

LA TEORIA ESTETICA EN HEIDEGGER

Javier Domínguez

El interés del artículo se centra en el carácter polémico de las tesis filosóficas de Heidegger sobre el arte, frente a las teorías de la tradición y las de su momento. Heidegger critica la postura estética que reduce el acontecimiento de verdad que es la experiencia de la obra de arte, a efectismo vivencial que el artista comunica y el receptor reproduce, y la versión positivista que se coloca ante la obra como una cosa a la que se le adscriben atributos puramente subjetivos. Contra ello propone involucrar la experiencia del arte en la de la metafísica como saber de las decisiones esenciales, permitiéndole así al arte operar en la autocomprensión del hombre de su existencia en la historia. Claves en esta polémica son los conceptos de verdad, obra, mundo y tierra.

["Heidegger's Aesthetic Theory"]. The paper's interest lies in the polemic character of Heidegger's philosophical thesis on art with respect to traditional theories and those contemporary to his time. Heidegger criticizes the aesthetic conception that reduces the event of truth, which is experience in the work of art, to a life-process that the artist communicates and the receptor reproduces, and the positivist version which contemplates the work of art as a thing to which belong purely subjective attributes. Against that he proposes to integrate art experience in metaphysical experience as a knowledge of essential decisions, allowing thus art to operate in the self-comprehension of man's existence in history. Key-words in this debate are the concepts of truth, work, world and earth. (Transl. by R. Rizo-Patrón)

I

La estética es una de las disciplinas filosóficas más jóvenes, pues sus orígenes se pueden localizar perfectamente en el siglo de la Ilustración, en el siglo XVIII, y de allá para acá ha ocupado a filósofos sobresalientes. Pensamientos fundamentales sobre el arte han sido expresados por Kant, Hegel y Nietzsche. Yo no quisiera, sin embargo, meramente agregar el nombre de Heidegger a la lista de los teóricos de la estética filosófica, pues en primer lugar su reflexión al respecto no es rutinaria, y en segundo lugar, porque su trabajo está presente también en una reflexión contemporánea en la que participan tradiciones filosóficas de diferente proveniencia, pero que convergen en un reconocimiento de la dimensión de verdad del arte, de su pertenencia al universo de comprensión en el cual nos reconocemos los hombres, de su participación en los modos de construcción del mundo. En términos generales podría decir que actualmente se ha impuesto en la reflexión estética un interés hermenéutico por el arte que abre nuevas vías a su interpretación y a su inserción en la vida y la historia, luego de los excesos del esteticismo que al absolutizar el arte por el arte terminó vaciándolo de toda vinculatividad y compromiso, neutralizándolo en el subjetivismo expresivo del artista o vivencial del receptor. En este contexto, el significado de la reflexión de Heidegger sobre el arte es realmente singular; su originalidad desborda no solamente los marcos de la estética como disciplina filosófica, sino que desencadena también las polémicas más ardorosas entre los filósofos mismos, y entre éstos y los historiadores del arte, desde la arquitectura hasta la poesía. En lo que sigue trataré de perfilar esta singularidad, y como punto de referencia destacaré su famoso tratado “El origen de la obra de arte”, cuyas conferencias fueron dictadas originalmente en 1935-36, y desde entonces difundidas y febrilmente comentadas en los medios intelectuales alemanes, pero sólo publicadas bajo dicho título en 1950 en el célebre libro *Holzwege, Sendas*

perdidas, cuyo título evoca ese carácter decididamente itinerante y experimental del pensamiento y la obra de Heidegger.

“El origen de la obra de arte” es un título polémico en sí. En la historia de la estética se han dado dos respuestas básicas: la de Kant, que ve el origen del arte en el genio, esa categoría que en su época de finales del siglo XVIII designaba al artista, aunque básicamente a la imaginación productiva y autónoma, y la de Hegel, la cual lo veía en el espíritu, en esa necesidad del espíritu humano de llevar ante la conciencia una representación de lo absoluto, de lo totalmente libre en sí e infinito. Heidegger en cambio dice que el origen de la obra de arte es el arte. A primera vista podría creerse que se trata de una burla o de una provocación, pero no es así, pues si el arte es lo que reúne el artista, la obra y el receptor, con la palabra “arte” ya no se está entendiendo entonces una actividad peculiar, por ejemplo la creatividad artística solamente, sino una dimensión de sentido, de comprensión, de experiencias de reconocimiento y confrontación, donde las llamadas obras de arte tienen las condiciones de su producción y recepción, de su creación y de la captación y sustentación de sus pretensiones de sentido. Yo apoyo estas afirmaciones en lo que el propio Heidegger expresa cuando dice que el acontecimiento del arte significa siempre algo así como un comienzo en el que le viene a la historia un impulso o la energía de un reinicio, pues el arte mismo es algo que funda historia. En estos planteamientos opera una relación que la filosofía conoce desde Platón, a saber, la copertenencia del arte y la comunidad, del arte y el pueblo, del arte y una sociedad cultivada. Cualquiera sea la concretización de esta relación, ésta siempre tiene que darse y es en ella donde cobra validez la íntima relación que Heidegger plantea entre la comprensión del ser y el arte como un modo de revelarse su verdad, del arte como una puesta en obra de la verdad. Esta tesis no tiene asidero sin la reciprocidad de las tareas propias de la creación y la conservación en la experiencia del arte. Ahí es donde tiene sentido hablar del arte como origen, de la obra de arte como origen, por cuanto en la obra y en su cultivo, su pueblo o su comunidad conserva renovadamente la verdad que la obra ha traído al ser y a la existencia. El arte es siempre para el futuro; por eso es origen, por eso es fuente inagotable de sentido.

Ahora bien, éste es, podríamos decir, el planteamiento ideal, pues la situación real de nuestra relación con el arte lo que presenta más bien es la desarticulación de la relación esencial en la cual solamente el arte puede ser origen. Esta es la razón por la cual Heidegger orienta su pregunta por

la esencia del arte en el sentido de si éste es origen o no de nuestra existencia histórica, en el sentido de si puede y debe serlo aún. Nuestra real situación consiste en que para nosotros el arte ya no es origen sino más bien un residuo, un reflejo perteneciente al ámbito de los demás fenómenos de la cultura. Dicho en palabras corrientes, el arte ya no es para nosotros origen, sino un fenómeno estético, nada más que mero arte. Heidegger plantea en realidad una tesis atrevida que Hegel sostuvo en sus *Lecciones de Estética*, dictadas por última vez en Berlín en el semestre de invierno de 1828-29. Ya en aquel entonces Hegel constata lo siguiente: "...el arte es y permanece para nosotros, según el aspecto de su suprema determinación, como algo que pertenece al pasado. Por lo cual ha perdido para nosotros también la auténtica verdad y la fuerza vital y ha sido relegado más bien a nuestra representación, de modo que no mantiene ya en la realidad su antigua necesidad ni ocupa su elevado puesto"¹. Heidegger está de acuerdo con la constatación que hace Hegel de la ruptura entre el arte y la comunidad, y con la pérdida de la necesidad del arte para el modo como comprendemos y enfrentamos hoy la realidad natural, social e histórica. Hegel representa para Heidegger la meditación de más alcance sobre el arte en la historia de la filosofía, por haber sido realizada a base de la metafísica, a base de planteamientos históricos y sistemáticos fundamentales. Pero Heidegger no le otorga la última palabra a Hegel, porque la verdad del ser de lo existente, decisiva para sus planteamientos, corresponde según Heidegger sólo a una figura histórica de su destino, así como a una articulación histórica peculiar de la metafísica como teoría del ser y de la estética como teoría de la percepción del arte, teorías que, retrotraídas a lo que fue la tarea del pensamiento en sus comienzos griegos, no pueden haber agotado sus posibilidades, antes bien, replantearse dicho comienzo libera otras nuevas y permite nuevos compromisos de la libertad humana en la aprehensión y configuración del mundo, es decir, del ámbito que nos depara habitat y ciudadanía.

Con las consideraciones anteriores, creo haber preparado una perspectiva interpretativa de las motivaciones filosófico-históricas que indujeron a Heidegger a preguntar por la esencia del arte bajo la forma de "El origen de la obra de arte". Vamos a ocuparnos ahora de su estrategia y de sus planteamientos.

1. G.W.F. Hegel. *Estética*. Vol. I. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1983, p. 53.

II

El interés de Heidegger con “El origen de la obra de arte” no es proporcionar una definición atemporal del arte, aplicable por ejemplo a una explicación de su historia. Su interés está dirigido más bien a un esfuerzo por pensar históricamente la metafísica. Ahora bien, puede replicarse, la teoría filosófica del arte ha estado representada en la estética, no en la metafísica. Ciertamente. Historiográficamente la localización del tema puede describirse así; la estética filosófica, como ya se anotó, es de hecho una disciplina moderna. Pero con relación a lo que al asunto concierne, con relación al modo de preguntar por el arte y por lo bello, partiendo del sentimiento y del estado afectivo del que los produce o los disfruta, esto es, con relación al comportamiento fundamental frente al arte y lo bello, el comportamiento estético es tan antiguo como la misma metafísica occidental, y por eso Heidegger presenta la polémica tesis según la cual, “la meditación filosófica sobre la esencia del arte y de lo bello se *inicia* ya como estética”². Es una tesis polémica, pues Heidegger enfila en ella toda la filosofía desde Platón hasta Nietzsche, neutralizando posiciones filosóficas frente al arte francamente antiestéticas como las de Aristóteles y Hegel por sólo citar dos ejemplos (pero no es éste el lugar para discutir tal interpretación y baste sólo anotar lo controvertible de dicha tesis)³. El punto sobre el cual recae el énfasis de la pregunta de Heidegger es el siguiente: no un planteamiento del arte como una “expresión” de la cultura o como un “documento” de la capacidad creadora del hombre, sino del arte y de la obra de arte como un modo de dejar aparecer el ser y de traerlo al desocultamiento. Plantear así el problema del arte es contraponerse al pensamiento estético, cuya característica consiste en considerar la obra de arte desde el punto de vista de su efecto sobre la subjetividad del hombre y sus vivencias. Considerada estéticamente, la obra se convierte en un valor expresivo, el cual consiste en representar el producto de una creatividad cuya “creación” induce a su vez en el receptor una respuesta expresiva del “impulso vivencial”. En el comportamiento estético no importa qué confrontación plantea la obra, sino cómo soy yo o cómo es el receptor afectado al percibirla, en resumen, sólo importa el efectismo.

-
2. M. Heidegger. *Nietzsche I Neske*. Pfullingen, 1961, p. 94. “El origen de la obra de arte”, en: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1969, p. 65s.
 3. Cfr. *Nietzsche I*, op. cit., p. 91-109; *Parmenides. Gesamtausgabe*, Bd. 54, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1982, p. 168-174.

¿Qué es lo que Heidegger echa de menos en este comportamiento, que para recuperarlo replantea la relación esencial de la metafísica y la experiencia del arte?. Echa de menos precisamente la metafísica, entendida ésta como ese saber de las decisiones esenciales en cuya perspectiva la existencia y la experiencia del arte no importan tanto por su relación con la cultura, cuanto por su relación con el acontecimiento del ser, o con el descubrimiento de su verdad. Con la imposición del comportamiento estético respecto al arte, esta relación se echó a perder e imperó el subjetivismo en sus múltiples formas. A tal punto aspira Heidegger contra esta actitud esteticista a una reivindicación ontológica del arte, que llega incluso a concebir y a abogar por una “historia *sin arte*” (*Kunstlose Geschichte*). La propuesta es obviamente provocante, pero es legítima como contraposición histórico-configuradora de una época dispersa en el activismo estético y en el artistismo. No es ninguna extravagancia si se piensa en épocas del gran arte antiguo y medieval cuya función fundamental respondió a los intereses supremos de la comunidad sin necesitar para ello de la reflexión estética, la ilustración y la crítica en cuestiones de arte. “*La falta y la no necesidad del arte*” (*Kunstlosigkeit*) en este sentido polémico, pero generoso como el que más respecto al arte, la justifica Heidegger en lo siguiente: “...en el saber de que el asentimiento y la aprobación de aquellos que gozan y vivencian el “arte” nada puede decidir sobre si el objeto de goce proviene del ámbito esencial del arte o si es sólo una configuración aparente de una historicidad meramente historizante, sustentada en los fines impuestos por las condiciones dominantes”⁴. El juicio estético y la vivencia estética nada saben del objeto, éste no es más que ocasión de una expansión o de un sobrecogimiento subjetivo, íntimo, de gusto cultivado. El compromiso, en cambio, que implica el arte con lo existente, planteado desde el saber de las decisiones esenciales propio de la metafísica, significa ese saber que también es querer y que tiene que ver con haber comprendido el ser de lo existente, abriendo la posibilidad de su experiencia. Comprender el ser significa para Heidegger dejar ser el ente, dejar serlo en lo que dona y exige, en lo que deja ver y en lo que reserva. Esta es la verdadera libertad a la base de esas decisiones que han hecho época en la filosofía, en la ciencia, en la política, en el arte, pues dicha libertad no ha sido sino el darle curso a esos proyectos de la legalidad esencial de los fenómenos, como ocurre por ejemplo en las revoluciones científicas, o a esos proyectos que se han revertido en la

4. *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis. Gesamtausgabe*, Bd. 65, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1989, p. 506s.

construcción del mundo político y espiritual de los pueblos. El arte es una de las formas de comprensión del ser en cuanto es uno de esos proyectos anticipadores de mundo e historia. En esta esencia del arte está la razón de que el artista tenga la mirada esencial para lo posible, que logre irrumpir con la obra en las ocultas posibilidades de lo existente, que le permita a los hombres prestarle atención a lo real-existente dentro del ciego vagar en que se mantienen. Heidegger representa en parte incluso planteamientos fundamentales del romanticismo poético alemán de finales del siglo XVIII, trenzados con el idealismo metafísico que se configuró en aquel entonces, a cuya coyuntura pertenece, primero, la juvenil amistad, y luego, el silencioso desconcierto mutuo de Schelling, Hegel y Hölderlin. Y es también la época de Beethoven, para citar por lo menos el ímpetu utópico de inspiración schilleriana del coral de su novena sinfonía. Propio de este espíritu romántico era la profunda convicción de que lo esencial del descubrimiento de lo real sucedió y sigue sucediendo, no a través de las ciencias y el racionalismo de la Ilustración, sino a través de la originalidad de los pensadores y los poetas, la convicción que le hace decir a Hegel, por ejemplo, que la poesía fue la gran maestra del género humano, o que fueron los poetas y los artistas griegos los que le dieron a su pueblo los dioses⁵. Heidegger participa de este punto de vista que le reconoce al pensar y a la poesía una especial preeminencia en su posibilidad de desvelar la verdad del ser de lo existente, pero advierte lúcidamente que para comprender esto en el caso del arte poético, "...la filosofía tiene que deshabituarse a concebir el problema del arte como un asunto de la estética"⁶. Los planteamientos de "El origen de la obra de arte" representan ejemplarmente este ejercicio de deshabitación estética y de preparación ontológico-hermenéutica del sentido y la verdad del arte. Reteniendo esta consideración, avanzamos un paso más en nuestra disposición interpretativa de la teoría estética en Heidegger.

III

¿Qué pensamientos típicos de la historia de la estética han llegado a convertirse en prejuicios con los cuales hay que romper, para poder reconocer el significado fundamental de la pregunta por la obra de arte y su conexión

5. Cfr. G.W.F. Hegel. *Estética*, Vol. 8, op. cit., p. 36.

6. *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet. Gesamtausgabe*, Bd. 34, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1988, p. 64.

con las preguntas básicas de la filosofía? De un modo muy esquemático puede resumirse la cuestión en los siguientes puntos.

El origen de la estética como disciplina filosófica especial puede ubicarse en 1750 con el tratado de *Aesthetica* de Alexander Baumgarten. Es una época en la que se percibe ya la necesidad de una limitación expresa del racionalismo de la Ilustración. El interés inicial era reivindicar la validez del conocimiento sensible y la independencia relativa del juicio de gusto, frente al entendimiento y sus conceptos. Pero quien logra realmente este propósito, así como el darle al problema estético una importancia sistemática en la filosofía es Kant con su *Crítica del Juicio* publicada en 1791. Kant descubrió en la generalidad subjetiva del juicio de gusto la convincente legalidad para las pretensiones de la facultad de juzgar estética, frente a las pretensiones propias del entendimiento (de la razón pura), y de la moralidad (de la razón práctica). El gusto del contemplador o del receptor, lo mismo que el genio del artista son algo que no se puede reducir a una aplicación de conceptos, o de normas o reglas. El juicio de gusto es el juicio sobre lo bello de la naturaleza o el arte, y lo bello, según Kant, no se puede comprobar echando mano de conceptos previos o de propiedades en los objetos, sino que es algo que sólo se puede atestiguar de un modo subjetivo, gracias al sentimiento de expansión de la vida anímica y a la correspondencia armoniosa de las facultades cognoscitivas, la imaginación y el entendimiento, las cuales, ante la forma del objeto se entregan recíprocamente en juego libre y placentero, sin necesidad lógica que subsuma la una en la otra, y más bien en una tensión productiva y que se fomenta a sí misma. El juicio de gusto, que explicado así consiste realmente en reflexión estética, no constituye ningún conocimiento, pero tampoco es arbitrario, y en él opera una pretensión de generalidad y de reconocimiento por parte de los demás, sobre la cual funda Kant la autonomía de lo estético.

La atracción que ejercieron estos planteamientos kantianos fue inmensa. Su divulgación coincidió con la consolidación de la época de Goethe y Schiller, es decir, con la época clásica de la literatura alemana, y a Schiller se debe precisamente un giro dramático de las intenciones fundamentales kantianas, ya que revistió la vertiente subjetiva de sus planteamientos sobre lo estético con un entusiasmo y un impulso moral y político-pedagógico, orientado a la institución de un estado o de un reino estéticos.

El pensamiento estético de Kant, con toda su grandeza, pendía sin embargo de un hilo. La fundamentación de la estética en la subjetividad de las fuerzas

ánimicas no podía ser sino el principio de una subjetivización desenfrenada de lo estético, al desaparecer después de Kant para la filosofía el fundamento teológico que íntimamente sustentaba a sus planteamientos. El acorde misterioso entre la belleza de la naturaleza y la subjetividad del sujeto contemplador, la igual que la superioridad del genio creador ante las normas y las reglas de las preceptivas, superioridad que Kant interpretaba como un favor de la naturaleza, estos dos pensamientos tan determinantes en sus planteamientos estéticos, estaban sustentados en realidad en la validez incuestionada del orden natural, cuyo fundamento último era el pensamiento de la creación. Este horizonte ontoteológico desapareció en el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, la era del positivismo y de la historia. La vena estética del pensamiento kantiano, que durante el período del idealismo alemán se había hecho casi imperceptible debido al peso metafísico que lo estético alcanzó con Schelling y Hegel, volvió a cobrar auge, y sin el horizonte metafísico-teológico acabado de mencionar, desencadenó un subjetivismo extremo continuando sin restricciones la doctrina de la libertad del genio respecto a las reglas y del receptor respecto a la obra. El neokantianismo es la tendencia académico-filosófica que representa hasta bien entrado el siglo XX esta subjetivización de lo estético, y es el medio que todavía en buena parte encuentra Heidegger en su momento. La estructura de “El origen de la obra de arte”, cuyas partes se subtítulan: “La cosa y la obra”, “La obra y la verdad” y “La verdad y el arte” polemizan estratégicamente con la concepción de la obra de arte que sostenía un representante tardío del neokantianismo, Nicolai Hartmann, de gran influencia en los medios académicos alemanes en aquel entonces. Heidegger se refiere en la parte introductoria de su tratado a dicha concepción: la obra de arte es fundamentalmente una cosa, y para aprehenderla como arte hay que ir más allá de su ser-cosa, ya que como símbolo remite a algo diferente, y como alegoría da a entender contenidos de pensamiento que la representación sensible por sí misma no ostenta. Lo objetivo de la obra de arte es pues el ser dado a los sentidos, su ser-cosa, ésta es su infraestructura; lo artístico, en cambio, le adviene como una superestructura, cuya significación y cuyo valor no son más que formas adicionales de aprehensión de naturaleza puramente subjetiva⁷.

7. Cfr. “El origen de la obra de arte”, op. cit. p. 13-16. El tratado de estética de Nicolai Hartmann no está traducido al español, pero sus tesis fundamentales se encuentran en su *Ontología*, Vol. I, Fundamentos, p. 26-28 y Vol. II, Posibilidad y efectividad, p. 312-318, México: F.C.E., 1954 y 1956.

Hay que tener pues en cuenta esta situación y la gran difusión de que gozaban estos planteamientos, para comprender la arremetida de Heidegger contra el subjetivismo de la estética y para ponderar su énfasis en el acontecimiento de verdad que depara la obra de arte y la experiencia del arte, cuyo universo de comprensión no podían ser los marcos subjetivos de la vivencia sino la comprensión misma del ser de lo existente, es decir, el proyecto histórico de una existencia humana, que entre otras formas de avistarlo y de ponerlo en curso o de dejarlo consumir, cuenta con el don o el origen que es el arte.

En estos pensamientos hay elementos cuyo origen histórico se remonta, como ya mencionamos, a la estética del idealismo que se desarrolló vertiginosamente después de Kant y contra él, pero que quedaron de nuevo sepultados con la preeminencia que el neokantianismo logró imponer en el interés filosófico general, a saber, con la teoría de la ciencia. En la década de los treinta no había en los medios filosóficos ningún respaldo a tales ideas de la estética idealista, pero de un modo no especulativo sí estaban operantes en algunos poetas, a cuya obra le dedicó Heidegger gran atención: hay que mencionar aquí la poesía de Stefan George, Reiner-Maria Rilke, y el impacto de la poesía de Friedrich Hölderlin, redescubierta para el público y editada por primera vez como obra completa. ¿Cuáles son esas ideas de la estética del idealismo que tienen su resonancia en el planteamiento heideggeriano del arte como un modo de desocultamiento de la verdad del ser de lo existente, y del arte como una fuerza espiritual configuradora del mundo histórico? La pregunta hay que plantearla, pues Heidegger se opone también a la forma en que la estética idealista planteó la verdad que descubre el arte, así como a la forma en que esta teoría resolvió la relación entre el arte y la filosofía. Dos obras filosóficas hay que destacar necesariamente en esta referencia historiográfica, la del absolutismo estético de Schelling y la que en el desarrollo posterior de la filosofía tuvo el influjo más decisivo, la de Hegel. El nervio del planteamiento de la estética del idealismo es el siguiente: el arte es una necesidad del hombre cuyo origen está en su propia naturaleza espiritual y cuya tarea consiste en llevar ante la conciencia la verdad de la idea, pero de un modo sensible e intuitivo. En la medida en que en la obra de arte se logra el equilibrio y la reconciliación de lo finito y lo infinito, la obra de arte representa en realidad la prenda de una verdad superior que, en último término, es a la filosofía a quien propiamente corresponde elaborar y exponer. El arte tiene un antes en la naturaleza y un después en la filosofía; el arte es esencialmente una objetivación del espíritu, pero no es aún su concepto perfecto, sino su apariencia, la bella

apariencia del espíritu, a saber, en el modo y la manera de intuir el mundo. Para la estética del idealismo, el arte es literalmente intuición-de-mundo (Welt-Anschauung).

Hay que retener estos planteamientos, porque Heidegger echará mano también del concepto de mundo para explicar la verdad que la obra de arte descubre. La verdad de la obra es el mundo que ella misma abre, el mundo a cuya intuición ella apunta con su presencia y su propia claridad. Pero Heidegger introduce otro concepto, el cual tiene la misma fuerza ontológica que el concepto de mundo, sólo que no abre sino que cierra, y cuya pugna con el mundo es lo que sustenta el acontecimiento de verdad que es la obra: es el contraconcepto de “tierra”. Este concepto marca la distancia de Heidegger frente a la estética del idealismo, ya que, como veremos más adelante, la pugna entre mundo y tierra retiene la verdad de la obra en la obra misma, y no deja que la filosofía u otra presunta forma superior de representación la deje atrás o la haga superflua.

Hemos descrito ya un marco amplio de cuestiones que nos permiten abordar los planteamientos de Heidegger en “El origen de la obra de arte” de un modo más adecuado, pues sabemos ya a qué problemas corresponden sus preguntas, sus críticas y sus propuestas. Sin tales referencias, por el contrario, nos desconcierta su lenguaje y, o nos embruja, o nos hace desistir. Pero ya tenemos elementos que tejen sus reflexiones sobre el arte en las que la filosofía ya había hecho también su trabajo, y si no nos podemos poner de acuerdo con él, al menos sus atrevimientos se nos presentan ahora más plausibles. Vamos a ver ahora cómo le sale Heidegger al paso a los dos grandes prejuicios que se han consolidado en la estética filosófica: el subjetivismo de la experiencia de lo bello y el arte, su autonomía (pero también su abstinencia con relación a cualquier pretensión de conocimiento o de verdad), y la función de verdad del arte, absoluta y fundamental (pero pretérita y sin vigencia ya para la filosofía, por corresponder ésta a una forma superior de la conciencia y la discursividad conceptual).

IV

Ya habíamos mencionado que para el punto de vista dominante en la estética en la época en la cual Heidegger pronunció sus conferencias sobre “El origen de la obra de arte”, la obra de arte estaba básicamente concebida como una cosa, como un hecho dado a los sentidos, pero que debido a ciertas expectativas estrictamente subjetivas, se pasaba en buena parte por alto su materialidad para solazarse o concentrarse mejor en aquellas cadenas

de sentido desatadas por su carácter simbólico y alegórico, actividad ésta que no tenía otra procedencia que el sentido estético y vivencializador, tanto por el lado del creador, capaz de sugerirlas por medio de su producto material, como por el lado del receptor, capaz de revivir en sí mismo, pero a su modo, tales insinuaciones. Heidegger le hace juego a esta concepción de la obra de arte como una cosa a la que se le agrega lo artístico, supuestamente un acto meramente subjetivo, pero para verificar si efectivamente es por la vía del ser-cosa como se puede llegar a determinar el ser-obra de la obra de arte. Heidegger mismo da unos ejemplos que para un místico del arte parecen una grosería: las obras arquitectónicas como templos, palacios, monumentos, están ahí y son transitadas por miles; los cuadros cuelgan igual que un arma de caza o un sombrero, son transportados como cualquier carga de exposición a exposición, son exhibidos en una galería como mercancías, son inventariados en un museo como piezas. Las partituras de un gran músico o los libros de los poetas reposan en los depósitos de las impresoras, en los anaqueles de los almacenes, son ofrecidas al consumo en ediciones populares y de lujo, etc. El ser-cosa de las obras de arte es pues un hecho irrefutable. La pregunta que plantea Heidegger, sin embargo, es si a partir de tal determinación se puede llegar a lo esencial del arte, si el ser-cosa es la base del ser-obra, o si el ser-obra es más bien lo fundamental, y es a partir de ahí como pueden aparecer y circular como cosas. La resistencia de Heidegger a admitir sin discusión la caracterización de la obra de arte echando mano de su ser-cosa, se debe a que lo que en la filosofía se entiende por cosa y que en la vida corriente ha llegado incluso a ser trivial, no nos permite experimentar realmente lo que las cosas son, sino que se nos anticipa, como quien dice, y nos pone más en condiciones de atropello que en condiciones de experiencia auténtica que nos confronte y nos abra verdaderamente la comprensión del ser de las cosas, del ser de lo existente. Los motivos que alega Heidegger para sostener esta actitud crítica quedan al descubierto al comprobar en forma sencilla que ninguna de las teorías tradicionales sobre el ser de la cosa nos permite distinguir la obra de arte del resto de las cosas: ni la teoría de la cosa como sustancia portadora de propiedades, pues nos aleja completamente de las cosas al objetivárnoslas de un modo neutral; ni la teoría de la cosa como la unidad de la multiplicidad de las sensaciones, que aparentemente, al pegárnoslas al cuerpo, nos las acercaría sin extravío posible, pues nosotros siempre percibimos ya las cosas en un contexto comprensivo o práctico de reconocimiento o manejo, y nunca percepciones puras con las cuales iniciamos una inducción. Finalmente, tampoco la teoría de la cosa como unidad de materia y forma, a pesar de su aceptación general en el mundo instrumental y de la producción —a la

cual pertenecen los productos del arte—, y a pesar del lugar central de estos conceptos en la estética tradicional. El punto de vista fundamental de Heidegger aquí en juego, es que la determinación de una cosa, de una obra o instrumento, o de una obra de arte, como tales, proviene de la comprensión de su ser, de la comprensión de lo que en ellos es lo esencial, y dicho saber, si bien temporalmente puede comenzar por la percepción inmediata de las cosas, en el orden ontológico no depende de ella, sino que, más bien, la experiencia más sencilla de las cosas, si es verdadera experiencia de lo que ellas son, está ya íntimamente regida por dicho saber o dicha comprensión. La comprensión deja al sentido —sensible, práctico o interpretativo— apropiarse de lo aprehendido y proceder según lo requiera la conformidad del caso. En Heidegger opera ese viejo motivo platónico de que conocer es reconocer. Este es en realidad el trasfondo del argumento que plantea seguidamente Heidegger. A modo de experimento, ensaya poner a la vista qué es lo que constituye la instrumentalidad de un útil, sin tener que recurrir para ello a teorías filosóficas. Elige como ejemplo de un instrumento un par de botas de campesino, y como se trata de algo que cualquiera conoce y no hace falta tener directamente ante sí, para facilitar aún más la descripción directa echa mano de una de las varias representaciones de zapatos de campesino que Van Gogh dejó pintadas. Lo sorprendente de esta experiencia sencilla de ponerse delante de la obra del pintor y dejarla hablar, es que la obra efectivamente muestra lo que son unos zapatos de campesino, muestra que son un útil que pertenece a la tierra y se afianza en el mundo de su trabajo, de su vida, de su espíritu. La obra muestra en qué consiste la instrumentalidad de un útil, a saber, la confiabilidad (*Verlässlichkeit*), gracias a la cual el entorno se configura en un mundo con el cual se guarda una conformidad vital total. Además de esto, tal revelación no se hace copiando un dato preexistente, sino intuyendo, intuyendo mundo, lo cual no consiste tanto en indicar inequívocamente las cosas dentro de él, cuanto en permitir ver y captar las relaciones y el sentido que lo articulan. Lo que la obra del pintor hace destacar y lo que destaca con energía, no es un par casual de zapatos de campesino, sino la verdadera esencia del útil que son, el haberle servido a alguien y el servirle propiamente. Es pues la obra de arte la que saca aquí a la luz de la comprensión la verdad del ser de lo existente. Su ser-obra y no su ser-cosa es aquí lo decisivo para esta experiencia productora de verdad. Esta constatación constituye un gran paso para arrancar la teoría filosófica del arte de su atascamiento en la caracterización inicial de la obra de arte como una cosa, la cual por su carácter simbólico y alegórico permitiría el salto a lo estético y subjetivo del arte. Se plantea pues como paso a seguir la pregunta por el ser de la obra y su relación con la verdad.

El ser-obra diferencia ya de entrada la obra de arte de las simples cosas y en general de los objetos, pues su característica primordial consiste en erguirse por sí misma y a partir de sí misma. La obra de arte abre un mundo propio y por sí misma lo guarda y lo documenta. La más genuina intención del artista, dice Heidegger, es que la obra se logre, de modo que exista sin él, puramente en sí misma y por su propia energía. Los mundos y pueblos en los cuales las obras tuvieron su origen y su función desaparecen y se transforman; las obras, no obstante, mientras los hombres las conserven siguen requiriendo intuir mundo a su través, y lo reciben de hecho al ser integradas en el universo de comprensión en que los hombres realizan renovadamente la existencia. Este planteamiento de Heidegger sobre la obra de arte como algo que se yergue por sí mismo (*In-sich-Stehen*) y como algo que abre el mundo (*Welt-Eröffnen*), constituye en realidad un esfuerzo consciente por evitar una recaída en el concepto de genio, teniendo presente ese rango desmesurado que el artista obtuvo en la estética clásica, así como el esfuerzo por destacar en la obra de arte una estructura ontológica independiente de la subjetividad, tanto del creador como del contemplador. Heidegger lo logra con la contraposición de los conceptos “mundo” y “tierra”, que en su momento provocaron una verdadera sensación: la obra instaura un mundo, es un abrirse, pero con la misma fuerza es un reservarse a sí misma y un cerrarse. La copertenencia de estos dos momentos del abrirse y el cerrarse es lo que prohíbe afirmar que la obra es sólo un vehículo trasmisor de un significado que ha de ser localizado en otra parte, y sienta más bien de presente que dicha pugna íntima es lo que pone a regir la obra como una especie de dictamen, como algo ineludible e irremplazable, como algo que obliga al contemplador a demorarse en ella. Heidegger da como ejemplo de la apertura de mundo que instaura una obra de arte, la ubicación espacio-temporal, histórico-espiritual, ético-religiosa, cotidiana y sagrada que inaugura un templo en la escarpada intemperie de un campo griego. El templo, cuya arquitectura no imita nada, abre el mundo, abre el ámbito esencial donde se cruzan el nacimiento y la muerte, lo funesto y lo propicio, la victoria y el oprobio, lo perenne y lo caduco, es decir, abre el mundo de una existencia y un destino históricos, en este caso el de una comunidad griega. La existencia de la obra “templo”, la representación de la obra “tragedia”, recalca Heidegger, “le da a las cosas su faz y a los hombres la perspectiva de sí mismos”⁸.

8. Op. cit. p. 35.

Pero al mismo tiempo, la obra, existiendo, reconduce el mundo que abre a la tierra de la que surge y lo sostiene en la obra: a la piedra, al color, al tono, a la palabra. Sabemos que la piedra está en la cantera, pero es como columna que soporta o como bloque que integra el muro o como escultura del dios o del héroe, como la piedra llega a mostrarse en lo que es: a pesar, a sustentar, a perfilarse con la luz, aunque como piedra permanece para nosotros un incognoscible. Sabemos que hay los ruidos y los sonidos, pero es en la obra tonal donde éstos llegan a ser verdaderamente tono, música, voz; el sonido solo en cuanto tal se nos escapa como fenómeno fonético. La naturaleza derrocha color, pero es la obra pictórica la que deja al color ser color, lucir y oscurecer; si el color se somete al análisis, se nos descompone y desaparece en números de vibraciones. Usamos y abusamos cotidianamente del lenguaje, pero sólo en la poesía el lenguaje es lo que es: presencia por medio de la palabra, solamente por ella y en ella. En todos estos casos, con todo lo que las obras de arte nos abren y deparan, la piedra, el tono, el color y la palabra, se nos cierran, se nos sustraen, son como la tierra, de la cual, de un modo infatigable, todo proviene y a la cual todo regresa. Esta pareja de conceptos contrapuestos constituyó en su momento una verdadera sensación. Ya en 1927 en *Ser y Tiempo* Heidegger había empleado el concepto de mundo de un modo revolucionario. "Mundo" fue allá un término para indicar la estructura de significatividad, la trascendencia, la articulación de la comprensión del ser en la que el hombre se mueve siempre ya. Heidegger tenía no obstante precursores entre los filósofos para tal uso del término "mundo". En "El origen de la obra de arte", en cambio, no sólo retoma el mundo en el sentido del desocultamiento de la verdad del ser, sino que lo contrapone al término "tierra", atropellando prácticamente los hábitos filosóficos, forzando a una palabra de tradicional cuño poético a un uso metafórico-conceptual. Heidegger tomó esta palabra de la poesía de Hölderlin, a cuya lectura e interpretación se había dedicado apasionadamente en aquel entonces. Gadamer, quien anduvo también en aquel tiempo caminos parecidos, comenta gráficamente que "Hölderlin le desató

-
9. Cfr. M. Heidegger. *El Ser y el Tiempo*. Mexico: F.C.E., 1968, cap. III, parágr. 14-24. Una exposición histórica del concepto de "mundo" en la filosofía aparece en "De la esencia del fundamento", en: *¿Qué es Metafísica?* y otros ensayos. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974, p. 72-95. La investigación fundamental que sirvió de base a la teoría del mundo en *Ser y tiempo* está recogida en las lecciones *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. (Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit. Vittorio Klostermann, 1983), vol. 29-30 de las *Obras Completas (Gesamtausgabe)*.

la lengua al pensamiento de Heidegger”¹⁰. Con la palabra “tierra” Heidegger tenía en mente una función ontológico-constitutiva y no solamente una función limitante y privativa. La reversibilidad de mundo y tierra representa en realidad una experiencia de la esencia de la verdad llevada a cabo por Heidegger en la obra de arte, algo que constituye un paso nuevo respecto a la concepción de la verdad del ser en *Ser y Tiempo*, y en camino incluso a otras dimensiones de la misma, reconocidas un poco más adelante y de un modo cada vez más extensivo, en la experiencia de la cosa y en la del lenguaje. El protagonismo del lenguaje en la evolución del pensamiento de Heidegger aparece claramente ya al final del escrito que estamos comentando, pero éstos son aspectos del desarrollo de su pensamiento que no pueden ser abordados debidamente en el presente ensayo. Aquí tenemos que limitarnos al descubrimiento del problema en la experiencia del arte. La lucha esencial de mundo y tierra en la obra de arte, lucha íntima en la cual cada uno lleva al otro más allá de sí, es un pensamiento verdaderamente inaugural, pues permite arrancarnos a la tenaz pero inadecuada pareja de conceptos de materia y forma, bajo los cuales se pensó durante mucho tiempo la estructura de la obra de arte. La pugna esencial entre mundo y tierra hace a la obra por su misma existencia un acontecimiento; Heidegger habla de un choque o un sacudimiento (Stoss), que hace estremecer todo lo anterior y habitual, un choque en el que se abre un mundo que antes no existía y que nos permite volver al punto que ya habíamos anticipado al hablar del arte como origen, del arte y de la obra de arte como un modo del acontecer de la verdad, un acontecer, porque en la erección de la obra, y no con lo anterior a ella, se instaura una experiencia de verdad o una orientación de sentido que solamente es alcanzable por la obra y no de otra manera. La verdad deparada por esta pugna esencial entre mundo y tierra que es la obra de arte, es una verdad tan original, que ésta en cuanto tal salva a la obra de llegar en un momento dado a quedar convertida en algo superfluo. Este es uno de los grandes problemas de la estética del idealismo alemán, particularmente de la teoría de Hegel, cuya célebre definición de lo bello —del arte bello— como “la apariencia sensible de la idea”, abre la sospecha a primera vista de ser una concepción afín a la concepción de Heidegger del arte como un modo de desocultamiento de la verdad del ser¹¹. La unidad entre la idea y su configuración sensible, tal como la concibe la teoría del arte de Hegel, es una unidad esencialmente superable, pues por perfecta

10. H.-G. Gadamer. *Heideggers Wege*. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1983, p. 160.

que la logre la obra de arte, la configuración sensible sólo puede satisfacer provisionalmente la verdad de la idea; la idea sólo está en su elemento en el pensamiento libre, y como es una íntima necesidad del espíritu humano avanzar hasta tal pensamiento conceptual y sin imagen, el pensamiento libre tiene que superar la configuración sensible de la idea y dejar atrás el arte, avanzar a la ciencia y la filosofía. La verdad del arte para Hegel consiste en ser un paso hacia el reino del pensamiento; la verdad que el arte permite representar queda mejor representada y en su elemento, en la discursividad ideal del pensamiento: la filosofía es más que el arte. En Heidegger, en cambio, esto no puede afirmarse. La lucha del mundo y la tierra en el choque que es la obra de arte, y por medio del cual la verdad se da como un acontecimiento, retiene la verdad en la obra, sin que otras formas, como por ejemplo el concepto filosófico, la sobrepase o la perfeccione, quedando así superado el arte. Todo lo contrario, la experiencia de Heidegger con el arte consiste precisamente en constatar que, al poderse comprobar en la obra de arte una auténtica producción de verdad, la obra de arte es un gran testimonio para una tesis general y que corresponde en realidad al pensamiento fundamental de Heidegger, a saber, que es completamente legítimo hablar de un *acontecer* de la verdad, y hablar también del ser y captarlo como un acontecimiento de la verdad. “El origen de la obra de arte” es una reflexión y un escrito que no se restringe en Heidegger a dar solamente una descripción adecuada del ser o de la esencia de la obra de arte, sino que expone agudamente sus planteamientos más radicales sobre el ser y la verdad en general. La pregunta por la verdad del ser aparece expresamente formulada, y ello en pasajes claves del texto: ¿qué es la verdad?, ¿cómo acontece verdad?, ¿qué es la verdad que puede y debe acontecer como arte?

La respuesta que da Heidegger a estas preguntas es realmente difícil de explicar, pero como constituye el núcleo del texto, me esforzaré en resumir el planteamiento, aunque con ello corra el peligro de simplificarlo.

Lo primero que tenemos que hacer para comprender el planteamiento heideggeriano de la verdad es relativizar el concepto usual de verdad que manejamos. Verdad es en este sentido lo que nosotros oponemos a lo falso, ya sea por inauténtico, por desfigurado, por inadecuado, por inexacto. Verdad es algo que nosotros vinculamos preferentemente, en muchos casos exclusivamente, al conocimiento objetivo y científico. Heidegger nunca ha negado

11. Cfr. G.W.F. Hegel. *Estética*, vol. 2, op. cit. p. 47.

la validez de esta idea de la verdad como correspondencia entre el conocimiento y el objeto, entre la proposición y la cosa. Pero lo que Heidegger sí ha puesto en tela de juicio es la presunta originariedad e irrefutabilidad de esta idea de la verdad, pues la relación de correspondencia es una experiencia colmada de supuestos, condicionada por decisiones en la historia del pensamiento, cuya problematicidad se ha trivializado y ya no nos interroga en lo más mínimo. Pensamos que no hay sino cosas, entes, y por tanto, que la verdad no puede ser sino verdad de las cosas o los hechos, verdad de los entes. Pero esto es una ilusión. Las cosas o los entes nunca los podemos conocer y experimentar única y exclusivamente a partir de sí mismos. Para ello necesitamos de la comprensión del ser, y es aquí en esta comprensión donde se ponen en juego múltiples posibilidades: distinguir el ser y el ente, lo esencial y lo existente, lo real, lo irreal, lo posible, lo verdadero, lo imposible, etc.. Es aquí donde se pone en juego la posibilidad de reconocer, o donde dichas posibilidades se cierran. Esto es lo que Heidegger denomina la verdad en sentido originario, la cual es verdad del ser, no verdad del ente, aunque no sin él y destinada para él: para su reconocimiento y su experiencia, para su fundación, su transformación, su producción, su "creación". Y es asimismo a esta verdad del ser a la que Heidegger denomina *aletheia*, desocultamiento, un nombre muy antiguo de la verdad, pero a cuyas exigencias, según Heidegger, la filosofía como metafísica nunca ha podido responder debidamente.

Ahora bien, el nombre de la verdad como desocultamiento también nos puede enredar en ilusiones, y el proceso mismo de la obra filosófica de Heidegger ejemplariza de un modo apasionante la resistencia a este peligro y la atención a sus implicaciones. La verdad del ser como desocultamiento no significa el desocultamiento pleno del ser. Esto es un imposible. Tal vez una de las características más sobresalientes del pensamiento de Heidegger es la intensidad y la consecuencia con que ha asumido la finitud y la historicidad de la comprensión del ser y de su verdad como desocultamiento, entre otras cosas, su rasgo antimetafísico por excelencia. La verdad del ser como desocultamiento la explica Heidegger en "El origen de la obra de arte" del modo siguiente: nosotros estamos en medio de las cosas, de los entes, pero más allá de lo existente, aunque no sin él, sucede todavía algo más: en medio de lo existente en su totalidad, pujante y activo opera ya un paraje abierto, hay un claro de lo abierto (*Lichtung*). Lo existente en cuanto tal sólo puede ser o tener sentido para nosotros, si irrumpe en este claro, o lo abandona. Solamente este claro nos da y nos garantiza a nosotros los hombres un acceso a lo existente que no es como nosotros, y a lo existente

que somos nosotros mismos. Gracias a este claro lo existente está descubriendo en cierta medida y en medida variable, aunque también sólo en lo iluminado de este claro lo existente puede estar asimismo *encubierto*, bien sea porque se nos rehusa, bien sea porque se nos desfigura y nos extravía. Encubrimiento y descubrimiento son pues posibilidades del mismo rango y originalidad, y abiertas o retenidas por la misteriosa pero efectiva operancia del claro, con cuya figura Heidegger explica la verdad del ser como desocultamiento. Como Heidegger mismo lo ilustra, el claro, o la verdad del ser como desocultamiento, no es jamás un escenario rígido con el telón constantemente levantado, sobre cuyas tablas se representa a todas luces el teatro de lo existente. Lo que ocurre casi siempre es más bien lo contrario, a saber, que este claro acaece solamente como el doble ocultar acabado de mencionar, pues generalmente nos quedamos sin saber si las cosas se nos rehúsan o se nos desfiguran. La tesis de Heidegger al respecto es que la verdad del ser como desocultamiento de lo existente no es nunca un estado definitivamente logrado, sino un acontecimiento que tiene que ser renovadamente provocado. Por eso puede decir que la verdad en su esencia también es no-verdad. No olvidemos que la verdad aquí no es la de las cosas y las proposiciones, sino la verdad del ser como la del acontecimiento por medio del cual se abren las experiencias fundamentales, aunque abismales, de la existencia del hombre en el mundo y la historia.

Este complejo pensamiento se lo suscita a Heidegger la obra de arte como la pugna íntima y esencial entre mundo y tierra. Trasladada esta experiencia particular del arte a las necesarias generalidades del pensamiento, la verdad de la obra de arte nos permite avistar lo que ocurre ya de hecho originalmente con la verdad del ser de lo existente. Comparable a la obra, cuya verdad no consiste en una plana exposición de sentido, sino más bien en la infundabilidad y en la profundidad de su sentido, sostenido por la lucha entre mundo y tierra, la verdad del ser como desocultamiento consiste siempre en la íntima tensión del descubrimiento y la ocultación: no se descubre el ser de algo sin que se sustraiga al mismo tiempo algo esencial de éste. La "verdad total" es una pretensión ilusoria, la verdad conseguida hay que sostenerla o exponerse a ella para nuevas confrontaciones de nuestras experiencias fundamentales. La verdad del ser como desocultamiento es apoyo e impulso para el pensar, nunca sede doctrinaria para que se establezca. Esto toca sin embargo un problema que plantea la penuria del pensar, algo respecto a lo cual la experiencia del arte como desocultamiento de la verdad del ser al menos tiene la ventaja de tener un reposo en la obra. La obra pide demorarse junto a ella, cultivarla permanentemente, el pensar en cambio

tiene que superar siempre de nuevo las formulaciones que lo verbalizan: pensarlas es proseguir. La caracterización del pensar y el arte, del pensar y el poetizar en la terminología de Heidegger, rebasa sin embargo la presente exposición; quede apenas indicado este interrogante.

VI

Como consideración final nos queda abordar una última pregunta. La esencia del arte como un poner en obra la verdad nos sumió en las reflexiones sobre la verdad del ser como acontecimiento, tal como lo acabamos de exponer. La comprensión ganada ahí nos permite revertir de nuevo la problemática al arte y preguntar entonces: ¿qué es la verdad que puede acaecer como arte y que tenga que desocultarse como arte, como obra de arte? La verdad, ya lo planteó Heidegger, acaece solamente con la lucha y el ámbito de juego que ella misma abre, al instituir en cuanto tal en los dominios de lo existente o de las cosas, la lucha del desocultamiento y la ocultación. Este acaecer de la verdad es histórico de varios modos: en el arte, como lo acabamos de ver, como un ponerse en obra de la verdad. ¿Y cuándo es arte y hasta dónde? Cuando urge la imagen, y hasta donde la intuición urge esencialmente de ello, liberando y exigiendo el impulso a la obra. Otros modos esenciales como la verdad acontece y origina mundo e historia ocurren con la fundación del estado en la política, con la cercanía de lo divino, con el sacrificio esencial, con el preguntar del pensador. La ciencia y la filosofía como metafísica no constituyen sin embargo acontecimientos originarios de la verdad, sino desarrollos derivados del acontecer de la verdad que origina el preguntar del pensador. El pensador puede ser filósofo y puede ser científico, pero éstos no necesariamente tienen que ser pensadores.

Ahora bien, concentrándonos en el arte como un ponerse en obra de la verdad, por cuanto nos saca de lo usual y nos disloca, y estremece las relaciones habituales con el mundo y con la tierra, esta verdad es un rendimiento que el arte sólo puede garantizar, si nos demoramos y permanecemos en la perspectiva intuitiva que traza la obra. La obra está producida para ello, para ser conservada. Tan necesarios son para la obra los que la crean, como los que la conservan, pues es en la conservación como lo creado puede llegar a ser lo que es: el arte es, dice Heidegger, la creativa conservación de la verdad en la obra. No hay pues sólo obligación del arte para con nosotros, sino que nosotros tenemos también obligaciones con el arte: el ponerse en obra de su verdad no puede llevarse a cabo sin nuestro concurso. Esto se ha olvidado con frecuencia por parte de los numerosos

críticos de la teoría de Heidegger, que sólo han captado en ella la idea del arte como un modo del desocultamiento de la verdad del ser, considerando tales planteamientos como rezagos de una concepción metafísica del arte que se empeña en recargarlo con exigencias que lo estético no puede asumir. Esta crítica olvida la contraparte del asunto, olvida que la verdad nunca es por sí sola ni nunca sin nosotros, lo cual no quiere decir que la verdad está entonces a nuestro arbitrio. La tesis de Heidegger afirma más bien, que la verdad del ser —y la verdad del arte— no están a nuestro arbitrio, pero tampoco pueden darse sin nuestra libertad.

Esta problemática está implicada en una discusión muy frecuente, sin que nos percatemos de ello. Se pregunta por ejemplo si el arte debe ser “actual”, pero no se reflexiona sobre el motivo de dicha pregunta, pues esta cuestión puede desprenderse, o bien sobre el arte y desde el arte, cuando se lo toma en serio, o desde la “época” y la “realidad” actuales, donde es un hecho ya constatado desde Hegel, que el arte ya no llena como en épocas pasadas los intereses supremos del espíritu, y por eso, aunque siga existiendo el arte, sus capacidades configuradoras de historia y mundo espiritual son en lo esencial ya algo pretérito. Dice Dieter Jähnig comentando esta situación, y haciéndole eco a Hegel y a Heidegger, que en el siglo V antes de Cristo, 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; que en el siglo XIII después de Cristo la vida de la época era inimaginable sin la catedral; pero que el nacimiento de la sociedad industrial desde el siglo XVIII es perfectamente concebible sin el arte. Hegel fue ya testigo de esta época. Heidegger es testigo de una agudización más dramática todavía de esta realidad, pues en la era de la técnica, de la energía nuclear, de la automatización y la informática, la necesidad del arte parece no tener ya ninguna justificación desde el punto de vista de los criterios de “actualidad” y “realidad” que rigen en nuestra época, o sea, en nosotros. Nuestro problema de fondo no es pues la importancia para el arte de su referencia a la época, a nuestra época y a nosotros, es decir, su función ideológica, sino si para nosotros y nuestra época el arte sigue siendo importante y necesario¹². En esta deficiencia de índole histórico-metafísica es donde residen las barreras para las tareas propias, para ese pensar esencial sobre el arte, el cual es a la vez un saber y un querer exponerse a las obras del arte, a su conservación,

12. Cfr. Dieter Jähnig. *Historia del mundo: Historia del arte*, Mexico: F.C.E., 1982, p. 300s.

una tarea que no puede ser sino nuestra y contra la corriente que domina nuestra época, su realidad y su actualidad. Esta perspectiva, creo, nos acerca de un modo productivo y no meramente académico la motivación de “El origen de la obra de arte” de Heidegger, su insistencia en que el arte ya no es origen para nosotros, pero no por el arte en cuanto tal, sino por nosotros y la concepción de lo real que personificamos.