionamiento nos movemos constantemente en círculos.

Pero quien pretenda derivar la esencia de la obra de arte de alguna parte, evitando el movimiento circular, se engaña, pues debe saber siempre lo que es el arte. Y quien, por otra parte, pretende descubrir la esencia de la obra de arte determinándola a partir de las obras de arte existentes, se engaña, pues siempre debe haber decidido ya lo que es una obra de arte.

Tanto esa derivación (“deducción”) como este descubrimiento (“inducción”) son igualmente erróneos.

Pero no nos detenemos en absoluto en la proposición: la obra pertenece a un acontecimiento de verdad que llamamos arte, sino que esta proposición sólo se obtuvo para decir ahora: *¿qué es el arte en su esencia para que le pertenezca una cosa como la obra?* Para responder a esta pregunta, es necesario aclarar la naturaleza del arte. Nos ceñiremos a la delimitación dada: el arte es la puesta en obra de la verdad. A su manera, el arte hace que acontezca la verdad, la apertura de ahí, en la que todo lo ente entra como tal. Sólo en el arte la verdad deviene en verdad. Por tanto, ésta no “está” en algún lugar para luego ser trasplantada a una obra fabricada, de la que se dice que representa una idea o un pensamiento, sino que: el arte es el devenir de la verdad.

¿Entonces la verdad surge de la nada? En la cual, si por lo no ente se entiende lo que está ahí, que [609] luego es refutado y conmocionado por el alzarse de la obra como el supuesto ente verdadero. La verdad nunca se lee a partir de lo que está ahí. Más bien, la apertura de lo ente acontece en que se proyecta- poetiza.

Todo arte es en esencia poesía, es decir, un abrir de esa apertura en la que todo es diferente al resto. En virtud del proyecto poético, lo otro y lo anterior se convierte en lo invisible. La poesía, sin embargo, no es un imaginario de lo arbitrario ni una flotación en lo irreal. Lo que la poesía despliega de antemano como proyecto, esta apertura sólo deja entrar lo ente como tal y lo hace brillar.

La verdad como apertura se convierte en el proyecto de la poesía. El arte como puesta en obra de la verdad es esencialmente poesía. Pero ¿no sigue siendo una pura arbitrariedad atribuir a la poesía el arte de edificación, el arte pictórico y el arte sonoro? Lo sería, si

interpretáramos las “artes” mencionadas desde el arte de la *palabra* y como variedades de la misma. Sin embargo, el arte de la palabra (“poesía”) es *sólo una* forma de proyectar, de poetizar en este sentido particular pero más amplio. Sin embargo, la obra literaria –la poesía en sentido estricto– ocupa un lugar destacado en el conjunto de las artes. Para entenderlo, basta con tener una concepción correcta del lenguaje. En el imaginario popular, la lengua se considera un tipo de “comunicación”. Es cierto que la lengua sirve para conversar y ponerse de acuerdo, generalmente para entenderse. Pero no sólo es una expresión fonética y escrita de lo que se quiere comunicar. No sólo transmite lo que se revela o se oculta como lo que se quiere decir en la obra, sino que *antes* de eso, y lo que *propiamente* es la esencia del lenguaje, es que primero eleva lo ente *como* ente en la apertura. Donde no hay lenguaje, como en el caso de la piedra, la planta y el animal, tampoco hay apertura de lo ente y, en consecuencia, tampoco hay apertura de lo no ente y lo vacío.

Cuando el lenguaje nombra cosas por primera vez, tal denominación primero lleva a los entes a la palabra y al aparecer. *Este* nombrar y decir es un proyectar, en el que se anuncia *como* [610] lo que el ente es abiertamente. Este anunciar proyectante se convierte inmediatamente en un rechazo de toda sorda confusión. El decir proyectante es poesía: el dictado [*Sage*] del mundo y de la tierra y, por tanto, del ámbito de la cercanía y la distancia de los dioses. El lenguaje es, por tanto, ese dictado en el que el mundo de un pueblo se abre y su tierra se conserva como algo cerrado [y así comienza a cerrarse realmente<sup>606</sup>], ese dictado que, al preparar lo decible, trae al mismo tiempo lo indecible al mundo como tal. En este dictado, un pueblo queda impreso con sus grandes conceptos.

---

<sup>606</sup> Corchetes en el manuscrito. En la copia mecanografiada, revisada y parcialmente corregida por Heidegger (como en las otras transcripciones), en cambio, dice (en forma mecanografiada): "comienza a abrirse".

La esencia del lenguaje es la poesía en sentido amplio. Pero como el lenguaje es al mismo tiempo ese proyecto a través del cual los entes en primer lugar se abren al ser humano como entes en cuanto que entes, la obra literaria es la obra de arte más originaria. La obra edificada y la obra pictórica, por otra parte, siempre se producen en la apertura de la saga y el nombrar y están encerradas y guiadas por estos. Pero precisamente por eso siguen siendo sus propios caminos del arte, su propia poesía.

En todo proyecto poético se libera una apertura, esa alteridad que no sólo no se da en lo que está ahí, sino que tampoco puede ser suplida por lo que está ahí. El proyecto es siempre abundante. La poesía es un regalo y una donación libre: una fundación [*Stiftung*]. Pero la esencia de la poesía, es decir, del arte, no se agota en su designación como proyecto.

Esa otra cosa no se abre simplemente en el proyecto poético, sino que la apertura, que siempre es tal para un ahí, se lanza frente al ahí -o al que es el ahí-. Es a través de esa proyección que el *Dasein* se convierte en futuro, es decir, en histórico. El proyecto poético se arroja al *Dasein*. El ahí en sí nunca es general, sino [611] éste y sólo éste. Un pueblo siempre se arroja a su ahí. De este estar arrojado dice el poeta Hölderlin:

»Und wie des Adlers Jungen, er wirft sie selbst

Der Vater aus dem Neste, damit sie sich

Im Felde Beute suchen, so auch

Treiben uns lächelnd hinaus die Götter.«

(Stimme des Volks. 1. Fassung, IV, 140; vgl. 2. Fassung, IV, 143<sup>607</sup>)

---

<sup>607</sup> [Hölderlin, Sämtliche Werke. Vol. IV: Poemas 1800-1806, editado por Norbert v. Hellingrath, op. cit.].

Sin embargo, si el lanzamiento proyectante es verdaderamente poesía, entonces lo que se lanza nunca puede ser algo que solo se espera arbitrariamente. El proyecto verdaderamente poético es más bien la apertura de aquello a lo que la existencia como histórica ya está arrojada. Y esta es la tierra y para un pueblo siempre su tierra, el suelo cerrado sobre el que descansa con todo lo que ya es –todavía oculto de sí mismo–. Es por eso que lo que se ha dado en el proyecto debe sacarse del suelo cerrado y colocarse específicamente sobre él. De este modo, primero se fundamenta como un suelo de apoyo y se lleva a lo abierto de la existencia. La poesía no es sólo fundación [*Stiftung*] en el sentido de una donación libre, sino también fundación en el sentido de este suelo fundamental. El proyecto saca a la luz esa alteridad, como siempre; pero en el fondo no es algo ajeno, sino sólo lo más propio y oculto hasta ahora del “*Dasein*” histórico.

El proyecto poético procede de la nada en el sentido de que nunca toma su donación de lo otro y de lo anterior, pero nunca procede de la nada, en la medida en que lo que se lanza a través de él no es más que la determinación depositada del propio “*Dasein*” histórico.

El arte como poesía es fundación en el doble sentido de donación y constitución [*Gründung*]. Sin embargo, como tal, el arte debe comprometerse con el suelo cerrado –la tierra– de tal manera que entre en la apertura del proyecto –como el cierre–. [612] Ahí está: el combate debe ser instigado entre la tierra y el proyecto de mundo: debe ser una obra.

La razón de la necesidad de la obra radica en la naturaleza del arte como poesía. Es una fundación como instigación del combate como en un inicio. A partir de ahí, vemos que el arte es poesía y, como tal, es fundación en un triple sentido: como donación [*Schenkung*], como constitución [*Gründung*] y como inicio [*Anfang*].

El arte hace que la verdad acontezca creando una apertura del *Dasein* en la obra. Pero ¿por qué ese acontecimiento de la verdad, por qué el arte debe ser como la poesía? Respuesta: porque la esencia de la verdad misma exige tal cosa; pues la verdad como desocultamiento incluye la ocultación. Esto, a su vez, es tanto ocultación (falsedad) como simple cierre y, además, el límite de la apertura por excelencia. A la verdad pertenece la cerrazón [*Verschlossenheit*], es decir, la tierra. Esto se niega a todo impulso de disolución. Toda apertura encuentra aquí su barrera. Pero la barrera no es algo que esté más allá, sino precisamente lo que restringe la apertura, se interpone en ella, la sostiene y la ata; es decir, la verdad es esencialmente terrenal.

Y por eso la verdad, en la medida en que acontece de manera esencial, debe meter la tierra con ella en el ahí. Tiene que ser un acontecimiento de la verdad del tipo de arte, tiene que ser una obra.

La comprensión de esta conexión nos proporciona lo propiamente esencial del arte. El arte es una forma de alcanzar la verdad, es decir, como una obra. Por lo tanto, el arte como fundación sólo permite que surja la verdad. El arte hace brotar la verdad. Llevar algo a "ser" en el salto fundacional, eso es lo que significa la palabra origen [*Ur-sprung*].

El arte, pues, no es un origen sólo porque sigue siendo el suelo de la posibilidad y la necesidad internas de la obra; más bien, sigue siendo un origen porque ya es un origen con respecto a la verdad y para ella, ese surgimiento que se ve obligado a convertirse en obra.

[613] El origen de la obra de arte es el arte, porque el arte mismo es ya esencialmente un origen.

Pero el arte, como puesta en obra de la verdad, es sólo una de las formas en que ésta acontece. Otro tipo de origen es el acto del fundador del Estado; éste lleva la verdad

históricamente a la acción y a la actitud y a la meditación. Otra forma de que la verdad acontezca es el preguntar y el decir del pensador; él fuerza la verdad, y no después, sino de antemano en el concepto. Cada origen es único y ninguno puede sustituir al otro. En consecuencia, la obra y el hecho y el concepto son distintos en su esencia, aunque también se habla de manera casual de la "obra" del filósofo y de un "hecho" artístico. La verdad "es" sólo en lo que llega a ser. Y sólo llega a ser al decidirse como obra, como hecho, como concepto de una manera u otra y fundando así nuevos ámbitos de decisión.

Pero ¿debe haber siempre un arte y una obra cuando la verdad acontece? ¿Cómo y cuándo el arte deja brotar la verdad? Con esta pregunta nos encontramos en el punto de inflexión de nuestro camino desde la obra de arte hasta su origen. Ahora volvemos del origen a la obra, no en el mismo camino, sino en la culminación del movimiento circular.

### (3. [El retorno del origen a la obra])

¿Cómo es un origen en absoluto? Siempre sólo como un salto. Por lo tanto, el inicio [*Anfang*]<sup>vi</sup> de un origen es abrupto y repentino. Sólo lo que es un origen en el sentido aclarado, como el arte, puede tener un inicio. Sin embargo, la naturaleza no mediada del inicio no excluye, sino que implica, que se prepare a sí mismo durante más tiempo y de forma más discreta. El inicio, como salto, es siempre un salto previo [*Vor-sprung*] en el que todo lo que ha de venir ya ha sido saltado, aunque todavía esté envuelto. El inicio ya contiene el final. El inicio, sin embargo, nunca tiene la cualidad de principiante del "primitivo". Lo primitivo es, sin el libre [614] salto y el salto previo, siempre sin futuro. Es incapaz de liberar nada más de sí mismo, porque no contiene nada más que aquello en lo que está atrapado. El inicio, por

otra parte, nunca es "primitivo", es decir, sin origen, sino que es inicialmente: el todavía no cerrado; lo aparentemente torpe, duro, incluso exiguo, es sólo lo inusual de una dureza contra la plenitud cerrada. Cuando un inicio llega a un salto, siempre va acompañado de la aparición de una recaída. Porque el inicio no puede continuar en lo precedente del camino asegurado y conocido. Lo precedente se detiene y viene de ensambles. La confusión y el hundimiento [*Absinkende*] se extienden. Esto es consecuencia de la creciente falta de fuerza de lo anterior, no del inicio. Este último toma sus cimientos más profundamente y, por lo tanto, debe descender por debajo de los cimientos anteriores. Por lo tanto, puede permanecer ambiguo durante mucho tiempo si, detrás de la inevitable aparición de una recaída, hay un descenso o un ascenso.

Debido a su carácter repentino, el inicio se convierte inmediatamente en algo que ha sucedido y es irrevocable. Cuanto más estrictamente se sostenga como tal, más autoridad tendrá. La repetición del inicio es siempre una transformación del inicio inicial, el mismo y a la vez muy diferente. La repetición, en cambio, en el sentido de la mera devolución de lo supuestamente igual, sólo existe en lo indiferente y lo desviado.

Pero ¿cuándo es necesario un inicio del arte, un inicio como arte? Siempre y cuando el ente como un todo y como en tal quiere ser llevado a la apertura. Para los occidentales, esto ocurrió por primera vez en Grecia. Allí se puso en marcha de forma decisiva lo que en adelante se llamará el Ser. El ente así abierto en el conjunto se transformó entonces en ser en el sentido de lo creado por Dios. Esto ocurrió en la Edad Media. Y este ente se transformó de nuevo en el comienzo de los tiempos modernos. El ente fue desencantado y declarado de forma calculada (*rechnerisch*) como dominante y transparente. Cada vez, un nuevo mundo se abría; es decir, cada vez, la apertura del ente debía fundarse en lo [615] que lleva, limita y

ata toda apertura, en la tierra y su ligazón. Cada vez, la tierra tenía que entrar en combate con el mundo; cada vez, la obra tenía que ser arte: porque en ella se produce el brote más excelente y al mismo tiempo el fundamento más adecuado de la verdad terrenal. Según la amplitud y la altura del mundo que se abre, se mide la profundidad y el recogimiento del abismo de la tierra, se mide la agudeza y la dureza del combate entre el mundo y la tierra, se mide la grandeza de la obra, se mide el poder de salto del arte como origen. Pero siempre, con el ser abierto por la obra, cambia la naturaleza del ser de la propia obra. La posición del templo de Zeus es diferente a la de la catedral de Bamberg. Mundo y tierra, cuyo combate niegan, y cómo lo niegan, son diferentes. Pero el tipo de ser según el cual son las obras edificadas, solo se establece como decisivo a través de ellos.<sup>608</sup>

Siempre que el arte inicia, la historia recibe un empuje [*Stoß*], la historia inicia o vuelve a iniciar; por lo que la historia no significa la sucesión de ningún acontecimiento, por importante que sea, sino el arrebato de la existencia de un pueblo en su abandono como hendidura en lo que ha dado con él.

Pero como todo origen tiene su inicio, así todo inicio tiene su comienzo. Esto último hace que el inicio se eleve en lo que ha pasado antes. Esto da a todo comienzo la apariencia de una mera transición, y esto tienta a querer explicar el inicio a partir de lo que ha pasado antes. Pero con esa intención de explicar, uno abandona inmediatamente el inicio, si es que alguna vez lo ha captado.

Como todo origen tiene su inicio, y todo inicio su comienzo, así todo comienzo tiene su ocasión. Esto no está directamente relacionado con el inicio; sin embargo, la circunferencia de las posibles ocasiones ya está predeterminada por el inicio. Pero como esta

---

<sup>608</sup> En la copia mecanografiada revisada por Heidegger dice (como corrección manuscrita): "como autorizada"].

conexión permanece oculta, la ocasión [616] en relación con el inicio suele tener la apariencia de una casualidad. La ocasión para una obra de arte puede ser, por ejemplo, un cometido derivado de necesidades que se han convertido en costumbre. El cometido quiere consolidar lo que ha habido antes, mientras que la obra impulsada por él abre su conmoción.

Pero ¿qué es ahora el iniciar? Respuesta: entrar en el origen. Esto no se hace por ella, pero el devenir de la verdad se sufre en la creación poética. Y esa es la esencia de la creación: la interceptación duradera del proyecto, la resistencia del combate que surge en la obra, la permanencia en el reino desconocido de la nueva verdad, este salto a un centro del *Da-sein* que sólo se determina en el salto. La creación se produce sólo en la soledad del individuo. A través de ellos se decide la verdad de la existencia histórica de un pueblo. Pero no sólo el artista, sino todos los que aportan un origen de verdad al salto, son creadores, pero no un tipo de artista, sino cada uno de su especie.

El combate instigado en el arte como poesía entre el mundo y la tierra -la obra que se mantiene en sí misma- es siempre algo creado. Así nombramos ese rasgo esencial en el ser-obra de la obra que hasta ahora hemos pasado por alto. El hecho de ser creado pertenece al hecho de ser una obra en sí misma; pues ¿qué otra cosa debería significar “obra”?

Sí, pero ¿no nos esforzamos al comienzo por alejar el ser producido por el artista de la obra en sí como una determinación no esencial? Ciertamente. Pero ser producido y ser creado no es lo mismo. Toda cosa creada en el ámbito del arte es siempre también una cosa producida, pero no a la inversa. Y por eso la creación y el ser-creado de la obra nunca pueden ser comprendidos desde el punto de vista del producir y del hacer. Al intentar finalmente determinar el ser creado como un rasgo esencial de la obra, hemos regresado en nuestro camino circular desde el origen hasta la salida, a la propia obra de arte. El creador, como

instigador del combate, se hace a sí mismo la trayectoria [617] sobre la que la obra viene a situarse en la apertura del ahí abierto por ella misma - ese ahí que un pueblo asume (decide) ser. La obra, sin embargo, no es un anuncio posterior de esta determinación, no es una "expresión" de lo que es un pueblo, sino la proyección apuntada hacia aquello en lo que quiere convertirse. Por lo tanto, el *gran arte* nunca es un arte *moderno* [*zeit-gemäße*]. El gran arte es cuando lleva su esencia a un desarrollo pleno, es decir, cuando pone en obra la verdad que se convertirá en la medida durante un tiempo. Pero la obra no puede hacerse según el tiempo. Es cierto que existen estos productos. Pero no son un salto previo, porque no tienen origen, sino siempre sólo un suplemento [*Nachtrag*]. En la estela de todo arte esencial se encuentra un arte posterior; se parece a éste, puede hacer muchas cosas incluso mejores y, sin embargo, se diferencia del gran arte por un salto, no sólo en grado.

Pero el ser creado es ese rasgo en la obra en virtud del cual da a conocer la verdad puesta en ella a un pueblo como esa apertura del ser en cuyo claro [*Lichtung*] el pueblo se lleva a sí mismo. Por lo tanto, la relación básica con la obra de arte no es un disfrute, no es una euforia, sino un conocimiento de esta verdad establecida en la obra en todas sus relaciones. La creación está presente en la propia obra. El ser producido, sin embargo, está en la obra, pero está velado precisamente por el ser creado.

La entrada creadora en el origen es la instigación del combate entre el mundo proyectante y la tierra que se cierra. La oscura aspereza y la pesadez ..., el apremio y la iluminación no resueltos, el ocultamiento tácito de todas las cosas, en fin: la terrenalidad, la tierra en la dureza desgastante de su cierre, sólo puede ser soportada de nuevo en una dureza. Y eso es la fijación del límite en el contorno, en el perfil y en el rasgo fundamental. Al arrancar lo que está cerrado hacia lo abierto, el propio desgarrar debe convertirse en un rasgo,

un límite de dibujo y una fuga de unión. Conocemos las palabras de Alberto Durero: “Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo de ella, lo poseerá”. [618] (Lange-Fuhse, 226<sup>609</sup>) Arrancar significa aquí extraer [*Herausholen*], pero a la manera de dibujar, de trabajar con el tiralíneas.

En la esencia del ser obra como disputa [*Bestreitung*] del combate [*Streit*] se encuentra el fundamento de la necesidad del desgarrar, es decir, de lo que llamamos la "forma" a la que luego se lleva lo que, visto desde ella, se convierte en la "materia" [*Stoff*]. Sin embargo, la conformación artesanal del material, la fabricación, no es algo indiferente, precisamente porque el producir se exige desde la esencia del crear. Este obrar con la llamada materia tiene su propia grandeza, y ésta consiste en que en el allí alzado de la obra esconde su fatiga y su desesperación, pero también su tormenta y su placer. La mera producción, en cambio, nunca se convierte en una creación de tal manera que, con un cierto grado de “calidad”, el producto se convierta en una obra de arte. Aquí también está el salto.<sup>610</sup>

En cambio, donde hay arte, acontece la verdad, hay historia. Por eso se aplica la siguiente frase: donde hay prehistoria, no hay arte, sino pre-arte. Esto significa que los productos de la prehistoria no tienen por qué quedarse en meras herramientas y utensilios fabricados con su ayuda, un trabajo testimonial. Pueden ser esa cosa intermedia a la que no podemos dirigirnos ni como útil ni como obra de arte. Sólo podemos determinar qué es esta medianía si somos capaces de delimitarla desde dos lados: desde el concepto correcto de la útil [*Zeugwerk*] y desde el concepto correcto de la obra de arte [*Kunstwerk*]. Pero este medio no es nunca una transición gradual mediadora hacia sus lados, sino que a cada uno de estos

---

<sup>609</sup> Dürers Schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und auch neuer entdeckter alten Abschriften. Ed. por K. Lange y F. Fuhse. Tübingen: Niemeyer 1893 (reimpresión: Wiesbaden: Sändig 1970)].

<sup>610</sup> ?? Conclusión para la conferencia de Zúrich [el 17 de enero de 1936], que no podía mantenerse en el contexto de las conferencias de Friburgo [véase la conclusión reelaborada, incluida como Suplemento nº 3, p. 623 y ss.]

es un salto. Sólo la delimitación de la obra de arte de la obra de testimonio tiene una importancia fundamental para el correcto conocimiento del arte mismo. Toda la reflexión del arte [619] y de la obra de arte, toda la teoría del arte y de la estética desde la época de los griegos, ha estado sujeta hasta hoy a una extraña condena. La reflexión sobre el arte comenzó entre los griegos (Platón y Aristóteles) con la identificación de la obra de arte como algo fabricado, es decir, como un útil. Según esto, la obra de arte es ante todo, y eso significa aquí, vista en términos de su ser real, un material formado. Sin embargo, al mismo tiempo no se puede ocultar que la obra de arte es fundamentalmente “más” después de todo. Así se encontró: la obra de arte, es decir, la cosa hecha, dice algo más de lo que es en sí misma – *ἄλλο ἀγορεύει* – “alegoría”. Uno encontró: con la obra de arte, es decir, con la cosa hecha, se reúne algo más – *συμβάλλειν* – “símbolo”. Desde entonces, la “alegoría” y el “símbolo” han proporcionado el marco en el que la obra de arte se define a partir de ahora de diversas maneras: como algo fabricado, pero como algo “superior”. Lo más alto se interpreta a partir de lo más bajo, como una adición a ello. La posibilidad de determinar la obra de arte de antemano y realmente desde su propia esencia se abandona desde el inicio y ni siquiera se reconoce.

Así, desde entonces, las distinciones entre materia y forma, contenido y contenedor [*Gehalt*], figura e idea han constituido las herramientas para captar la obra de arte. Y la suerte consiste precisamente en que estas distinciones son siempre correctas y verificables en la obra de arte; pues ésta también puede considerarse en todo momento como una cosa fabricada, que entonces representa un "contenido espiritual". El arte es, pues, la representación de algo supersensible [*Übersinnlichen*] en un material físico formado.

Pero la obra de arte nunca representa nada; por la sencilla razón de que no tiene nada que pueda representar, porque la obra crea primero lo que sale a la luz a través de ella (y esto también en el llamado arte “representativo” (“retratos”)).

Pero a todo lo que se ha dicho ahora uno quisiera responder: en el fondo no tiene ninguna importancia que las “teorías” sobre el arte [620] sean correctas o incorrectas, basta con que el arte mismo y sus obras estén ahí. Pero aquí no se trata en absoluto de “teorías” sobre el arte, sino del correcto conocimiento de la obra de arte.

Sólo allí donde ese conocimiento determina a un pueblo es lo suficientemente fuerte como para soportar un arte y negarse a la apariencia de arte. Pero allí donde un conocimiento genuino se ve obstaculizado y engañado por un conocimiento ilusorio, tal vez pueda seguir existiendo un negocio artístico muy respetable y valioso, pero nunca un espacio de decisión claro y fundamentado sobre la posibilidad y la necesidad de un arte.

En la reflexión más completa y en principio definitiva sobre la naturaleza del arte que posee Occidente, en las *Lecciones sobre Estética* de Hegel, se encuentra la frase:

“Pero ya no tenemos ninguna necesidad absoluta de aportar un contenido a la representación en forma de arte”. [Cf. W W. X 2, 232 s. <sup>611</sup>] “El arte, según el lado de su más alta determinación, es para nosotros una cosa pasada”. ([Cf.] WW. X 1, 16 <sup>612</sup>).

---

<sup>611</sup> Obras de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Edición completa por una asociación de amigos del inmortalizado: Ph. Marheineke (et al.). Vol. X: Lecturas sobre estética. 2ª ed. Berlín: Duncker & Humblot 1837. (En la nueva edición: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke (in zwanzig Bänden). Nueva edición basada en las obras de 1832-1845. Editado por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969-1979, vol. 14: Lecciones sobre la estética II, p. 235.).

<sup>612</sup> [Obras de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Edición completa a cargo de una asociación de amigos del inmortalizado. Vol. X: Vorlesungen über die Aesthetik 1st abth. Berlín: Duncker & Humblot 1835. (En la nueva edición: Georg Wilhel Friedrich Hegel, Werke. Ed. Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel, a.a." Vol. 13: Lecciones sobre la estética I, p. 25)].

No se puede eludir esta frase, y es decir, todo lo que está detrás de ella, diciéndole a Hegel: sí, hemos visto nacer muchas obras de arte valiosas desde la Estética de Hegel, que se leyó por última vez en el semestre de invierno de 1828/9. Hegel tampoco quiso negar nunca esta posibilidad. Solo queda la pregunta: ¿el arte sigue siendo una forma esencial y necesaria en la que [621] acontece la verdad decisiva para nuestra existencia histórica, o el arte ya no es eso? Y si ya no lo es, ¿es porque ya no puede serlo?

La decisión sobre la sentencia de Hegel aún no se ha tomado; pues detrás de esta sentencia se encuentra todo el pensamiento occidental desde los griegos, la concepción del ser y la verdad fundada en él. Todo esto sigue vigente hoy en día, incluso donde no sospechamos nada de ello.

La sentencia de Hegel: “Pero ya no tenemos ninguna necesidad absoluta de aportar un contenido a la representación en forma de arte” sigue siendo cierta. Pero la cuestión debe ser si esta verdad es definitiva. Es decir: si los presupuestos internos de esta sentencia, la concepción tradicional de la esencia del arte como representación, están fijados para siempre, o si deben transformarse desde la base.

Esta decisión intelectual sólo puede prepararse con un largo trabajo. No se trata de lo correcto o incorrecto de una teoría estética, sino de si sabemos lo que el arte y la obra de arte pueden y deben ser en nuestra existencia histórica: un origen y luego un Vor-sprung - o algo que sólo se lleva y luego un mero suplemento (*Nachtrag*).

Este conocimiento o ignorancia ayuda a decidir quiénes somos.

## Referencias de epígrafes

---

<sup>i</sup> Heidegger, *GA 9*, 143; trad., 130.

<sup>ii</sup> Heidegger, *GA 94*, 20; trad., 25.

<sup>iii</sup> Nietzsche, *KSA 13*, 16 [40], 500; trad., [*Fragmentos póstumos IV*] 682.

## Referencias de la traducción

<sup>v</sup> Mundear es un acontecimiento. Lo que hace Heidegger es enfatizar la cuestión verbal del mundo, en todo caso en español se podría entender, con su pertinente carga filosófica: el mundo hace mundo.

<sup>vi</sup> Es importante aclarar que tomaremos la traducción de *Anfang* como «inicio» y no como «comienzo».

Diferenciamos dos términos en alemán: *Anfang* y *Beginn*. Heidegger en *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"* (1934/35) dice: "Comienzo es aquello con lo que algo se levanta, inicio es aquello de lo que algo surge. En cambio, el inicio, el origen, aparece por primera vez en el acontecimiento y sólo está plenamente presente al final del mismo." [„Beginn ist jenes, womit etwas anhebt, Anfang das, woraus etwas entspringt. Der Anfang, der Ursprung, kommt dagegen im Geschehen allererst zum Vorschein und ist voll da erst an seinem Ende“] Heidegger, *GA 39*, 3.