

La verdad de la obra de arte (1960) ¹

Hans-Georg Gadamer

Traducción: María Antonia González Valerio

Cuando miramos hoy retrospectivamente el periodo entre las dos guerras mundiales, nos representamos este respiro de los vertiginosos eventos de nuestro siglo como una época de una productividad intelectual excepcional. Los presagios sobre el porvenir empezaban ya a manifestarse antes de la gran catástrofe de la Primera Guerra Mundial, particularmente en la pintura y la arquitectura. Aunque la conciencia general sobre la época no se transformó a gran escala, sino a partir de la considerable sacudida de la conciencia cultural y la fe en el progreso de las épocas liberales que ocasionaron las batallas de la Primera Guerra Mundial. En la filosofía de esta época la transformación del sentir general de la vida se expresó en el hecho de que súbitamente la filosofía reinante apareció como inverosímil, aquella filosofía que se había desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX a partir de la renovación del idealismo crítico de Kant. *El derrumbe del idealismo alemán*, que Paul Ernst proclamó en un libro exitoso en ese entonces, fue puesto en un horizonte histórico mundial gracias a *El ocaso de Occidente* de Oswald Spengler. Las fuerzas que realizaban la crítica al reinante neokantismo tenían dos poderosos precursores: la crítica de Friedrich Nietzsche al platonismo y al cristianismo, así como el brillante ataque de Sören Kierkegaard contra la filosofía de la reflexión² del idealismo especulativo. Había dos nuevas consignas que se oponían a la conciencia del método del neokantismo: la consigna

¹ "Die Wahrheit des Kunstwerks" en Gadamer, H.-G., *Gesammelte Werke 3. Neure Philosophie 1. Hegel, Husserl, Heidegger*. Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Taschenbuchausgabe, 1999.

² Al lector/a no familiarizado/a con la terminología gadameriana puede resultarle extraño el término "filosofía de la reflexión". En sentido general, Gadamer entiende por ésta "filosofía de la conciencia" o "filosofía del sujeto" en alusión a las filosofías subjetivistas. Cf. "Los límites de la filosofía de la reflexión", en Gadamer, *Verdad y método*. (N. de la T.)

de la irracionalidad de la *vida* y particularmente de la vida histórica, para la que uno se podía basar en Nietzsche y Bergson, pero también en Wilhelm Dilthey, el gran historiador de la filosofía; y la consigna de la *existencia* que resonaba a partir de la obra de Sören Kierkegaard, filósofo danés de la primera mitad del siglo XIX que precisamente entonces tuvo vigencia en Alemania gracias a la traducción de Diederich. Del mismo modo que Kierkegaard había criticado a Hegel por haber sido el filósofo de la reflexión que olvidó la existencia, así se criticaba ahora la autocomplacencia de la conciencia del sistema del metodologismo neokantiano que había puesto a la filosofía al servicio de una fundamentación del conocimiento científico. Y así como Kierkegaard se había opuesto como pensador cristiano a la filosofía del idealismo, así inauguraba ahora la nueva época la autocrítica radical de la llamada teología dialéctica.

Entre los hombres que expresaban filosóficamente la crítica general contra la devoción liberal a la cultura y contra la reinante filosofía académica, estaba el revolucionario genio del joven Martin Heidegger. Ciertamente hizo época la aparición de Heidegger como joven profesor universitario en Friburgo en los primeros años posteriores a la guerra. Que ahí estaba en camino una fuerza original del filosofar, se revelaba ya por el inusitado, enérgico e impetuoso lenguaje que resonaba desde la cátedra de Friburgo. De la fecunda y muy tensa relación que Heidegger tuvo con la teología protestante contemporánea, a consecuencia de su nombramiento en Marburgo en 1923, nació su obra principal, *Ser y tiempo*, que en 1927 transmitió repentinamente a amplios sectores del público algo del nuevo espíritu que había llegado a la filosofía debido a la conmoción de la Primera Guerra Mundial. En aquel entonces se llamaba filosofía de la existencia al conjunto del filosofar que agitaba los ánimos. Lo que golpeó de frente y con vehemencia a los lectores contemporáneos de la primera obra sistemática de Heidegger fueron emociones críticas, emociones de las apasionadas protestas contra el seguro mundo cultural de las personas mayores, emociones que iban contra el aplanamiento de toda forma de vida individual que efectuaba la sociedad industrial cada vez más fuerte y uniformadora y su completamente manipuladora política de información y de formación de opinión. Al “uno”, las “habladurías”, la “avidez de novedades” como formas decadentes de la “impropiedad” opuso Heidegger el concepto de

“propiedad” del ser-ahí³ que es consciente de su finitud y la asume resueltamente. Fueron como una irrupción en la bien protegida tranquilidad académica la seriedad existencial⁴ — con la que el ancestral misterio de la humanidad sobre la muerte era movido al centro de la reflexión filosófica— y el ímpetu —con el que el llamado por una “elección” propia de la existencia aniquilaba los mundos ficticios de la educación y la cultura. Y sin embargo no era la voz de una desmesurada inconformidad en el mundo académico, tampoco era la voz a favor de una arriesgada existencia excepcional al estilo de Kierkegaard o de Nietzsche, sino que era la voz de los estudiantes de la más recta y escrupulosa escuela filosófica que había en ese entonces en las universidades alemanas, la de los estudiantes de la investigación fenomenológica de Edmund Husserl, cuyo persistente y perseguido objetivo era la fundamentación de la filosofía como ciencia rigurosa. El nuevo proyecto filosófico de Heidegger también se inscribía bajo la consigna fenomenológica “¡a las cosas mismas!”. Mas esta cuestión era la más oculta y, en tanto que pregunta, la más olvidada de la filosofía: ¿qué significa ser? Aprender a preguntar esta pregunta llevó a Heidegger al camino de determinar al ser de la existencia humana como ontológicamente positivo en sí mismo, en vez de seguir a la metafísica de aquel entonces, puesto que si la metafísica comprendía al ser como no-finito y como ente, la existencia era determinada como lo único finito. La preeminencia ontológica que para Heidegger ganó el ser de la existencia humana determinó a su filosofía como “ontología fundamental”. A las determinaciones ontológicas de la existencia humana finita Heidegger las llamó determinaciones de la existencia — existenciaros—, y con una decisión metódica opuso estos conceptos fundamentales a los de la metafísica de aquel entonces, a saber: a las categorías de lo presente (*Vorhandene*)⁵. Al momento de presentar nuevamente la antiquísima pregunta por el sentido del ser, Heidegger no quería perder de vista que la existencia humana no tiene su propio ser en una presencia (*Vorhandenheit*) determinable, sino en el estado de movimiento de la “cura”, por

³ El término *Dasein* ha sido traducido la mayor parte de las veces por “existencia”, debido a que Gadamer dice “*menschliche Dasein* (existencia humana)”, solamente en algunos casos, como éste, ha sido traducido por “ser-ahí”. (N. de la T.)

⁴ El término que emplea Gadamer es “*Ernst*”, literalmente “seriedad”, sin embargo, parece que hace referencia a la “angustia” (*Angst*) heideggeriana. (N. de la T.)

⁵ El término alemán *Vorhanden* hace referencia a las cosas que hay, lo que está ahí, lo existente, lo presente. *Vorhanden* y *Vorhandenheit* han sido traducidos de muy diversos modos por los traductores de Heidegger: ante los ojos, ser ante los ojos (Gaos); lo presente, la presencia (Duque); subsistente, subsistencia (García Narro); *res*, las cosas, *realitas* (Jiménez Redondo); entre otros (N. de la T.).

medio de la cual la existencia que se preocupa de su ser es su propio advenir. La existencia humana es de esta manera caracterizada como aquello que comprende por sí mismo su ser. Heidegger tuvo que disponer la pregunta por el sentido del ser en el horizonte del tiempo, debido a la finitud y temporalidad de la existencia humana, la cual no puede evitar la pregunta por el sentido de su ser. Lo que la ciencia, pesando y midiendo, verificaba como ente, i.e., lo presente (*Vorhandene*), al igual que la eternidad situada más allá del alcance de toda la humanidad, debía poderse comprender a partir de la certidumbre central con respecto al ser de la temporalidad humana. Esa era la novedosa empresa de Heidegger. Sin embargo, su objetivo —pensar al ser como tiempo—, permanecía tan velado que *Ser y tiempo* fue directamente caracterizado como fenomenología hermenéutica, ya que el “comprenderse” se presentaba como el verdadero fundamento de esta preguntar. Vista desde este fundamento, la comprensión del ser de la metafísica tradicional se mostraba como una forma decadente de la comprensión originaria del ser que actúa en la existencia humana. El ser no es sólo la pura presencialidad (*Anwesenheit*)⁶ ni la presente presencia (*gegenwärtige Vorhandenheit*). En sentido propio “es” el ser-ahí finito-histórico. Dentro del proyecto de mundo del ser-ahí tiene después su sitio lo a-la-mano y, únicamente al último, tiene su sitio lo solamente-presente (*Vorhandene*).

Sin embargo, a partir del fenómeno hermenéutico del “comprenderse”, diversas formas de ser —que no son históricas y que no son sólo presentes (*vorhanden*)— carecían de un lugar apropiado. La atemporalidad de los hechos matemáticos, que no son fácil y únicamente determinables como presentes (*Vorhandenes*), la atemporalidad de la naturaleza, que se repite siempre a sí misma en su ciclo y que también a nosotros mismos nos rige y nos determina desde el inconsciente, y finalmente, la atemporalidad del arcoiris del arte, que se tiende más allá de todos los periodos históricos; todo eso parecía señalar los límites de la posibilidad hermenéutica de interpretación que el novedoso planteamiento de Heidegger había abierto. El inconsciente, el número, el sueño, el reino de la naturaleza, el milagro del

⁶ Los términos *Anwesenheit* y *Vorhandenheit* suelen traducirse ambos por presencia. Con el fin de distinguirlos, Gaos traduce *Anwesenheit* por “presencia”, Duque por “asistencia”, Vázquez García por “presencialidad”, García Narro por “estar presente” o el “carácter de estar presente” (N. de la T.).

arte; todo eso sólo parecía ser entendible a partir de una especie de conceptos límite al margen del ser-ahí, que se conoce históricamente y que se comprende a sí mismo.⁷

Así que fue una sorpresa cuando en 1936 durante unas conferencias Heidegger trató el tema del origen de la obra de arte. Aunque este trabajo no estuvo al alcance del público sino hasta 1950 como la primera parte de la recopilación *Caminos de bosque*, su efecto había ya comenzado mucho antes, pues era desde hacía mucho que las lecciones y conferencias de Heidegger encontraban un vivo interés y hallaban una amplia difusión gracias a transcripciones y actas, que llevaron rápidamente a Heidegger a experimentar las habladerías que él mismo había caricaturizado tan iracundamente. De hecho, las conferencias sobre el origen de la obra de arte significaban un hecho sensacional en la filosofía. Significaban un hecho sensacional no sólo porque ahora el arte sí era incluido en el planteamiento hermenéutico fundamental de la autocomprensión del ser humano en su historicidad, y no sólo porque en estas conferencias el arte era incluso considerado como el acto fundante de mundos históricos totales —al igual que en la fe poética de Hölderlin y George—; sino también por la sorprendente y nueva conceptualización que Heidegger se atrevía a presentar con este tema. En esto último consistía la verdadera sensación que significaba el novedoso intento del pensar de Heidegger. El discurso versaba sobre “mundo” y “tierra”. Ahora bien, el concepto de *mundo* había sido desde siempre uno de los conceptos hermenéuticos guías de Heidegger. El mundo —como la referencia total del proyecto del ser-ahí— constituye el horizonte que precede todas las proyecciones de la “cura” de la existencia humana. Heidegger mismo esbozó la historia de este concepto de mundo legitimándolo históricamente y distinguiendo particularmente su sentido antropológico proveniente del Nuevo Testamento —que él mismo empleaba— del concepto de la totalidad de lo presente (*Vorhandene*). Ahora lo sorprendente era que justo este concepto de mundo encontrara en el de *tierra* un contraconcepto, pues mientras que el concepto de mundo como lo total —dentro del cual se realiza la humana autointerpretación— se podía elevar a una intuición evidente a partir de la autocomprensión de la existencia humana, el concepto de tierra sonaba como un sonido ancestral místico y gnóstico, que a lo sumo hubiera pretendido tener su lugar en el mundo de la poesía. Era

⁷ Sobre todo fue Oskar Becker, alumno tanto de Husserl como de Heidegger, quien a partir del alcance de este fenómeno dudó de la universalidad de la historicidad. Cf. *Dasein und Dawesen*, Pfullingen, 1963.

evidente que Heidegger había transferido el concepto de tierra a su propio filosofar desde la poesía de Hölderlin, hacia la cual se había dirigido con una apasionada intensidad. Pero ¿con qué derecho? ¿Cómo podía entrar el ser-ahí que comprende su ser, el ser-en-el-mundo, este nuevo y radical punto de partida de todas las preguntas trascendentales, en una relación ontológica con un concepto como el de tierra?

Ahora bien, el nuevo planteamiento de Heidegger de *Ser y tiempo* no era ciertamente una sencilla repetición de la metafísica espiritualista del idealismo alemán. El comprender-ser de la existencia humana no es el saber-se del espíritu absoluto de Hegel. No es un proyecto de sí mismo, sino que más bien sabe en su propia autocomprensión que no es dueño de su sí mismo ni de su propia existencia, sino que se encuentra en medio de los entes y que tiene que tomarse sobre sí tal y como se halla⁸. Es proyecto yecto. Uno de los más brillantes análisis de *Ser y tiempo* es aquel en el que Heidegger analiza esta experiencia límite de la existencia —hallarse en medio de los entes— como el “encontrarse” (el estado de ánimo), además de señalar a este existenciario como la propia apertura del ser-en-el-mundo. El “hallar delante” de tal “encontrarse” representa muy notoriamente el límite máximo de hasta dónde puede penetrar, a fin de cuentas, la autocomprensión histórica de la existencia humana. A partir de este concepto límite hermenéutico del “encontrarse” y del “estado de ánimo” ningún camino conduce hacia un concepto tal como el de tierra. ¿Cuál es el derecho de este concepto? ¿Cómo puede encontrar su legitimación? La idea importante que dio a conocer el artículo de Heidegger sobre el origen de la obra de arte fue que la “tierra” es una determinación necesaria del ser de la obra de arte.

Para reconocer cuál es el significado fundamental que posee la pregunta por la esencia de la obra de arte y cómo éste está relacionado con las preguntas fundamentales de la filosofía, se requiere, desde luego, la comprensión de los prejuicios que se encuentran en el concepto de una estética filosófica. Se requiere de una superación (*Überwindung*)⁹ del concepto mismo

⁸ Traduzco el término “*vorfinden*” como “hallar(se)”, para distinguirlo del “encontrarse”. Gaos traduce “*Befindlichkeit*” por “encontrar(se)”, término que hace referencia al estado de ánimo. Mientras que “*vorfinden*” y “*vorfindlich*” se refieren al “encontrarse ante que”, “encontrar ante sí”, “encontrar delante” entes intramundanos (N. de la T.).

⁹ Los términos alemanes *Überwindung* y *Aufhebung* suelen traducirse ambos por superación, sin embargo, cabe aclarar que la *Aufhebung* es la superación en términos hegelianos, a saber, como abrogación o supresión, y sirve para designar la transición dialéctica por medio de la cual un estadio anterior es cancelado y preservado en el siguiente estadio. Por su parte, la *Überwindung* en términos heideggerianos está ligada con la idea de *Verwindung* como “transformación-distorsión”

de estética. Como se sabe, la estética filosófica es la más reciente de las disciplinas filosóficas. No fue sino hasta el siglo XVIII, con la explícita limitación del racionalismo de la Ilustración, que se hizo válido el derecho autónomo del conocimiento sensible y con ello la relativa independencia del juicio de gusto con respecto al entendimiento y sus conceptos. Al igual que el nombre de la disciplina, su autonomía sistemática también procede de la estética de Alexander *Baumgarten*. Después *Kant* en su tercera crítica, la *Crítica de la facultad de juzgar*, fortaleció el significado sistemático de los problemas estéticos. *Kant* descubrió en la generalidad subjetiva del juicio de gusto estético la contundente reivindicación legítima que la facultad de juzgar estética podía sostener frente a las exigencias del entendimiento y de la moral. No es posible comprender el gusto del espectador, ni el genio del artista, a partir de la aplicación de conceptos, normas o reglas. Lo que distingue a lo bello, no se puede identificar como un atributo determinado y cognoscible del objeto, sino que se atestigua mediante lo subjetivo: la intensificación del sentimiento de vida en la armoniosa conformidad de la imaginación y el entendimiento. Lo que experimentamos ante la belleza en la naturaleza y en el arte es una estimulación de la totalidad de las facultades de nuestro espíritu, su libre juego. El juicio de gusto no es conocimiento y, sin embargo, no es arbitrario, más bien consiste en una pretensión de generalidad sobre la cual se puede fundamentar la autonomía del ámbito estético. Se debe reconocer que tal justificación de la autonomía del arte significó una gran hazaña frente a la devoción a las reglas y la confianza en la moral propias de la época de la Ilustración; sobre todo en medio del desarrollo alemán, el cual en aquel entonces recién había alcanzado el punto en el que la época clásica de la literatura buscaba constituirse como un Estado estético a partir de Weimar. Estos esfuerzos encontraron su justificación conceptual en la filosofía de *Kant*.

Por otro lado, la fundamentación de la estética en la subjetividad de las facultades afectivas significó el comienzo de una peligrosa subjetivización. Todavía para *Kant* mismo era ciertamente determinante la enigmática concordancia entre la belleza de la naturaleza y la subjetividad del sujeto, puesto que con ella se sostenía el juicio de gusto. El genio creador —que realiza la maravilla de la obra de arte sobrepasando todas las reglas— era

que precisamente lo que no implica es la idea de anulación que presenta el término hegeliano (N. de la T.).

completamente entendido por Kant como alguien favorecido por la naturaleza. Pero eso presupone por entero la indudable validez del orden natural, cuyo fundamento último es el pensamiento teológico de la creación. Con la desaparición de este horizonte, tal fundamentación de la estética debía llevar hacia una subjetivización radical perfeccionando la teoría de la ausencia de reglas en el genio. El arte, al ya no ser más referido a la vasta totalidad del orden del ser, fue opuesto a la realidad efectiva, a la cruda prosa de la vida, en tanto que poder transfigurador de la poesía, que sólo logra realizar la reconciliación entre la idea y la realidad efectiva en su reino estético. En eso consiste la estética idealista, primero formulada por Schiller y cuya consumación se encuentra en la grandiosa estética de Hegel. Todavía aquí se encuentra la teoría sobre la obra de arte en un horizonte ontológico universal. En tanto que la obra de arte logre realizar la reconciliación y el equilibrio entre lo finito y lo infinito, es garantía de una verdad superior, que es recogida al final por la filosofía. Así como la naturaleza no era para el Idealismo sólo un objeto de la ciencia calculadora de la Modernidad, sino la acción de una gran potencia creadora del mundo que se eleva a su realización en el espíritu autoconsciente; así también es la obra de arte a los ojos de estos pensadores especulativos una objetivación del espíritu, no el concepto realizado de sí mismo, sino la manifestación del espíritu en el modo según el cual el mundo es visto. El arte es, en el sentido literal de la palabra, visión del mundo.

Si se quiere determinar el punto de entrada a partir del cual Heidegger comenzó a reflexionar sobre la esencia de la obra de arte, es necesario, pues, darse cuenta de que la estética idealista, que había asignado un significado excepcional para la obra de arte en tanto que *organon* de un entendimiento sin conceptos de la verdad absoluta, estuvo oculta por mucho tiempo por la filosofía del neokantismo. Este movimiento filosófico reinante renovó la fundamentación kantiana del conocimiento científico, aunque sin recuperar el horizonte metafísico de un orden teleológico del ser, el cual era tomado como base en la descripción de Kant de la facultad estética de juzgar. Así, el pensar del neokantismo sobre los problemas estéticos estaba cargado con prejuicios específicos. La exposición del tema en el ensayo de Heidegger refleja esto claramente al comenzar con la pregunta por la delimitación de la obra de arte frente a la cosa. El que la obra de arte sea también una cosa y que sólo más allá de su ser cosa signifique algo otro —como símbolo de algo referido o como alegoría que da a comprender algo otro—, describe el modo de ser de la obra de arte

a partir del modelo ontológico dado por la preeminencia sistemática del conocimiento científico. Lo que propiamente es, es el carácter de cosa, el hecho, lo dado a los sentidos, aquello que es llevado por las ciencias naturales hacia un conocimiento objetivo. Frente a esto, tanto el significado que corresponde a la obra de arte, como el valor que tiene son formas complementarias de comprensión, que tienen sólo una validez subjetiva y que no pertenecen ni a lo originariamente dado ni tampoco a la verdad objetiva conquistable a partir de lo dado. Suponen al carácter de cosa como lo único objetivo que puede convertirse en el portador de tales valores. Para la estética eso debía significar que la obra de arte incluso posee en un primer aspecto exterior un carácter cósmico que tiene la función de un cimiento, sobre el cual se eleva como superestructura la propia conformación estética. Todavía describe así Nicolai Hartmann la estructura del objeto estético.

Heidegger partió de estas presuposiciones ontológicas al preguntar por la coseidad de la *cosa*. Distinguió tres modos de concebir a la cosa desarrollados en la tradición: como portadora de atributos, como unidad de la diversidad de sensaciones y como materia formada. Sobre todo la tercera de estas formas de concebir a la cosa, aquella que la comprende como forma y materia, tiene inmediatamente algo de convincente, pues sigue el modelo de la producción por el cual una cosa es elaborada debiendo ser útil para nuestros objetivos. Heidegger llamó a tal cosa “útil”. Las cosas en conjunto aparecen bajo el arquetipo de este modelo: desde una mirada teológica como elaboraciones, i.e., creaciones de Dios, mientras que desde una mirada humana aparecen como útiles privados de su utilidad. Las cosas son las meras cosas, i.e., están ahí sin que importe si sirven para algo. Ahora bien, Heidegger mostró que un concepto tal del ser presente (*Vorhandensein*)—que correspondía con el método calculador y verificador de la ciencia moderna— no permite pensar ni el carácter de cosa de la cosa, ni el carácter de útil del útil. Debido a eso, Heidegger partió de una representación artística, un cuadro de Van Gogh que muestra unos zapatos de campesino, para hacer visible el “ser útil” del útil. Lo que se manifiesta en esta obra de arte es el útil mismo, es decir, no cualquier ente que puede llegar a ser utilizado para cualquier fin, sino algo cuyo ser consiste en servir y ser útil a alguien, a quien esos zapatos pertenecen. Lo que emerge en la obra del pintor y lo que representa con insistencia no es un par accidental de zapatos de campesino, sino la verdadera esencia del útil que éstos son. Todo el mundo de la vida campesina está en esos zapatos. De esta manera, es la

obra de arte lo que aquí crea la verdad sobre el ente. Sólo a partir de la obra, y de ninguna manera a partir de su cimiento cósmico, se piensa tal emergencia de la verdad en el modo en que en ésta acontece.

Así, se plantea la pregunta: ¿qué es una *obra* para que en ella pueda manifestarse la verdad de ese modo? Al contrario del planteamiento usual con respecto a la coseidad y objetualidad de la obra de arte, ésta es precisamente caracterizada no por ser objeto, sino por estar en sí misma. Por su estar-en-sí-misma ésta no sólo pertenece a su mundo, sino que en ella el mundo está ahí. La obra de arte inaugura su propio mundo. Algo solamente es un objeto, cuando ya no pertenece a la estructura de su mundo, porque el mundo al cual pertenecía está desintegrado. De ese modo, una obra de arte es un objeto cuando se comercializa, pues entonces carece de mundo y de patria.

Al establecer la caracterización de la obra de arte a través del estar-en-sí-misma y del abrir-mundo, Heidegger elude manifiesta y conscientemente cualquier referencia al concepto de “genio” de la estética clásica. En el afán de comprender a la estructura ontológica de la obra como independiente de la subjetividad del creador o espectador, Heidegger empleó junto al concepto de mundo —al que la obra pertenece y al que ésta levanta e inaugura— el contraconcepto de “tierra”. En la medida en que la “tierra” señala al encerrar y al cerrar en contraposición al abrir-se, es la “tierra” un contraconcepto de mundo. Ambos están manifiestamente ahí en la obra de arte, tanto el abrir-se como el cerrar-se. Una obra de arte no refiere algo, no remite como un signo a un significado, sino que se representa en su propio ser, de modo que el espectador es instado a demorarse en ella. Tan está ahí por sí misma que, a la inversa, aquello de lo que está hecha —piedra, color, sonido, palabra— tan sólo en ella llega a su propia existencia. En tanto algo sea mera materia que espera su elaboración, en realidad no está ahí, es decir, emergida en un genuino presente, sino que tan sólo emerge ella misma cuando es utilizada, es decir, cuando está inmersa en la obra. Los sonidos, de los que está compuesta una obra maestra musical, son sonidos más que todos los sonidos y ruidos ordinarios; los colores del cuadro son una coloración más propia que incluso los adornos más elevados y coloridos de la naturaleza; la columna del templo deja que lo pétreo de su ser, en su elevar y cargar, aparezca más propiamente que en el bloque de piedras en bruto. Lo que así emerge en la obra es pues su ser cerrado y su cerrarse,

aquello que Heidegger llamó ser-tierra. Tierra no es en verdad materia, sino aquello a partir de lo cual todo emerge y donde todo entra y se funde.

Aquí se muestra lo inadecuado de los conceptos de la reflexión de *forma* y *materia*. Si se puede decir que en una gran obra de arte “surge” un mundo, entonces es el surgimiento de ese mundo simultáneamente su entrada en la figura inmóvil, y mientras que la figura está ahí ha encontrado, por así decir, su existencia terrenal. A partir de esto gana la obra de arte su propia quietud. La obra de arte no tiene primeramente su propio ser en un yo que vivencia, que dice, que refiere o que señala, como si lo dicho, referido o señalado fuera su significado. Su ser no consiste en llegar a ser una vivencia, sino que por sí misma es, gracias a su propia existencia, un *Ereignis* (acontecimiento propicio), una sacudida que derriba todo lo anterior y acostumbrado, una sacudida en la que se abre un mundo que nunca había estado ahí así. Mas esta sacudida acontece de tal modo en la obra misma, que es acogida simultáneamente en el permanecer. Lo que así emerge y se acoge conforma en su tensión la figura de la obra. Es esta tensión lo que Heidegger denominó como el conflicto de mundo y tierra. Con ello no sólo se da una descripción del modo de ser de la obra de arte, que evita los prejuicios de la estética tradicional y del pensamiento moderno de la subjetividad; con ello, Heidegger tampoco renueva simplemente la estética especulativa, que definió a la obra de arte como la manifestación sensible de la idea. Ciertamente, esta definición hegeliana de lo bello comparte con el propio intento del pensar de Heidegger la superación (*Überwindung*) fundamental de la oposición de sujeto y objeto, de yo y objeto, al no describir al ser de la obra de arte a partir de la subjetividad del sujeto. Aunque de hecho sí lo describe conforme a la subjetividad, pues es la manifestación sensible de la idea pensada en su mismo pensamiento consciente la que debe conformar la obra de arte. En el pensamiento de la idea sería entonces superada (*aufgehoben*) toda la verdad de la manifestación sensible, ya que gana en el concepto la propia figura de sí misma. Cuando, frente a esto, Heidegger habla del conflicto de mundo y tierra y describe a la obra de arte como la sacudida por la cual la verdad llega al *Ereignis*, esta verdad no es superada (*aufgehoben*) ni consumada en la verdad del concepto filosófico. Es una manifestación propia de la verdad la que acontece en la obra de arte. La referencia a la obra de arte, en la que la verdad emerge, debía precisamente atestiguar en el caso de Heidegger, que tiene sentido hablar de un *acontecer* de la verdad. Por consiguiente, el artículo de

Heidegger no se limita a dar una descripción más adecuada del ser de la obra de arte, sino que más bien su objetivo filosófico central, comprender al ser como un acontecer de la verdad, se basa en este análisis.

Frecuentemente se ha hecho el reproche a la conceptualización que se encuentra en la obra tardía de Heidegger de que ya no se puede legitimar. No es posible que aquello referido por Heidegger, por ejemplo, cuando habla del ser en el sentido verbal de la palabra, del acontecer del ser, del claro del ser, de la salida de lo oculto del ser y del olvido del ser; sea llevado a la consumación, por así decirlo, en la subjetividad de nuestro propio opinar. La conceptualización que rige los trabajos filosóficos tardíos de Heidegger está cerrada a la legitimación subjetiva, de un modo aparentemente parecido a como el proceso dialéctico de Hegel está cerrado a lo que llamó el pensamiento como representación (*vorstellende Denken*)¹⁰. Debido a esto, Heidegger encontró una crítica similar a la que Marx hizo a la dialéctica hegeliana: se le llamó “mitológica”. Me parece que el artículo sobre la obra de arte tiene su significado fundamental en el hecho de que representa una indicación para el verdadero objetivo del Heidegger tardío. Nadie puede cerrarse a la idea de que la obra de arte, en la que un mundo surge, no sólo llega a ser experimentable como llena de sentidos, sentidos que antes no eran conocidos, sino que en la misma obra de arte algo nuevo es llevado a la existencia. No es sólo el desvelamiento de una verdad, sino que la obra misma es un *Ereignis*. Con ello se ofrece un camino para dar un paso más en la crítica de Heidegger a la metafísica occidental y su terminación en el pensar subjetivista de la Modernidad. Como se sabe, Heidegger tradujo la palabra griega para verdad, *aletheia*, como desocultamiento. El fuerte acento del sentido privativo de *aletheia* no sólo mienta que el conocimiento de la verdad, como por un acto de robo (*privatio* significa “despojo”), arranque por error lo verdadero a partir de su incognoscibilidad o del ocultamiento. Tampoco se trata solamente de que la verdad no yace en la calle y de que no desde siempre está accesible y en uso corriente. Eso es ciertamente verdadero y los griegos evidentemente quisieron decirlo cuando denominaron al ente, tal como es, como lo desocultado. Sabían cómo cada conocimiento está amenazado por el error y la mentira, y que de lo que se

¹⁰ Das vorstellende Denken: el pensamiento como representación, según la traducción de W. Roces, de Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, F.C.E.

trataba precisamente era de no equivocarse y obtener la representación (*Vorstellung*)¹¹ correcta del ente, tal como es. Si del conocimiento depende dejar al error tras de sí, entonces la verdad es el puro desocultamiento del ente. Eso es lo que el pensar griego tenía en la mirada, y con ello se estaba ya sobre el camino que la ciencia moderna, finalmente, debía transitar hasta el final: lograr la exactitud del conocimiento gracias a la cual el ente estaría resguardado en su desocultamiento.

Heidegger sostuvo, al contrario, que el desocultamiento no es sólo el carácter del ente en tanto sea conocido correctamente. En un sentido más originario, el desocultamiento “acontece” y solamente ese acontecer es lo que hace posible que el ente sea desocultado y conocido correctamente. El ocultamiento que corresponde a tal desocultamiento originario no es error, sino que pertenece originariamente al ser mismo. La naturaleza, que ama el ocultarse (Heráclito), no es así solamente caracterizada con respecto a su cognoscibilidad, sino a su ser. Ésta no es sólo el surgir en la luz, sino también el acogerse en lo oscuro, el desarrollo del florecimiento hacia el sol, lo mismo que el echar raíces en la profundidad de la tierra. Heidegger habla del claro del ser que primeramente representa la región en la que el ente es reconocido como salido de lo oculto y en su desocultamiento. Tal emerger del ente en el “ahí” de su existencia presupone claramente una región de la apertura en la que tal “ahí” puede acontecer. Y sin embargo es de la misma manera patente que esta región no es sin que se muestre en ella el ente, i.e., sin que haya lo abierto que ocupa la apertura. Eso es sin lugar a dudas una extraña relación, y todavía es más extraño que en el “ahí” de este mostrarse del ente se represente además y precisamente el ocultamiento del ser. Lo que se hace posible gracias a la revelabilidad del “ahí” es el conocer correcto. El ente que emerge desde el desocultamiento se representa por mor de aquello que guarda en verdad. Sin embargo, no es un acto arbitrario del salir de lo oculto, la ejecución de un robo, por lo que algo es arrancado del ocultamiento. Más bien, todo esto debe ser posible sólo porque el

¹¹ Los términos alemanes *Vorstellung* y *Darstellung* suelen traducirse ambos por representación. Sin embargo, cabe aclarar que *Vorstellung* hace normalmente referencia a la representación que un sujeto se hace de un objeto, mientras que *Darstellung* hace referencia más bien a la *mimesis* aristotélica, en el sentido de que la poesía trágica es *mimesis* de las acciones humanas. Así, por ejemplo, al hablar de la representación de los zapatos en el cuadro de Van Gogh el término empleado es *Darstellung*, mientras que para hablar de la representación del ente por parte del pensamiento el término es *Vorstellung*. Cuando en este texto aparece “representar” o “representación” corresponde a “*darstellen*” o “*Darstellung*”, a menos que se indique lo contrario (N. de la T.).

salir de lo oculto y el permanecer en lo oculto son un acontecer del ser mismo. Para comprender esto, la comprensión alcanzada de la esencia de la obra de arte nos ayuda. Allí se hace patente una tensión entre el surgimiento y el acogimiento que el mismo ser de la obra constituye. La tirantez de esta tensión es aquello que constituye el nivel figurativo de una obra de arte y aquello que crea el resplandor por el cual la obra resplandece sobre todo. Su verdad no es la plana revelación de sentido, sino más bien la insondabilidad y profundidad de su sentido. Así, su esencia es surgimiento y acogimiento en virtud de la lucha entre mundo y tierra.

Lo que en la obra de arte encuentra su legitimación debe, después de todo, constituir la esencia del ser. La lucha del salir de lo oculto y permanecer en lo oculto no es sólo la verdad de la obra, sino de todo lo ente. Pues la verdad es, en tanto desocultamiento, un continuo *enfrentamiento entre el salir de lo oculto y el permanecer en lo oculto*. Ambos se copertenecen necesariamente. Esto evidentemente quiere decir que la verdad no es simplemente la pura y simple presencialidad (*Anwesenheit*) del ente, que, por así decirlo, se opone al representar (*Vorstellen*) correcto. Un concepto tal del ser de lo desocultado ya presupone más bien la subjetividad de la existencia que se representa (*vorstellende*) al ente. Pero el ente no es correctamente determinado en su ser cuando únicamente se le determina como objeto del representar (*Vorstellen*) posible. Más bien, a su ser pertenece el que renuncie a ello. La verdad como desocultamiento es en sí misma algo que se vuelve contra esto. En el ser hay, como Heidegger dijo, algo así como un “antagonismo del presentar (*Anwesen*)”. Lo que Heidegger buscaba describir con eso cualquiera lo puede cumplir. Pues lo que «es» no ofrece solamente como superficie una silueta confiable y fácil de conocer, también tiene una profundidad interna de autonomía, su “estar en sí mismo” (*Insichstehen*), según lo denominó Heidegger. El desocultamiento consumado de todos los entes, la objetivación total de todos y cada uno (por un representar (*Vorstellen*) pensado en su perfección) superaría (*aufheben*) el ser en sí mismo (*Insichsein*) del ente y significaría su aplanamiento total. Lo que se representaría en tal objetividad total no sería ya en ninguna parte un ente que está en su propio ser. Más bien, lo que se representaría sería lo mismo en todo lo que es: la posibilidad de su utilidad. Sin embargo, eso significa que lo que surgiría en todos sería la voluntad que se apodera del ente. En cambio, todos tendrían en la obra de arte la experiencia de que ésta es una incesante resistencia frente a tal voluntad de

apoderamiento, no en el sentido de una resistencia fija frente a la exigencia desconsiderada de nuestra voluntad, la cual quisiera aprovechar dicha exigencia, sino en el sentido de la deliberada autoimposición de un ser que descansa en sí mismo. De ese modo, la unidad y el estado de cerrado de la obra de arte son la garantía y legitimación para la tesis universal de la filosofía heideggeriana: que el ente se retiene a sí mismo, mientras se emplace hacia adentro en lo abierto de la presencia (*Anwesen*). En realidad, el estar en sí misma de la obra garantiza igualmente el estar en sí mismo del ente.

Con esto se abren en este análisis de la obra de arte perspectivas que trazan el camino del pensar posterior de Heidegger. Solamente a través del camino por la obra fue posible mostrar la utilidad del útil y al final también la coseidad de la cosa. Como la todo calculadora ciencia moderna provoca la pérdida de las cosas —ya que en su proyectar y transformar disuelve en factores de cálculo el “estar en sí mismas de las cosas hasta comprimirlas en nada”—, así, la obra de arte significa, a la inversa, una instancia que preserva a las cosas de la pérdida generalizada. Como Rilke, en medio de la desaparición generalizada de la coseidad, transfigura poéticamente la inocencia de la cosa, mostrándola al ángel, así, piensa el pensador la misma pérdida de la coseidad, mientras simultáneamente reconoce la preservación de la coseidad en la obra de arte. Sin embargo, la preservación presupone que lo preservado todavía es(tá) en verdad, implicando así la verdad de la cosa misma, si en la obra de arte todavía se hace posible el emerger de su verdad. Por eso, el artículo de Heidegger sobre la *cosa*¹² representa un necesario paso más en el camino de su pensar. Ahora la cosa es reconocida en su ser “entero”, precisamente como lo no utilizable para nada. Esto no fue alcanzado anteriormente ni una vez por el ser-a-la-mano del útil, al considerar como presente (*vorhanden*) el mero mirar fijamente o el verificar.

Pero, a partir de aquí, se puede reconocer todavía un paso más en este camino. Heidegger insistió en que la esencia del arte es poesía. Con esto quería decir que a la esencia del arte no la constituye la transformación de lo preformado ni la reproducción de lo ya previamente ente, sino el proyecto por el que algo nuevo emerge como verdadero: “se abre de súbito un sitio abierto”, eso constituye la esencia del acontecer de la verdad que yace en la obra de arte. Ahora bien, la esencia de la poesía —en el estrecho sentido habitual de la

¹² Cf. M. Heidegger, “La cosa”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, tr. Eustaquio Barjau. (N. de la T.)

palabra— es caracterizada precisamente por la esencial lingüisticidad, gracias a la cual la poesía se distingue de todos los modos restantes de arte. Aunque en cada arte, también en la arquitectura, en la pintura y en la escultura, el propio proyecto y lo verdaderamente artístico puedan ser llamados “poesía”, el tipo de proyecto que acontece en la poesía real y efectiva es de otro tipo. El proyecto de la obra de arte está vinculado a un camino abierto previamente de modo tal que no puede ser proyectado nuevamente desde sí mismo: la vía pre-abierta del lenguaje. El poeta está tan destinado a esta vía, que el lenguaje de la obra de arte poética sólo puede alcanzar a los que dominan el mismo idioma. En el sentido indicado es, por tanto, la “poesía”—que ha de simbolizar para Heidegger el carácter de proyecto de todas las creaciones artísticas— proyecto en menor medida que las formas secundarias de la arquitectura, pintura y escultura hechas de piedra, color y sonidos. De hecho, el poetizar está aquí como dividido en dos fases: en un proyecto que ya siempre está acontecido y en el que reina un lenguaje; y otro que hace que de este primer proyecto provenga la nueva creación poética. El carácter de anterioridad del lenguaje parece constituir no sólo la caracterización particular de la obra de arte poética, sino que también parece valer, más allá de toda obra, para cada ser cosa de la cosa misma. La obra del *lenguaje* es la poesía más originaria del ser. El pensar mismo que piensa todo arte como poesía y que devela el ser lenguaje de la obra de arte está todavía de camino al habla (lenguaje).