

ACADEMIA JOURNALS



OPUS PRO SCIENTIA ET STUDIUM

Humanidades, Ciencia, Tecnología e Innovación en Puebla

ISSN 2644-0903 online

Vol. 5. No. 1, 2023

www.academiajournals.com

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN AUSPICIAO POR EL
CONVENIO CONCYTEP-ACADEMIA JOURNALS



Gobierno de Puebla

Hacer historia. Hacer futuro.



Secretaría
de Educación
Gobierno de Puebla

CONCYTEP
Consejo de Ciencia
y Tecnología del Estado
de Puebla

Juan García Hernández

Habitar sobre las más Distantes Montañas. La Poesía como Esencia de la Obra de Arte y Fundación de la Historia desde la Filosofía Heideggeriana

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Director: Dr. Ángel Xolocotzi Yáñez

Asesores: Mtro. Ignacio Rojas Godina

Dr. Fernando Huesca Ramón



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE FILOSOFÍA

*HABITAR SOBRE LAS MÁS DISTANTES MONTAÑAS. LA POESÍA
COMO ESENCIA DE LA OBRA DE ARTE Y FUNDACIÓN DE LA
HISTORIA DESDE LA FILOSOFÍA HEIDEGGERIANA*

AGOSTO 2021

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

PRESENTA: JUAN GARCÍA HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. ÁNGEL XOLOCOTZI YÁÑEZ

ASESORES DE TESIS: MTRO. IGNACIO ROJAS GODINA Y DR.
FERNANDO HUESCA RAMÓN

Habitar sobre las más distantes montañas. La poesía como esencia de la obra de arte y fundación de la historia desde la filosofía heideggeriana

Juan García Hernández

Resumen

La presente investigación tiene como principal meta reflexionar sobre el pensamiento del filósofo alemán, Martin Heidegger, a partir de la pregunta por el ser de la obra de arte. Fijando la atención en el manuscrito titulado *El origen de la obra de arte*. Para lograr el cometido de la investigación, la pregunta rectora es la siguiente: ¿resulta viable establecer a la poesía como fundación de la historia y como esencia de la obra de arte a través de un análisis sobre *El origen de la obra de arte*?

Se parte de una metodología fenomenológica, que signa su fundamento en la cuestión de cómo se interroga la manifestabilidad de los entes, tomando como, principio rector, el sentido del ser. En virtud de tal pauta, nos referimos a la “obra de arte” desde una exploración ontológica, porque la cuestión primaria no es el objeto llamado obra de arte, sino la esencia de la obra de arte, e ir tras dicha esencia, implica proceder en base al despliegue de la cuestión fundamental, el ser del ente, y por extensión el ser del arte.

Entre los resultados que obtuvimos encontramos los siguientes: Se mostró que *El origen de la obra de arte*, funge como una obra de tránsito, que revela un aspecto cardinal en el pensamiento tardío de Heidegger, y este consiste en el reconocimiento de la poesía como esencia de la obra de arte, involucrando originariamente un acontecimiento de la verdad del ser. Y como conclusión constatamos que la verdad de la obra de arte es el misterio que se abre y cierra en una íntima lucha originaria, fundada por el poeta, y este modo de fundar es pensado en tres acepciones unidas entre sí, dicho entrelazamiento tripartita del fundar anuncia el advenimiento de la Historia. Por eso la singularidad del arte es que logra fundar historia en un sentido esencial.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, mi padre y mi hermana, el hogar que cultivó mi ánimo. También a las miradas que testimoniaron mi camino.

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla.

ÍNDICE

A modo de introducción: ¿La obra de arte en el pensamiento heideggeriano?	3
1. El manuscrito llamado “El origen de la obra de arte”	11
1.1 La historia de un palimpsesto	11
1.2 Recuento de la traducción al castellano del manuscrito	18
2. Conceptos fundamentales de “El origen de la obra de arte”	30
2.1 Una aproximación a los ejemplos.....	30
2.2 La génesis conceptual de la lucha entre mundo y tierra	50
2.3 La lucha [Streit]	74
3. La Poesía como esencia de la obra de arte	88
3.1 Verdad en la obra de arte.....	88
3.2 Poesía como origen de la obra de arte.	116
Conclusión	135
Bibliografía.....	139

A MODO DE INTRODUCCIÓN: ¿LA OBRA DE ARTE EN EL PENSAMIENTO HEIDEGGERIANO?

“Todo hombre encarna una sílaba, una sílaba viva que va de camino a la palabra, al texto. Lo que ayuda a estas sílabas vivas a encontrar la huella de su propio sonido sería la escritura”.

P. Sloterdijk, *Venir al mundo, venir al lenguaje*

Recorrer el pensamiento del filósofo continental más influyente del siglo XX, implica una tarea seguramente imposible no solo por su vasta obra, alrededor de cien volúmenes, sino por la radicalidad que envuelve cada escrito. Corresponder ante tal radicalidad a partir de una puesta en diálogo con los textos de Martin Heidegger nos obliga a ejercitar nuestro pensamiento de tal modo que el vínculo que establecemos con las palabras y con los objetos que nos parecen más cercanos y familiares se ve trastocado, frenado e interrumpido.

Aquel trastocamiento deriva en una situación a la que rara vez lidiamos a lo largo de nuestra vida cotidiana, en la medida en que al relacionarnos con el “mundo” no siempre nos movemos en el ámbito de la *pregunta*, evidentemente nos cuestionamos, sea sobre el estado del clima, la salud de nuestros allegados o respecto a la infinidad de actividades y comportamientos que llevamos a cabo, mediante preguntas tales como: ¿qué harás hoy?, ¿qué leíste ayer?, ¿cómo estás?, etcétera. Sin embargo, aquellas preguntas se mueven sobre una forma muy particular de acceder a las cosas que nos rodean, en la que presuponemos *lo que son*. Ridículo sería demorarnos en preguntas como; ¿qué es un bolígrafo? o ¿qué es el azul? o ¿qué eres?, porque las respuestas parecen evidentes, un bolígrafo es un objeto que sirve para escribir, el azul es un color, yo soy humano, tal evidencia se manifiesta ante nosotros, las cosas se nos aparecen. Por tanto, es normal generar extrañeza cuando leemos preguntas como las siguientes: ¿qué es el ente?, ¿qué es esto? o ¿qué es el ser?, aunque, para Heidegger aproximarse a tales cuestionamientos resulta fundamental si se pretende alcanzar un preguntar filosófico auténtico.

Así, “la filosofía busca lo que es el ente en cuanto que es. La filosofía está de camino al ser del ente, esto es, de camino al ente con la vista puesta en el ser”.¹ Si estamos de acuerdo con la última cita, la filosofía ha de fijarse como una búsqueda que atiende la mirada en el ser, no obstante, parece que hemos presupuesto si la mentada búsqueda se refiere a una disciplina científica. En la actualidad la definición de ciencia parece indiscutible, “la búsqueda de lo real, la verificabilidad de las aserciones, la claridad en la definición de los términos empleados, no hay duda de que la ciencia se ocupa ante todo de los acontecimientos reales verificables”.² No obstante, instaurar el ser del ente como un acontecimiento real verificable no resuelve la posibilidad de fijar a la filosofía como una ciencia, o al menos no es suficiente y lo más seguro es que esta cuestión permanezca irresoluble.

¹ (Heidegger, 2004a, pág. 46)

² (Dubos, 1996, pág. 14)

Aunque, sí conviene establecer que toda definición de la filosofía atraviesa una tradición, por ello no podemos negar tan fácilmente las definiciones dadas a través de las distintas épocas de la historia occidental, sin ninguna dilucidación previa. Pero, tampoco podemos apresurarnos a definir qué es la filosofía reuniendo las interpretaciones que nos han legado otros pensadores a lo largo del tiempo, asumiendo un método historiográfico, esperando que al final de nuestro proceder lográramos reunir una definición general que sintetizara todas las anteriores, ya que tal definición última será vacía, no por la carencia de contenido semántico sino por la comprensión apresurada de responder a la pregunta, *¿qué es la filosofía?* mediante aseveraciones, pruebas y por tanto omisiones. De lo que se trata no es de confirmar o asegurar una respuesta a lo que la palabra *filosofía* pueda “significar” sino de atender el camino que la actitud filosófica abrió para el hombre occidental, al identificar dicho camino comprobaremos que ninguna definición puede constituirse como una simple narración de “significaciones” porque una o varias definiciones no hacen más que agotar e invisibilizar las posibilidades que indudablemente instaló para el hombre occidental desde el inicio de su acontecer. Es decir, la tarea de conferir y acotar la filosofía en virtud de su significado hasta cierto punto se torna una tarea condenada al fracaso y en esa medida nos aleja de aquella actitud filosófica que el pueblo griego instauró para el provecho de las civilizaciones que les siguieron. Para rescatar al menos una huella de aquella particular actitud, resulta importante fijar y sostener un principio rector para garantizar un preguntar que justamente logre emprender la “vista puesta en el ser”. Asumiremos este principio a lo largo de nuestra investigación, estableciendo a la filosofía como una búsqueda y un camino basado en la *pregunta* por el ser del ente.

Para justificar aquella característica pregunta por el ser del ente como el principio o fundamento de nuestra investigación, cabe poner sobre la mesa un par de observaciones preliminares. Como hemos tratado de advertir, toda actitud filosófica yace dada a partir de una tradición, en esa medida las preguntas filosóficas deben tener algún inicio, un punto cero desde donde emerge la reflexión, ¿es posible reconocer aquel inicio en torno a la pregunta por el ser del ente? Para clarificar esta interrogante leamos el siguiente pasaje:

Conque la cuestión que se está indagando desde antiguo y ahora y siempre y que siempre resulta aporética, qué es lo que es, viene a identificarse con esta: ¿qué es la entidad? Ésta unos dicen que una sola y otros que más de una y unos que son limitadas y otros que son infinitas. Por ello, también nosotros hemos de estudiar, sobre todo, en primer lugar y –por así decirlo– exclusivamente, qué es lo que es.³

El anterior fragmento extraído de la *Metafísica* de Aristóteles condensa no solo el quehacer de la filosofía también resalta el despliegue de una pregunta clave, ¿qué es la entidad? O ¿qué es lo que es? Tal interés presente desde los estudios de los antecesores de Aristóteles hasta nuestro tiempo se caracteriza por su conformación histórica pues ha sido y será, *la cuestión*. Pensada inicialmente por griegos como Tales, Heráclito y Parménides a partir de sus “pensamientos poéticos”, ellos abrieron el camino para el desarrollo de la pregunta, *qué es lo que es*, a partir de tal despliegue Platón, Aristóteles y otros más establecieron un diálogo con sus antecesores, asumiendo que lo común del diálogo es la

³ (Aristóteles, 2003, 1028b)

ocupación sobre el ser, y como dirá el estagirita, el ser se manifiesta en múltiples sentidos. Es así como podemos decir que la filosofía es una ocupación, pero ¿cuándo filosofamos?, quizá al momento de establecer un diálogo con los filósofos, pero no solo repitiendo y constatando lo dicho por ellos, sino como bien subraya Heidegger:

Establecido, pues, que los filósofos son interpelados por el ser del ente para que digan qué es el ente en cuanto que es, nuestro diálogo con los filósofos también tiene que sentirse interpelado por el ser del ente. Nosotros mismos, a través de nuestros pensamientos, debemos salir al encuentro de aquello hacia lo que camina la filosofía. Nuestro hablar debe estar en co-respondencia con aquello que ha interpelado a los filósofos.⁴

La anterior cita nos conduce a fijar la atención en aquel hablar que “debe estar en correspondencia con lo que interpela a los filósofos: el ser del ente”. Si prestamos atención a este último enunciado podremos cuestionarnos ¿si es posible hablar del ser del ente como hablamos del bolígrafo o del color azul? Primeramente debemos establecer una guía que nos permita tratar “el ser del ente” lejos de la caracterización mundana, es decir, como si aquello que nombramos como: ser del ente, no fuera una mera cosa, un objeto o algo puesto ante nosotros, veremos que tal proceder es resultado de una comprensión en términos de presencia, la cual dificulta el acceso al “ser del ente”, y de acuerdo al pensamiento heideggeriano, aquella manera de interpretar y opinar sobre lo ente, es la forma que ha perdurado a lo largo de la tradición en Occidente y por tanto, también ha configurado el modo en que el entendimiento común se aproxima a la *cuestión* del ser.

En el tratado de *Ser y tiempo*, encontramos una propuesta filosófica que esboza una manera radical de aproximarnos a la *cuestión* sobre el ser del ente, y en algunos pasajes asistimos a un despliegue argumentativo que deja ver la dificultad de *hablar* sobre el ser más allá de las interpretaciones tradicionales, por ejemplo, en el §6, Heidegger señala:

[...] el ente es aprehendido en su ser como presencia por referencia a un determinado modo de tiempo- al presente. [...] El Dasein, el ser del hombre, queda determinado vulgarmente como el viviente que tiene habla, *Zoon legon echon*. El *légein* es el hilo conductor para alcanzar las estructuras de ser del ente que comparece cuando en nuestro hablar nos referimos a algo. [...]. Sin embargo, esta interpretación griega del ser se realiza sin un saber explícito acerca del hilo conductor que la guía, sin comprender la función ontológica fundamental del tiempo.⁵

Creemos que el fragmento aludido nos sirve para identificar la radicalidad de Heidegger al ocuparse de la cuestión originaria, el ser del ente, aquella cuestión primeramente debe prepararse como una pregunta, dicha pregunta no sólo se estructura como una mera proposición o enunciado, que refiera a un algo concreto, sino que su preparación descansa en lograr la demarcación de aquel hilo conductor que la guía antes de ser formulada, y ¿cuál es dicho hilo conductor?, pues que el ser solo se puede captar desde un horizonte temporal ligando la pregunta al modo específico del *Dasein*, el ente privilegiado ontológicamente para preguntarse por lo ente, el cual vulgarmente se definió por la tradición como el viviente que tiene habla. Pero al tener en cuenta la esencia de nuestro ser como *Dasein*, aquel ser no tiene

⁴ (Heidegger, 2004a, pág. 53)

⁵ (Heidegger, 1997, pág. 46)

o posee el habla, pese a que la tradición le asignó un vínculo fundamental con el *légein* identificándolo como un modo estructural para acceder al ser del ente, es decir, a partir del lenguaje. Aunque este resultado según Heidegger se mueve bajo la articulación temporal del presente, esta consideración presupone el problema de la temporalidad como el horizonte que nos permite acceder al ser.

En virtud de los últimos párrafos más allá de esforzarnos por interpretar las repercusiones de lo hasta aquí suscitado, asunto que podemos dejar para otra ocasión por la amplitud de la tarea. Nos interesa únicamente interrumpir el modo en que cotidianamente nos preguntamos por lo que algo es, dicho objetivo implica reconocer un cierto proceder que se vincula con el ejercicio filosófico. Con el fin de puntualizar lo anterior, diremos que la filosofía es:

La correspondencia con el ser del ente [...]. Esta correspondencia acaece de distintas maneras: según hable la llamada del ser, según sea ésta oída o desoída, según sea dicho o silenciado lo oído. [...] Lo que nos llama como voz del ser determina nuestro corresponder. «Corresponder» significa entonces: estar de-terminado [afectivamente], por el ser del ente. Significa aquí literalmente: expuesto, iluminado y, por eso, puesto en las múltiples relaciones con lo que es. El ente como tal determina el hablar de manera que hace concordar el decir con el ser del ente.⁶

En función del pasaje citado, resulta viable expresar que la correspondencia como *habla* sobre el ser del ente le compete esencialmente al pensador y quizá al poeta, y no al individuo sumergido en la cotidianidad que se pregunta de pronto por el ser del bolígrafo o del color. Pues aquel presupone que el acceso a tales entes se resuelve a partir de nuestra capacidad como seres hablantes, como si desde nosotros naciera la posibilidad de hablar sobre lo que algo es delimitando su ser a partir de su mera presentación. En oposición a esto, Heidegger intentará a lo largo de su obra llamar la atención en que es, *el ser del ente lo que determina el hablar*, y, por tanto, lo que filosóficamente podemos decir sobre lo ente.

El anterior rodeo nos sirvió como parteaguas ya no solo para advertir sobre la radicalidad del filósofo alemán, sino también para abrimos paso a la pregunta por el arte, ya que toda nuestra investigación descansa en la pregunta aparentemente simple: *¿qué es el arte?*, y atender tal pregunta más allá de esperar encontrar una respuesta en el pensar de Heidegger, intentaremos *buscar* un diálogo alrededor de su obra. En virtud de tal objetivo la presente investigación puede definirse como una vía para asistir y sobre todo perseguir el camino que se abre al aproximarse filosóficamente al ser del arte.

Siguiendo aquella pauta, y en consonancia a la actitud filosófica entendida como un “corresponder mediante el habla” nos preguntamos *¿cómo entablar un diálogo guiado por la intención de impulsar una co-rrespondencia a partir de la cuestión sobre la obra de arte?* Quizá, palabra por palabra, en la medida en que una sola puede guardar una ambigüedad de tal alcance que la grafía es tan solo una parada que nos abre a un misterio. Entonces, fijaremos nuestra atención en lo que sigue en el vocablo *arte* y su significado. Con ello, esperamos poner en duda, las significaciones que intentan nombrar un cierto ente, como *arte* y por

⁶ (Heidegger, 2004a, págs. 55-56)

añadidura constatar que, en efecto, la palabra arte, es de una ambigüedad tan amplia que desemboca en un misterio.

Cabe advertir que el vacío semántico de la palabra *arte* podría conducirnos a una inagotable disputa por la definición precisa de aquella, sin embargo, y dado que a lo largo de nuestra investigación nos serviremos de dicha palabra conviene repasar una serie de matices referidos a su significación.

Arte, proviene de la raíz etimológica latina *ars*, también es posible referirnos a la raíz griega *téchne*, no obstante, en cualquier caso, ninguna de ellas se aproxima al sentido moderno de arte, el cual nos conduce casi de forma evidente a diferenciar entre objetos científicos y cosas cotidianas para señalar en definitiva y con cierta obviedad, obras de arte.

Pero, en la época antigua podemos declarar que ni los griegos y posteriormente los romanos tenía una palabra para denominar a los objetos artísticos, en suma, “no tenían una categoría de arte como nosotros”.⁷ Al respecto cabe identificar una diferencia nuclear entre el sentido moderno de arte respecto al antiguo. Para la época posterior a la edad media, el arte deposita su significado en virtud del objeto producido, en cambio en el periodo helenístico como romano el arte será entendido como una actividad o producción, como sugiere Aristóteles:

Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido [...] el arte tiene que referirse a la producción y no a la acción, [...] es un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera.⁸

Aquella definición aristotélica será la de mayor vigencia a lo largo de la historia occidental perdurando hasta finales de la Edad Media. Sin embargo, es preciso resaltar que la significación no siempre fue la misma, pues estuvo paulatinamente transformándose y este hecho queda comprobado tempranamente en el periodo romano con la circulación de grandes tratados como las *Disputaciones académicas* de Cicerón, reconocido como el maestro de la retórica, quien ya sugiere establecer una cierta división de las artes:

[...] Y ¿qué arte puede haber, sino el que consta, no de una o dos, sino de muchas percepciones del alma? Si lo suprimes, ¿cómo distinguirás al artista del ignorante? [...] cuando vemos que uno retiene lo percibido y aprehendido y que el otro no procede así. “Y como una clase de artes es de tal naturaleza que solamente contempla la realidad con el alma, y otra que emprende y hace algo, ¿de qué modo o el geómetra puede contemplar lo que o no existe o no puede distinguirse de lo falso; o el que toca la lira, completar los ritmos y terminar los versos? Esto mismo acontecerá en las artes similares cuyo único objetivo está en hacer y realizar, pues ¿qué hay que pueda ser realizado por medio del arte, si el que practica un arte no ha percibido muchas cosas? ⁹

Lo dicho por el filósofo romano conserva la idea aristotélica de que hay artes que se llevan a cabo en función del intelecto o de las percepciones del alma, pero distingue otras que más bien se vinculan a la actividad práctica, al hacer. Esta resonancia grecorromana dará paso a

⁷ (Shiner, 2004, pág. 47)

⁸ (Aristóteles, 1998, pág. 1140a. 20)

⁹ (Cicerón, 1990, pág. 31)

una clasificación de las artes liberales y vulgares. Las primeras estarían vinculadas con la labor intelectual, por ejemplo, matemáticas o retórica, y las vulgares al trabajo físico, dígase de las artesanales como la carpintería.

En la época de Tomás de Aquino, y ya bajo el contexto universitario, las artes liberales se dividirán en siete y las que anteriormente se denominaban vulgares pasarán a ser mecánicas. Aquella redefinición se apoya en el hecho de que, para mediados del siglo XII las artes eran consideradas como un hábito de la razón práctica, el énfasis en la dimensión racional de las artes emerge en función de la utilidad que tenían para determinados contextos de formación. Por un lado, encontramos las artes del intelecto que incluirían a la lógica, retórica, aritmética, geometría, música, astronomía y gramática y por otro a las artes mecánicas como: la arquitectura, la navegación, medicina o incluso el teatro, entendida como una actividad que sirve para generar entretenimiento. Así todas ellas tenían una valoración utilitaria, en consecuencia, no aparece aún la pintura o la escultura en estas clasificaciones, ya que “sólo podían haberse clasificado como artes mecánicas, si se hubieran considerado que eran útiles; y la utilidad práctica de la pintura y la escultura parecía ser insignificante”.¹⁰

Finalmente es en la época moderna, particularmente en el siglo XVIII cuando Charles Batteux, introduce la clasificación de las artes como *bellas artes* dotándolas de un principio que permitía dividir las artes en función de su grado de imitación de la naturaleza, es decir entre mayor capacidad de imitar lo natural, mayor será la belleza de la obra. Sin embargo, esta relación entre lo bello y el arte, solamente es comprensible en la modernidad, en la medida en que toda aproximación al estudio de las artes parte de una posición metodológica que fija lo objetual a partir de la percepción y valorización de un sujeto racional. Batteux formaría parte de aquella posición, integrando un aparato conceptual de carácter racionalista, no es azaroso que “grandes impulsos de la estética moderna se encuentren en intelectuales franceses como, Félibien, Le Brun hasta Diderot”.¹¹

Por consiguiente, podemos esbozar que solo hasta finales del siglo XVIII y con el uso académico y extensivo del término *bellas artes*, se abre una amplia discusión por establecer los límites y principios que rigen a la pintura, escultura, arquitectura, danza, música y poesía. Sin embargo, a la par de este uso también crece la dificultad para definir ¿qué significa arte? “Así el historiador del arte no ha logrado coincidir su objeto con una palabra precisa y, por lo tanto, con un concepto claro [...] pudieron aprovechar esa amplitud lingüística para tirar de su objeto en todas direcciones”.¹²

La anterior cita funge como un parteaguas para delimitar nuestra investigación, pese a que asistimos como principal referente la obra de Martin Heidegger, esta no funge como cualquier otra dirección de carácter histórico-artístico de la que nos servimos para hablar sobre la obra de arte, tampoco recurrimos a ella para justificar o tematizar el concepto estético de arte. Más bien, nuestra investigación agrupa sus intereses en la posibilidad de referirnos a la “obra de arte” desde una exploración metafísica o mejor dicho ontológica, porque la

¹⁰ Para una mayor tematización sobre esta cuestión, Véase, (Tatarkiewicz, 2000, pág. 86)

¹¹ (Bayer, 2014, pág. 192)

¹² (Thuillier, 2006, pág. 26)

cuestión primaria no es el objeto llamado obra de arte, sino la esencia de la obra de arte, e ir tras dicha esencia, implica proceder en base al despliegue de la cuestión fundamental, *el ser del ente*.

En virtud de lo dicho hasta ahora, hemos distinguido ciertas generalidades como la ambigua significación de la palabra arte o que nuestra investigación es ontológica pese a fijar la obra de arte como el tema central. A estas alturas resulta conveniente avanzar a partir de una pregunta preliminar, *¿cuál es el punto de inflexión en donde comienza a ser problemática la cuestión de la obra de arte para Heidegger?*

Superficialmente conseguir la respuesta a dicha pregunta nos conduce a seguir la vía fácil de replicar un procedimiento monográfico, es decir, precisando obra de arte como cualquier otro concepto, descartando libros donde no aparezca tal concepto, e ir paulatinamente definiéndolo, llegando a enunciados del tipo, la obra de arte es esto o aquello y aparece en la obra heideggeriana aquí o allí, como si nuestra tarea fuera generar resultados positivos, sean afirmaciones, negaciones o mera proposiciones. En cambio, cuando estudiamos el pensamiento heideggeriano, debemos tomar muy en serio, una diferencia que él mismo realiza en 1927, cuando escribe:

La filosofía es la ciencia del ser [...] todas las ciencias no filosóficas tienen como meta el ente y ciertamente, de tal manera, que este se les presenta de antemano siempre como ente. Lo presuponen, es para ellas un *positum*, proposiciones positivas. Las ciencias positivas tratan del ente, esto es, en cada caso de una determinada esfera, por ejemplo, la historia, cuyos círculos son la historia del arte [...].¹³

La cita forma parte del curso *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, y pone sobre la mesa, la oscura tarea de preguntarse filosóficamente por el ser, sin limitarlo a un mero ente, pero tampoco a nada. Esta tarea se convierte en un constante recordatorio sobre la infatigable necesidad de sostenernos en la pregunta esencial, y, por tanto, si deseamos acceder al arte, no podemos desplazar o enterrar dicha pregunta, de lo contrario, caeríamos en una determinada esfera del ente, y así nuestra mirada sería parcial. Pero, si ocuparnos del ser no arroja resultados positivos, ¿qué otorga?

Confiere señales para meditar o pensar sobre la cuestión más fundamental de la filosofía, meditación que nos traslada por caminos y no por teorías científicas. Sobre la ardua tarea de enfrentarse a tal proceder Trawny nos recuerda que: “encontrar el camino no es una tarea fácil. Por eso el pensamiento de Heidegger de cuando en cuando se extravía y se encuentra en un *descamino*”.¹⁴

Evidentemente la radicalidad de Martin Heidegger ha sido puesta en duda, por varios “filósofos” que pretenden caracterizar tal *descamino* como una serie de divagaciones o pseudoproposiciones como manifestará el empirismo lógico¹⁵ pese a tales críticas, la meditación heideggeriana se sostiene no por la mera fascinación que produce su lenguaje incomprensible o lógicamente sin sentido, sino por la constante ruptura en la que nos sumerge

¹³ (Heidegger, 2000, pág. 38)

¹⁴ (Trawny, 2017, pág. 5)

¹⁵ (Carnap, 1965)

al tematizar cuestiones como el lenguaje, el arte, la lógica o la propia existencia todas ellas hilvanadas en una sola trama, el ser. Entrelazar aquellas cuestiones va dejando caminos, que a su vez bosquejan una serie de interrogantes sobre si vale la pena continuar cuando no hay garantías de un fin positivo, y aunque el pensamiento heideggeriano se muestre como irreconocible, distante y sin un fin, revela impulsos que solamente podemos conservar si permanecemos cerca de su preguntar, en virtud de tal esfuerzo, conviene redefinir la pregunta que anteriormente advertimos por la siguiente:

¿Es posible establecer a la Poesía como fundación de la Historia y como esencia de la obra de arte a través de la meditación sobre “El origen de la obra de arte”?

Conservar el impulso meditativo de la tesis; *la poesía es la esencia de la obra de arte y funda la Historia* constituye a primera instancia una guía, ciertamente la mentada guía aún no dice nada, quizá solo alcanzaremos a decir algo al final de nuestra investigación. Por ahora, recordemos lo escrito por el discípulo de Husserl en *La doctrina platónica sobre la verdad* cuando escribe “la doctrina de un pensador es lo no dicho en su decir [...] lo que allí permanece no dicho es un giro”.¹⁶ Podemos advertir que tal giro en nuestra investigación nombra el intento por desentrañar la determinación de la esencia de la obra de arte atisbada como un misterio. Dar cuenta de tal determinación debe comenzar sobre un escrito específico *El origen de la obra de arte* sólo así podremos permanecer en lo “no-dicho” del pensador de Friburgo, y atentamente prestar la escucha “en la marea del ser, la sílaba olvidada del Comienzo”.¹⁷

¹⁶ (Heidegger, 2007a, pág. 173)

¹⁷ (Paz, 2014, pág. 302)

1. EL MANUSCRITO LLAMADO “EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE”

1.1 La historia de un palimpsesto

“A Heidegger le fue dado la facultad de enlazar a través de la propia *mano* la escritura y la obra de arte”.¹⁸

Para continuar nuestra investigación resulta necesario detenernos en la historia que envuelve al texto *El origen de la obra de arte* ya que puede ser considerado como un palimpsesto pues fue escrito, reescrito, fotocopiado y comentado en múltiples ocasiones. Como resultado de estas modificaciones el propio Heidegger reconoció al menos tres elaboraciones del manuscrito, estas a su vez se distinguen una de otra por el modo en que la tematización en torno al ser de la obra de arte va sumando estrategias más radicales para preguntarse por el arte.

Sin embargo, una de las principales problemáticas que saltan a la vista cuando nos aproximamos a las distintas elaboraciones del texto no tienen que ver directamente con los conceptos fundamentales proyectados sino con la difícil tarea de precisar la fecha en que fueron escritas, es decir, la datación. Aunado a esta trama es posible rastrear hasta qué punto al examinar una posible génesis del texto descubrimos el tránsito del pensamiento heideggeriano sobre la cuestión artística, al detectar dicho camino podemos advertir en qué medida *El origen de la obra de arte* se vincula con los principales intereses del proyecto filosófico de Heidegger.

Para identificar la posibilidad que se abre al encontrarse con las distintas versiones del manuscrito, centraremos nuestros objetivos en por un lado determinar ¿cuántas versiones existen?, y particularmente analizando el modo en que estas pueden ubicarse en el trayecto filosófico del pensador alemán. Después, examinaremos brevemente el contexto social que envuelve al escrito, ya que uno de los aspectos que no podemos perder de vista es que el manuscrito fue pronunciado en varias ocasiones como conferencia, lo cual representa un impacto mediático del que vale la pena ocuparnos si queremos aproximarnos a la influencia que dicho texto representó en otras áreas del saber en décadas posteriores.

Comencemos con la datación del manuscrito, ¿cuándo se elabora?, pese a que nuestra interrogante puede ser resuelta con una simple delimitación de la fecha en la que se hace pública su aparición. No es una observación menor, señalar que la publicación de los manuscritos heideggerianos atraviesa un largo periodo de incubación antes de hacer su aparición, este hecho como veremos más adelante nos dirige a no conformarnos con una datación definitiva, y más bien optar por un recuento del contexto creativo bajo el cual se inscribe el manuscrito, a partir de dicha revisión asistiremos a una mayor claridad sobre las distintas etapas que lo constituyen.

De entrada, es importante distinguir entre las *versiones* del texto que fueron dictadas como conferencias respecto a las distintas *elaboraciones* del manuscrito y que algunas no fueron

¹⁸ (Duque, 2014)

leídas públicamente. La primera versión en tanto conferencia del *Origen de la obra de arte* fue impartida exactamente el 13 de noviembre de 1935 en Friburgo y, la segunda versión que probablemente se basa en el borrador de la primera, fue leída en Zúrich, pero en el primer mes del año de 1936. Y la tercera versión fue compartida en un ciclo de conferencias en Frankfurt a finales de 1936, en noviembre y diciembre. Esta información la podemos comprobar en *Caminos de bosque*, volumen 5 de las *Obras completas*¹⁹ cabe decir que en dicho volumen se publicaron las conferencias de Frankfurt.

Por otro lado, es posible registrar al menos tres *elaboraciones* del manuscrito, aunque a diferencia de las conferencias su datación es mucho más problemática. La *I elaboración*, no fue leída por Heidegger a modo de conferencia, pero sí fue publicada póstumamente en 1989 en el volumen 5 de la revista *Heidegger Studies* con el título, *Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung*, y recientemente en el año 2012 por la editorial Vittorio Klostermann.²⁰ Un particular hallazgo sobre esta *I elaboración*, la encontramos en la *Nota del editor*, del volumen 80.2 de la *Gesamtausgabe*.

La datación de esta "I. Elaboración" es, sin embargo, discutida en la investigación de Heidegger (1931/1932 o sólo 1935). [...] Una pista especialmente adecuada es la de los "Strassburger 'Bärbele' en la Liebieghaus de Francfort" que menciona Heidegger (en el presente volumen p. 567). Esta mención de los "Bärbele" se encuentra en el texto normal y continuo del manuscrito y no es una inserción, una adición o mejora posterior. En primer lugar, conviene hacer algunas anotaciones sobre esta famosa obra de arte mencionada por Heidegger. [...] El historiador del arte Hans Jantzen [...] y que mantuvo una relación amistosa con Heidegger, escribe en su ensayo "Das Bärbele des Nicolaus Gerhaert von Leyden": "De las dos cabezas que fueron obra de Nicolaus Gerhaert en el portal de la destruida cancillería de Estrasburgo, el padre Back descubrió la cabeza masculina en el Museo de Hanau (ahora en Estrasburgo) en 1915. La cabeza femenina [la Bärbele] permaneció perdida. Después de que ésta también reapareciera hace algún tiempo de la posesión privada en el Palatinado, finalmente llegó a la posesión del Instituto Städel como una sorprendente adición a nuestro conocimiento de las habilidades pictóricas de Nicolaus Gerhaert". (Anuario Städel. Ed. por Georg Swarzenski y Alfred Wolters. Vol. IX (1935/36). Francfort del Meno: Prestel-Verlag, pp. 5-12; aquí p. 5-s.) Martin Heidegger tenía en su poder una separata de este ensayo de Hans Jantzen [...] Tal y como revelaron las investigaciones realizadas por el editor en julio de 2015 en el Museo Städel de Francfort del Meno, la única cabeza del busto de Bärbele que se conserva fue adquirida en su forma original para ser expuesta en la Liebieghaus apenas en 1935. Esta adquisición fue presentada por primera vez internamente por el entonces director del Instituto Privado de Arte Städel, Georg Swarzenski (1876-1957), el 4 de abril de 1935. [...] Debido a la mención de la "Straßburger 'Bärbele' en la Liebieghaus de Francfort" como obra ejemplar, la "I. Elaboración" puede haber sido creada como muy pronto en 1935 (probablemente en verano u otoño).²¹

En virtud de la última cita, podemos identificar un rastro para delimitar si no la fecha exacta en que se elabora el escrito, al menos el periodo del año en que culmina, a saber, verano u otoño de 1935, esta pista descubierta por el editor en las investigaciones que realizó

¹⁹ (Heidegger, 2010a, pág. 278)

²⁰ (Heidegger, 2012b, págs. 75-100)

²¹ (Heidegger, 2020, págs. 1349-1355) La traducción correspondiente a la *nota del editor* fue realizada por Viridiana Pérez con motivos de su tesis doctoral en la FFYL-BUAP y compartida para la presente investigación, pues hasta la fecha no hay una traducción castellana del Volumen 80.2.

en el museo Städel de Fráncfort del Meno, gracias al ensayo de Jantzen, historiador de arte, quien apunta que la única cabeza femenina del busto de la *Bärbele* permaneció perdida hasta su exposición en la *Liebieghaus* de Fráncfort en 1935, con esta advertencia resulta viable sospechar que Heidegger no vio la obra hasta abril de ese año, en consecuencia esto hace dudar si fue en 1931 la fecha en que se escribió originalmente como le comunicó a Elisabeth Blochmann en una carta, “[...] surgió del afortunado periodo de trabajo de los años 1931 y 1932...”.²² Independientemente de la incertidumbre sobre la fecha exacta, no queda duda que esta *I elaboración*, fue escrita antes de la conferencia dictada en 1935.

La *II Elaboración*, la cual es considerada como el texto base de la conferencia de Friburgo, fue publicada en el volumen 80.2 de la *Gesamtausgabe*, con dos ‘versiones’ distintas. La primera, procede del propio manuscrito de Heidegger, y la segunda se trata de:

La primera copia de otro ejemplar mecanografiado (23 páginas) de la "II. Elaboración" en formato DIN A 4 fue ampliamente revisada por Heidegger de forma manuscrita y se incluye como tercera versión (pp. 627-658). La revisión manuscrita aquí (salvo algunos añadidos posteriores) no se hizo en la (antigua) escritura alemana, sino que se hizo en escritura latina clara.²³

El último extracto es considerablemente importante ya que distingue dos elementos fundamentales para determinar en qué medida esta segunda elaboración se ve envuelta por varios sucesos. En primera instancia se trata de *otro* manuscrito, al cual se le suma una revisión amplia que Heidegger le dedicó a una copia, pero anotando a “puño y letra”, esta característica permitió al editor develar algunos errores que formaban parte de las otras copias que se difundieron sin la autorización del autor, una de estas copias piratas es descrita por Hermann Heidegger: “esta segunda versión fue publicada plagiariamente, con base en una fotocopia del texto manuscrito pasado a máquina, en forma bilingüe en Francia en 1987 [...]”.²⁴ Es decir, que aquella versión traducida al francés por Martineau e “inérita” en alemán, es poco fiable pues no toma en cuenta las revisiones hechas de Heidegger, prueba de ello es otro elemento destacado por el editor Günther Neumann quien detecta que al contrastar el manuscrito original de la *II elaboración* con las copias que tenía a su disposición observó varios errores como: “aparece igualmente (escrito sólo con "y") "modo de ser (Seyns)", palabra que en la (antigua) escritura alemana puede confundirse fácilmente con "Sagens" (decir) (como también en la "impresión pirata" editada por Emmanuel Martineau)”.²⁵

En función de la anterior pista, resulta viable sugerir que la *II elaboración*, no solo fue la más revisada sino también una de las más copiadas, aunque pese a dicho vaivén el editor ha logrado rescatar una copia anotada y estudiada por el mismo Heidegger que a su vez provenía de “Ingeborg Schroth [...] (1911-1998), alumna de Heidegger en la primera mitad de la década de 1930, que se doctoró en historia del arte en la Universidad de Friburgo [...]”.²⁶ Es

²² Heidegger, *citado en* (Molinuevo, 1998, pág. 16)

²³ (Heidegger, 2020, págs. 1349-1355)

²⁴ (Heidegger, 2006a)

²⁵ (Heidegger, 2020)

²⁶ *Ídem.*

importante resaltar que esta 'versión' es inédita y "fue escrita muy probablemente antes de las conferencias de Fráncfort".²⁷

En resumen, el volumen 80.2 de la *Gesamtausgabe* publicado apenas en el 2020, reúne tres 'versiones' del manuscrito sobre el *Origen de la obra de arte*, es decir la *I* y *II* elaboración. todas ellas escritas y revisadas previo a las célebres conferencias de noviembre y diciembre de 1936 en Frankfurt, estas últimas se conocen como la *III* elaboración.

En cuanto a la *III* elaboración, como sabemos en virtud de una nota del editor del volumen 74 de las *Obras completas*, Heidegger se refiere explícitamente a las "Conferencias de Fráncfort" del siguiente modo: "[...] en la parte inferior aparece la nota: "III. elaboración - cf. la conferencia sobre Nietzsche W.S. 1936/37, especialmente lo fundamental sobre 'estética' y conocimiento del arte p.30 ss". (cf. GA 43)."²⁸

A partir de los párrafos anteriores hemos alcanzado una mayor claridad respecto a la compleja ubicación de los manuscritos en el proyecto filosófico de Heidegger, los cuales como vimos se desprenden de un largo periodo de meditación sobre la obra de arte, influido no solo por el contexto de impartir conferencias, sino también por las continuas revisiones personales. Fruto de este breve acercamiento a la procedencia del texto, alcanzamos a confirmar que: "Uno de los aspectos complejos de la *Gesamtausgabe* lo constituye los diversos modos de escritura de Heidegger. Por un lado, estaban los escritos con fines de publicación, los escritos con fines académicos y los escritos personales en donde encontramos los manuscritos y las cartas"²⁹

En lo que sigue nos centraremos en mostrar una vía para delimitar el *manuscrito* en virtud de la relación externa con otras publicaciones, además expondremos ciertas interpretaciones sobre el manuscrito para evidenciar hasta qué punto se aleja del contexto político de aquellos años, en particular de la ideología del partido nacionalsocialista alemán.

Hablar sobre la esfera social de Heidegger a principios de 1930, implica asentar la notoriedad y fama del pensador alemán en el círculo académico e inclusive político, basta con revisar su trayectoria académica después de la aparición de *Ser y Tiempo*, no hay duda que el reconocimiento de su pensamiento tendría consecuencias no sólo en su actividad intelectual, refiriéndonos a una mayor producción de conferencias, correspondencias y por supuesto a la regularidad periódica de su trabajo como docente, sino también en el ámbito político, ya que su "destino" estaría dirigido a ocupar el Rectorado de la universidad de Friburgo, este nombramiento estuvo permeado por todo un entramado ideológico-político en ascenso, el nacionalsocialismo alemán.

Aquellas instancias tanto a nivel académico como político, ¿tendrán repercusiones en su pensar o a la inversa?, abarcar las consecuencias de esta pregunta nos llevaría a un campo de tematización más extenso, en la presente investigación nos basta con afirmar que cierta parte de la meditación del ex Rector de la universidad de Friburgo es impulsada por la esfera social que lo cobija, tal impulso se ve reflejado en varias conferencias y cursos donde se puede

²⁷ *Ídem.*

²⁸ (Heidegger, 2010c, págs. 210-211)

²⁹ (Xolocotzi A. , 2018, pág. 89)

identificar la radicalidad que alcanzan problemas como *la verdad del ser, la historicidad, o el Dasein del pueblo*, por mencionar algunos. Aquel periodo además de alcanzar nuevos impulsos en su obra filosófica también se entrelazarán sus reflexiones sobre la necesidad de repensar la universidad y las formas en las que se constituyen el saber y por extensión las ciencias.

Bajo este contexto se enmarca la primera *versión* del *Origen de la obra de arte*, resultado de una conferencia impartida exactamente el 13 de noviembre de 1935 para dicho año, Heidegger ya había dimitido su rectorado, sin embargo, aún se encontraba relativamente determinado por el contexto ideológico nacionalsocialista, este evento es relevante en la medida en que la conferencia fue dictada en el intervalo de un año. Como ya vimos la primera vez ante la Sociedad Científica de Arte en 1935 y, la segunda ocasión que hasta cierto punto se basa en la primera es leída en Zúrich, pero ya en el primer mes de 1936 y finalmente la tercera *versión* leída en Fráncfort a finales de 1936.

Para detallar el contexto social en el que la reflexión heideggeriana sobre la obra de arte hace su aparición pública, Molinuevo traza una oportuna investigación en la cual deja ver, por un lado, el importante hecho de que tales conferencias no guardan ninguna relación con el régimen nacionalsocialista alemán en términos de arte y cultura, pues son reflexiones totalmente opuestas a la influencia de Goebbels quien ya en 1936, declara su tarea en “ser “guía” de la cultura”³⁰ quien además expande la idea de:

acabar con la «ilusión falsa y romántica», del artista, como alguien apartado de la vida moderna y apolítico. La dimensión social del arte consiste en que debe reflejar: la vida alemana como elemento de su transformación. El ejemplo está en Hitler, el artista, verdadero mediador entre el pueblo y el arte. 31

La anterior declaración sirve para delimitar el año en que la conferencia heideggeriana de algún modo representa una oposición a lo dicho por Goebbels, en la medida en que, para el ex rector de Friburgo, el arte no es reflejo de la vida alemana, ni tampoco un mecanismo de dimensiones políticas porque todas estas implicaciones son secundarias y no esenciales, pues ocultan el verdadero ser del arte, cuestión que recorre todo el manuscrito. No obstante, y lejos del ámbito político, la conferencia no fue totalmente ignorada o al menos tuvo una cierta resonancia en el ámbito no académico, a partir de la publicación en un periódico alemán, el *Frankfurter Zeitung* del periodista Dolf Stenberg, conocedor del pensamiento heideggeriano quien publica una serie de notas cubriendo las tres conferencias dictadas por Heidegger, y en ellas se registra una primera aproximación crítica, en la cual se puede destacar “la continuidad metódica de Heidegger con el proceder de *Ser y Tiempo*, en cuanto a la radicalidad del preguntar que busca poner ante el fenómeno del arte mismo prescindiendo de la creación, tradiciones y de la recepción de la obra”³² dando como resultado una reflexión del arte “a-humana”, no es en vano el título que confiere Stenberg a su crónica como *El paisaje vacío de hombres*.

³⁰ (Molinuevo, 1998, pág. 20)

³¹ *Ibidem*, pág. 21.

³² *Ibidem*, pág. 18.

Las precisiones anteriores describen ciertas maneras en que puede interpretarse la aparición pública del manuscrito, por un lado, como una reflexión antagónica a la ideología política que predominaba en la época y por otro como un escrito orientado a describir una “mitología pintada en la que nos vemos excluidos nosotros”³³ ambas direcciones son parciales porque la pregunta por el arte que inaugura Heidegger en aquellas conferencias, se nutren de varias decisiones temáticas que va tomando a partir de 1928, pues desde aquel año comienza la alusión al arte, particularmente refiriéndose a la poesía, tal como leemos en *Los problemas fundamentales de la Fenomenología*: “La poesía no es sino el elemental venir a la palabra, es decir, el llegar a descubrir la existencia como ser-en-el-mundo [...] el mundo se hace visible. Como prueba de ello oigamos un pasaje de Rainer Maria Rilke de las *Notas de Malte Laurids Brigge*”.³⁴

El anterior extracto, puede distanciarse conceptualmente del tratamiento que Heidegger asume en relación al arte, pues en años posteriores cursos como *Introducción a la Metafísica* del verano de 1935 o *Los himnos de Hölderlin* en el invierno de 1934 la poesía gana un papel mucho más radical que en 1928, en la medida en que el rol del poeta genera un magnetismo mayor en relación al ser, pues el poeta puede al igual que el pensador salirse del marco cotidiano de tratar a los entes, ya que, no se mueve únicamente en la existencia impropia, que apenas puede sospechar la existencia o el ser de las cosas. Es decir, el arte todavía en 1928 no es tematizado desde aquella posibilidad o desde un sentido más originario, sino como una actividad circunstancial, al respecto Taminiaux nos advierte: “el arte es secundario, es derivado y está en una posición de caída con respecto a lo que es por sí mismo, nuestra existencia y su finito tiempo”.³⁵

Conviene subrayar que la obra de arte y no solo la poesía, es tratada con mayor énfasis en la medida en que hay una transformación radical respecto al modo en que Heidegger se preguntará sobre la verdad, la historia y el fundamento, tres rasgos que se hallan germinalmente en otros textos como: *¿Qué es la verdad?*, *Sobre la esencia del fundamento* de 1930 o en la *Doctrina platónica de la verdad*. Pese a que tales obras son anteriores al manuscrito sobre el arte, ya puede notarse la influencia que tendrán en él, basta con aludir a la enigmática sentencia sobre *el arte como un poner en obra la verdad y que funda Historia*.

En consecuencia, la *primera versión* está indudablemente vinculada al periodo de obras que recorren los años de 1930 a 1935, en un doble sentido tanto temáticamente por los conceptos que tienen en común, pero también por los años en que surge, pero como hemos visto no es hasta 1935 cuando el filósofo alemán comparte su trabajo con mayor intensidad, es así que a partir de 1936 el pensar sobre la obra de arte fue haciéndose un espacio mayor y justo en esa dilatación sobre la cuestión artística se bosqueja una vía aún más esencial en su camino, y que ha sido nombrado como el *viraje [Kehre]*. Dicho viraje, se encuentra de manera más amplia en la tercera versión, como prueba de ello son los añadidos posteriores al manuscrito, tanto el *Epílogo* como el *Apéndice*, este último redactado en 1956 y publicado en 1960 con la editorial Reclam. Por consiguiente, asistimos a la concreción no solo de más

³³ *Ibidem*, pág.19.

³⁴ (Heidegger, 2000, pág. 215)

³⁵ (Taminiaux, 1993, pág. 395)

preguntas sino también el manuscrito adquiere un aura o mejor dicho una relativa fama que salta de los círculos académicos de filosofía para arribar a otras áreas del saber, de tal circunstancia podemos confirmar que en los años posteriores el ensayo gane una mayor atención a raíz de varias ediciones y traducciones en otros idiomas, en última instancia resulta favorable aseverar que dicho ensayo realmente se vuelve una especie de *palimpsesto* que no solo influyó en el modo en que se interpreta el ser del arte, también representó un vínculo afectivo para el propio Heidegger, llegando a reconocer este manuscrito como otro de sus grandes proyectos inconclusos puesto que él mismo reconocía la necesidad de elaborar una segunda parte a raíz de su proximidad con la obra y pensamiento de Paul Klee. “Lo que intenté decir al respecto al final de mi escrito sobre la obra de arte es insuficiente aún (¡el lenguaje!)”.³⁶

Por tanto, la caracterización de establecer el manuscrito como un palimpsesto resulta hasta ahora oportuna, ya que tanto la escritura como la re-escritura son huellas de una sola señal para alumbrar el camino que se pregunta por el ser del arte. Sin embargo, como hemos visto a lo largo de las preocupaciones preliminares continuar atentos a la escritura heideggeriana nos remite a la oportunidad de asistir a una meditación singular, una suerte de *pensar* dentro de un constante laboratorio, esta tarea sin duda parece difícil, pero es justo ante semejante y abrumadora tarea que ir tras las huellas heideggerianas nos arroja rumbo a una situación donde será necesario redefinir nuestra posición como lectores, ya no como la tradicional figura del lector entendido como el sujeto que codifica las letras escritas por el contrario nos esforzaremos en asumirnos en tanto el lector que “deja que le hablen a uno”³⁷ y este dejarse, significa apropiarse del sentido que muestra un texto, y tal apropiación no es más que un comprender y por tanto deviene cierta actitud hermenéutica, esta actitud es una elección para habitar, es así que leer además del carácter de investigación que despierta, es una e-lección para permanecer en casa, pero en el sentido heideggeriano de habitar, como sugiere Gadamer:

Toda nuestra experiencia es lectura, elección de aquello sobre lo que nos concentramos y estar familiarizados, por la re-lectura, con la totalidad así articulada. También la lectura que nos familiariza con la poesía permite que la existencia se vuelva habitable.³⁸

Así también la lectura que nos familiariza con el pensar permite que la existencia nos sea más habitable, por tanto, *El origen de la obra de arte*, leída como un palimpsesto, acontece como un permanecer en el camino del preguntar más esencial, el cual transita sobre la formulación de la pregunta por el ser hacia la constitución onto-histórica del ser, en medio de este recorrido, la obra de arte como veremos a continuación no es una mera estación que registra aquel tránsito, sino de modo aún más originario esboza un trazado diferente como un *camino de bosque [Holzwege]*.

³⁶ Heidegger, citado en (Petzet, 2007, pág. 198)

³⁷ (Gadamer, 1993)

³⁸ (Gadamer, 1993, pág. 62)

1.2 Recuento de la traducción al castellano del manuscrito

“Un diálogo de casa a casa es casi imposible”³⁹

Esbozar un recuento histórico sobre las traducciones al castellano de la obra de Heidegger, podría llevarnos a poner sobre la mesa, la cuestión ¿puede la obra heideggeriana traducirse al español? Y tal dubitación despliega varias perspectivas que oscilan en dos extremos. Asumir que la obra del pensador de la Selva Negra sólo puede ser leída y comprendida a partir de su lengua de origen, a saber, el alemán, y por el otro, tomar a la ligera la lectura de su obra traducida sin compensar las exigencias morfosintácticas y filológicas que suscita la traducción del alemán al castellano, y si a tal deficiencia se añade la ardua tarea de traspasar conceptos donde la significación de uno se encadena a la postulación de otro, entonces no debe sorprendernos que hacer frente a la lectura del brillante discípulo de Husserl, amerita detenernos en un *corpus* lingüístico-filosófico que difícilmente podemos hallar en cualquier manual de filosofía y menos aún en diccionarios escolares.

Cabe enfatizar que tal circunstancia no sólo envuelve al estudio de las obras heideggerianas, sino que en general esta dificultad constituye de cierto modo una forma de rehabilitar el quehacer filosófico, muestra de ello es la polémica traducción de las obras antiguas a lenguas modernas, o las dificultades que ha significado la traducción de los textos del idealismo alemán. Y tal vez como bien recuerda Walter Benjamin en su ensayo, *La tarea del traductor* cuando escribe:

Si en realidad hay una lengua de la verdad en donde están guardados silenciosamente los últimos secretos por los que todo pensar se empeña [...] En esta, en cuyo presentimiento está la única perfección que el filósofo puede aguardar, [...] Sí hay un ingenio filosófico cuya particularidad es el anhelo de aquella lengua que se manifiesta en la traducción.⁴⁰

Sirva, la última cita para identificar a la traducción como una actividad que se constituye germinalmente de aquella lengua secreta, pero que no logra ser tan reveladora como la filosofía o incluso la poesía, no obstante, deja vestigios profundos en la historia del pensamiento. Queda pues cuestionarnos el modo en que afrontamos aquella difícil tarea del traducir, que a juicio de Benjamin refleja una pretensión que también se halla en el ejercicio filosófico. No obstante, si afrontamos el problema de la traducción ya no desde una actitud filosófica, sino a partir de otras ciencias como la lingüística o la filología, aparentemente facilitamos la delimitación del problema situándolo en una región objetiva que supone el tratamiento sobre el lenguaje, desde un modo muy específico, es decir, asumiendo al lenguaje en general como un objeto de estudio.

Aunque tratar sobre tal asunto no es nuestra meta, sí nos lleva a establecer un parámetro respecto al estudio en castellano de las obras de Martin Heidegger, sobre todo, porque al desplazar aquella noción generalizada del lenguaje, resulta viable asimilar que el problema de la traducción de su obra independientemente de la lengua en que se realice, no sólo marcha con las dificultades que la lingüística identifica, sino, que va más allá de las reglas inherentes a la constitución de cada lengua, sea desde un punto de vista gramatical o etimológico. Por

³⁹ (Heidegger, 1987)

⁴⁰ (Benjamin, 1996, pág. 342)

tanto, aquellas ciencias la lingüística o la gramática no deberán determinar la preocupación cardinal del filósofo alemán, *el ser*, y, en consecuencia, toda traducción aceptable y sería toma en cuenta dicha preocupación, integrándola a las distintas lenguas, en función de las normas gramaticales que las rigen.

Sin embargo, las dificultades lingüísticas que envuelve el estudio de los manuscritos heideggerianos no pueden darse por resueltos ni mucho menos delimitar aquellas dificultades a perspectivas que la dan por supuesta como el caso de José Gaos cuando argumenta que, “la filosofía de Heidegger es una filosofía lingüística”.⁴¹ Debemos asumir con sospecha tal postura, porque nos dirige a la trampa de vincular “lo dicho” por Heidegger como si fuera susceptible de fijarse y analizarse mecánicamente bajo ciertas reglas técnicas, él mismo dirá en algún curso, “se nota que estas formas gramaticales son formas muertas por ser meros mecanismos. El lenguaje y su consideración han quedado apresados en formas rígidas como en una red de acero”.⁴²

En aquella sentencia creemos se esconde el núcleo de la meditación heideggeriana y que fácilmente nos permite asentar que la preocupación de Heidegger, en efecto, ha sido el ser, pero con mayor detalle, el cuestionamiento de las formas en las que se ha interpretado el ser, entre aquellas formas, el análisis del lenguaje se vuelve un eje cardinal en su pensamiento, desde sus primeros trabajos relativos a la discusión con Duns Escoto, hasta los últimos en donde el decir poético abre modos más auténticos de pensar el ser. Esto es, que el intento de Heidegger ha sido distanciar el ser de aquella red de acero, aunque, no para entregarlo a una nueva red de acero, sino para interrumpir una comprensión sobre la esencia del lenguaje, la cual deforma la relación esencial entre hombre y lenguaje, deformación que, hasta ahora la tradición, las ciencias del lenguaje como la lingüística o las opiniones cotidianas dan por hecho.

Pues, “lo único que importa es que la verdad del ser llegue al lenguaje que el pensar alcance dicho lenguaje [...] en lugar de una expresión precipitada [...] quedaría adscrita a esa obra manual de la escritura que tan rara se ha vuelto”.⁴³ Dar cuenta de esta posibilidad sobre el *ser del lenguaje* más allá de su modalidad objetiva conduce al pensador que es auténtico lejos del lenguaje metafísico y de la gramática, y más cerca del pensar originario. Bajo el entendido de que la reflexión heideggeriana, se distancia de las formas gramaticales, vale preguntarnos, ¿cuál es su repercusión en la tarea de la traducción y concretamente por qué esta consideración nos ocupa?

En primer lugar, nos permite evaluar que de entre las distintas propuestas léxicas que acompañan a las traducciones del español sobre las obras de Heidegger, existe una gran distancia entre unas y otras, basta traer a colación las traducciones de *Ser y Tiempo*⁴⁴, y esto nos sumerge en la dubitación de elegir entre una y otra, tal elección también atañe a las distintas traducciones del manuscrito sobre *El origen de la obra de arte*. Pero como

⁴¹ (Gaos, 1951, pág. 10)

⁴² (Heidegger, 2001, pág. 56)

⁴³ (Heidegger, 2007a, pág. 282)

⁴⁴ Polémica de la cual no nos ocuparemos, pero que yace presente en (Rivera, 2005, pág. 159) y (Corbacho, 2015)

trataremos de mostrar en lo que sigue, nuestra elección se ve enriquecida porque toma en cuenta la tarea de salvar el original e inusitado pensar heideggeriano, de aquellas redes de acero que la lingüística fija, en suma, habrá que recorrer un sendero en donde la filología y la filosofía, se encuentren en igualdad de condiciones para que el transporte del alemán heideggeriano llegue a buen puerto al español.

En vista de lo escrito previamente, hemos distinguido que para Heidegger la preocupación sobre el ser también debe orientarse en base a una crítica por el lenguaje, la cual deriva en una forma de circunscribir el lenguaje visto como algo dado en general, y que a su vez puede apresarse y analizarse bajo mecanismos, tal manera de proceder es propia de la lingüística y de la gramática, no obstante, al momento de tratar el asunto sobre la traducción del particular alemán heideggeriano al español, notamos que las dificultades se duplican. Pero lejos de vernos impedidos por tales apuros lo importante aquí es pensar el recorrido temático desde su articulación unitaria, o sea lograr pensar la unidad de la meditación heideggeriana y pese al inevitable hecho de que traducir su obra sea una tarea compleja, debemos intentar conservar el discurso heideggeriano en su compás original y esto implica atender el despliegue semántico de su discurso, este esfuerzo implica actualizar el sentido de la traducción ya no como una tarea exclusivamente de orden lingüístico o filológico, sino que además involucra la intención de sostener un diálogo, desde y en el ser, un diálogo casi imposible y este *casi* arropa un misterio al que nuestra investigación intenta solamente asistir, y pese a que el camino heideggeriano siempre se refracta, pasando de “adelante hacia atrás”⁴⁵ no indica que por ser extranjeros de la lengua alemana estamos a merced de una sola orilla o sea nuestra lengua materna, este prejuicio lo hace notar el filósofo alemán al escribir:

Sin embargo, no apreciamos que constantemente estamos traduciendo nuestro propio lenguaje, nuestra lengua materna en su palabra genuina. Hablar y decir es en sí una traducción cuya esencia no puede significar que la palabra traducible y la palabra traducida pertenecen a distintos lenguajes. En todo diálogo y en todo monólogo actúa un traducir originario.⁴⁶

A partir de lo dicho es posible precisar que la traducción funge como puente que nos *transporta* de una orilla a otra, queda enfatizar a qué tipo de transporte nos referimos y en consecuencia sustentar con mayor fuerza la importancia de estudiar el pensar heideggeriano en su articulación unitaria, porque lo dicho por él deberá escucharse, leerse y reunirse siempre en relación con la constitución particular y única de las palabras en su sentido originario. Nuevamente recurrimos al pensador alemán para alumbrar tal cuestión, cuando escribe:

Este transporte puede ocurrir sin un cambio en la expresión lingüística. La palabra del poeta y el pensador siempre se encuentran en su palabra peculiar, propia, única. Ella nos obliga a percibir esta palabra siempre de nuevo, como si la escucháramos por primera vez. Esta impresión inicial de la palabra nos coloca cada vez en una nueva orilla. Las así llamadas traducción y paráfrasis siguen siempre el transporte de nuestra completa esencia en el ámbito de una verdad transformada. Solo si somos apropiados por este transporte, estaremos al cuidado de la palabra. Solamente sobre la base de la atención al lenguaje

⁴⁵ (Heidegger, 1987, pág. 90)

⁴⁶ (Heidegger, 2005c, pág. 19)

fundado de este modo, podremos asumir la tarea, generalmente más fácil y más limitada, de traducir una palabra extranjera en nuestro propio lenguaje.⁴⁷

Estamos convencidos que las recientes traducciones al castellano de Heidegger son un ejemplo notable de aquella atención al lenguaje, pero desde un sentido que abre el proyecto filosófico heideggeriano, para confirmar lo difícil que es traducir la fuerza de aquella meditación, basta con revisar las traducciones de Dina Picotti, Félix Duque, Ángel Xolocotzi o Arturo Leyte, por mencionar algunos. Aquellas traducciones facilitan el acceso al transporte que nos abre paso a la lectura siempre inicial del pensador Heidegger, en la medida en que conservan la mencionada articulación unitaria, en donde el ser del lenguaje, preocupación cardinal de la reflexión heideggeriana, es pensada al momento de elegir el vehículo adecuado de una palabra alemana rumbo al español, o de conservar la palabra alemana para escuchar el sentido originario que la cobija, tal mérito evidentemente respalda una proximidad entre la filología y la filosofía, pero que a su vez asegura la radicalidad de la meditación de Heidegger lejos del entramado de acero que representa la lingüística.

En comunión a esta advertencia, la tarea del traducir debe asumirse como el sostener un diálogo esencial con el lenguaje, llevando a cabo un transportar de orilla a orilla que ubica la palabra y obra de un pensador en su unicidad.

Las traducciones del manuscrito en español

A partir del último apartado, tocamos un aspecto crucial que no debemos pasar por alto al momento de leer la obra de Martin Heidegger, si queremos aproximarnos a lo más significativo de su meditación debemos esforzarnos en conservar la unidad temática del pensar heideggeriano, decisión que una buena traducción toma en serio. En virtud de la aquella pauta, a continuación, nos ocuparemos de exponer un breve recuento de la traducción al castellano del manuscrito *El origen de la obra de arte*, esta revisión nos otorgará la delimitación de nuestro material de trabajo y a su vez, nos conducirá a distinguir el modo en que resulta factible acercarnos al proyecto del pensador de la Selva Negra conservando su unicidad incluso en español.

Como advertimos con anterioridad al referirnos a la génesis del manuscrito, quedo manifiesto el hecho de que la versión más revisada y comentada fue la tercera. Prueba de ello es la pronta traducción de la obra, en distintos idiomas, y el español no fue la excepción. E inclusive podemos distinguir que la recepción de la obra heideggeriana al castellano, particularmente el ensayo sobre el arte ya era conocido previo a su publicación original de 1950. Este especial hecho se debe a la traducción española del libro *La filosofía de Martin Heidegger*, escrito por De Waelhens, reconocido fenomenólogo de origen belga que impulsó la introducción de Husserl y Heidegger en Francia. En dicho libro el docente en la universidad de Lovaina escribe, “la elaboración de la obra de arte forma el tema central de una obra todavía inédita de singular importancia; *Vom Wesen des Kunstwerkes* (sic) Debemos

⁴⁷ *Ídem.*

a la amabilidad de nuestro amigo E. Fink haber podido consultar el texto auténtico de esta conferencia dictada en diciembre de 1936”.⁴⁸

Podemos registrar al menos cuatro traducciones al español sobre las *Conferencias de Frankfurt*, la primera apareció muy cerca de la publicación original en 1950. Y estuvo a cargo de Francisco Soler Grima, filósofo español que dedicó su labor académica principalmente a estudiar el pensamiento de Heidegger y de Ortega y Gasset. La publicación, *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger* incluye en la segunda parte del libro la traducción del ensayo de Heidegger sobre la obra de arte, dicha publicación apareció en 1953 y fue editado por la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.⁴⁹

Es oportuno valorar con justa razón que en dicha publicación se encuentra el primer intento de no solo traducir el ensayo del pensador de Marburgo, sino también de interpretación sobre los conceptos fundamentales que arroja el volumen, prueba de ello es la traducción que realiza sobre el título *Holzwege* como los “caminitos que van dejando los troncos de árboles al ser arrastrados, que súbitamente acaban en lo no pisado, donde hay que llevar el pensar”.⁵⁰ Esta referencia nos incita a poner sobre la mesa la polémica de cómo se ha recibido el libro *Holzwege* en los países hispanoamericanos, más adelante volveremos sobre tal asunto.

Después de Francisco Soler, la segunda traducción de la conferencia dictada en 1936 por Heidegger estuvo a cargo de Samuel Ramos, como sabemos Ramos fue discípulo de José Gaos a quien le debemos la primera traducción de *Sein und Zeit*. La traducción de Ramos salió en 1958, y fue editado por el Fondo de Cultura Económica bajo el título, *Arte y Poesía*, este libro incluye además del manuscrito acerca del arte otro ensayo, *Hölderlin y la esencia de la poesía*. La decisión de publicar únicamente ambos ensayos se debe a una interpretación muy específica sobre la tematización de la obra heideggeriana, podríamos decir que hasta cierto punto es una interpretación parcial, en la medida en que el filósofo mexicano al principio del prólogo escribe: “los dos ensayos cuya versión española aparecen en este volumen constituyen hasta ahora las reflexiones que Heidegger ha dedicado para responder más estrictamente al problema de la estética”.⁵¹

Al clasificar la propuesta de Heidegger en el campo de la estética supone una trayectoria relativamente inexacta porque para Heidegger como veremos más adelante no se trata de buscar la esencia del arte a partir de las preguntas que la estética ha inscrito en la tradición sobre todo porque dicho preguntar asume que el objetivo de la estética consiste en establecer qué es la belleza cuando se manifiesta en el arte, en concordancia a tal objetivo, Samuel Ramos le atribuye a Heidegger una tematización estética cuando en realidad, el eje fundamental de ambos ensayos sigue siendo la cuestión del ser.

⁴⁸ (De Waelhens, 1986, pág. 239). Sobre la edición del libro mencionado, cabe identificar al menos tres ediciones en castellano, la primera de 1945, la segunda en 1952, ambas editadas en Madrid por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la última en 1986 editado en México por BUAP, todas ellas conservan la traducción de Ramón Ceñal Lorente.

⁴⁹ (Acevedo, 1996, pág. 61)

⁵⁰ (Grimma, 1952, pág. 326)

⁵¹ (Heidegger, 1958, pág. 9)

Aunque no tardó mucho en aparecer la tercera traducción del ensayo *El Origen de la obra de arte*. Ya que en 1960 José Rovira Armengol lleva a cabo la compleja tarea de no sólo traducir dicho ensayo sino todos los ensayos que aparecen en el volumen *Holzwege*. Así la editorial Losada, se encargó de editar esta obra por al menos tres ediciones, la última aparece en 1970. Lo polémico de la traducción más allá de la fiabilidad del trabajo hecho por Rovira fue el título, la traslación del alemán *Holzwege* al español es *Sendas Perdidas*, creemos que la traducción no es incorrecta o mala, al contrario, implica una comprensión muy atinada de la obra heideggeriana, porque el camino al que refiere el docente de Marburgo, en efecto no busca dirigir *sendas* bajo una sola dirección, sino que de cierto modo abrir varias y dejarlas al extravío para no encontrarlas sino siempre ir tras ellas. En este punto estamos de acuerdo con lo dicho por Leyte, *Sendas perdidas* es un título muy sugestivo y un éxito editorial, además de que “tal vez se trate de la obra más leída de Heidegger en España [...] configuró todo un modo de lectura”.⁵² Realmente podemos decir que el inusual título puede evocarnos una extrañeza que de algún modo no sólo despierta nuestro interés, sino que nos transmite una sospecha de que las *sendas* en la meditación heideggeriana también se desvían.

La última traducción al castellano de la tercera versión sobre la conferencia dictada en 1936, es la de Arturo Leyte y Helena Cortés, ambos académicos españoles tradujeron el volumen 5 de la *Gesamtausgabe* a finales de los noventa y su traducción vio la luz en 1998, dando paso a la primera edición, bajo la editorial Alianza de Madrid, a partir de esa fecha se despertó un gran ímpetu para el estudio de la obra del pensador nacido en Messkirch porque dado su éxito no sólo editorial sino también académico, se elaboraron varias reimpressiones, y una segunda edición en 2010, esta edición hace coincidir el primer ensayo *El origen de la obra de arte*, con la versión de la editorial Reclam de 1960, en dicha versión ya incluye el apéndice que Heidegger escribió en 1956. Por tanto, podemos reconocer a simple vista que al leer esta traducción presenciamos el trabajo editorial y académico de varios años, en suma, recorreremos la fuerza que la meditación heideggeriana posee. Cabe señalar que el último trabajo respecto a esta traducción fue publicado en 2016 por la editorial española La Oficina.⁵³

Hasta aquí ya hemos puesto a disposición del lector un breve recuento sobre la traducción correspondiente a la tercera versión de la conferencia, sin embargo, conviene detenernos en la pregunta, ¿cómo fue la recepción de la obra *Holzwege* en el ámbito académico hispanoparlante? El objetivo de atender a esta pregunta nos invita a poner sobre la mesa al menos dos cuestiones importantísimas previas al estudio de la obra heideggeriana en castellano, por un lado, la malograda recepción y comprensión del pensador alemán en México específicamente en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX y en segunda instancia el momento actual que atraviesan los estudios heideggerianos en clave hispana.

Pese a la bien intencionada pregunta recorrerla en toda su extensión nos llevaría en direcciones que al menos no caben dentro de los límites de nuestra investigación, por ello,

⁵² (Leyte, 1996, pág. 184)

⁵³ Existe una conferencia titulada “*Heidegger: el abismo entre el arte y la estética*” en dicha presentación Arturo Leyte refiere a los resultados temáticos que se desprendieron a partir de la publicación referida. Véase. (Filosóficos, 2020)

nos fijaremos solamente en el contraste de dos planteamientos. Uno será dado por una serie de ensayos y reseñas de José Gaos respecto al mal llamado segundo Heidegger, y posteriormente traeremos a colación el excelente ensayo de Arturo Leyte, refiriéndose a las repercusiones que tiene pensar una filosofía como *Holzwege*.

Son múltiples las referencias que nos sugieren que la acogida de la filosofía heideggeriana en la academia española fue vista con buenos ojos, y en gran medida gracias a los estudios de Ortega y Gasset, Ramón Ceñal o X. Zubiri, a este último le debemos la primera traducción en español de un texto de Martin Heidegger, quien, en 1933 publica *¿Qué es la Metafísica?* en la revista *Cruz y Raya*.⁵⁴ Sin embargo, como bien apunta un destacado académico español, “la filosofía heideggeriana en las letras hispanas aparecen matizadas por un afán reivindicativo de algunas de sus tesis en favor de nuestra tradición filosófica”.⁵⁵

Para nosotros es importante reconocer este oportuno comentario realizado en los albores de la década de los 70, porque nos revela de qué modo la recepción en el caso de España sobre las obras que empezaba a publicar el filósofo de Messkirch, se mantiene en una postura autocrítica, es decir, aquel comentario caracteriza la relación entre Heidegger y el pensamiento español, de ahí que sea muy frecuente hallar trabajos sobre Unamuno y el existencialismo remitido al filósofo alemán, aunque evidentemente este afán de considerar su obra como existencialista es una errónea interpretación, no obstante, podemos intuir que en el caso de España fueron más justos en su interpretación que en México, sobre todo lo confirma la abundante producción de notas, artículos y reseñas sobre las publicaciones que comienzan a distribuirse a mediados de siglo.

Por ejemplo, en el caso de *Holzwege*, la primera reseña del original libro fue escrita por José Luis Aranguren⁵⁶ en el mismo año de su publicación, existe otra reseña titulada *Los vericuetos de Martin Heidegger*, escrita por Ramón Ceñal, prueba de que la academia española fue más justa con el pensador alemán es el siguiente fragmento:

Los escritos de Heidegger, los de este volumen, mucho tienen de la condición de las sendas de la montaña o del bosque: vericuetos de curso tortuoso y luminosos unas veces: porque esto es lo importante: descubrir a través de la maraña de sendas y vericuetos [...] la máxima preocupación de su pensar no era el problema de la existencia humana sino el problema del ser.⁵⁷

El último fragmento revela que la interpretación de Heidegger se reconoce como una problematización sobre el ser, a diferencia de los académicos mexicanos contemporáneos a Ceñal, pero veamos con mayor detalle algunos aspectos de la desafortunada recepción del singular filósofo alemán en suelo mexicano.

José Gaos, es un reconocido intelectual que desarrolló su pensamiento y su labor en la capital mexicana, en gran parte por la situación de guerra que vivía España en los años treinta, así Gaos pasó de ser un exiliado español a cumplir un papel protagónico en la universidad

⁵⁴ (Díaz, 1977)

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 134.

⁵⁶ (Díaz & Santos, 1982, pág. 729)

⁵⁷ (Ceñal, 1950, págs. 567-569)

mexicana, fruto de su labor como académico fue la introducción de la filosofía alemana desde el neokantismo de Nicolai Hartmann, pasando por la fenomenología de Husserl e inevitablemente llegando a Heidegger, gracias a su ánimo por introducir las investigaciones de aquellos autores, su trabajo como traductor resultó importante para la tradición filosófica en el país, en la medida en que abrió el paso para la conformación de grupos de estudio mucho más consolidados que en el pasado, como la iniciativa del grupo Hiperión, en tal grupo se formaron varios intelectuales mexicanos como Emilio Uranga, Luis Villoro, Edmundo O'Gorman, entre otros, además de nutrir a más como Samuel Ramos e inclusive el Nobel, Octavio Paz, pero no hablemos más de sus aportes y más bien atendamos sus desaciertos.⁵⁸

Gaos elabora una reseña del libro *Holzwege* en ella podemos encontrar a un académico decepcionado de este volumen y prueba de ello son sus argumentos:

El nuevo libro ha llegado y no es demasiado malicioso suponer que la simple contemplación haya deparado una nueva decepción [...] Los juegos de palabras de la misma raíz con diversos prefijos responderán en último término a la dificultad de “decir” del ser, cuya esencia parece ser la ocultación, pero en algún momento llegan a hacer un efecto -cómico o ridículo, dicho sea con todo respeto- incluso para el ser, no sólo para Heidegger⁵⁹

Con el mismo respeto al que alude Gaos, sus argumentos exteriorizan una interpretación bastante gris, al dirigir su aparente crítica no a las tesis fundamentales sino a las cuestiones de estilo, evidentemente el estilo de Heidegger ha sido presa de múltiples críticas en relación al uso que establece del lenguaje, así los “heideggerianismos” se vuelven un vocablo para designar las palabras que se alejan de la tradicional estructura lingüística, sin embargo, a estas alturas me parece totalmente fuera de lugar designar una crítica a la propuesta de Heidegger, sosteniéndose en las dificultades de estilo, para ello basta apuntar que el lenguaje de Heidegger se distingue por la radicalidad que irrumpe al momento de *crear* otros conceptos, organizando las palabras a partir de una sintaxis distinta, que a la postre generará un nuevo léxico.⁶⁰

Sin duda, como bien plantea Cortes-Boussac, la crítica de Gaos viene dada a partir de una mala interpretación del segundo pensar heideggeriano, y esto se debe a que el mencionado “juego de palabras” dista mucho de ser el “juego de palabras” de *Ser y Tiempo*, una obra que se muestra como un libro sistemático bajo el juicio de Gaos, así seguirle el paso a *Holzwege* es imposible, porque para el docente de la UNAM, la filosofía de Heidegger sólo se entiende a partir de el mismo autor, esta forma de pensar la podemos ubicar en otra reseña que Gaos realizó sobre varios trabajos y cursos publicados ya en la década del 50, por tanto, estos textos ya conforman el llamado pensar ontológico del Ser [Seyn]⁶¹, distingamos porque para Gaos *Ereignis* resulta un imposible, cito en extenso:

⁵⁸ Para un estudio más amplio sobre la recepción de Heidegger en México a partir de la figura de Gaos, Véase, (Constante, 2014)

⁵⁹ (Cortés-Boussac, 2006, pág. 9)

⁶⁰ “Necesario: el decir así pensar también: lo que es: ser. La sentencia habla allí donde no hay palabras, en el campo intermedio entre ellas, indicado por los dos puntos” (Heidegger, 2005a, págs. 156-157)

⁶¹ A lo largo de nuestra investigación, cuando nos ocupemos de Ser en el sentido heideggeriano de [Seyn], escribiremos con mayúscula al inicio de la palabra.

Una fundamentación insuficiente del concepto heideggeriano de la filosofía y ninguna explicación de él, pues se llega a él, pero no se entra en él. [...]

Pero el lenguaje le fracasó a Heidegger para decir lo definitivo de la relación entre hombre y ser. Nueva y nueva terminología y fraseología para un mismo fenómeno. Parece pues que Heidegger no ha arribado aún a precisarse ni siquiera a sí mismo en forma satisfactoria la relación entre el hombre y el ser. En tal oscilación ha llegado a una concepción historicista del ser que, aparte de lo escabroso de los fundamentos filológicos de sus desarrollos reconoce entre las variaciones del ser una recurrencia y unidad sin haber llegado a puntualizar en que consiste.⁶²

Esperamos no generar una especie de aprobación aunada a los argumentos “críticos” del exiliado español, ya que pese a la apariencia de articularse como convincentes, creemos que más bien, las dificultades que detecta Gaos en relación a por ejemplo, la inacabada cuestión del ser de la cual Heidegger lo único que hace es agregar terminología que ni para él mismo es clara, refleja la postura más popular al momento de referirse al pensamiento del docente de Friburgo, y esta circunstancia descansa en una comprensión limitada porque en primer lugar sugiere articular y clasificar la propuesta heideggeriana bajo un solo concepto, el ser, como si este pudiera otorgar cierta unidad a todo el corpus heideggeriano, si asignamos el ser, como el único *concepto* que tematiza Heidegger supone cerrar los caminos que abre. Ahondemos más en esta idea.

Al pensar la historia de la filosofía, la filosofía de Heidegger si es que existe alguna no es *sui generis* sino siempre mira los fundamentos de la metafísica para después distanciarse de ella, suficiente comprobación de esta idea es recorrer el diálogo con pensadores griegos, romanos, medievales y modernos, por tanto, una forma de distanciarse de la historia metafísica se da a partir de la relación con el lenguaje establecida no como meros artificios lingüísticos, porque decir que son artificios implica asignarle una utilidad significativa a las palabras, si damos validez a este hecho los filosofemas heideggerianos para opinión de varios pueden nombrar algo, pero si algo podemos aprender del filósofo alemán y que ya hemos dicho es que las palabras antes de convertirse en significaciones guardan una relación esencial, de esta forma las palabras que ocupará Heidegger no nombran o significan. Tomar a la ligera esto resulta en las confusiones de Gaos, para él hay una “filosofía de Heidegger” incomprensible y llena de juegos de palabras, en suma, parece que al momento de redactar sus reseñas está leyendo un pensamiento cerrado, o sea, Gaos no tuvo el “coraje” para seguir los caminos abiertos que *crea* en su estilo Heidegger. Al mantenerse bajo una lectura que interpreta el ser, como si pudiera significar contenidos.

Para valorar la urgencia de redefinir la cuestión del estilo en Heidegger, vale la pena traer a colación lo siguiente:

El estilo es aquello que expresa la forma del decir y escribir del ente que tematiza y que nombramos autor, [...] lo central no es el contenido, sino la forma o modo de ser. Y no el contenido significativo del decir [...] lo que ocurre es un *pro-poner*, un *crear*. El pensador es creador, porque dice por primera vez lo no-dicho.⁶³

⁶² (Gaos, 1958, págs. 367-368)

⁶³ (Xolocotzi A. , 2018, págs. 117-123)

Prometimos contrastar el caso de Gaos respecto a Leyte. En *A propósito de Holzwege* el objetivo principal del docente en la universidad de Vigo es preguntarse si con *Holzwege* puede valerse como un título general de la filosofía de Heidegger, gracias a tal problemática el académico español enfatiza al menos una tesis que nos autoriza para abarcar una mejor interpretación de toda la obra heideggeriana, a saber, a) la obra de Heidegger, no tiene principio ni fin, b) se lee en fragmentos y los caminos que desaparecen en el bosque pese a su desaparición tienden al origen.

Acentuemos la importancia de la indicación; la obra de Heidegger no tiene principio ni fin y se lee en fragmentos. La primera parte de esta indicación se plantea desmitificar⁶⁴ la obra del filósofo alemán del puesto que la academia, los éxitos editoriales y el correr de los años le ha atribuido, dicho puesto, es caracterizado a partir de proposiciones como: “el sistema filosófico de Heidegger se abre con el libro *Ser Y Tiempo*”, “los libros de Heidegger son tematizaciones de varias regiones, estética, ciencia, teología, etc” o “el primer Heidegger se ocupa de la pregunta por el ser y al segundo Heidegger su interés se vuelve hacia la poesía y el lenguaje”. De entrada, todas estas proposiciones comparten un hilo conductor, la obra heideggeriana se vuelca como libro, como sistema cerrado, donador de contenido, en suma, se muestra como una investigación positiva que ha llegado a un punto claro, al tratar la estética, la ciencia o la historia. Al respecto: “Holzwege no presenta un sistema ni una filosofía, sino más bien una señal de cómo hay que ponerse a hacer filosofía, a saber, emprendiendo un camino cuyo trayecto no conduce a una meta-como sí condujo la historia de la filosofía- sino fuera de toda meta, de todo fin”.⁶⁵

Me parece que la sensatez y claridad de Leyte visibiliza la restringida visión y crítica de Gaos, porque seguir la oportunidad que se abre en el pensamiento de Heidegger amerita un verdadero “coraje”, ya que no sólo nos enfrentamos a lo redactado por el pensador alemán sino también a la exigencia de reconocer los prejuicios acumulados por la tradición filosófica, en concreto un prejuicio que orbita sobre toda publicación heideggeriana es aquella que fija la investigación filosófica a partir de la delimitación de un objeto, sea el arte, lenguaje, o el hombre aquella delimitación es subordinada al principio de la Razón, aunque se nos puede objetar, qué más racional para la filosofía que dejar en evidencia su investigación en un libro, seguramente dicha objeción estaría de acuerdo con los resultados de la historia de la filosofía, pero al decir esto, ¿dónde quedan los libros de Heidegger?

Después de la publicación de *Ser y Tiempo*, Heidegger se erige como un autor y un pensador maravillosamente original, pero esta maravilla se volverá una carga para su obra en la medida en que despertó la especulación en el mundo académico de nuevos libros, como si el pensar y la meditación que propone el oriundo de Messkirch se dirigieran a la mera

⁶⁴ Un intento más extenso sobre la desmitificación de la figura “Heidegger” puede consultarse la obra *Heidegger* ahí encontramos la siguiente nota: “Después de *Ser y Tiempo*, Heidegger nunca volvió a escribir un libro. Sus textos publicados o no, se gestaron como conferencias y opúsculos cuando no como lecciones después organizadas como una obra completa. Sus títulos principales y más conocidos son recopilaciones bajo un mismo título” (Leyte, 2006, pág. 339)

⁶⁵ (Leyte, 1996, pág. 187)

producción de libros, podemos decir en adhesión a Leyte, la obra de Heidegger se tornó a partir de 1930 en una redacción fragmentaria, ¿por qué y cómo es fragmentaria?

Pero sin que fragmento signifique parte de algo mayor, ni resto que ha quedado. [...] El fragmento es el medio que nos hace retroceder de la respuesta a la pregunta. [...] ¿Por qué no leer cada uno de los ensayos de *Holzwege* exactamente como fragmentos como un ensayar y probar a ponerse en marcha? [...] los seis ensayos o fragmentos filosóficos que la componen convocan como caminos los que fueron temas de la historia de la filosofía.⁶⁶

A partir de la última cita podemos resaltar que la búsqueda de Heidegger descansaba en la posibilidad de distanciarse de la historia de la filosofía, porque bajo su seno se han constituido temas, el tema de la ciencia, el arte, la historia o el hombre. Al ver el destino que le ha deparado al ejercicio filosófico, Heidegger se verá interpelado por la llamada a interrumpir, los temas de la filosofía occidental, y este replanteamiento lo llevara a caracterizar su “filosofía” como caminos, su quehacer filosófico no se agota en temas, porque los temas se cierran y se encuentran, los vemos en los estantes de las bibliotecas o en las miles de páginas que conforman los motores de búsqueda en la web, ahí están los temas de la filosofía, en cambio, Heidegger redactará un modo de conducirnos hacia el pensar originario, el adjetivo que deriva del sustantivo origen no es azaroso, en suma, creemos que la puesta en marcha de los fragmentos de Heidegger se despliegan en una constante pérdida, dejando una promesa de ir hacia tal origen, aquella promesa se erige como un desmontaje que va descubriendo y encubriendo las limitaciones de aquello que se nos presentaba como una dirección que podíamos agotar y pisar, digamos exagerando, que los caminos que abre Heidegger no se pueden pisar, porque el camino es transitar testimoniando lo impenetrable del bosque, puede que en este transitar nos depare un origen. Así “*Holzwege* son los caminos que desaparecen en el bosque, que por eso mismo conducen a la fuente, de ahí que sean caminos que no tienen final porque van imposiblemente al origen”.⁶⁷

Hemos expuesto el recuento acerca de las distintas traducciones sobre la *tercera versión*, también pusimos sobre la mesa un breve contraste entre dos perspectivas acerca de la recepción de la obra *Holzwege*. Queda mencionar la traducción en castellano de la *primera versión*. Esta última como ya rastreamos previamente fue publicada originalmente en 1989 en *Heidegger Studies* 5. Y en el 2006, apareció la traducción al español, a cargo de Ángel Xolocotzi trabajo publicado en la *Revista de Filosofía* de la Universidad Iberoamericana. Es importante destacar el hecho de que aún hay poco tratamiento e investigaciones sobre la relevancia que ocupa esta primera versión en el camino de Heidegger, más allá de las polémicas de su fecha exacta de elaboración, e incluso pese a ser la traducción de un manuscrito muy popular en el campo de la “estética”, me aventuro a sostener que aún no proliferan investigaciones que abarquen en su justa dimensión esta versión, por esta razón nos parece necesario rehabilitarla, sobre todo porque nos dará los impulsos para asistir al tránsito del pensamiento heideggeriano respecto al origen de la obra de arte.

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 188.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 193.

2. CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE “EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE”

2.1 Una aproximación a los ejemplos

En lo que va de nuestra investigación nos ocupamos de varios aspectos relativos a ciertos elementos que rodean el manuscrito acerca del arte, y en general nos hemos introducido en la obra de Heidegger, a través de un breve estudio sobre las versiones y elaboraciones de este, además dedicamos nuestra atención en identificar las traducciones al castellano de aquella obra. Al detenernos sobre los aspectos mencionados no hemos hecho más que ejercitarnos y prepararnos para “entrar a lo dicho en el manuscrito”, estamos en el punto más idóneo para no caer en una lectura malinformada y prejuiciosa sobre el meditar heideggeriano.

En los siguientes apartados, nos centraremos en interpretar los conceptos fundamentales que constituyen *El origen de la obra de arte*, para lograr nuestro objetivo dividiremos nuestra exposición en dos apartados. En el primero nos aproximaremos a los elementos formales del escrito, delimitando los apartados temáticos que lo componen, de esta manera resaltaremos el lugar que ocupan los ejemplos en la meditación de Heidegger. En el segundo apartado, nuestro esfuerzo descansa en examinar los principales conceptos del manuscrito con el fin de obtener una interpretación más integral sobre el enigma del arte.

Conviene resaltar que trabajaremos con la *Primera versión* y la *Tercera versión*. Como vimos en el capítulo anterior, la primera versión fue publicada por primera vez en *Heidegger Studies 5* en 1989, y traducida al español en el 2006 con el título *Del origen de la obra de arte*. En cambio, la tercera versión se titula *El origen de la obra de arte* y forma parte del volumen 5 de la *Gesamtausgabe*, la última edición al castellano de aquel volumen es del 2010. Hemos decidido trabajar con estas versiones, porque las otras elaboraciones del manuscrito recién publicadas en el volumen 80.2 de las *Gesamtausgabe*, aún no han sido traducidas al español. En función de esta importante observación, en lo que sigue nos referiremos al texto *Del origen de la obra de arte*, como la *primera versión*, y en cuanto al ensayo *El origen de la obra de arte*, como la *tercera versión*. A su vez, ambos serán designados de aquí en adelante como el manuscrito sobre el arte o simplemente *manuscrito*.

Estructura formal-narrativa

Existe una enorme cantidad de textos, artículos y libros que reúnen una serie de reflexiones sobre los temas que brotan del manuscrito sobre el arte, ya sea tematizando la verdad, la poesía, la pintura de Van Gogh, el lenguaje, etcétera. Sin embargo, la mayoría no trae a colación la estructura formal de donde emergen aquellos “temas”. No obstante, ¿a qué nos referimos con la mentada estructura formal? Como sabemos todo texto y ensayo se compone de partes, la escolar diferenciación de dichas partes plantea un inicio, desarrollo-argumentativo y conclusión, evidentemente como ya hemos visto en los apartados de arriba, el pensar heideggeriano no se puede insertar en aquellas clasificaciones escolares, entonces, queda la pregunta: ¿cuál es la estructura de un ensayo heideggeriano o de modo más elemental cómo identificar la estructura de un ensayo escrito por Heidegger?

Atender y resolver dicha interrogante no cabe en nuestras manos, en la medida en que la escritura de Heidegger oscila por varios trayectos que hacen indiscernibles si en primera instancia hay un inicio y un final. Tal vez, si exigimos una tarea de estructurar y formalizar la reflexión de Heidegger, veremos que desde el “inicio” de un ensayo, asistimos a la elaboración y formulación de una pregunta, de ahí que podemos sugerir, ¿cuál es la pregunta que plantea Heidegger al inicio del manuscrito sobre el arte? Será ¿cuál es el origen de la obra de arte?, posiblemente, aunque con dicha observación no obtenemos el inicio de la estructura formal del manuscrito, para avanzar habrá que definir lo que entendemos por inicio. Para nosotros inicio es la puesta en marcha de un preguntar, como veremos en la obra de Heidegger, poner en marcha un preguntar implica la delimitación de los conceptos que serán cuestionados, por ejemplo, en la célebre obra *¿Qué es la metafísica?* el inicio se articula del siguiente modo:

¿Qué es metafísica? La pregunta despierta la expectativa de que se va a hablar sobre la metafísica. Renunciamos a ello, y en su lugar, vamos a tratar una determinada cuestión metafísica. De este modo, según parece, nos introducimos de inmediato en la metafísica. Y sólo así le podremos ofrecer la justa posibilidad de presentarse a sí misma.

Nuestro propósito es comenzar con el despliegue de un preguntar metafísico, elaborar después dicha pregunta y terminar con su respuesta.⁶⁸

El anterior extracto funge como un parámetro para identificar ciertos aspectos de lo que hemos denominado “poner en marcha un preguntar”. Para definir con mayor claridad este criterio describamos cómo se pone en marcha el preguntar en la conferencia dictada en 1929. En primera instancia encontramos la pregunta: ¿qué es metafísica?, en segundo lugar, vemos la manera en que Heidegger se distancia de los lugares comunes de la filosofía, el cual queda reflejado en su rechazo por “hablar sobre la metafísica”, en seguida apuesta por “tratar una cuestión metafísica”. Este particular despliegue pretende recorrer la pregunta de forma circular, y la explicitación de tal recorrido conduce a la fijación de horizontes más claros, estableciendo propósitos u objetivos, ir tras estos objetivos es una manera de sostener la pregunta del comienzo, es decir, un esfuerzo por transitar el círculo abierto. De esta forma, Heidegger dirá que su propósito es “comenzar con el despliegue de un preguntar metafísico, elaborar después dicha pregunta y terminar con su respuesta”.⁶⁹

A partir de la anterior descripción podemos definir que “el poner en marcha un preguntar” se constituye por tres momentos, la explicitación de una pregunta, el distanciamiento de la tradición filosófica mediante un recorrido circular sobre la pregunta inicial y la fijación de objetivos para conservar la posible radicalidad de la pregunta abierta. Bajo estos tres momentos encontramos un patrón, pero dicho patrón no se repite en todos los escritos del filósofo alemán porque Heidegger como hemos visto tiene distintas “escrituras”. Aunque, es probable encontrar aquel patrón en las lecciones o conferencias, no olvidemos a estas alturas la sugerencia de Leyte; leer a Heidegger en *fragmentos*, lo cual significa reconocer el

⁶⁸ (Heidegger, 2014, pág. 17). Cabe subrayar que la obra aludida procede de la lección inaugural pronunciada el 24 de julio de 1929 en la universidad de Friburgo.

⁶⁹ *Ídem*.

pensamiento heideggeriano en su unicidad, dicha estrategia de lectura permite caracterizar nuestra exposición como un trayecto.

Por tanto, si asumimos el anterior patrón como el inicio de un texto heideggeriano, preguntémosnos por el modo en que podemos alinearnos al trayecto de la reflexión de Heidegger, para lograrlo empezamos identificando la pregunta central en *El origen de la obra de arte*. El manuscrito, a diferencia de otros ensayos, emprende la pregunta por el origen de la obra de arte, a partir de lo que se da por obvio al referirse a una obra de arte, aquella obviedad remite al ámbito de lo cotidiano, y en consecuencia la relación más inmediata que establecemos con el arte queda condicionado al carácter de cosa, no obstante la interpretación de Heidegger pretende ir más allá de una mera especulación estética o sensible, dicho intento queda esbozado al buscar la esencia del arte a partir del origen. “¿Acaso puede ser el arte un origen?, ¿Dónde y cómo hay arte?, ¿Acaso sólo hay obra y artista en la medida en que hay arte y que éste sea su origen?”.⁷⁰

Aquellas interrogantes iniciales nos advierten de la dificultad para tratar la pregunta esencial, que es, ¿cuál es el origen de la obra de arte?, si respondemos desde el sentido común y obvio, diremos sin titubear que dicho origen pertenece al artista, pero aquella obviedad no es suficiente ni tampoco puede ser definitiva, en oposición a esta resolución Heidegger subordinará la pregunta por la esencia de la obra de arte a partir del *ser-arte*. Para clarificar esta circunstancia, leamos el siguiente pasaje:

Pero ¿qué es y cómo es una obra de arte que nace del arte. Que sea la obra sólo nos lo puede decir la esencia del arte. Es evidente que nos movemos dentro de un círculo vicioso. El sentido común nos obliga a romper ese círculo. Se dice que se puede deducir que sea el arte estableciendo una comparación entre las distintas obras de arte existentes [...] Pero ¿cómo podemos estar seguros de que las obras que contemplamos son realmente obras de arte si no sabemos previamente qué es el arte?. [...] Para reunir los rasgos distintivos de algo dado y deducir a partir de principios generales son, en nuestro caso, cosas igual de imposibles, y si se llevan a cabo una mera forma de autoengaño.⁷¹

De la anterior cita podemos divisar el claro distanciamiento de Heidegger, respecto a la estética, la cual asume la definición del arte a partir de principios generales.⁷² También, asistimos al replanteamiento de la pregunta inicial, transitando un recorrido circular al momento de subordinar el cómo una obra de arte nace del arte, dejando en manos tal interrogante a lo que puede “decir la esencia del arte”.

Así la pregunta inicial se transforma rumbo hacia la explicitación de una pregunta más originario, a saber *¿cuál es la esencia del origen de la obra de arte?* En lo que sigue, Heidegger fijará sus objetivos en la diferenciación de la cosa y la obra de arte, en esa medida ¿es posible que la obra de arte se lleve en los bolsillos como se llevan cajetillas de cigarro?

Por ahora, únicamente hemos señalado la pregunta central del manuscrito, queda reconocer el modo en que se desarrolla tal cuestión. En el caso de la *tercera versión*, podemos distinguir cinco apartados que son:

⁷⁰ (Heidegger, 2010a, pág. 12)

⁷¹ *Ídem*.

⁷² En esta investigación. *Cfr.* pág. 8.

- a) La cosa y la obra
- b) La obra y la verdad
- c) La verdad y el arte
- d) Epílogo
- e) Apéndice

Los apartados conforman un acumulado de al menos 70 páginas, los últimos dos tanto el *Epílogo* como el *Apéndice* fueron escritos posteriormente a 1936, en particular el *Apéndice*, fue redactado en 1956 e incluido para la edición de Reclam en 1960. En el caso de la *primera versión* se divide en tres momentos:

- I) La obra de arte como obra
- II) El arte como origen de la obra
- III) Anexos (Notas marginales no consideradas)

Los anteriores apartados constituyen al menos 22 páginas. La diferencia entre una y otra, salta a la vista si nos referimos a la extensión, sin embargo, en relación con el contenido las diferencias son más sutiles como vimos en el primer capítulo de la presente investigación, el lugar que ocupa el manuscrito de la *primera versión* en el trayecto de la reflexión heideggeriana es relevante, ya que fue constantemente releído y anotado por el mismo Heidegger. Este hecho, nos permite sugerir que ambas versiones forman parte de un mismo intento por aproximarse a la pregunta por el origen de la obra de arte, y como veremos más adelante, lo que distingue una versión de la otra descansa en las distintas formas en que Heidegger organiza su meditación, de tal modo que resulta importante identificar los paralelismos y distancias entre la primera y tercera versión.

Un paralelismo sobre la cual conviene ocuparnos refiere a la lista de ejemplos a los que recurre el pensador alemán. A primera vista parece innecesario y secundario analizar los ejemplos, pero se comprobará que, al analizarlos se obtendrá una mayor orientación al momento de abordar ciertos conceptos fundamentales. Además la atención que le asignamos a los ejemplos busca primariamente circunscribirlos en los objetivos que busca alcanzar la meditación heideggeriana, resaltar los ejemplos da pie a no caer en el modelo más recurrente que las críticas hacia el ensayo de Heidegger reproducen, aquel modelo decide criticar toda la unidad de la obra a partir de una sola parte, por ejemplo, la famosa crítica del historiador de arte, Meyer Schapiro, quien reproduce tal modelo al ocuparse solamente de la descripción de los zapatos de Van Gogh, minimizando la importancia de leer el manuscrito como un todo, por tanto, lo que buscaremos es aislar los ejemplos para después fijarlos en la totalidad del manuscrito, de este modo alcanzaremos a comprender que ningún ejemplo puede problematizarse de forma aislada ya que siempre yace en referencia a la unidad conceptual del manuscrito y en suma de toda la obra heideggeriana.

Las botas de campesino

Una lectura minuciosa y detallada sobre las dos versiones del manuscrito nos hará ver que una diferencia notable entre ambas radica en los ejemplos de los que se sirve Heidegger para tematizar una determinada cuestión, a partir de tal observación pretendemos establecer una

serie de directrices que nos permitan observar bajo qué contexto temático aparece la famosa descripción de Heidegger sobre el cuadro de Van Gogh. Para alcanzar el objetivo, abarcaremos el ejemplo de las “botas de campesino” desde al menos dos instancias, la primera refiere a la polémica desatada por la crítica que hace Schapiro en torno a la *ilustración* heideggeriana, posteriormente nos fijaremos en otra “crítica” como la de Jorge Juanes. Ambas se constituyen como una valoración negativa y distanciada de la meditación heideggeriana al asociar el ejemplo a cuestiones de carácter político o histórico-artístico. Veremos que la malograda recepción que ha tenido la descripción heideggeriana sobre los *Zapatos Viejos* de Van Gogh se asocia a una comprensión errónea del lugar que aquel cuadro ocupa en el despliegue del propio manuscrito, en la medida en que tal descripción de algún modo está condenada al fracaso, como el propio Heidegger reconocerá al escribir:

Hemos hecho que fuera una obra la que nos dijera qué es el utensilio. De este modo también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad. Pues bien, si la realidad de la obra sólo se puede determinar por medio de aquello que obra en la obra. ¿Qué hay de nuestro propósito de buscar la verdadera obra de arte en su realidad? Íbamos por un mal camino cuando en un principio creíamos que la realidad de la obra se encontraba en su base de cosa.⁷³

La cita es tan esclarecedora como ambigua, ya que provee una excepcional claridad sobre lo que se ha venido tratando a lo largo del manuscrito, recordemos que el primer apartado temático de la tercera versión lleva por título, “La cosa y la obra”, en definitiva, podemos cotejar que gran parte de los objetivos de Heidegger radica en el tratamiento sobre la coseidad de las cosas y la posibilidad de prestarnos una vía para alcanzar a ver lo que el arte es esencialmente, pero en relación a la pregunta por la cosa, que es distinta a la pregunta por la esencia del arte.

Cabe distinguir, que la ambigüedad del extracto anteriormente citado provee al lector la impresión de haber detectado un rasgo fundamental de la obra de arte, a saber, “la apertura de lo ente en su ser” o mejor dicho el acontecimiento de la verdad, aquella impresión ha sido lo que bajo nuestro criterio permitió que se desatara una amplia gama de interpretaciones que daban por sentado que el gran logro heideggeriano se configuraba en la tesis: en la obra de arte encontramos la posibilidad de identificar el ser del útil o la coseidad de la cosa, sin embargo, Heidegger dirá más adelante: “De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros, el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el de cosa de la cosa”.⁷⁴ O sea, utensilio, cosa y obra de arte son tres modos de ser que se aproximan a nosotros de forma distinta, lo que verdaderamente pone sobre la mesa Heidegger es por qué la esencia del arte puede hacer patente la esencia del útil y de la cosa.

Pero, veamos con mayor detalle en qué sentido Schapiro y Juanes comprenden la esencia del arte a partir de dos ópticas distintas. Primero el crítico norteamericano colocará la ausencia del artista como un factor primordial para comprender lo que Heidegger escribe cuando se refiere a las *botas de campesino*, presuponiendo o negando aquella deliberación a

⁷³ (Heidegger, 2010a, pág. 27)

⁷⁴ *Ídem.*

la que recurre Heidegger, al escribir “el cuadro *habla*” a su vez, y de la mano de esta orientación Juanes pasará a interpretar la descripción desde un plano político, emparejando la intención del filósofo con el régimen nacionalsocialista alemán. Al final de nuestra exposición notaremos que ambas orientaciones le conceden un lugar nuclear al ejemplo cuando en realidad es un primer intento por describir aquel acontecimiento de la verdad, será el segundo ejemplo (*templo griego*) el que otorgue una mayor respuesta a la pregunta esencial.

Meyer Schapiro

Es bien conocida la crítica que el historiador de arte norteamericano le propina al no menos famoso manuscrito de Heidegger, aquella crítica puede ser datada con el año de 1968, y lleva por título, *The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh*. Es un escrito corto, pero que se ha ganado un lugar en la historia de la bibliografía secundaria del texto de Heidegger, en la medida en que refleja otra perspectiva desde el cual comprender el ejemplo que utiliza el pensador alemán, lejos de los comentarios filosóficos y más cerca de la particular metodología de la historia del arte. Evidentemente Meyer Schapiro no es un filósofo y gran parte de su reflexión hace notar una imperiosa necesidad de distanciarse de alguna referencia filosófica, basta con atender la conclusión a la que llega el historiador del arte, al remitirse a la opinión de un pintor para hablar sobre los *Zapatos de Van Gogh*. Con P. Gauguin, finaliza sus “notas”, sin detenerse explícitamente en las palabras con las que abre el ensayo:

Heidegger, interprets a painting by Van Gogh to illustrate the nature of art as a disclosure of truth. He comes to this picture in the course of distinguishing three modes of being: of useful artifacts, of nature things, and of Works of fine art. He proposes to describe first, “without any philosophical theory.”⁷⁵

Guardamos la sospecha de que el historiador del arte lleva a cabo un tremendo ejercicio de síntesis al valorar la interpretación heideggeriana sobre la pintura de Van Gogh, como un “desocultar de la verdad”. Aunque creemos que aquella síntesis será recibida sin ponerla en duda por una gran mayoría de comentaristas que se ocuparán del manuscrito heideggeriano, ampliando aquella síntesis, a una fórmula más general y enigmática: “para Heidegger la obra de arte es el desocultamiento de la verdad”. Al inscribir en dicha tesis, la totalidad de lo dicho por el filósofo alemán se esconde una interpretación desfavorable y peligrosa por la desatención sobre el proyecto de Heidegger, proyecto que debe leerse en su articulación unitaria.

Defendemos que Schapiro representa la postura que pretende deslegitimar, la forma en la que utiliza Heidegger el cuadro de Van Gogh. Y esta deslegitimación salta a la vista cuando anota:

Professor Heidegger, he does not identify the picture he has in mind, as if the different versions are interchangeable, all presenting the same truth. A reader who wishes to

⁷⁵ (Schapiro, 1968, pág. 203)

compare this account with the original picture or its photograph Will have some difficulty in deciding which one select.⁷⁶

Al cuestionarle al pensador alemán el hecho de no identificar, a qué pintura se refiere, y que, con tal falta, abre una oportunidad de confundir al lector para decidirse por una pintura en la que efectivamente vea lo que Heidegger escribió sobre el cuadro, en el fondo Schapiro busca que sea el espectador quien descubra el acontecer de la verdad en la pintura. Ahí nos parece que comienza a malinterpretar la riqueza del manuscrito, porque para Heidegger, la descripción que realiza para alumbrar la coseidad de la cosa en base a la pintura de Van Gogh, que dicho sea de paso es una posibilidad, no debe atribuirse a la mera subjetividad que describe algo visto en el cuadro y que luego registra con palabras, porque más bien: “Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso estaríamos engañándonos”.⁷⁷

Es decir, la pintura *habla*, ya hemos intentado aclarar anteriormente que el hombre no es el ente que posee al habla, sino a la inversa, esta relación con el *habla* se refleja cuando intentamos apresar y referirnos propiamente al ser de un ente, sean cosas, útiles y mucho más obras de arte, de esta forma Heidegger, no intenta decir que lo que él vio, puede verlo cualquier otra persona que se enfrente al cuadro, justamente porque no hay ninguna subjetividad ante la cual se vea interpelada el cuadro, en suma, el cuadro no necesita de las valoraciones subjetivas para que este venga a *ser* obra de arte. Y que incluso, la figura del artista como aquel que transmite sus emociones mediante una actividad pictórica también debe ser puesta en duda. Es decir, el artista no da origen a la obra de arte, el rechazo a tal sentencia configura toda la crítica de Schapiro, al buscar detalladamente en primer lugar, ¿de qué cuadro habla Heidegger?, posteriormente se aclarará que la pintura aludida es del catálogo de *La Faille*, n°255, expuesto en marzo de 1930 en Ámsterdam.

La precisión con la que se sirve Schapiro, revela de qué forma se interpreta una pintura ya no sólo en la historia del arte sino en general, en el ámbito de la estética. En la medida en que toda pintura debe estar *puesta* ante la vista del espectador o del crítico de arte, de modo que cualquier opinión de ellos, se refiera específicamente al objeto. Esta circunstancia nos permite asistir a la difícil tarea de Heidegger de preguntarse por la esencia del arte, más allá de la estética, ya que si hubiera señalado específicamente en el ensayo a qué pintura se refiere, la mera indicación podría subordinarse al proceder de aquella disciplina de la cual intenta distanciarse. Es decir, lo que nos importa, no es cuál cuadro sino *qué dice* el cuadro.

Así cuando Schapiro avanza en su interpretación expone: “He has indeed, “imagined everything and projected it into the painting”. He has experienced both too little and too much in his contact with the work”.⁷⁸

Quizá cuando se suscita el contacto o mejor aún la experiencia entre el hombre y la obra de arte, dicha experiencia sea posible mediante mecanismos como la imaginación, como de

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 205

⁷⁷ (Heidegger, 2010a, pág. 25)

⁷⁸ (Schapiro, 1968, pág. 206)

algún modo podríamos asegurar desde la filosofía del arte propuesta por Kant⁷⁹, aquella resolución es un mecanismo frecuente tanto en la estética como en la historia del arte. Sin embargo, a Heidegger no le interesa ocuparse de tal mecanismo porque no está describiendo desde el supuesto estructural de una subjetividad, es decir, un “yo”, sino que trata de esforzarse por arribar a una dimensión en donde el *cuadro es*, sin derivaciones subjetivas.

A cualquier lector le parecerá contradictorio el intento de Heidegger, como seguramente fue para Schapiro, llevando su esfuerzo por deslegitimar la descripción del filósofo, al punto de indagar en la propia experiencia del artista, asumiendo que lo que realmente acontece en la obra, no es ni la verdad, ni nada referente al ser del útil del zapato, sino que “deberíamos ver” el sentir del artista, porque en el cuadro se pintan “sus zapatos”, y solamente es él quien está autorizado para dilucidar sobre lo que está en juego alrededor de la pintura⁸⁰, con este último esfuerzo Schapiro termina su crítica, al traer a colación la relación entre Gaughin y Van Gogh, y es el primero quien deja cierto registro sobre los zapatos y la manera de trabajar de Van Gogh en el estudio.

Como pudimos notar con esta breve referencia a la crítica de Schapiro, el ejemplo de las *Botas de campesino* abre una oportunidad de referirnos al manuscrito sobre el arte en múltiples direcciones, por ejemplo, la ruta histórico-artística de poner la pintura en calidad de objeto producido por un artista que, a su vez, tiene el lugar privilegiado para hablar sobre el cuadro producido.

Pero en tal abertura, también encontramos germinalmente otras fórmulas para criticar la descripción heideggeriana, una de ellas y a la cual trataremos a continuación es la vinculación del cuadro con el nacionalsocialismo alemán, ideal político con el cual generalmente se le adscribe a Heidegger, cabe subrayar la siguiente pregunta: ¿podemos encontrar en la descripción de Heidegger en torno a la obra de Van Gogh un ideal político?

Jorge Juanes

Cuando se recorre la biografía de Heidegger, es inevitable encontrarnos con una serie de hechos que marcan tanto positivamente como negativamente su obra, uno de ellos fue el ascenso del pensador alemán a rector de la universidad de Friburgo, en pleno auge del partido nacionalsocialista. Aquel hecho llevará a los comentaristas y analistas de sus obras por múltiples vías de tematización, en las cuales podemos descubrir una amplia producción de libros que se dedican a este asunto, desde Peter Trawny a Ángel Xolocotzi⁸¹, que en particular demuestran una investigación historiográfica para derribar los mitos o ídolos de Heidegger como un pensador nazi, a diferencia de trabajos como Emmanuel Faye o Víctor Farías quienes vuelcan sus análisis a merced de la defensa de aquel ídolo⁸². En lo que compete a

⁷⁹ Cfr. Kant I., *Crítica del juicio*.

⁸⁰ Un estudio detallado que aborda la pregunta, a ¿quién pertenecen los zapatos de Van Gogh?, ¿Al artista o la campesina que aparece en la descripción de Heidegger? Es *La verdad en pintura*, de Jacques Derrida.

⁸¹ Véase. *Heidegger y el mito de la conspiración mundial de los judíos* de Peter Trawny y *Heidegger y el nacionalsocialismo. Una crónica* por Ángel Xolocotzi.

⁸² Cfr. *Heidegger. La introducción al nazismo en la filosofía* de Emmanuel Faye y *Heidegger y el nazismo* de Víctor Farías.

nuestra investigación no trataremos extensivamente este asunto, sin embargo, cabe subrayar que el manuscrito sobre el arte se enmarca en el contexto tanto en el que la actividad política de Heidegger fue más intensa como también los textos donde la crítica que él dirige al propio nacionalsocialismo toma mayor fuerza prueba de ello son los cursos como el de *Nietzsche o Introducción a la metafísica*. Pero, la intención de este breve apartado únicamente tiene la finalidad de identificar otra perspectiva negativa desde donde se interpreta el ejemplo de las *Botas de campesino*.

Es bien conocida la predisposición de Heidegger por permanecer en la provincia, lejos de la ciudad, aquella actitud posiblemente la podemos rastrear desde el pueblo de su infancia, Messkirch, como bien relata Safranski: “tenía dos mil habitantes a finales del siglo XIX. La mayoría de ellos estaban ocupados en la agricultura y la artesanía”.⁸³ Actividades que claramente son distantes de los oficios que la ciudad industrial provee, basta con mencionar el hecho de que la actividad intelectual estaba depositada en las grandes universidades, todas ellas evidentemente se encontraban en la ciudad. De este modo, era ineludible para los intereses del joven Heidegger, quien a mediados de 1913, ya radicado en la ciudad, se viera conducido veinte años más tarde a poner en vilo una decisión importante, rechazar por segunda ocasión la cátedra de la universidad de Berlín, la gran ciudad alemana, la importancia de aquella decisión se deja entrever en el modo en que la fuerza que transmite el campo o la provincia, aún influye de manera notable en el rumbo del trabajo al que intenta asistir Heidegger.

Prueba de lo anterior es el pequeño escrito titulado, *¿Por qué permanecemos en provincia?*, en donde deja claro, la distancia entre la ciudad y la provincia, y cómo esta distancia se presenta también en su trabajo.

El esfuerzo por acuñar palabras se parece a la resistencia de los enhiestos abetos contra la tormenta. Y el trabajo filosófico no transcurre cual la apartada ocupación extravagante, sino que tiene íntima relación con el trabajo de los campesinos. Mi trabajo se asemeja al del joven campesino cuando sube la pendiente remolcando el trineo de la montaña y luego, una vez bien cargado con leños, lo dirige a su cortijo en peligroso descenso.⁸⁴

El último extracto aclara, en qué medida el propio Heidegger caracteriza su trabajo, conducido a un lugar más cerca de la atmósfera espiritual de la montaña que en la ciudad donde el intelectual yace en su “ocupación extravagante”. En este brevísimo texto, que data del año 1934, un año después del rectorado, no encontramos ningún ideal político, en cambio una especial importancia le ocupa Heidegger al traer un testimonio de los últimos días de una campesina, en contraposición a la extravagancia y celebridad de los ciudadanos, porque entre “los hombres de ciudad” y los campesinos se encuentra una extrañeza. Así, mientras los primeros se divierten con el ajetreo complejo de las urbes, los campesinos conservan una fidelidad simple y sencilla con la tierra, pero no como un “amor a la tierra” que la ciudad se

⁸³ (Safranski, 2003, pág. 27)

⁸⁴ (Heidegger, 1963). El texto fue recogido por Guido Schneeberger en su libro *Nachlese zu Heidegger*. La traducción al castellano es de Jorge Rodríguez.

encarga de popularizar en su “falsa habladuría de literatos”⁸⁵ sino en “el tacto reservado respecto a su propio ser”.⁸⁶

Aquel escrito termina aludiendo al segundo llamado de la universidad de Berlín, expresando su decisión por escuchar “montañas, bosques y a sus amigos campesinos” respondiendo ante la ciudad con un enfático, no. Tal negativa, también es útil para rastrear hasta qué punto la descripción de Heidegger sobre las botas de campesino, no reivindican ninguna ideología política, al contrario, se aleja de toda esfera política para adentrarse en la ilustración de las botas cuando dice: “Las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y solo en ese momento son lo que son [...] Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo [...]”⁸⁷

No es de importancia, que las mentadas botas sean de una campesina o campesino, por el contrario, Heidegger nos lleva a la necesidad de preguntarnos cuándo las botas ilustradas en el cuadro *son lo que son*, en dicho cuestionamiento, se encuentra el ser del útil, porque aquellas botas *son* cuando sirven para lo que fueron hechas, y aquella posibilidad se fundamenta en su fiabilidad. Pero, después el oriundo de Messkirch logra llevarnos a otra estancia cuando escribe: “Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio”.⁸⁸

Advertimos una nueva instancia, a qué se refiere con esta “pertenencia a la tierra y su refugio es el mundo”, si nuestra lectura se viera conducida por la necesidad de establecer un vínculo con lo que posteriormente tematizará en relación al combate entre mundo y tierra, corremos el riesgo de proceder apresuradamente, en la medida en que hasta aquí Heidegger sólo se ha referido a la descripción del cuadro de Van Gogh para ilustrar un utensilio, las botas de campesino, y no para hablar de la esencia de la obra de arte.

Si el pensador alemán a estas alturas de su descripción se refiriera exclusivamente a la pintura de Van Gogh, entendiéndola como el combate esencial entre mundo y tierra, *dónde* queda su objetivo previo de ejemplificar el ser del utensilio mediante una ilustración [*Beispiel*]. Hasta aquí debemos recordar que no se trata de negar la existencia singular del cuadro, sino de apropiarse de aquel para auxiliar al propósito de identificar el ser del utensilio.

En esta demanda se confunde generalmente el propósito heideggeriano, por ejemplo, Jorge Juanes, cuestiona el hecho de que el pensador de Friburgo supone todo un despliegue sobre el modo de aparecer del arte, que se desarrolla en la modernidad y entre sus pilares destaca la necesidad de la diferenciación del artista respecto al mundo artístico, aquella estructura dará paso a las grandes personalidades artísticas que ya conocemos desde el Renacimiento. Por ende, Van Gogh⁸⁹ aún se erige como otra gran personalidad artística que

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ *Ídem*.

⁸⁷ (Heidegger, 2010a, pág. 23)

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 24.

⁸⁹ “Ya en el Renacimiento los artistas, buscan afirmar su diferencia. De allí el surgimiento de las personalidades singulares (Leonardo, Miguel Ángel, Ticiano...) que plasman en sus obras la huella de un estilo propio. Nadie

no necesita del mundo artístico para producir grandes obras, tal recorrido biográfico es el que Heidegger decide ignorar a merced de su propio interés. Esta ignorancia va acompañada de un juicio que valora aquella descripción como otra evidencia explícita del compromiso político del filósofo. Veamos a detalle la crítica de Jorge Juanes:

Podemos pensar que el intento de Heidegger de apropiarse de Van Gogh concuerda con el “ala izquierda” del nacionalsocialismo. El caso es que el pintor resulta vindicado a costa de desvirtuarlo, entiéndase, a costa de poner entre comillas la raigambre existencial-expresionista de su pintura. [...] Consumada la muerte del autor nada le cuesta repintar verbal-ontológico-campesinamente el cuadro de Van Gogh, de un modo tal que pareciera nos encontramos ante el comentario de uno de los cuadros consagrados bajo el nacionalsocialismo al sacrosanto mundo campesino. Heidegger examina la obra como si se tratara de una pintura de género. Las artes plásticas en el régimen alemán se rigen bajo el retorno de los géneros pictóricos; paisaje, cotidianidad, etc.⁹⁰

Traer a colación el anterior párrafo de Juanes, nos permite deliberar, cuál es el sentido que Heidegger asume con relación al expresionismo, movimiento que en cierta medida fue rechazado por el régimen nazi, como también las vanguardias que estaban floreciendo a inicios del siglo XX, el mal llamado, “arte degenerado”. Sin embargo, no podemos ignorar el notable hecho de caracterizar el movimiento expresionista más allá del contexto artístico para abordarlo más bien como una experiencia generacional, en la medida en que la generación de Heidegger transita entre:

dos paisajes de la misma generación: el de la escuela, el mundo del siglo XIX, un mundo que todavía no había conocido el desarrollo espectacular de la técnica posterior («tranvía tirado por caballos»); y el mundo de la juventud en el siglo XX. Esa generación que fue educada en un siglo y tuvo que vivir en otro es una generación escindida y ambigua.⁹¹

Al referir estos dos paisajes que asisten a la mirada de inicios de siglo XX, se vuelve mucho más plausible la forma en que Heidegger se sirve de las producciones artísticas para mostrar aquella escisión entre la provincia y la ciudad, pero de modo mucho más esencial, a diferencia del nacionalsocialismo que apuesta por la reivindicación del arte como una manifestación cultural en la cual “la representación de la naturaleza y de la vida rural se convirtió en motivo de interés estético-ideológico”.⁹² Para Heidegger, el arte no es un mero fenómeno cultural, porque tal interpretación es chata o vacía, pues:

Si en el lugar del individuo se pone a la masa, en lugar de la masa la cultura, la poesía es considerada como fenómeno de la expresión del alma, de una vivencia [...] esta determinación lleva al concepto de poesía a un ámbito en el que ya está perdida la más mínima posibilidad de una aprehensión esencial.⁹³

Lo último vale no solo para la poesía sino también para la pintura, y aquí cabe preguntarnos si al tomar el cuadro de Van Gogh, Heidegger también ignora aquella personalidad singular del artista, quien impulsa ciertos ideales del movimiento expresionista.

tiene entonces derecho a librarse del existente concreto-singular que realiza determinada obra de arte, menos aún cuando se trata de un artista tan personal como Van Gogh” (Juanes, 2010, pág. 119)

⁹⁰ *Ibidem.* pág. 120.

⁹¹ (Molinuevo, 1998, pág. 25)

⁹² (Marin, 2010)

⁹³ (Heidegger, 2010b, págs. 39-40)

Quedarnos a este nivel de interpretación como lo hace Juanes, significa retomar el modelo que Schapiro instala en su texto, pues para el filósofo alemán la figura del individuo queda desplazado a segundo término ya que será como veremos más adelante una “determinación posible” del ser-arte.

Al querer nombrar esta propuesta de Heidegger, se torna válido el recordatorio del título de la crónica hecha por Stenberg sobre las conferencias dictadas en Frankfurt, “*Paisaje vacío de hombres*” crónica que hace destacar la propuesta a-humana de Heidegger, y esta valoración, se aproxima mucho más a lo escrito por Heidegger, en contraste a la crítica de Juanes que busca colocar en un sitio privilegiado el papel del artista, como si se necesitara de este individuo para que la obra sea.

Por otro lado, el lugar que Van Gogh ocupa en la impresión de Heidegger es amplia, pues como vimos el expresionismo es más que un movimiento artístico, pudiendo ser una manifestación generacional, la cual puede notarse en las artes plásticas, pero también en la poesía, como manifestará el pensador alemán en *Diálogo entre un inquisidor y un japonés*:

J: Me parece, sin embargo, que la temática de *habla y ser* permanecía relegada a segundo plano.

I. Allí permanecía ya en el curso de 1921. Lo mismo sucedía con las preguntas acerca de la poesía y del arte. Era la época del expresionismo y siempre tuve presente estos ámbitos pero, aún más (y esto desde mis años estudiantiles la poesía de G. Trakl y Hölderlin).⁹⁴

Aunque la respuesta de Heidegger, aluda directamente a la problemática del ser y el habla, creemos que se torna muy factible sospechar que el conocimiento y la influencia del expresionismo sobre Heidegger, atraviesa su juventud y esto en gran medida puede comprobarse en los diálogos que sostiene el pensador alemán con Petzet, porque en aquellos, se encuentra una amplia referencialidad ya no sólo a las pinturas sino también a otros poetas que a principios del siglo XX *hablan* con amplitud sobre Van Gogh.

Alguna vez dialogamos sobre esto: cómo en la creación de Van Gogh la violencia de la “expresión” hace estallar todo lo heredado en cuanto a forma y color [...] actitudes de mundo, se habían plasmado en 1907 en cartas de poetas; *Cartas de uno que ha regresado* de Hofmannsthal.⁹⁵

Con la respuesta de Heidegger, dudamos que no tuviera presente las obras de Van Gogh, más allá de los criterios de un movimiento artístico que nace a principios del siglo XX, pues el expresionismo gana su lugar en la vida cotidiana de Alemania, en la medida en que no sólo la pintura sería protagonista sino también la poesía. Basta el hecho de señalar que aquellas cartas de Von Hofmannsthal, quien narra con intensidad sobre el impacto que le causaron los cuadros del pintor holandés datan del año de 1901⁹⁶, y por indicación de Petzet, aquellas cartas fueron publicadas en 1907. Además, el interés de Heidegger por los cuadros de Van Gogh no termina con la descripción de aquel cuadro de carácter campesino, sino que posteriormente recogerá mediante los viajes que realizó a Holanda al museo Kröller-Müller, una amplia impresión de otras pinturas, como *Patio del hospital de St. Remy*, hablando con

⁹⁴ (Heidegger, 1987, pág. 85)

⁹⁵ (Petzet, 2007, pág. 186)

⁹⁶ *Cfr.* (Von Hofmannsthal, 1988)

Petzet acerca “de la asombrosa coincidencia entre las fechas de la locura de Van Gogh y Nietzsche [...] la bandada de cuervos sobre el *Trigal* que Van Gogh pintó en Auvers”.⁹⁷ Dicho viaje aconteció veinte años más tarde de la conferencia sobre la obra de arte.

Con lo anterior, creímos demostrar que, de ninguna forma, Heidegger podría ignorar la singularidad del artista, y que el hecho de “utilizar” un cuadro de él para ilustrarnos el ser del útil, apela a la gran influencia que representó el pintor en su camino, distinguiendo tal influencia de cualquier componente estético defendido por el régimen nazi, el cual por voz de Goebbels, reivindica una estética a merced de intereses ideológicos, hecho que va en desacuerdo con los planteamientos heideggerianos sobre el arte. Incluso si leemos con atención la referencia al mundo campesino, aquella esconde tras de sí una amplitud conceptual que debe descifrarse con cuidado, pues palabras como *Heimat*, o tierra natal, términos centrales de cursos como el dedicado a los himnos de Hölderlin, plantean de manera totalmente distinta aquella defensa de la “tierra” que el nacionalsocialismo propone. Tal vez, esta discrepancia quede más clara en el apartado siguiente acerca del combate entre *mundo* y *tierra* pues ahí hablaremos con mayor extensión sobre la génesis de este concepto.

Por último, conviene resaltar que, así como encontramos “críticas” de historiadores y expertos provenientes de la disciplina estética, como en el caso de Schapiro o Jorge Juanes. La mayoría de ellos recorren apresuradamente a la descripción de Van Gogh, sin detenerse lo suficiente por desentrañar aquellas fórmulas enigmáticas que cada párrafo de Heidegger amerita, pues si miramos precipitadamente y en exceso el famoso ejemplo, aquella mirada corre el riesgo de ser parcial o vacía. Sin embargo, aquella parcialidad en gran medida se debe a una lectura que decide leer el manuscrito sobre el arte de manera aislada, o sea, lejos de la articulación unitaria de la obra heideggeriana y tal decisión puede cortar la riqueza temática del mismo o de plano no hacerse legible. Es decir, el intento heideggeriano yace en la pregunta por la esencia del arte y no en la figura del artista, y mucho menos descansa en la pretensión de proliferar un ideal político.

El templo griego, componente y exponente

En algún momento del manuscrito Heidegger se decide por volver a intentar traer el acontecimiento de la verdad mediante otro ejemplo, para ello se sirve de una obra no figurativa, a saber, un templo griego. La referencia al templo del que habla el profesor de Marburgo no es tan precisa, pero no cabe duda en que al menos se refiere a un templo de la región de Paestum, como sabemos, los *Templos de Paestum*, se conforman por tres, dedicados a tres divinidades griegas; Atenea, Hera y Poseidón.⁹⁸

Independientemente de cuál sea el templo al que se refiere Heidegger, lo que realmente nos interesa es tematizar la importancia del ejemplo en el manuscrito de la obra de arte, aquella relevancia se hace notar en ambas versiones tanto en la primera como en la última, a diferencia del ejemplo de la pintura de Van Gogh, el cual sólo aparece en la tercera versión.

⁹⁷ (Petzet, 2007, pág. 187)

⁹⁸ “El templo de Hera I, se construye en el 550 a.C. Es, por tanto, el más antiguo de Paestum, unos cincuenta años anterior al Templo de Atenea y cien antes que el templo de Poseidón. (Morell Sixto, 2018)

Por tanto, sospechamos que el rol protagónico del *Templo griego* no sólo es un mero recurso para referirse a lo que yace en juego al momento de explicitar la relación entre mundo y tierra, relación esencial que permite abordar el modo en que acontece la verdad en una obra de arte, sino que además de este paso, el pensador alemán da otro acompañado de la pregunta fundamental, *¿cuándo una obra es?* Aquel preguntar nos llevará a distinguir varios rasgos esenciales en los que una obra *es ahí* y por sí misma. Veamos con mayor detalle las implicaciones que se abren con esta interrogante.

Es justo señalar que el ejemplo del templo griego aparece en la primera versión a mitad del escrito, cabe acentuar el importante hecho de no estar precedido por otro ejemplo u otra descripción, o al menos, Heidegger no refiere concreta y extensamente a una sola obra. En cambio, menciona de paso *Las esculturas de Egina*, *La Bärbele de Estrasburgo* en la *Liebieghaus* en Fráncfort, la *Antígona* de Sófocles o *La catedral de Bamberg*, pero, su referencia se enmarca bajo la identificación de obras del *gran arte*. Estas son asentadas en el escrito para auxiliar el hecho de la inaprensibilidad del ser-arte por sí mismo. Pero, tal circunstancia permanece como un enigma, para alumbrar dicho enigma, Heidegger aborda críticamente la falta de cuestionabilidad sobre dos interpretaciones que tradicionalmente han respondido al enigma del arte; “ser-creado” y “ser-objeto”. Ambas impiden ver la determinación fundamental del *ser-obra* de la obra de arte, porque al circunscribir el arte en aquellas interpretaciones, las obras anteriormente aludidas son desplazadas de su *mundo*:

Pongámonos frente a obras del gran arte [...] Las obras fueron desplazadas de su lugar y espacios propios [...] Aunque estén muy bien conservadas y comprensibles, el desplazamiento a la colección, el traspaso a la conservación transmisora las ha sacado fuera de su mundo. Y sin embargo, la decadencia y la privación del mundo han roto su ser-obra. El ser objeto de las obras en el negocio del arte, el ser creado de las obras mediante el artista ambas son determinaciones posibles del ser-obra.⁹⁹

La anterior cita es muy oportuna porque, de entrada, Heidegger niega que la esencia de las obras de arte se deba al artista, como si la obra fuera solamente algo creado, además la obra de arte se convierte en un objeto, gracias al negocio del arte, es decir, que las interpretaciones anteriormente aludidas más bien son “determinaciones posibles”, y, en consecuencia, no pueden dar cuenta de la esencia de la obra. El hecho de que ambas valoraciones sean las más populares al momento de resolver el origen de la obra de arte, se debe en gran parte a los prejuicios que acompañan a la tradición estética desde posiblemente la época de la Ilustración, en donde el racionalismo vino a dar cierta autonomía al conocimiento sensorial posibilitando el análisis de los objetos en función de un despliegue categorial de la razón, inherente a un sujeto. Bajo este contexto, la creación del arte, ya no se debe a una estructuración divina, es decir, ya no es la figura del artista-genio, inspirado por la providencia divina, sino que es el genio del artista, el que dispone de la razón para lograr creaciones bellas.

Y esta resolución proveniente de los primeros años de la estética como disciplina filosófica llegará hasta la opinión corriente del siglo XX. No hace falta mucho rigor para responder en el seno de la cotidianidad que el origen de tal pintura o de una catedral, fue

⁹⁹ (Heidegger, 2006a, pág. 14)

gracias a la intención de un tal artista, pero en dicha interpretación el término origen se confunde con causa y efectivamente, no puede negarse que un artista se haya servido de la organización de materiales para modificarlos y posteriormente transformarlos para dar paso a un objeto que él mismo puede llamar obra de arte, sin embargo, aquel proceder tan aparentemente sencillo supone lo que verdaderamente diferencia una obra de arte *por sí misma* y un objeto denominado más bien como una pieza de arte [*Kunststück*]. Al segundo, le falta el poder del auténtico y gran arte, que a su vez hace posible al artista, pero ¿cuál es dicho poder que precede al artista?, es la fuerza de revelar su ser-obra en tanto ser-patente, el cual efectúa su publicidad ya no en función de un público relativo al negocio del arte, sino cuando el arte se fundamenta por sí mismo, sin necesidad de un receptor o sea un público, de hecho, para el filósofo alemán, el gran arte es todo aquel que tiene una fuerza destructiva.¹⁰⁰

Es probable que cuando Heidegger apela al poder del gran arte, reclama una cierta atemporalidad de la obra, porque si, por ejemplo, las obras semidestruidas como fue el caso de *La Bärbele de Estrasburgo*, elaborada por el artista medieval Nikolaus Gerhaert la cual formaba parte de la “decoración del portal de la cancillería de Estrasburgo antes de ser destruida”¹⁰¹ y que hasta ahora solo se conserva un fragmento. Para Heidegger, la escultura incluso conservada en fragmentos es *gran arte* porque a pesar del trajín de la obra, y los múltiples lugares en las que se instaló desde 1463 hasta la actualidad, ella puede *ser por sí misma*, sin que exista un público, porque cuando le sucede un público implica que la obra sea desplazada de *su mundo*, gracias a que ahora la escultura es puesta en relación con, sea un espectador o un museo. Esto significa que cuando toda obra es *puesta en relación con*, su propio mundo decae y se rompe la esencia del arte, o el ser-arte, ¿cómo mantener entonces aquel mundo y poder del gran arte, sin público, museos o artistas?

El rechazo del público y museos por parte del académico alemán descansa en una decisión clave para comprender su obra, tal decisión es que toda meditación sobre el arte debe operar como una superación de la estética, en consecuencia, cuando la estética es quien decide ¿qué es el gran arte?, contradictoriamente la pone más cerca del público, pero más lejos del *ser obra*, tal contradicción se traduce como una reflexión, es decir la obra de arte se vuelve objeto que puede ser re-flexionado, en otras palabras es *puesta en relación con* un sujeto que especula sobre su constitución. Y para distanciarse de tal proceder la postura de Heidegger se tornará como una aproximación irreflexiva, es decir, su meditación consiste en *dejar a las obras ser*.

Hasta aquí hemos atisbado de qué modo las obras de arte son desplazadas de *su mundo*. Nos queda perseguir más consecuencias a partir de la pregunta, *¿cuándo la obra es?* Responderemos preliminarmente lo siguiente: cuando la obra se pone en obra, no obstante, cómo se constituye este *poner en obra*, pues en función de dos rasgos esenciales, la lucha entre mundo y tierra.

¹⁰⁰ Sobre las implicaciones que tiene esta fue *fuerza destructiva*: “[...] great art destroys the *Publikum*. For Heidegger, arts destroys the public to form a people. In Germany in the 1930s nothing could have been more politically charged”. (Bernasconi, 1999, pág. 106)

¹⁰¹ (Liebieghaus, 2020)

Antes de avanzar a la problematización de esta lucha, no podemos perder de vista la forma en que Heidegger, se apropia de dos términos complementarios que fácilmente pueden entrar dentro de una categoría histórico-artística, aquellos términos son “exposición y composición”

Es importante, subrayar la importancia tanto del exponer [*aufstellen*] y componer [*herstellen*] porque en español los significados de ambas palabras pueden llevarnos a instancias donde perdamos de vista la originalidad de Heidegger, debido a que serán términos en donde lo que está en juego es el verbo [*stellen*] y que en castellano se traduciría como *poner*. Veamos la traducción al castellano de la tercera versión:

Así como la obra exige una instalación en el sentido de un erigir consagrador y glorificador, porque el ser-obra de la obra consiste en levantar un mundo, de la misma manera resulta necesaria la elaboración [...] La obra como obra, es en su esencia elaboradora¹⁰²

Los términos que elige Leyte son *instalación* y *elaboración*. En contraste, la traducción castellana de la primera versión Xolocotzi se decide por *exposición*:

Preguntamos por la obra, cómo es en sí por sí misma. La obra es por sí misma en tanto ésta, la obra, esté a la obra. Y la obra de arte está a la obra en su exposición. [...] Toda exposición en el sentido de la erección consagrante-glorificante es siempre también levantamiento en cuanto un tipo de colocación [...] Pero ¿cómo debemos aprehender esta propia “exposición” que constituye el ser obra de la obra.¹⁰³

Nosotros preferimos seguir la traducción de Xolocotzi, en la medida en que conserva la fuerza nominal del verbo *poner*. Ciertamente, en la primera versión del manuscrito, el término de exposición forma parte del rasgo esencial del ser-obra, su sentido envuelve una ausencia de vínculos o relaciones con otras cosas u otros lugares, aunque se diferencia del sentido común, el cual asume “exposición” como una palabra sustantiva que sirve para nombrar un evento en donde se organizan obras de arte, con el fin de ser vistas por un público. De este modo, cuando decimos “la exposición de arte de tal museo fue inaugurada tal fecha” aquel enunciado resguarda un sentido en donde las obras se alojan en un aparente lugar adecuado para ser vistas, apreciadas o valoradas, todo esto describe el negocio del arte, en pocas palabras las obras de arte se “exponen” con el fin de relacionar la obra con el público, el museo, y otros agentes. Vale, la siguiente aclaración de Heidegger sobre el peligro de asumir sin reparo, la “exposición” bajo una lógica museística:

Das Bild irrt, verwandelt in seinem Wesen als Kunstwerk, in der Fremde. Dem musealen Vorstellen, das seine eigene geschichtliche Notwendigkeit und sein Recht behält, bleibt dieses Fremde unbekannt. Das museale Vorstellen ebnet alles ein in das gleichförmige der »Ausstellung«. In dieser gibt es nur Stelen keine Orte.¹⁰⁴

Destacamos el enunciado; “La representación museística lo nivela todo en la uniformidad de la exposición [*Ausstellung*] [...] sólo hay estelas no lugares [*Orte*]”. El apartado anterior fue extraído de un breve escrito de 1955, titulado *Sobre la Sixtina*, refiriéndose a la pintura de Rafael, *La Madonna Sixtina*, el tratamiento de Heidegger, apunta a problematizar el lugar

¹⁰² (Heidegger, 2010a, pág. 32)

¹⁰³ (Heidegger, 2006a, pág. 17)

¹⁰⁴ (Heidegger, 1983, pág.120)

de la famosa pintura, aunque haciendo hincapié en el lugar propio de la obra, el cual fue desplazado cuando se trasladó a un museo alemán.¹⁰⁵ Pero, aquel lugar propio de la obra permanece como una extrañeza, porque la homogeneidad en la cual se nivela toda gran obra cierra el paso para que la auténtica *exposición*, se abra.

En suma, cuando las luces del museo se encienden, el arte pierde su mundo o su lugar, para superar esta decadencia inusual que rodea a la obra, es fundamental preguntarnos por la obra de arte a partir de una mirada que permita traer la posibilidad para que la obra *huya* y ella misma produzca su aislamiento, su propia solitud, y en esa solitud, es donde:

trae su mundo al alzarse abierto [...] crea el espacio que ella domina; determina el lugar en el cual se erige. La exposición en cuanto erección consagrante-glorificante se funda siempre en la exposición en cuanto espacio libre alzante de un mundo.¹⁰⁶

Hasta aquí queda mucho más claro, hasta qué punto para preguntarnos sobre el ser-arte de la obra, es necesario remitir tal pregunta a la obra en sí misma, dejar que ella sea, porque solo al asumir una posición de distancia, la obra ya no permanece arraigada a relaciones que lo único que logran es romper la *exposición* que se erige en cuanto alza un mundo. Ya que, solo en la medida en que la obra es en sí, brota el poder de la obra, y no solo causa impresión, como lo haría una pieza de arte, [*Kunststück*]. Es decir, la obra en sí abre un mundo y esta apertura es la particular realidad de la obra. Al respecto, Leyte nos recuerda: “es la transformación de la mirada la que mira lo sensible de las obras [...] por la colocación de las obras, dispuestas sólo para ser visitadas, pero no vistas [...] la imposibilidad procede de la mirada que sólo puede ver objetos ya no una sola realidad singular”.¹⁰⁷

En lo que sigue, hablaremos sobre el otro rasgo esencial que aparece preliminarmente antes de hablar sobre *la tierra*, tal rasgo es la composición, así como la obra en su ser-obra *expone* también *compone*. Pero en la palabra composición resuena el uso más cotidiano, cuando decimos; “la pintura está compuesta de color” o “el poema se compone de versos, que a su vez son palabras” al expresarnos así queremos indicar la materia de la cual está hecha una obra de arte. Pero, en oposición a tal significado el filósofo de la Selva Negra señala que la comprensión cotidiana en la cual se dice: el arte está compuesto de materia, y a su vez por una forma, legitima un esquema *hylemórfico* que ajusta la obra de arte y en general cualquier ente visto como algo fabricado.

El ente es siempre en tanto ente lo que está ahí elaborado. Sin embargo, esta interpretación del ser del ente no es obtenida en absoluto a partir de la experiencia de la obra de arte como *obra de arte* a lo mucho a partir de la experiencia de la obra de arte como una cosa fabricada.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Recordemos que el famoso óleo de Rafael formó parte de la Iglesia de Placenza hasta el siglo XVIII, actualmente forma parte de la Galería de pinturas de los maestros antiguos en Dresde, Alemania. (Gemaeldegalerie Alte Meister, 2020)

¹⁰⁶ (Heidegger, 2006a, pág. 18)

¹⁰⁷ (Leyte, 2006, pág. 267)

¹⁰⁸ (Heidegger, 2006a, pág. 19)

Entonces, si la obra no puede ser remitida como una cosa fabricada, ¿cuál es la pertinencia de ocupar el concepto *componer* [*herstellen*]? Heidegger, lo ocupa bajo la siguiente orientación:

Pero, ¿qué compone la obra como tal y como es componente? Así como la obra se alza en su mundo, así se hunde en la voluminosidad y pesadez de la piedra, en la dureza y brillantez del mineral, en la solidez y elasticidad de la madera, en la luminosidad y opacidad del color, en el sonar del tono, y en la fuerza nombrante de la palabra [...] Nombramos la consonancia de esta plenitud insuperable la tierra. [...] La obra compone la tierra, la coloca en lo abierto como lo que se cierra a si mismo.¹⁰⁹

Para ilustrar la oscuridad de esta última cita, debemos esforzarnos en primer lugar por no confundir el planteamiento heideggeriano con una simple renovación de lo que a simple vista parece señalar, porque la pesadez de la piedra, la luminosidad del color, el sonar del tono y la fuerza nombrante de la palabra, no operan como adjetivos o propiedades de la materia color, piedra o palabra, tampoco son términos pleonásticos para referirse a lo mismo. Más bien, es un modo para *decir* algo que no es posible apresar ni con descripciones o erudiciones de índole estética, en la medida en que la obra de arte al ser por sí misma, no solo se abre para dejar alzar un mundo, sino que también se cierra, esta oposición vendrá a introducir el concepto de *tierra*.

Previo a introducirnos de lleno en el concepto de *tierra*, es menester, aclarar en qué sentido se dice “la obra *componer*”. Nuevamente, *componer* es una alternativa para traducir el término alemán *herstellen*. El término comúnmente podría traducirse como producir, sin embargo, si optamos por esta opción, debemos justificar nuestra decisión, sobre todo porque se trata de un término al que recurre Heidegger a lo largo de su obra, y tal recurrencia tendrá varios matices e implicaciones en otras obras, ya no sólo en el manuscrito sobre el arte, también en conferencias como la dictada en memoria de Rilke, *¿Y para qué poetas?*¹¹⁰ e incluso en el curso de 1935, *Introducción a la metafísica* e indirectamente guarda relación con otros términos como el famoso, *Gestell*.

En lo que sigue trataremos de justificar la conveniencia de *herstellen* como “componer”. De entrada, no podemos optar simplemente por el castellano “producir” y esto se debe a dos importantes razones. Por un lado, producir, deviene de la raíz latina, *producĕre*, que, a su vez, se compone del prefijo pro: hacia delante y del verbo ducĕre: conducir, llevar, por extensión podemos afirmar que producir es llevar o conducir hacia delante algo. La definición de nuestra apreciada RAE es: “Verbo transitivo. Engendrar, procrear, criar. Se usa hablando más propiamente de las obras de la naturaleza y por extensión de las del entendimiento”.¹¹¹ Aquella definición conserva un significado figurado de la palabra, y destaca el vínculo con las obras tanto de la naturaleza como del entendimiento.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 20.

¹¹⁰ “El hombre dispone el mundo en relación hacia si mismo y trae aquí la naturaleza, la produce [...] este producir debemos pensarlo en toda su amplia y múltiple esencia [...] En esta múltiple producción el mundo es detenido y llevado a su estar” (Heidegger, 2010a, págs. 213-214)

¹¹¹ (Real Academia Española, 2020)

El arte, acorde a la tradición, sería una obra del entendimiento, sin embargo, es justo esta acepción por lo que Heidegger, nos refiere a la palabra producción bajo otro sentido, en donde, la obra de arte se constituye por sí misma, omitiendo la figura del artista como el productor de obras, más bien, la obra sería com-ponente, [*herstellend*]. Esta interpretación se alinea al pensamiento heideggeriano en la medida en que integra la necesidad de replantear la comprensión del ente, o en este caso de la obra, ya no vista como algo concluido, constatable, a la mano.

Fijar la obra de arte, como un ente que es producido y que persigue una finalidad, de algún modo nos remite al parágrafo 15 de *Ser y tiempo*, cuando escribe:

[...] es la obra misma lo que en cada caso tiene que ser producido. [...] Pero la obra que se quiere producir no es tan solo empleable para..., sino que el producir mismo es un empleo de algo para algo. En la obra hay también una remisión a materiales.¹¹²

Pese a que la anterior referencia se dirige a tematizar los útiles nos sirve como preámbulo para subrayar lo importante que es para el maestro de Friburgo, orientar y redirigir nuestra mirada a los entes, ya no como meros objetos, que están disponibles y al alcance de nuestra mano, o de nuestra vista ingenua, es decir, la obra de arte no puede ser solo un objeto producido para generar el gusto, placer o contemplación de algún espectador, más bien, la obra de arte al servirse de los materiales, sea una piedra, un sonido, o una palabra, permite traer, conducir lo que esencialmente es la piedra, el sonido y la palabra, y con ello ya no son simples materiales, porque si lo fueran, no tendrían límites, lo que hace la obra de arte al componer es justamente brindar límites. En última instancia la obra de arte consigue reunir la totalidad de lo ente para que pueda ser *expuesto* tal como es, o sea que la piedra es más piedra en el *Templo griego* que en la fábrica agrupada por piedras que tiene por finalidad venderlas. Esto último queda mejor acotado en *Introducción a la metafísica*, allí Heidegger apunta:

[...] el ente se vuelve lo acabado, ya no es lo que se apoya en sus propios límites, sino que es lo concluido, como tal disponible para cualquiera [...] el ente se convierte en objeto ya sea de la contemplación ya del hacer. [...] El originario imperar, la physis, se degrada entonces al estado de modelo para la reproducción y la imitación. La naturaleza se convierte en un ámbito especial diferenciado del arte y de todo lo producible y planificable.¹¹³

En el *Templo griego*, no existe diferenciación entre la piedra, la forma, el artista o el dios, todos ellos son *componentes*, y con ello nos referimos a un *poner aquí*. En esa medida, podemos argumentar que el verbo *componer* [*herstellen*] no es un concepto pasivo sino dinámico, y tal dinámica es co-relativa al *exponer* [*aufstellen*], pues ambos se integran al “poner en lo abierto”, que logra alzar un *mundo*, por eso la *composición* es un rasgo esencial de la *tierra*, ya que no abre sino *cierra*. Es decir, “La obra compone la tierra, la coloca en lo abierto como lo que se cierra a sí mismo”.¹¹⁴

¹¹² (Heidegger, 2012a, pág. 92)

¹¹³ (Heidegger, 2001, pág. 64)

¹¹⁴ (Heidegger, 2006a, pág. 20)

Hasta ahora hemos expuesto una razón por la que justificamos nuestra decisión de utilizar *componer* para denominar el *herstellen* heideggeriano, pero con esta decisión nos distanciamos de la traducción de Leyte, quien decide traducir en la tercera versión del *manuscrito* dictado en Frankfurt en 1936, aquel término por *elaboración*: “La obra, como obra, es en su esencia elaboradora. Pero ¿qué elabora la obra?”.¹¹⁵ Para evitar confusiones entre la traducción de Xolocotzi y la de Arturo Leyte, cabe advertir que el filósofo español ocupa el término *com-poner* para traducir el complejo concepto heideggeriano de *Gestell* que lo encontramos en *Identidad y diferencia*.¹¹⁶

Al dirigirnos al *Apéndice* del manuscrito sobre el arte, el propio Heidegger aclara que el sentido de *Ge-stell*, cuando escribe: “Lo que aquí recibe el nombre de figura debe ser pensado a partir de *aquel* situar y aquella com-posición (*Ge-stell*), bajo cuya forma se presenta la *obra* en la medida en que se erige y se trae aquí a sí misma”.¹¹⁷ Este pasaje, al introducir la palabra *Gestell*, significa “la agrupación del traer delante (del producir), esto es, del dejar-venir-delante (dejar aparecer)”.¹¹⁸ Esta aclaración nos sugiere reconocer que en el *Origen de la obra de arte*, la palabra *Ge-stell* aún no tiene el sentido determinante que tendrá posteriormente en *La pregunta por la técnica* aunque ya es atisbado.

Gracias al extracto anteriormente citado, parece idóneo que *componer* [*herstellen*] al menos en el *manuscrito* con el que estamos trabajando no tenga la connotación de *producir*, debido a que puede confundirse con otro término al que Heidegger se refiere en varios textos posteriores, a saber, *hervorbringen*, el cual Leyte traduce como el *traer delante*. Por tanto, y recuperando lo dicho anteriormente, producir, en el castellano conserva aquel sentido del llevar delante, o mejor aún, “traer-ahí-delante”.¹¹⁹ A partir de esta valoración, *composición* para nosotros denota el *herstellen* heideggeriano.

Hasta ahora nos hemos dedicado en explorar dos rasgos esenciales del *ser-obra*, tanto exposición como composición, ambos términos nos ayudan a comprender la lucha entre tierra y mundo, esta lucha acontece fundamentalmente en el *ser-obra*, sin embargo, al aproximarnos a tematizar esta lucha, debemos matizar el sentido en que opera la noción de tierra y mundo, atender esta necesidad nos llevará a distinguir no solo la originalidad del manuscrito, también nos proveerá de un andamiaje conceptual más enriquecido para sostener lo que en un principio atisbamos al mencionar el ejemplo del *Templo griego*, el cual “pone en obra el acontecimiento de la verdad”.

¹¹⁵ (Heidegger, 2010a, pág. 32)

¹¹⁶ Sobre la traducción de Leyte, véase la nota 5 en (Heidegger, 1990, pág. 83). Conviene advertir que también Xolocotzi en algún momento se aventuró a traducir *Gestell*, como *conducto*. (Xolocotzi Á. , 2008, págs. 123-124), la razón de esta propuesta la explica así: considero que, así como Heidegger descubre en alemán una expresión que congrega los otros modos de fundamentarse la presencia del ente mediante los derivados de *stellen*, así nosotros debemos atrevernos a pensar en español tal fenómeno. Los derivados de *ducere* tales como *conducto*, *producción*, *inducción*, *reducción*, etcétera, ofrecen tal posibilidad. (Xolocotzi Á. , 2011, pág. 138)

¹¹⁷ (Heidegger, 2010a, pág. 46)

¹¹⁸ *Ibidem*, pág.60

¹¹⁹ (Heidegger, 1994, págs. 14-15). Para una mayor problematización sobre el término *hervonbringen* vista como una “concepción plástica de la producción [...] hacia el arte y la poesía que se enmarca en una reflexión sobre la plasticidad obtenida mediante la consideración de la escultura y la arquitectura”. *Cfr.* (Rubio, 2010)

2.2 *La génesis conceptual de la lucha entre mundo y tierra*

Mundo

Gadamer en *La verdad de la obra de arte* señala que las conferencias que Heidegger dictó en 1936 sobre el arte fueron una:

sensación filosófica [...] La verdadera sensación que significaba este nuevo intento de pensar de Heidegger fue la nueva concepción que asomaba en este tema. El discurso versaba sobre el mundo y la tierra. [...] Lo sorprendente era que este concepto de mundo llegara a tener un concepto contrapuesto, que era el de tierra.¹²⁰

La anterior referencia destaca una característica que habitualmente encontramos al momento de aproximarnos al ensayo sobre el arte, en la medida en que se tiende a enfatizar la relación entre los conceptos de mundo y tierra, como un vínculo nuevo e inédito en el pensamiento de Heidegger. Sin embargo, este enfoque habrá de ser puesto en duda, ya que como trataremos de problematizar en lo que sigue, tanto la noción de mundo como de tierra, emergen de un amplio recorrido que Heidegger emprendió años anteriores a las célebres conferencias de Frankfurt, en vista de aquel recorrido comprobaremos que el discurso sobre el mundo y la tierra en *El origen de la obra de arte*, más que tratarse de un planteamiento nuevo, es prueba de un intento por radicalizar ciertos conceptos que anteriormente habían sido problematizados en el andar filosófico del maestro de Friburgo.

Es indudable que uno de los conceptos fundamentales que atraviesan toda la obra heideggeriana, es el de mundo. Y aunque el estudio de esta cuestión ha suscitado múltiples líneas de investigación en la fenomenología, como es el caso de la propuesta cosmológica de su aprendiz, Eugen Fink, cabe distinguir que el concepto de mundo representó para el mismo Heidegger un eje rector desde el cual se articulaba su pensamiento, y por ende la cuestión del mundo no fue abandonada o relegada en el transcurso de su obra. Este hecho nos da la pauta para exponer con cautela algunos aspectos que aparecen en el manuscrito sobre el arte, en la medida en que trataremos tan solo un “momento” de la tematización sobre el concepto de mundo, dicho momento será acotado en virtud de una breve aproximación a dos obras, *Ser y tiempo*, y el escrito de 1929, *Sobre la esencia del fundamento*. Tras el estudio de ambos títulos, extraeremos un par de conceptos que a la postre nos permitirán vislumbrar el modo en que la obra de arte puede abrir mundo.

Mundo en Ser y Tiempo

Cuando interrogamos la obra de arte como un objeto, el modo de acceder a dicho objeto generalmente supone una estructura dicotómica en la cual el sujeto que contempla al objeto artístico establece dicho objeto como una “cosa conformada”, tal determinación parte del modelo tradicional de materia y forma de lo ente. Dicho modelo no solo será la base para resolver la pregunta sobre el modo en que se constituye un objeto o cosa, sino que a partir de la modernidad llegará a ser un principio de la estética. Y es justamente sobre dicho modelo la primera crítica que dirige Heidegger en su ensayo sobre el arte, sin embargo, esta crítica

¹²⁰ (Gadamer, 2002, págs. 98-99)

es consecuente a buena parte de las investigaciones que el filósofo ha emprendido desde años antes, en la medida en que uno de los aportes de Heidegger a la fenomenología, se basa en establecer un marco metodológico más originario para acceder al mundo en tanto fenómeno.

Es decir, que la propuesta heideggeriana sobre el mundo trata en primer lugar de superar las propuestas de carácter subjetivo y objetivo sobre el mundo, pues ambas direcciones se quedan cortas, por un lado, el mundo en tanto fenómeno queda reducido a la conciencia de un sujeto y por el otro, mundo es caracterizado como una suma de objetos. Indudablemente, esta cuestión no puede resolverse en términos tan generales como los aquí propuestos, por ello es necesario estudiar con cuidado la obra de Heidegger para reconocer el diálogo que establece con la tradición filosófica resaltando la manera en que la ontología tradicional ha tematizado el problema del mundo a partir de interrogar a los entes intramundanos desde el esquema de la presencia, pues semejante esquema ha ocultado la estructura esencial del *Dasein* como “ser en el mundo” y en consecuencia la delimitación de los entes intramundanos ha quedado a merced de las posturas objetivistas o subjetivistas, que reducen al objeto a una mera cosa “puesta ante los ojos”.

En pocas palabras, la reflexión de Heidegger se dirige a cuestionar los modos en que se ha resuelto la manifestabilidad de lo ente, para clarificar con mayor detalle este cuestionamiento, limitaremos nuestra atención en el tratado de *Ser y tiempo*, con el fin de extraer al menos dos aspectos fundamentales. En primer lugar, se reconocerá el análisis del ente intramundano en función del mundo circundante para determinar el ser de dicho ente, como un “ser a la mano”. En segunda instancia, se comprobará cómo el ente intramundano es el horizonte de manifestación del mundo, y este acontecimiento supone establecer la determinación ontológica-existencial del *Dasein* en términos de *trascendencia* y a partir de ella es posible la apertura de mundo.

La primera parte del tratado se caracteriza por tematizar la analítica del *Dasein*, y previo a los párrafos iniciales del preparatorio §12, ya ha quedado claro que *Dasein* es el ser que le va a su propio ser, con esto se logra la esencia del *Dasein*, la existencia. Pero esta determinación del *Dasein* debe “ser comprendida *a priori* sobre la base de la constitución de ser que nosotros llamamos *estar-en-el-mundo*”¹²¹ con esta advertencia Heidegger nos conducirá a lo largo de toda la primera sección a esclarecer con mayor detenimiento cuáles son las implicaciones de pensar la estructura de ser-en-el-mundo derivadas a partir de la cotidianidad del *Dasein*, la cual será entendida por Heidegger como el marco referencial más inmediato. En función del análisis dedicado a la cotidianidad en el §15 *El ser del ente que comparece en el mundo circundante* establece lo siguiente:

Nosotros llamaremos al ente que comparece en la ocupación el útil. En el *trato* pueden ocuparse los útiles para escribir, para coser, para trabajar [herramientas] [...] El modo de ser del útil en que éste se manifiesta desde él mismo, lo llamamos el *estar a la mano*. [...] El trato con los útiles se subordina al complejo remisional del para algo. [...] La obra de la que nos ocupamos en cada caso no está solamente a la mano en el mundo privado sino

¹²¹ (Heidegger, 2012a, pág. 74). Para los estudiosos del pensamiento heideggeriano, la traducción al castellano de *In-der-Welt-sein* es problemática, Gaos, tradujo como ser-en-el-mundo, Leyte también. Para nuestra investigación decidimos conservar la fórmula ser-en-el-mundo.

que lo está en el *mundo público*. Con el mundo público queda descubierta y accesible a cada cual la *naturaleza del mundo circundante*.¹²²

Con el anterior extracto obtenemos el modo de ser del útil como *lo que está a la mano*, sin embargo, no debemos confundir esta relación del útil con la mano como una vinculación en términos cognoscitivos, es decir, nos relacionamos con los útiles sin previamente conocerlos de forma a-temática o pre-teorética. Al detenernos en esta cuestión, debe quedar claro que a Heidegger le interesa cuestionar el modo en que la tradición ha privilegiado el conocimiento fijándolo como el punto de partida para tratar lo que es un ente, en oposición a este proceder el filósofo alemán establece que “el conocimiento no logra poner al descubierto lo que solamente está ahí sino *pasando a través* de lo a la mano en la ocupación. *El estar a la mano es la determinación ontológico-categorial del ente tal como es 'en sí'*”.¹²³

Pero, conviene preguntarnos ¿si al fijar el *estar a la mano* como una determinación ontológica-categorial del ente tal como es, queda resuelto el problema de mundo? O ¿es el mundo la suma total de aquellos entes intramundanos? Para responder estas interrogantes, debemos diferenciar entre la pareja de términos; categorial y existencial, pues como veremos Heidegger establece su análisis sobre el ser en el mundo, a través de una distinción metodológica de aquellos términos, esta decisión es medular para comprender el sentido de mundo en la obra heideggeriana.

1. Mundo se emplea como concepto óntico, y significa entonces la totalidad del ente que puede estar ahí dentro del mundo.

2. Mundo funciona como término ontológico y entonces significa el ser del ente mencionado en el número 1. Y así <<mundo>> puede convertirse en el término para designar la región que cada vez abarca una multiplicidad de entes: por ejemplo, al hablar del *mundo* del matemático, mundo significa la región de los posibles objetos de la matemática.

3. Mundo puede ser comprendido nuevamente en sentido óntico, pero ahora no como el ente que por esencia no es el Dasein y que puede comparecer intramundaneamente, sino como *aquello en lo que vive* un Dasein fáctico en cuanto tal. Mundo tiene aquí un significado existivo preontológico, en el que se dan nuevamente distintas posibilidades: mundo puede significar el mundo *público* del nosotros o el mundo circundante *propio* y más cercano (doméstico)

4. Mundo designa, por último, el concepto ontológico-existencial de la mundaneidad. La mundaneidad misma es modificable según la variable totalidad estructural de los mundos particulares, pero encierra en sí el apriori de la mundaneidad en general. Nosotros tomaremos terminológicamente la expresión mundo en la significación fijada en el número 3.¹²⁴

Las primeras dos significaciones de mundo remiten a los entes que no tienen el modo de ser del *Dasein*, en consecuencia, son de carácter categorial. Las últimas dos remiten al *Dasein* y por eso es válido referirlas a partir de un sentido existencial. Con esta aclaración se consigue establecer el rumbo que sigue la interpretación heideggeriana para dar cuenta del fenómeno

¹²² *Ibidem*, págs. 89-93.

¹²³ *Ibidem*, pág. 93.

¹²⁴ *Ibidem*, págs. 86-87.

de mundo, o mejor dicho *la mundaneidad del mundo*. Es decir, que para arribar a la exposición de ente intramundano como *ser a la mano*, es necesario identificar que esta posibilidad supone una determinación categorial, y por ende resulta improbable generar una aproximación definitiva al problema del fenómeno de mundo, si antes no se ha establecido el carácter existencial de mundo, que como vimos remite al *Dasein*. Sin embargo, tampoco habrá que caer en el equívoco de reducir el ente intramundano al *Dasein*, como si uno dependiera del otro, más bien se trata de establecer en el ente intramundano como “su horizonte de manifestación el que remite estructuralmente al *Dasein* [...] en cuanto éste con su apertura al ser y al mundo funda el ‘ahí’(Da) para toda posible manifestación del ente [...]”.¹²⁵

Con los apuntes anteriores se pretende aclarar a grandes rasgos la ruta interpretativa que se establece en *Ser y tiempo*, al abordar el fenómeno de mundo, en la medida en que el sentido de mundo es abordado al menos desde dos extremos. El primero trata sobre el análisis del ente intramundano en función del ámbito práctico-operativo, o sea los entes que no son *Dasein*, y el segundo remite al carácter existencial-ontológico en donde encontramos “la estructura de aquello a lo que el *Dasein* se remite es lo que constituye la *mundaneidad del mundo*”.¹²⁶ En menos palabras, mundo es determinado como la condición originaria para que algo llegue a manifestarse con sentido, es decir para que lo ente gane su ser, sea el ente intramundano como *ser a la mano*, o para que el *Dasein* pueda “*significar* para sí mismo”. Heidegger aclara esta condición originaria de mundo cuando escribe: “al todo respectivo de este significar lo llamamos *significatividad*. Ella es la estructura del mundo, es decir, de aquello en lo que el *Dasein* ya está siempre en tanto que *Dasein*”.¹²⁷

Sin embargo, aún queda aclarar, por qué la condición originaria de mundo yace emparentada con la propia estructura del *Dasein*, ¿puede entenderse mundo y *Dasein* como sinónimos o conceptos equivalentes? Para no caer en equívocos, conviene fijarse en lo que Vigo ha denominado la “bidimensionalidad de la trascendencia”.¹²⁸ La trascendencia se constituye por dos instancias que ya hemos esbozado previamente, a saber, la dimensión óntica y la ontológica, la primera refiere al modo en que se accede o se manifiesta el ente intramundano, por ejemplo, el útil y la segunda refiere al *Dasein* en tanto que despliega un marco de significatividad que fija una previa *comprensión* del ser del ente. En virtud de ambas dimensiones, queda fijada no solo la ruta para dar cuenta de la mundaneidad del mundo, en tanto que va de lo óntico-categorial a lo ontológico-existencial, sino que de manera más profunda se aclara que “toda referencia al ente por parte del *Dasein* involucra siempre ya, un esbozo o proyecto del ser de dicho ente y, con ello, un ir más allá del ente mismo, en dirección del ser como tal”.¹²⁹ De esta forma es posible atisbar aquella bidimensionalidad óntico-ontológica de la trascendencia del *Dasein*, y en consecuencia

¹²⁵ (Vigo, 2008, pág. 70)

¹²⁶ (Heidegger, 2012a, pág. 108)

¹²⁷ *Ídem*.

¹²⁸ (Vigo, 2008, pág. 45)

¹²⁹ *Ibidem*, pág. 47.

también nos aproximamos a lo que posteriormente Heidegger llegará a tematizar como la *diferencia ontológica*.

En suma, es posible tratar que *hay mundo*, cuando este es fijado como un horizonte último para la manifestación de lo ente, o también cuando se pone en marcha un proyecto de “apertura del mundo”, esto último puede verse con mayor profundidad cuando se aborda la angustia que en tanto disposición afectiva, “abre el ser en el mundo”. Y justamente aquel característico “abrir mundo” yace determinado a partir de un horizonte originario al cual el propio *Dasein vuelve*, en la medida en que, al ir más allá de lo ente logra comprender significativamente el ser del ente. Al respecto, Heidegger aclara:

Pero si el mundo puede resplandecer de alguna manera, es necesario que ya esté abierto. Con la posibilidad de acceso para la ocupación circunspectiva de lo a la mano dentro del mundo ya está previamente abierto el mundo. El mundo es, por consiguiente, algo *en lo que* el *Dasein* en cuanto ente ya siempre *ha estado*, y a lo que en todo explícito ir hacia él no hace más que volver.¹³⁰

Esta característica *vuelta* del *Dasein* hace ver que el “trascender” yace en clara relación ontológica con la estructura de ser en el mundo, toda vez que el mundo sea atisbado como un *horizonte último*, desde donde se ilumina o resplandece aquello en donde lo ente ‘en sí’ adviene, es decir, que para lograr que el ente intramundano obtenga su ser es necesario arribar a un ámbito donde el mundo ya está previamente abierto. Al respecto, Xolocotzi propone lo siguiente:

Si la totalidad condicional respectiva (mundo) ocurre como un comprender anticipatorio de la condición respectiva [...] entonces el término “apertura” debe ser utilizado siempre en referencia al modo de darse del mundo y de su correspondiente totalidad condicional respectiva. Aquí no se trata de un carácter ontológico de los entes no existentes, sino de un carácter ontológico del *Dasein*. [...] el mundo es caracterizado como la totalidad de referencias de sentido, es decir, para algo, abierta en el *Da* del *Dasein*. En este respecto, mundo es llamado significatividad.¹³¹

Ahora bien, definido el mundo como una totalidad de referencias de sentido, y que necesariamente *resplandece* como apertura, resulta viable concluir una primera definición preliminar de mundo como aquel horizonte originario desde donde el *Dasein* a partir de la trascendencia bidimensional logra abrir la posibilidad para que el ser de lo ente llegue a manifestarse. Como veremos en el siguiente apartado esta definición será radicalizada por Heidegger en textos como la *Esencia del fundamento*, pues allí problematiza si el mundo como totalidad abierta de significatividad puede *fundarse* a partir de la trascendencia misma del *Dasein*, y en esa medida dar paso a la libertad entendida como un “dejar imperar un mundo”, que, en última instancia permite establecer mundo como un concepto trascendental.

Mundo y trascendencia

Como hemos visto, Heidegger emprende una investigación sobre el fenómeno de mundo, desplazando como principal modo de acceso las posturas subjetivistas u objetivistas, y para lograrlo parte de una serie de pautas de carácter metodológico que tienen por meta delimitar

¹³⁰ (Heidegger, 2012a, pág. 97)

¹³¹ (Xolocotzi Á., 2004, págs. 185-186)

el modo de acceso al fenómeno de mundo, en virtud de un despliegue categorial-existencial, en donde Heidegger comienza con los análisis de los entes intramundanos y posteriormente atisba la estructura existencial del *Dasein*, en dicha estructura revela lo que será entendido posteriormente como “ser en el mundo”, es decir, mundo referido al carácter de ser del *Dasein*.

En cierta medida, el análisis de mundo en *Ser y tiempo*, llega a una suerte de cisma, ya que después de 1927, Heidegger llevará a cabo una auto-interpretación sobre algunos conceptos fundamentales, en consecuencia, el fenómeno de mundo será tratado con mayor profundidad, prueba de ello es el curso del semestre de invierno de 1929-1930, *Conceptos fundamentales de la metafísica*, y también el escrito dedicado a Edmund Husserl, por su cumpleaños 70, *La esencia del fundamento*.

En aquel texto, el objetivo de Heidegger es claro, toda aproximación a la pregunta por la esencia del fundamento debe ser conducida a partir del ámbito de la trascendencia. Ya hemos examinado algunos elementos para comprender que la trascendencia remite a dos dimensiones; el ser y el ente, o mejor dicho la llamada diferencia ontológica. No obstante, para el filósofo alemán, será importante ahondar en el fundamento de aquella diferencia ontológica, el cual no será otro más que la misma trascendencia. Por ello, Heidegger llama la atención sobre la estructura formal de la trascendencia, en virtud de una aclaración sobre el término.

Trascendencia significa traspasamiento [Überstieg]. Trascendente (que trasciende) es lo que lleva a cabo ese pasar más allá y se mantiene en él. Ese traspasamiento es un acontecimiento propio de un ente. Desde el punto de vista formal, el traspasamiento se puede entender como una relación que se extiende “desde” una cosa “hasta” otra cosa. Así pues, al traspasamiento le pertenece eso hacia lo que tiene lugar dicho traspasamiento, lo cual, y casi siempre de modo inadecuado, recibe el nombre de trascendente. Y, finalmente, en el traspasamiento siempre hay algo que es traspasado. Todos estos momentos están tomados de un acontecimiento espacial al que alude la expresión en primera instancia [...] Pero la trascendencia es un traspasamiento que hace posible lo que se llama la existencia en general.¹³²

Con el anterior pasaje, nos resulta viable distinguir que todo trascender remite al propio *Dasein*, de tal criterio se desprende lo que más adelante tratará en el escrito definiendo la trascendencia como aquella que constituye la *mismidad del Dasein*. Aunque, otro criterio que nos revela el pasaje anterior tiene que ver con el característico proceso del *traspasamiento*, pues comienza con el *hacia donde*, que de algún modo remite al horizonte de manifestación último, es decir, mundo. En dicho recorrido, queda “algo que es traspasado”, ese algo bien puede tratarse del ente intramundano. En esa medida, podemos decir que el tratamiento preliminar de Heidegger sobre el *traspasamiento* como trascendencia, replica el modelo de *Ser y tiempo*, en tanto que la existencia definida formalmente como “ser en el mundo” es la condición de posibilidad para que los entes intramundanos sean determinados como lo que son, o sea que la dimensión de lo categorial supone el carácter existencial, por eso, la pareja de términos: mundo y *Dasein*, son *trascendentes*.

¹³² (Heidegger, 2007a, pág. 120)

A estas alturas, es importante distinguir que el mundo entendido como el horizonte de manifestación, implica la posibilidad de otorgar *límite y medida*, y que a su vez va de la mano con la pregunta de lo *ente en su totalidad*. Al respecto, el propio Heidegger aclara:

1. Mundo significa más bien un *cómo del ser* de lo ente que eso ente mismo. 2. Dicho *Cómo* determina a lo *ente en su totalidad*. En el fondo, es la posibilidad de todos y cada uno de dichos *Cómo* en general, en cuanto límite y medida. 3. Este *Cómo* en su totalidad es hasta cierto punto algo *previo*. 4. Este *previo Cómo* en su totalidad es a su vez *relativo* al *Dasein* del hombre. Así pues, el mundo es inherente precisamente al *Dasein* humano, a pesar de abarcar a todo ente, y por lo tanto también al *Dasein*, en la totalidad.¹³³

A partir de la última cita, es posible reconocer al mundo a partir del *cómo*. Este particular momento implica aproximarnos al mundo a partir de la *comprensión*, y en función del pasaje que anteriormente recorrimos, este tipo de comprensión refiere al *Dasein* mismo, en la medida en que “el mundo *comprende en sí*”. Por tanto, el mundo no solo comprende el ser de lo ente como tal, sino que a su vez “determina lo ente su totalidad”, lo cual incluye al *mismo Dasein*. Asimismo, resulta oportuno identificar lo que Heidegger denomina como *lo ente en su totalidad*, pues implica distinguir que dicha *totalidad*, no es que sea conceptualizada o abordada temáticamente, porque “la totalidad se entiende sin que haya que comprender también propiamente ni mucho menos analizar “completamente” y hasta el fondo todo lo ente manifiesto en sus relaciones específicas [...] la comprensión de esa totalidad, que la comprende de antemano y en todo lo que abarca, es el traspasamiento hacia el mundo”.¹³⁴ Por lo anterior, resultaría inválido reconocer en dicha totalidad una suma de entes, pues cumple con una *condición previa*, pre-teorética, dar cuenta de semejante anterioridad involucra atisbar una “totalidad de referencias de sentido” o bien el “plexo total de significación”, es decir, el mundo se abre, y como veíamos en el apartado anterior, toda apertura de mundo trae consigo la comprensión tanto del ente intramundano como del *Dasein*. En menos palabras, Alejandro Vigo lo sintetiza así: “[...] en la medida en que el mundo provee el horizonte de trascendencia a partir del cual únicamente el *Dasein* puede apropiarse significativamente de sí y del ente intramundano, en esa misma medida puede decir Heidegger que el mundo pertenece esencialmente al ‘sí mismo’”.¹³⁵

A partir, de la argumentación previa, Heidegger se preguntará en el escrito si *Dasein* y mundo al permanecer en vínculo esencial, ¿el segundo queda relegado a una mera propiedad “subjética”? A lo que responde con la necesidad de reconocer al mundo como un *transproyecto*. [*Überwurf*]. Es decir, que a partir del *poder ser* del *Dasein*, se “pone delante un mundo” esta posibilidad queda descrita del siguiente modo:

El mundo es llevado (por el *Dasein*) ante sí mismo. Este llevar-ante-sí mismo al mundo es el proyecto originario de las posibilidades del *Dasein*, en la medida en que, situado en medio de lo ente, el *Dasein* tiene que poder actuar ateniéndose a él. Pero en la medida en que no comprende propiamente lo proyectado, es un proyecto que va más allá de lo ente. Este proyecto previo que traspasa y va más allá de lo ente es el que hace posible en absoluto que lo ente se manifieste como tal. Este acontecer de un proyecto que proyecta más allá de lo ente y en el que madura y tiene lugar el ser del *Dasein* es el ser-en-el-

¹³³ *Ibidem*, pág.124.

¹³⁴ *Ibidem*, pág.134.

¹³⁵ (Vigo, 2008, pág. 163)

mundo. Que “el Dasein trasciende” quiere decir que configura un mundo en la esencia de su ser y que lo “configura” en varios sentidos.¹³⁶

Gracias al anterior fragmento, podemos adelantar nuestra exposición al punto en el que reconocemos al Dasein como un *transproyecto*, en el que se entrelaza la posibilidad de un *traspasamiento*, que no es otra cosa más que el modo en que se “configura un mundo”. Este carácter configurador del *Dasein*, acontece sobre la previa proyección de un mundo que garantiza un horizonte de manifestación para que lo ente adquiera su ser. No obstante, un modo en que Heidegger radicaliza su planteamiento descansa en la introducción de la *libertad*, distinguiéndola como aquello que permite la mediación o vínculo entre *mundo* y *Dasein*, que en última instancia se deposita en el hombre. Para aclarar este concepto de libertad, conviene distanciarse de la significación más usual, que la define como una voluntad del hombre, pues para Heidegger la libertad no es una facultad del hombre, sino a la inversa, la libertad determina al hombre. O en palabras de Heidegger: “el traspasamiento hacia el mundo es la libertad misma [...] Pero aquí libertad se manifiesta simultáneamente como lo que hace posible el vínculo y el carácter vinculante. *La libertad es la única que puede lograr que reine un mundo que se haga mundo para el Dasein*. El mundo nunca *es* sino que *se hace mundo*”.¹³⁷

En función de lo dicho, podemos decir que la libertad es aún más originaria pues a partir de ella se obtiene este carácter vinculante que posibilita el característico, *dejar que reine un mundo*. Para abordar esta cuestión con mayor claridad Vigo explica:

Dejar imperar un mundo provee, así la condición de posibilidad de todo modo de referencia al ente intramundano y, en particular, también de todo dejarse vincular a dicho ente como medida [...] porque el mundo es límite y medida del modo en que en cada caso comparece el ente intramundano. En tanto límite y medida para el modo en que cada caso comparece el ente intramundano, el mundo es fundamento (*Grund*) de la venida a la presencia de dicho ente. En tal sentido, la trascendencia, como libertad *del* ente para el mundo, puede ser caracterizada también como *libertad para el fundamento*.¹³⁸

La explicación de Vigo resulta valiosa, pues justamente nos aclara buena parte del argumento de Heidegger para introducir esta *libertad*, que de cierta forma permite establecer con una mayor radicalidad el modo en que el mundo en clara co-pertenencia al modo de ser del *Dasein*, otorga límite y medida sobre lo ente. Este carácter de medida puede encontrarse cuando un ente intramundano es fijado de acuerdo con el uso, o bien según el acceso teórico-constatativo del enunciado.

Para terminar con este apartado, vale la pena señalar que aún el mundo como transproyecto del Dasein, y definido su carácter vinculante en virtud de la trascendencia como libertad, no resuelve el problema de la diferencia ontológica, pues aún depende de cierto *horizonte-trascendental*, y por tanto existencial. En años posteriores, Heidegger trabajará en buscar otros caminos para abordar la esencia de la verdad, más allá del esquema dado por la diferencia ontológica. El filósofo escribe en una nota al texto *De la esencia del fundamento*:

¹³⁶ (Heidegger, 2007a, pág. 136)

¹³⁷ *Ibidem*, pág. 140.

¹³⁸ (Vigo, 2008, pág. 165)

Aquí la esencia de la verdad es concebida en cuanto *bifurcada* de la diferencia a la manera de una marca indeleble, en lugar, por contra, de *superar* la diferencia a partir de la esencia de la verdad del ser o incluso de pensar la diferencia como el propio ser y, en él *lo que es del ser [Seyende]* y ya no como *ser de lo ente*.¹³⁹

La mentada superación de la diferencia es un paso definitivo en el pensar heideggeriano, porque lo conducirá a una verdad más originaria, una verdad del Ser [Seyn]. Este otro lugar desde donde se piensa la verdad aparece en el pensamiento tardío de manera profunda, pero como vimos la sospecha de la limitación que trae consigo la diferencia ontológica, a la cual, se suma el problema de la *trascendencia* del Dasein, recorre ya *La esencia del fundamento*. Y en dónde queda el Dasein con relación al Ser: “La relación de la verdad para el Dasein ahora es pensada como lance. El Dasein está yecto desde este lance de la verdad del ser en la verdad *lanzante* del ser”.¹⁴⁰ Esta última indicación termina por comprobar aquello que se enuncia al final de la conferencia sobre el fundamento, cuando Heidegger escribe: “todo proyecto de un mundo es un proyecto *arrojado*”.¹⁴¹

Mundo y arte

En virtud de los apartados anteriores hemos visto a *grosso* modo, el tratamiento que Heidegger le dedica al fenómeno de mundo. No obstante, veremos que en el manuscrito sobre el arte el concepto de mundo es pensado a partir de una mayor radicalidad pues este será instaurado en contraposición esencial al concepto de tierra, para comprender dicha contraposición es necesario reconocer la manera en que Heidegger aborda la cuestión de mundo, pues comprobaremos que uno de los principales aportes descansa en pensar el mundo a partir de una dimensión histórica.

En lo que sigue, trazaremos nuestro análisis a partir de tres instancias. En primer lugar, señalaremos la primacía del *ser-obra*, respecto a otros entes para distinguir que ya no es el Dasein, el único que ser que puede abrir mundo. Posteriormente, apuntaremos una definición preliminar, que nos dará pie a reconocer la dimensión histórica de mundo. Finalmente, observaremos que al problematizar sobre el concepto de mundo es primordial examinar la unidad del ser-obra, entendiéndola como medida que determina una posible experiencia que se suma al sentido que ganan los entes en la obra de arte.

Dicho lo anterior, conviene repasar que mundo no es una mera agrupación de cosas contables o conocidas, y tampoco es un marco imaginario que engloba las cosas que se presentan, este hecho lo hemos comprobado con anterioridad, y más allá de pretender definir lo que es el mundo en el pensamiento heideggeriano, conservaremos una señal que hemos recogido en los apartados anteriores. Atender el fenómeno de mundo implica tratar que *hay mundo*, cuando este es fijado como un horizonte último para la manifestación de lo ente, o también cuando se pone en marcha un proyecto de “apertura del mundo”. Tal apertura, es determinada a partir de un horizonte más originario, ante el cual el Dasein vuelve. Tal como hemos estudiado previamente, dicho horizonte es trascendental en la medida en que recoge la

¹³⁹ (Heidegger, 2007a, pág. 118)

¹⁴⁰ (Xolocotzi Á., 2011, pág. 67)

¹⁴¹ (Heidegger, 2007a, pág. 149)

dimensión existencial del Dasein. Es decir, que mundo y Dasein siempre se acompañan, tal como esboza en la *Primera versión*: “El mundo mundeá, acompaña nuestro Dasein como un séquito [...] este séquito nunca lo enfrentamos como objeto, sino que, señalando mantiene removido nuestro hacer y dejar en un ensamblaje de remisiones”.¹⁴²

En función de la última cita, habrá que distinguir que en el caso del manuscrito sobre el arte, a Heidegger le interesa reconocer que la manifestabilidad de lo ente que no es Dasein, puede ya no emerger únicamente a partir del proyecto existencial sino que ahora al aproximarse al ser-obra, tal como advertimos en el apartado del *Templo como exponente y componente*, aquel en tanto es expuesto, abre un mundo, en consecuencia para el filósofo alemán no todos los entes reciben esta posibilidad, de allí que la piedra, las plantas y los animales carecen de mundo, pero “forman parte del velado aflujo de un entorno en el que tienen su lugar”.¹⁴³ Es decir, la primacía del ser-obra así como el Dasein, es dada gracias a que la obra de arte se distingue de un ente intramundano, de lo contrario el arte quedaría relegado al orden categorial de un objeto o útil que es descubierto a partir de un plexo de referencias de carácter práctico operativo, lo cual no es así.

No queda duda que Heidegger fue cauteloso al no restringir una obra de arte como un ente intramundano, a su vez dejó claro en el manuscrito que la esencia de la obra de arte no puede abordarse a partir de una experiencia sensible o ‘estética’ pues tal hecho terminaría por confirmar que el arte es un objeto, y en consecuencia el entramado conceptual que plantea en su texto se vendría abajo. Evidentemente, este hecho es más complejo de lo que parece, ya que para establecer la primacía del ser-obra, se torna relevante introducir la dimensión histórica de aquella apertura de mundo que acontece en la obra de arte. Veamos el modo en que Heidegger lo plantea:

Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí el mundo hace mundo.¹⁴⁴

Tal como podemos diferenciar, cuando *un mundo hace mundo*, sucede un particular acontecimiento en donde nosotros quedamos a merced de oposiciones esenciales, pero no somos ex-puestos sino recogidos en el ser. En aquel recogimiento, “decidimos”, tal como destaca Heidegger aquellas “decisiones” no son de carácter individual sino colectivo, es decir, forman parte de una comunidad, esta última entendida como un pueblo histórico, más adelante Heidegger escribirá: “el mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico”.¹⁴⁵ Cuando analicemos posteriormente el concepto de tierra veremos de qué modo se desenvuelve el destino de un pueblo histórico a partir de la patria [*Heimat*]. Por ahora, conviene enfatizar que el mundo en el manuscrito sobre el arte conserva el carácter trascendental que recorrimos en los

¹⁴² (Heidegger, 2006a, pág. 17)

¹⁴³ (Heidegger, 2010a, pág. 32)

¹⁴⁴ *Ídem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pág. 34.

apartados anteriores, o sea que no se aleja tanto del esquema de *Ser y tiempo* o *De la esencia del fundamento*, aunque, radicaliza el modo en que la apertura acontece, podemos asistir a tal radicalidad cuando leemos:

Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben una parte de lentitud o de premura, de lejanía o de proximidad, de amplitud o estrechez. En el hecho de hacer mundo se agrupa esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo. Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos. Este disponer surge a la presencia a partir del citado erigir. La obra en tanto que obra levanta un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo.¹⁴⁶

A partir de la extensa cita anterior, se torna más claro cómo Heidegger lleva a otro plano el modo en que concibe la “apertura de mundo” en la obra de arte. Por un lado, el mundo aún es pensado como una totalidad de referencias de sentido, por otro lado, dicha totalidad de referencias ya no se despliega a partir del *Dasein*, sino de un *Dasein histórico*. Pero, es la obra en tanto ser-obra, la que en última instancia “hace sitio” a tal espacio abierto, a partir del erigir de la obra. Por lo anterior, cuando Heidegger anota que la obra mantiene abierto lo abierto del mundo, se ve forzado a definir lo que entenderá por tierra, aquella definición preliminar de tierra implica notar que el mundo se funda a partir del carácter cerrado de la tierra, es decir que en la lucha entre ambos se da paso a la característica libertad de hacer mundo. Como veremos más adelante, tal lucha originaria que acontece en la obra de arte involucra “conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es, la verdad”.¹⁴⁷

El hecho de aludir a la verdad no es un asunto menor, pues para comprender el sentido de mundo en la obra de arte, es importante tomar en cuenta que este no puede tematizarse de manera aislada sino en lucha con la tierra, y que a su vez tal lucha desplegará una lucha originaria que es la esencia de la verdad. Dicho esto, veamos como se define mundo con relación a la tierra: “El mundo es el claro de las vías de las directrices esenciales a las que se ajusta todo decidir. Pero cada decisión se funda sobre un elemento no dominado, oculto, desorientador, pues de lo contrario no sería nunca tal decisión”.¹⁴⁸

Hasta aquí, repasamos que entender el mundo como apertura en la obra de arte, no solo establece que los entes adquieren su ser, también involucra la posibilidad de pensar lo abierto a partir de un *Dasein histórico*, de allí se sigue que el mundo sea fundado sobre un elemento no dominado y oculto, la tierra, que permite ajustar las decisiones de un pueblo.

En última instancia pensar la unidad del ser-obra, implica subrayar que el mundo es indisociable de la tierra, esta contraposición nos ofrece un marco para aproximarnos a los entes tal como son. Para entender dicho acontecer, podemos servirnos del ejemplo al que recurre Heidegger cuando escribe:

La obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota,

¹⁴⁶ *Ibidem*, pág. 32.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 39.

¹⁴⁸ *Ídem*.

permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; solo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino. ¹⁴⁹

El anterior extracto, nos habilita a reflexionar sobre el modo en que la obra de arte rebasa y hasta cierto punto supera el ámbito de lo conocido, de lo familiar de tal posibilidad el *ser arte* funda una apertura desde el carácter de lo oculto, en ese movimiento o vaivén, la obra de arte abre un mundo para si misma pero también para el destino del pueblo histórico. Por tanto, es la obra de arte la que establece no solo el modo en que los entes adquieren su ser más propio, sea un águila cuando se para en el templo o un zapato cuando se pinta en un cuadro, sino que en el fondo el ser obra es, “la medida para el estilo general de experiencia que se inaugura en la experiencia artística. En otras palabras, el ser-obra determina el mundo que surge junto con la obra”. ¹⁵⁰ Es decir, que para atisbar lo que un ente es tal como es en la obra de arte, debemos asumir una experiencia más allá de la vivencia sensible o incluso desde la especulación reflexiva, en consecuencia al aproximarnos al análisis de mundo en la obra de arte, resulta importante sostener que es la misma obra la que establece un movimiento que será dinamizado a partir de su contraposición esencial con la tierra, de tal contraposición surgirá lo que más adelante analizaremos cuando tratemos el modo en que se pone en obra la verdad.

En otras palabras, nuestro intento por acotar el problema de mundo en el manuscrito sobre el arte trae consigo la necesidad de complementar tal cuestión en virtud del concepto de tierra. Sirva el presente apartado en torno al concepto de mundo para únicamente señalar un primer momento de la unidad del ser-obra a la que Heidegger intenta arribar cuando se pregunta por la esencia de la obra de arte.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 30.

¹⁵⁰ (Rubio, 2017)

Tierra

No perdamos de vista que, al momento de analizar el ejemplo del *Templo griego*, el pensador alemán escribe: “El mundo que la obra alzante reserva se dirige como séquito aperiente a la tierra y no permite nada cerrado, oculto. Pero la tierra, que permite a la obra imponerse al componer, en su cerrarse quiere ser todo y retomar todo dentro de sí”.¹⁵¹

Por tanto, el contraconcepto de mundo, es nombrado *tierra*. A diferencia, de *mundo*, la *tierra*, no tiene una amplitud temática pues su aparición se suscita hasta 1935, año en que dicta la conferencia sobre el arte, pero además brinda dos cursos de vital importancia para el trayecto heideggeriano; *Introducción a la metafísica* y *Los himnos de Hölderlin*. Aquellos cursos que después serán publicados en la *Gesamtausgabe* como el volumen 39 y 40 respectivamente, no solo ofrecen la posibilidad de constatar las primeras reflexiones de Heidegger alrededor de la poesía y el arte, sino que de modo mucho más profundo nos aproximan al horizonte temático donde la *tierra* gana su lugar como un concepto fundamental para pensar la poesía y por consecuencia la obra de arte como “instauración del Ser”.

A la par de aquella tematización, el filósofo alemán intenta lograr una re-habilitación de la filosofía griega, en la medida en que el diálogo que establece con Heráclito y Parménides lo llevarán a problematizar sobre un concepto medular para la experiencia griega del ser, tal concepto es la *physis* y que la tradición tradujo como “naturaleza”, sin embargo, para Heidegger esta traducción no puede aceptarse tan a la ligera, pues hay en juego una comprensión de la totalidad de lo ente. Bajo este contexto, *tierra* se configura como la palabra que aún puede nombrar aquella relación esencial entre *physis* y *ser*, pero tal fuerza tendrá una serie de matices, entre los cuales destaca su connotación sacra, pues la tierra es lo sagrado.

Veamos en qué medida al preguntarnos por la génesis del concepto de *tierra* notaremos que es viable desembocar en al menos dos interpretaciones, y ambas entrelazadas entre sí. La primera interpretación la ubicamos en *Introducción a la metafísica* y la segunda en los *Himnos de Hölderlin*. Para el primer caso analizaremos brevemente cuál es la interpretación de *physis* que yace en juego, para el segundo tornaremos nuestra mirada en la connotación sagrada que adquiere la *tierra*, al final, homologaremos los análisis para identificar en qué medida ambas interpretaciones fundamentan el sentido de la *tierra* nombrada en el manuscrito sobre el arte.

Conviene iniciar nuestra problematización acotando, ¿qué no es la tierra para Heidegger? Dubitar sobre el significado común de la palabra puede aproximarnos a una respuesta, cabe subrayar que es innegable la amplia riqueza semántica en el español, ya que puede referir al planeta en donde vivimos, a la superficie del planeta, material del cual se compone el suelo natural, terreno dedicado al cultivo o incluso región o lugar en que se nace, estos significados comparten tanto su referencia a contextos geográficos como naturales. No obstante, en el fondo podemos advertir que su significación se nutre del pensamiento moderno el cual define a la tierra como algo medible, que puede ser dominado, explotado, sea desde el orden

¹⁵¹ (Heidegger, 2006a, pág. 20)

naturalista o geográfico. Es decir, “La tierra a merced del hombre” cuando en realidad debe ser lo opuesto. Pues esta diferencia entre tierra y hombre pone en juego una decisión histórica, como recuerda Heidegger: “nuestro preguntar, la pregunta metafísica fundamental es histórico porque inaugura el acontecer de la existencia del hombre en sus referencias esenciales, es decir, sus referencias con el ente como tal en su totalidad”.¹⁵²

A estas alturas, casi nos parece evidente que dicha pregunta metafísica fundamental es la pregunta por el ser del ente, pero aun así la comunidad no solo “intelectual” sino también la que se forma en el ámbito “cultural” pasa por alto tal comprensión esencial, porque niega que aquella pregunta también está ligada a la historia universal de la Tierra.

Hemos dicho en la Tierra, en torno a ella, se está produciendo un oscurecimiento universal. Sus acontecimientos característicos son: la huida de los dioses, la destrucción de la Tierra, la masificación del hombre, la prevalencia de la mediocridad [...] el oscurecimiento universal implica el debilitamiento del espíritu¹⁵³

Con la última advertencia heideggeriana podemos ya sospechar la forma en que tal debilitamiento del espíritu también repercute en la comprensión esencial entre la tierra en relación al ser, pues la significación de la tierra como algo que puede ser explotado y destruido es un resultado de aquel fenómeno, y frente a tal consecuencia, Heidegger presentará una vía para atisbar la venida de los dioses, la grandeza, y por supuesto la naturaleza en su sentido más originario, esta vía es el horizonte en el cual también el arte hace presencia.

En el curso dictado en el verano de 1935 en la universidad de Friburgo el maestro alemán se plantea la cuestión de la determinación del ser, para ello dilucida sobre cuatro distinciones o aspectos que son contraposiciones que se han mantenido desde el inicio de la filosofía; *ser y devenir*, *ser y aparecer*, *ser y pensar* y *ser y deber ser*. Bajo el rótulo, “ser y aparecer”, fluctúan una serie de términos que nos permiten distinguir en qué medida ser debe pensarse desde el concepto griego *physis*, pues esta palabra de acuerdo con la traducción heideggeriana puede nombrar lo que “brota y se apoya en sí mismo”, o también lo que brilla, muestra y aparece. Aunque conviene distinguir los modos del aparecer.

1. El [*Schein*] la apariencia como brillo y emisión de luz: 2. El [*Schein*] (apariciencia) y el *Scheinen* (el aparecer) como el aparecer y el hacer aparecer algo: 3. El [*Schein*] como mera apariencia, como lo que algo aparenta. Pero al mismo tiempo podemos precisar que el “aparecer” mencionado en segundo lugar, es decir, el aparecer en el sentido del mostrarse es propio tanto del brillo como de la apariencia, y lo es no como una cualidad cualquiera sino como fundamento de su posibilidad, La esencia del parecer reside en el aparecer. Es el mostrar-se, el pre-sentarse, el estar delante “en el orden de la prioridad: [*ansehen*] y el ser constatable y hallable, [*vor-liegen*]. El libro tanto tiempo esperado aparece ahora, es decir, se halla disponible, es materialmente existente y por eso se lo puede obtener. Cuando decimos la luna brilla, esto no solo quiere decir que extiende su brillo o cierta luz, sino que significa también que está en el cielo, está presente, es. Las estrellas brillan: en tanto brillan están presentes. Brillo/aparición [*Schein*] significa aquí lo mismo que *ser*.¹⁵⁴

¹⁵² (Heidegger, 2001, pág. 48)

¹⁵³ *Ibidem.* pág. 49.

¹⁵⁴ *Ibidem.* pág. 96.

Qué nos dice la amplia cita anterior y por qué es oportuno detenernos en ella. Primero Heidegger establece al menos tres modos del aparecer, después fundamenta como posibilidad de dos modos del aparecer el *mostrarse*, posteriormente brinda un ejemplo al tratar un libro, y este ejemplo es válido también para aquellas cosas que nos rodean y que son más próximas a nosotros, por ejemplo, la computadora, este bolígrafo y las letras escritas que tengo ante mí se aparecen, o sea se muestran, yacen disponibles, implícitamente una palabra que puede restituir aquel acontecer es el brillo, [*Schein*], tal vez aquí el idioma alemán evidencia con mayor alcance el juego de palabras que intenta matizar Heidegger, al tratar la relación entre ser y aparecer.

No obstante, lo más importante para nuestra investigación recae en la idea del mostrarse de algo, pues aquel *mostrar-se*, retoma la experiencia griega ya que, “el imperar que se manifiesta y permanece es en sí mismo también el brillo del aparecer”¹⁵⁵ y el “imperar que se manifiesta a sí mismo” es *physis*, en este sentido es como debemos entender lo que después pasó a llamarse como naturaleza, pero ya no en un sentido restringido de lo natural sino como el “ser de lo ente en su totalidad”.¹⁵⁶ Aquella es una sentencia de gran jerarquía pues “El ser de todo lo ente es lo más aparente en su brillo, es decir, lo más bello y lo más constante en sí mismo”.¹⁵⁷ Desde aquí ya podemos diferenciar un sentido de lo bello, el cual la estética se encargó de poner al servicio del hombre, sin embargo, más adelante lidiaremos sobre aquellas repercusiones, por ahora, nuestra atención deberá centrarse en preguntarnos, ¿cuál es el lugar del ser humano en “el ser de todo lo ente que es lo más aparente en su brillo y lo más constante en sí mismo”?

Hasta aquí ya establecimos que *physis* no deberá ser entendido desde lo natural, sino desde el ser, con ello, transitamos un camino en donde se nos aproxima la totalidad de lo ente en su brillo, se nos muestra, pero cabe decir, que dicho *mostrar-se* acontece desde al menos dos instancias. Aquello que se nos presenta inmediatamente, digamos los objetos, los útiles, las cosas a la mano, y lo que se nos muestra en la lejanía pero que a su vez es lo más cercano, ¿cómo lidiar con esta contradicción?, responder tal cuestión debe fijar en primerísimo lugar que el hombre también es parte de aquella totalidad de lo ente que brilla en su aparecer, pero no una parte en tanto suma de algo, pues el ser no es la suma de partes, sino es aquello en donde se *con-junta* lo ente, es decir los entes adquieren su ser solo en relación al Ser, y la relación que establece el hombre con el Ser, “surgirá de la índole de su pertenencia al ser, entendido como aparecer imperante. Pero en cuanto a este aparecer le pertenece la percepción, o sea, el percibir que admite lo que se muestra”.¹⁵⁸

¹⁵⁵ *Ídem*.

¹⁵⁶ Al respecto de esta sentencia, es importante no tomar a la ligera que toda interpretación de la *physis* es una pregunta por la totalidad de lo ente, y en consecuencia es metafísica. Por eso, Heidegger, le dedicará una amplia reflexión a la *physis* en Aristóteles, ahí también escribe; “Naturaleza, se convierte en la palabra para el ser, pues éste es anterior a todos los entes, los cuales se limitan a recibir prestado de él aquello que son [...] aquí lo en su conjunto no ha sido mal interpretado a la manera naturalista ni oscurecido a la manera mística [...]” (Heidegger, 2007a, pág. 200)

¹⁵⁷ (Heidegger, 2001, pág. 123)

¹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 130.

Sin embargo, aquel percibir no deberá ser entendido desde el modo subjetivista psicológico de la teoría moderna de la percepción, ya que detrás de esta concepción moderna, se presupone una relación entre el ser y pensar, rótulo que fue esbozado en los fragmentos de Heráclito y Parménides, por ahora, no indagaremos en este asunto, en cambio, trataremos de resolver aquella pregunta que se nos presentó en el transcurso de nuestra lectura, ¿cuál es el lugar que ocupa el ser humano en la *physis*?

Para responder a tal pregunta, Heidegger se sirve de una obra de Sófocles, *Antígona*, y trata de enfatizar un coro en el cual podemos encontrar una meditación poetizante sobre aquel lugar del ser humano en la totalidad de lo ente. Aquel coro dice:

Estrofa 1.

Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con la ayuda del tempestuoso viento Sur, bajo las rugientes olas avanzando, y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados año tras año, al ararla con mulos.

Antiestrofa 1.

El hombre que es hábil da caza, envolviéndolos con los lazos de sus redes, ata especie de los aturdidos pájaros, y a los rebaños de agrestes fieras, y a la familia de los seres marinos. Por sus mañas se apodera del animal del campo que va a través de los montes y unce al yugo que rodea la cerviz al caballo de espesas crines, así como al incansable toro montaraz.¹⁵⁹

Para el filósofo de Friburgo, las primeras líneas son fundamentales, pues en estas se esconde una interpretación esencial: “Muchas cosas asombrosas existen y con todo nada más asombroso que el hombre”, aquí seguimos la traducción castellana de Assela Alamillo, que traduce la palabra griega *δεινόν* por asombroso, pero en realidad puede tener varias significaciones¹⁶⁰, una de ellas puede ser terrible o por ejemplo la traducción de Angela Ackerman al español es pavoroso, de hecho lo pavoroso colinda con el alemán [*un-heimlich*]. En relación con la palabra aludida el propio Heidegger indica:

entiendo lo pavoroso [*un-heimlich*] como aquello que nos arranca de lo familiar [*heimlich*] es decir, de lo doméstico, habitual, corriente e inofensivo. Lo pavoroso no nos permite permanecer en nuestra propia tierra [*einheimisch*]. En esto reside lo sometedor.¹⁶¹

A partir de este concepto clave de lo no-familiar [*un-heimlich*] el hombre es definido, pero no es una mera proposición, sino que permite enunciar un vínculo esencial entre el ser, o lo más aparente, y el hombre. Es decir que el hombre al ser lo más pavoroso, transita un camino que sale de lo doméstico y habitual, a esto nos referíamos cuando anteriormente aludíamos a los objetos, y las cosas a la mano, pues lo habitual y familiar siempre es lo más cercano, no obstante, la posición del hombre con relación al ser, también lo lleva a salirse de aquella

¹⁵⁹ (Sófocles, 1981, pág. 261)

¹⁶⁰ “temido, respetado; tremendo, espantoso; malo, funesto; admirable, maravilloso; hábil, diestro” Recuperado en (Inter Classica, 2020)

¹⁶¹ (Heidegger, 2001, pág. 139)

instancia, en consecuencia, el ser humano llega a un salir-de-casa, o un no-estar-casa. En nuestro apartado anterior al tocar el concepto de *mundo* vimos también que dicha palabra, de algún modo abre un mundo, sin embargo, lo que más llama nuestra atención es el sentido en el que repercute lo pavoroso en nuestra imposibilidad de “permanecer en nuestra propia tierra [*einheimisch*]” pues en esta sutil oración podemos acceder a lo más lejano, y lo más lejano para el meditar heideggeriano son los dioses.

No es azaroso que en la estrofa de *Antígona*, podamos leer la primera referencia a la Tierra, en términos divinos: “[...] y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados año tras año, al ararla con mulos” sabemos que “y a la imperecedera e infatigable Tierra”, no quiere decir de ningún modo el planeta Tierra que modernamente conocemos, ni tampoco simboliza una figura de alguna narrativa mitológica sino que es “la más poderosa de las diosas”, y aquí debemos tomar con mucho cuidado por qué Heidegger le da tal importancia a la Tierra como “la más alta divinidad”, evidentemente no hace más que enfatizar lo escrito en la tragedia griega, pero tal énfasis es fundamental para comprender la meditación heideggeriana, pues la Tierra como lo sagrado, nos aproxima al curso dictado en 1934 en donde interpreta dos poemas de Hölderlin pero antes de pasar a tal texto, subrayemos lo hasta ahora logrado.

Al entender la *physis* o el ser, como “lo más aparente y que brota por sí mismo”, el hombre se encuentra en dicho aparecer desde una cierta percepción, a la cual Heidegger ilustra a partir de la habilitación de un coro perteneciente a la tragedia de *Antígona*, en ella se puede leer el modo en que el hombre es en relación con lo totalidad de lo ente. El hombre se encuentra así mismo, como lo más pavoroso de lo pavoroso, y tal posición fundamental conduce al hombre a lo largo de un tránsito entre lo más lejano y lo más cercano, entre los dioses y los útiles, en aquel camino contradictorio y difícil, el hombre sale de lo familiar rumbo a la imposibilidad de “permanecer en su tierra [*einheimisch*]”. Quizá lo que resume este complejo entramado metafísico Heidegger lo describe así:

En este imperar irrumpe el que actúa con violencia: año tras año la rotura con su arado y lleva a la que desconoce esfuerzos al desasosiego de sus propias fatigas. El mar, la tierra, la transgresión y la rotura se hallan imbricadas entre sí [...] En esta vida que se mueve por sí misma, sin usanzas en su propio círculo, estructura y fundamento, el hombre lanza sus lazos y redes y arranca la vida de su orden, la recluye en sus cercados y corrales, la somete al yugo. Allí: la transgresión y la rotura, aquí la captura y la doma.¹⁶²

Si prestamos suficiente atención en el anterior extracto, podemos escuchar el eco de aquel *Templo griego* que también abre un mundo y cierra la tierra, pues la obra de arte no sólo alza un mundo sino también la tierra lo recluye, lo captura, lo cierra, en este ocultar y des-ocultar, podemos decir con justa razón que dicho *Templo* no es una mera cosa o útil, pues si lo fuera la obra en su ser no tendría los rasgos esenciales de *exponer-se* y *componer-se*, y sin ambos la obra bajo ninguna circunstancia podría manifestarse como ser-obra, cabe distinguir que tal manifestación no es una mera presentación de lo sensible transformado, sino que de modo mucho más fundamental así como el hombre transita en relación al Ser como en un *entre*, pues ante la fuerza imperante, se suspende en medio del mar y la tierra, del lance y el yugo,

¹⁶² *Ibidem*, págs. 142-143.

entre la rotura y la captura, así el ser-obra de la obra, recorre una contraposición esencial, entre mundo y tierra recordemos que; “sólo mediante la obra la tierra llega a ser mundana y como tal llega a ser patria [*Heimat*]”.¹⁶³

¿Qué significa que en la obra de arte radique la posibilidad de “llegar a ser patria”, no habíamos visto que, en la fuerza imperante del ser, el hombre no puede “permanecer en su tierra [*einheimisch*], o es acaso que la obra de arte transporta una especie de promesa para el hombre, una promesa que puede *aparecer* como destino, sin embargo, *destino* de ¿quién?, ¿acaso del hombre como individuo o como una comunidad? Para aproximarnos a esta meditación, volvamos a leer un par de líneas de la primera versión del manuscrito sobre el arte:

El nombrar y decir ocurre de la misma forma en la obra lingüística, mediante lo cual sólo el ser de las cosas llega a la palabra y con lo decible lo indecible llega al mundo. En tal nombrar del poeta son preacñados para un pueblo sus grandes conceptos del ente en su totalidad. En la obra del construir, del decir, y del modelar es logrado combatiendo el ahí, el centro expandiendo y enraizado en el cual y a partir del cual un pueblo funda su habitar histórico- llega a ser no-familiar con el ente, para comenzar en serio con lo desazonante [*Unheimlichen*] del ser.¹⁶⁴

Con la última cita podemos iniciar la segunda vía de interpretación sobre aquel concepto, *tierra*, pues en *Los himnos de Hölderlin*, encontramos tal vez una respuesta de aquel destino que se funda en la obra de arte, y que trae consigo el combate esencial entre mundo y tierra, “y como tal llega a ser patria”. Peter Trawny ha escrito que Heidegger:

Influido posiblemente por la ideología de «sangre y suelo» en los nacionalsocialistas y sublimado luego por la poesía de Hölderlin, reconoce que el Dasein no solo vive en el «mundo», sino también en la «tierra». Esta es designada ahora como un «poder» (GA 39, 88) y es puesta en una relación con el «mundo», en la «lucha entre mundo y tierra»¹⁶⁵

Y aunque esta afirmación de la ideología de sangre y suelo es negada por el propio Heidegger en el curso de invierno de 1934¹⁶⁶ en la medida en que su reflexión sobre los poemas de Hölderlin intenta plantear el futuro del pueblo germano y aquella ideología forma parte del pasado. A pesar de ello, lo que no puede ponerse en duda es el impulso de la obra de Hölderlin en su camino filosófico, una influencia que seguramente pasó mucho tiempo en estado de hibernación hasta finalmente dar a luz. Esta relación entre el poeta amigo de Hegel y el filósofo de la Selva Negra ha sido tradicionalmente reconocida bajo el verso que se ha convertido en máxima para la bibliografía especializada: “Poéticamente habita el hombre sobre la tierra”¹⁶⁷ Y no es menor la importancia que suscita tratar con cuidado dicho verso, pues en apenas un par de palabras la poesía y el pensar atestiguan una colindancia

¹⁶³ (Heidegger, 2006a, pág. 22)

¹⁶⁴ *Ídem.*

¹⁶⁵ (Trawny, 2017, pág. 75)

¹⁶⁶ “Presenciamos, sin embargo, el dudoso equipamiento de la actual ciencia literaria, cuyos restos fragmentados de la antigua Poética operan su contraesencia con toda clase de disfraces, cambiando incluso la organización de los contenidos. Desde hace poco, se busca incluso en los bajos fondos psicoanalíticos de la poesía todo lo que esté impregnado de lo popular y sangre y suelo [*Volkstum und Blut und Boden*] pero todo aquello queda junto con lo antiguo” (Heidegger, 2010b, pág. 220)

¹⁶⁷ (Heidegger, 2005b, pág. 50)

fundamental con el Ser, aunque ir tras aquel atestiguar pueda parecer tentativo. Para esta ocasión únicamente trataremos el contexto sobre el cual aparece la *tierra* como *tierra patria* en el curso sobre Hölderlin, pues a raíz de este contexto será posible comprender bajo qué sentido, el manuscrito acerca de la obra de arte es heredera de los avances logrados en dicho curso.

En la nota preliminar del volumen 39 de las Obras completas de Heidegger, podemos leer lo siguiente:

Se toma a Holderlin “historiográficamente” y se desconoce lo único esencial: su obra, aún sin tiempo, ni espacio, ha superado ya nuestra afectación historizante y ha fundado el inicio de otra historia, aquella que empieza con la lucha por la decisión sobre el advenimiento o la huida del dios.

Creemos que en aquella nota se resguarda el propósito general de la reflexión del ex rector de Friburgo sobre el poeta romántico alemán, pues en este curso la interpretación sobre los poemas “Germania” y “El Rin” está lejos de ser una investigación meramente “literaria”, más bien al proponer la obra hölderliniana como el inicio de otra historia, asistimos a una alternativa pensante-poetizante para la instauración del Ser desde el *Dasein histórico*, que a su vez será el de un pueblo, esta instauración del Ser, no es una valoración historiográfica sino histórica, por tanto, se puede valorar este título como una de las primeras obras de Heidegger bajo el marco del pensar ontológico del ser, la llamada segunda etapa de su pensar, y creemos que esta valoración es justa por las cuestiones principales que se abordan; carácter metafísico de la poesía, relación entre poeta y temple fundamental o el vínculo entre Hölderlin y el pueblo germano. Todas ellas pueden condensarse para nosotros como el intento de Heidegger por hacer frente al oscurecimiento universal de la Tierra, mediante una reflexión sobre la cercanía de los dioses.

“Pleno de mérito, más poéticamente habita el hombre sobre esta tierra [...]”

Poéticamente, poetizante, es aquí aquello que, en medio del ente en total, entraña radicalmente la estructura del ser del hombre en cuanto existencia histórica. Poéticamente no es un modo de adornarse la vida sino es exposición al Ser, y como tal, es el acontecer fundamental de la existencia histórica del hombre. De este habitar poético, los hombres y un pueblo pueden, ciertamente, ser expulsados, pero incluso entonces, los hombres son, un pueblo es, Esto denota que el ser histórico del hombre está esencialmente traspasado de ambigüedad. El hombre es y sin embargo, no es.¹⁶⁸

El anterior extracto nos sirve de puente entre la obra que analizamos anteriormente, *Introducción a la metafísica* y *Los himnos*, pues como vimos arriba, el hombre transita un camino contradictorio pues al ser lo más pavoroso, corre el riesgo de ser expulsado de su hogar, de su *tierra*, a este modo fundamental de existencia, Heidegger lo nombrará como el “habitar poéticamente” pero no podemos asumir tan fácilmente su validez para posteriormente ser aplicada como una proposición universal pues semejante decisión es injusta a la obra tanto de Hölderlin como del pensador de la Selva Negra. En lo que sigue

¹⁶⁸ (Heidegger, 2010b, pág. 46)

trataremos de hacer justicia al proyecto pensante-poetizante de Heidegger mediante una serie de indicaciones alrededor de la tierra en el sentido de *tierra patria*.

[...] y su regreso a la Maestra y Madre: la tierra. El hombre, no como algo entre otras cosas que también se arrastran y vuelan sobre la tierra, sino como el sentido de la tierra, si eso ha de significar que con su Dasein y mediante él, todo ente en cuanto tal emerge, se clausura (cae bajo su dominio), triunfa y fracasa, y nuevamente regresa al origen. Mas no el hombre en el torpe endiosamiento de una esencia irrestricta, en su tan voceado progreso demencial, sino que el hombre es en cuanto *Testigo del Ser*, expuesto en medio de las disputas más extremas, y esenciando en la órbita de la intimidad más simple.¹⁶⁹

Al leer la cita, podemos asistir a una serie de indicaciones de vital importancia, en primer lugar, el hombre ocupa una posición muy singular en medio de la totalidad de lo ente, tal es su singularidad que este es *sentido de la tierra*, al enfatizar el carácter trascendental del Dasein, en tanto que gracias a él todo ente en cuanto tal emerge y se clausura, es decir, que aquí sentido de la tierra está pensado como un trascendental, como fue pensado mundo, sin embargo esta igualdad todavía conserva al Dasein como el ente privilegiado que des-oculta y oculta lo ente, esta posición privilegiada será desplazada en *El Origen de la obra de arte*, por la misma obra de arte que abre mundo y lo cierra por el abrigo de la tierra, esta posición ubica al ser-obra a partir de su lucha esencial entre mundo y tierra como aquel ente que también da sentido, es decir que cuando la obra “alza un mundo” y “hace brillar la piedra en su dureza”, por tanto, es factible enunciar que tierra y mundo son conceptos trascendentales. Varios académicos han llamado la atención sobre fijar y pensar ambos conceptos desde un sentido trascendental como Harris¹⁷⁰, Carrillo¹⁷¹ y Rubio¹⁷² y pese a que dicha interpretación nos ayuda a comprender el *sentido de tierra* en el manuscrito sobre el arte, presupone el carácter sagrado en que también se interpreta a la tierra.

Aquel carácter de lo sagrado se inserta en la interpretación que hace Heidegger de varios poemas de Hölderlin, y como vimos en la nota preliminar de la obra, posiblemente lo sagrado sea el eje rector del curso, tanto es así, que toda tematización sobre la *tierra* yace en el contexto de lo sagrado.

En tanto la tierra deviene patria, se abre el poder de los dioses. Ambas son lo mismo, e incluyen en sí una tercera cosa: el que la tierra misma en la tormenta de lo divino, se resquebraja en sus fundamentos y abismos. Estos pueden, en efecto, quedar sepultados y confluyen en la decadencia del suelo patrio. La tierra entonces deviene mero sitio de usufructo y explotación. Por el contrario, allí donde la tierra se revela en el desinterés del auténtico Dasein, ella es sagrada, tierra sagrada. La sagrada, que [*la madre es de todo y porta el abismo*] [...] El hombre que poéticamente habita sobre la tierra, él y solo él también pertenece al abismo que porta la tierra.¹⁷³

¹⁶⁹ (Heidegger, 2010b)

¹⁷⁰ “Heidegger’s earth thus names what I have come to call “material transcendence.” By that term I mean to refer to that aspect of things that makes them incapable of being adequately expressed in some clear and distinct discourse” (Harris, 2009, pág. 117)

¹⁷¹ (Canán, 2002)

¹⁷² (Rubio, 2013)

¹⁷³ (Heidegger, 2010b, pág. 100)

Vemos que la reflexión de la tierra como lo sagrado debe ser entendida desde aquello que Heidegger denomina [*Heimat*] pues en ella se instala el poder divino, sin embargo, no siempre se conserva esta relación entre lo sagrado y la tierra, pues esta puede caer al servicio del hombre como mero sitio de explotación. ¿Cuándo la tierra patria es sagrada?, ¿cómo reconocer el poder de la tierra cuando esta deja instalar lo divino? Quizá estas interrogantes son más difíciles de responder en la medida en que nuestra experiencia moderna de la tierra, la desnaturaliza, tanta es la influencia de esta concepción que no podemos escuchar ni presenciar la venida de los dioses por ningún lugar, y al hablar de lugares no nos estamos refiriendo a una ubicación geográfica precisa sino a la *fuerza* en la que permanecemos en un vínculo esencial en medio de la totalidad de lo ente, aquella fuerza o poder se instaure en el decir poético del poeta, sin embargo, para que este decir sea poético debe brotar de un temple fundamental, veamos lo que nos sugiere Heidegger al respecto.

La patria no solo como el mero lugar de nacimiento, tampoco como un paisaje familiar, sino por el contrario, como *el poder de la tierra*, sobre la cual el hombre, en cada caso según su Dasein histórico” habita poéticamente”. Esta patria no tiene ninguna necesidad de que le atribuyan tonalidades afectivas porque es ella quien temple, y temple de un modo más inmediato y permanente cuando el hombre está radicalmente abierto al ente, en un temple fundamental [...] La tierra yace plena de esperanza bajo el cielo tormentoso, toda la naturaleza patria yace inmersa en este ensombrecimiento. Recién en tal patria, el hombre se experimenta como perteneciente a la tierra [*Erde*].¹⁷⁴

Podemos desentrañar la siguiente definición: Patria [*Heimat*] es el *poder de la tierra*. A qué refiere este poder, pues en primera instancia a que, de esta patria, el hombre recibe la posibilidad de “habitar poéticamente”, pero dicha instancia se da en virtud de aquel temple fundamental, el cual no es ninguna sensación anímica o de corte psicologista, sino que es un temple [*Stimmung*] el cual “de-termina el fundamento y el suelo y que temple todo el espacio sobre y en el cual el decir poético instaure un ser [...] el temple fundamental abre un mundo”.¹⁷⁵

Aquí cabe distinguir que el temple fundamental acontece en la poesía, pues en ella se instaure un ser, por eso la voz del poeta Hölderlin depositada en su obra no tiene espacio ni tiempo, y funda Historia, pero siempre con relación a un avistamiento de los dioses, el poeta avista la venida de los dioses, y en dicho avistamiento se instaure también el destino ya no sólo de un individuo sino de un pueblo. Tal es la importancia del poeta, que solo mediante su obra se puede configurar un nuevo inicio, sin embargo, esta experiencia fundamental que acontece en los poemas de Hölderlin supone una posición privilegiada entre los hombres y los dioses, pues mientras los primeros se extravían y deambulan sin ocuparse por el ser de lo ente, los segundos se han ido, aquella huida se deja presenciar cuando Heidegger escribe “la tierra yace plena de esperanza bajo el cielo tormentoso, toda la tierra patria yace inmersa en este ensombrecimiento”.¹⁷⁶

Para el hombre común, la tierra es mero recurso, es un *desde donde* puede extraerse méritos, para Heidegger, la tierra en su sentido de patria más bien podría describirse como

¹⁷⁴ *Ibidem*, pág. 87.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pág. 80.

¹⁷⁶ (Heidegger, 2010b)

un *hacia donde*, alcanzar esta dirección no es tarea sencilla, pues para ello debemos seguir y escuchar el decir poético auténtico, solo así el hombre podrá reestablecerse como perteneciente a la tierra [*Erde*]. Esta pertenencia a la tierra ya no es solo un yo, sino es un Dasein histórico.

Las grandes épocas de cambio de los pueblos siempre vienen desde el abismo, y cada vez en la proporción en que un pueblo se posee a sí mismo, y eso significa que se sumerge en su tierra y su patria [Heimat]. [...] Así, el temple fundamental de la sagrada, doliente y dispuesta opresión, que ya no habla desde un yo sino desde un nosotros, es una verdadera salvaguarda de los celestiales huidos, y con ello, un esperar el nuevo cielo amenazante, precisamente porque ella [la opresión] es “terrenal”. Terrenal no significa creada por un dios creador, sino abismo increado en el que todo acontecer ascendente se estremece y queda contenido.¹⁷⁷

Batallar con esta *opresión* es difícil pues cuida y salvaguarda a los dioses, y este cuidado no es más que abrirse al cielo que amenaza, el cielo que ensombrece a la tierra y que bajo este ensombrecimiento se erige el verdadero poder de la tierra, pues en ella la totalidad de lo ente queda clausurado. Este poder clausurante de la tierra, solo se logra en cuanto un pueblo se sumerge en el suelo patrio, por tanto, se da finalmente esta caracterización del hombre como testigo del Ser. Y que en otras palabras puede traducirse como la posibilidad del hombre de retornar a su patria, *hacia* su suelo natal.¹⁷⁸

Para dejar claro esta experiencia fundamental del suelo natal con relación al Dasein histórico y como es el poeta Hölderlin quien de algún modo permite guiar o *e-duc*ar al pueblo que se posee a sí mismo, es preciso diferenciar la posición privilegiada del poeta pues a partir de su poema, la tierra es tierra o lo ente llega a ser.

El poeta tiene su posición en el límite de la patria. Desde allí, su mente va hacia la lejanía, y desde esta divagación, sin sospecharlo, es llamado de vuelta a la tierra patria. La penuria de ésta genera el modo y dirección de su pensar, que vale únicamente para encontrar la verdad del pueblo. La tierra deviene la tierra y el paisaje deviene paisaje, solo en el poema.¹⁷⁹

Vamos a enfatizar la última oración de la anterior cita: “La tierra deviene la tierra y el paisaje deviene paisaje solo en el poema”, ¿qué quiere decir esta oración?, pues que en el poema o en la obra de arte se inserta la posibilidad para que lo ente adquiera su ser, al respecto de esta posibilidad Félix Duque nos recuerda:

A través del arte hay, se da physis. No porque él la produzca sino porque la *e-duca*, la *e-duce*: la trae a lo abierto, a la luz que solo por el arte también se da [...] Es un centro, pero un centro tachado por aquello que ella misma concentra. En la obra se da Ser.¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág.101.

¹⁷⁸ Recordemos que suelo natal o patria es también Ser. “Lo más oculto para la ocupación cotidiana del ente y lo más prohibido para la siempre casual y volátil curiosidad, es la “patria”. Ella no es algo que esté apartado, en algún lugar detrás de las cosas yacentes, o que flota sobre ellas. La “patria” es *el Ser mismo*, que porta y ensambla y configura [Fügt] radicalmente la historia de un pueblo en cuanto existente: la historicidad de la historia”. *Ibidem*, pág. 112.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 199.

¹⁸⁰ (Duque, 1991, pág. 115)

Creemos que ahora el ejemplo de Heidegger sobre el *Templo griego* es mucho más transparente, repasemos aquel fragmento que al inicio nos pareció tan misterioso y complicado:

Así como la obra se alza en su mundo, así se hunde en la voluminosidad y pesadez de la piedra, en la dureza y brillantez del mineral, en la solidez y elasticidad de la madera, en la luminosidad y opacidad del color, en el sonar del tono, y en la fuerza nombrante de la palabra [...] Nombramos la consonancia de esta plenitud insuperable la *tierra*. [...] La obra compone la tierra, la coloca en lo abierto como lo que se cierra a sí mismo.¹⁸¹

La brillantez del mineral, la solidez de la madera, el sonar del tono y la *fuerza* nombrante de la palabra, son modos en que podemos presenciar la manifestación de la materia, aquí la materia ya no puede ser entendida como una mera disponibilidad, porque al asumir esta concepción procedemos a conservar aquella visión naturalista de la tierra, es decir la materia vista como lo disponible para elaborar una obra de arte es desnaturalizar a la tierra, con ello la obra de arte deja de ser sagrada, y como vimos en los *Himnos*, la obra de arte o el poema en cuanto instauración del Ser, alberga en la *tierra*, la fuerza para dar sentido a lo ente, y con esta donación, la piedra, el sonido, y la palabra alcanzan su ser, pero también el hombre. Para expresarlo con mayor exactitud en la obra de arte se inserta, una noción de *physis* entendida como “la totalidad de lo ente que brota por sí misma” y en aquella instalación, también se suspende la relación entre hombre y Ser, interpretada como *tierra patria*, ya que la “tierra” designa el habitar de los hombres, morada que contiene todo acontecer y en este contener, lo sagrado también se abre o más bien adviene, leamos nuevamente cómo se inserta lo sagrado y lo ente en su ser a partir del *ser-obra* de la obra de arte:

la tierra [...] la consonancia de la montaña y del mar, de la tormenta y del aire, del día y la noche, de los árboles y del pasto, del águila y del corcel [...]

La obra arquitectónica, que como templo conserva la figura del dios, deja ésta a la vez salir a través del pórtico abierto hacia el ámbito que sólo así es fundado como sagrado.¹⁸²

Con los enunciados precedentes, es posible divisar en qué medida no solo los poemas de Hölderlin, también en la pintura de Van Gogh y en el *Templo griego*, la *tierra* es consagrada, “pues sólo así ella se convierte en «tierra madre», es decir, en la «tierra natal», la morada preparada por los dioses a los hombres”.¹⁸³

Para terminar con este apartado, conviene recapitular nuestros avances. Partimos de una breve tematización sobre la idea de *physis* presente en el curso de *Introducción a la metafísica*, en dicha trama descubrimos que para Heidegger, es fundamental rehabilitar la noción de *physis*, pero ya no desde la concepción moderna naturalista, sino a raíz de los fragmentos presocráticos, con esta rehabilitación, *physis* nombra un vínculo esencial con el ser, en dicho vínculo se encuentra el hombre como un ser que transita *entre* una posición contradictoria, en base a dicha posición se le arranca de su hogar la posibilidad de habitar en correspondencia esencial en medio de la totalidad de lo ente, este salir de su hogar natal, se

¹⁸¹ (Heidegger, 2006a, pág. 19)

¹⁸² *Ibidem*, págs. 20-21.

¹⁸³ (Rossi, 2005, pág. 144)

abre como destino gracias a la obra de arte, pues en ella, *la tierra* no solo trae consigo una posibilidad de restaurar una noción fundamental de la *physis* como “la totalidad de lo ente que brota por sí misma” sino también, gracias a la *tierra* en tanto sagrada, y considerada como *tierra patria*, se funda el habitar poéticamente de los hombres, una vez inaugurado este habitar, los dioses advienen, y en suma lo ente adquiere su ser más propio. El águila, la montaña, el cielo, el dios, y el hombre *son* en la obra de arte, es decir adquieren su ser en el *Templo griego*.

2.3 La lucha [Streit]

“recién en el vaivén del movimiento de la lucha, el ente tiene su ser”

M. Heidegger, *Los Himnos de Hölderlin*

Hasta ahora hemos recorrido a grandes rasgos los conceptos fundamentales de tierra, mundo, composición y exposición, sin embargo, es justo enfatizar el modo en que estos cuatro términos se relacionan, dicho modo se da a través de una lucha. En lo que sigue, trataremos con mayor detalle en qué consiste aquella lucha, cabe advertir que tal palabra no será para Heidegger un nombre para denominar alguna oposición entre dos o más conceptos, sino que de manera mucho más esencial será una vía para aproximarnos al ser, tal hecho implicará una apropiación de las sentencias presocráticas de Heráclito, que a su vez inspiraron la obra del poeta alemán Hölderlin y será en el curso de los *Himnos* en donde podremos encontrar de qué manera sale a flote una poderosa lectura sobre la cuestión de la lucha [Streit].

Para abarcar el sentido en el que Heidegger se ocupa de la *lucha* en el manuscrito sobre el arte, conviene aclarar el marco conceptual sobre el que emerge dicho término, pues quizá es factible sugerir que la idea de lucha de algún modo yace presente a lo largo de la obra heideggeriana, por ejemplo, si interpretamos la disputa que afronta el Dasein, entre la existencia propia e impropia, tal como nos describe Fried.¹⁸⁴ Sin embargo, a efectos de nuestra investigación únicamente nos serviremos de las dos obras que pueden leerse como las antecesoras directas del *manuscrito* y que como hemos visto en los apartados anteriores también ellas proponen un hilo conductor en donde lo que está en juego es un camino que no había sido trazado previamente en la *Ontología Fundamental*, este camino apuesta por dirigirse al ser desde otros modos, particularmente a través del arte. Por eso, *Introducción* y *Los Himnos*, son cursos que nos permitirán tejer una mayor comprensión sobre la lucha entre mundo y tierra acontecida en *El origen de la obra de arte*.

Ya hemos dilucidado cuál es el sentido al que se refiere Heidegger al hablar de mundo y tierra en la obra de arte, aunque conviene señalar que la tematización sobre ambos no se ve alterada tanto en la primera versión como en la última, incluso podemos subrayar que permanece sin mayores cambios. Pero este no es el caso para el concepto de *lucha* [Streit] pues en la tercera versión Heidegger planteará una *lucha originaria* [Ur-streit] y esta se vinculará con la noción de verdad del ser, en cambio, en la primera versión aún no encontramos alguna referencia directa sobre esta lucha originaria, probablemente si leemos el manuscrito con mayor atención podemos llegar a sospecharlo, pero no es evidente, de entrada, no hay mención alguna de la palabra [Urstreit]. Por tanto, nuestro principal objetivo en este apartado es tematizar inicialmente, ¿cómo se constituye el concepto de *lucha* en el pensar heideggeriano entre los años de 1934 y 1936? Y en segundo momento, abordaremos la lucha entre mundo y tierra como una sentencia inédita de la obra del filósofo alemán.

¹⁸⁴ Cfr. Heidegger's *Polemos From Being to Politics*, Fried, Gregory.

Es común ver en la obra de Heráclito “teorías” ya sea sobre la constitución del mundo material o teológico o sobre la teoría de los opuestos, y probablemente leer los fragmentos de Heráclito a partir de una relativa categorización sobre los temas que aborda permite acotar “la oscuridad” con la que se ha caracterizado su obra, sin embargo, es factible subrayar que en el caso de Heidegger, aquella “oscuridad” no será una limitación para interpretar ciertos fragmentos de tal modo que más allá de leer a Heráclito en clave “teórica”, los fragmentos advendrán con mayor fuerza pues serán “devueltos” al problema fundamental de la filosofía, el ser.

Evidentemente el sentido de ser para los antiguos griegos no es el mismo que recorrió la tradición occidental, por ello como se verá en la obra madura del pensador de Todtnauberg, a partir de 1930, los filósofos presocráticos como Parménides, Heráclito o Anaximandro serán interpretados más allá de la clásica valoración de filosofía naturalista, en esa medida, adquirirán mayor protagonismo pues al pensar la verdad del ser, notaremos una clara rehabilitación sobre varios conceptos presocráticos como *alétheia*, *physis* y *pólemos*, en consecuencia, cuando aludamos al *pólemos* en Heidegger, debemos permanecer fuera de aquella interpretación tradicional que ve en Heráclito “una teoría de los opuestos [...] idea de que sólo la tensión entre elementos opuestos los unifica a niveles superiores, [...] y cuya unidad consiste precisamente en esa relación, dialéctica, entre los opuestos”.¹⁸⁵

Existe una dificultad importante al acercarse al curso de *Los himnos de Hölderlin* al momento de reconocer en qué momento la interpretación heideggeriana sobre Heráclito no es la interpretación de Hölderlin, pues particularmente en el §10, titulado *El lugar del Dasein instaurado en “Germania” en el horizonte del pensamiento de Heráclito*, nos encontramos ante la interpretación conjunta de tres pensamientos, ya que el intento de Heidegger será por un lado, delimitar la experiencia del poeta a raíz de los impulsos que recibió del pensamiento heraclíteo y en base a tal reconocimiento, servirse de ciertos conceptos claves para dirigir su interpretación sobre el poema *Germania*, en dicho esfuerzo Heidegger enfatizará al menos dos conceptos que a la postre serán rectores en el curso pero también en su propio camino, aquellos son: *intimidad* y *temple fundamental*, ambos denotan el sentido originario de la lucha en el poema pero también nos darán indicios para re-pensar el ser.

Conocemos el contexto sobre el cual se erige la propuesta interpretativa de Heidegger respecto a la poesía de Hölderlin, ya que anteriormente establecimos un par de directrices para circunscribir la importancia del *temple fundamental* en la poesía, conviene apuntar que dicho temple, “más ampliamente abarca y reúne forzosamente la destinación de un pueblo y su relación con los dioses. El temple fundamental es originario no porque conforme las más extremas oposiciones [...] sino porque los deja surgir unitariamente”.¹⁸⁶

Dediquemos un par de observaciones sobre este carácter originario del temple, delimitando su constitución a partir de dos sentencias; “abarca y reúne la destinación de un pueblo y su relación con los dioses” y el temple es originario porque “deja surgir las más extremas oposiciones”, ambas sentencias nos muestran el carácter de intimidad, el cual para

¹⁸⁵ (Bernabé, Alberto, 2010, pág. 122)

¹⁸⁶ (Heidegger, 2010b, pág. 109)

Heidegger será una palabra medular de la obra hölderliniana, pues la intimidad es en última instancia: “la retención de la disputa más enemistosa”.¹⁸⁷ En esa medida, lo íntimo opera como un concepto que debe ser interpretado como cierta “unidad originaria” pues conjunta una serie de antagonismos, sin embargo, esta conjunción también “abre”.

el temple fundamental es una unidad de poder que desplaza, inserta, abre y funda. Los cuatro momentos se asocian con las siguientes oposiciones: indigencia/disponibilidad, no-hogareño/hogareño, duelo/alegría, lejanía/cercanía y condición-de-oculto/ condición-de-no-oculto. Las oposiciones pueden ser consideradas también rasgos esenciales o invariantes del temple fundamental, se interrelacionan al igual que los momentos fundamentales y, además, se despliegan siempre a partir de una intimidad fundamental.¹⁸⁸

El apunte de Roberto Walton nos permite prestar atención a las “más extremas oposiciones”, las cuales serán desplegadas como momentos del temple fundamental y siempre “brotarán” de una *intimidad fundamental*. Para aproximarnos a este sentido de *intimidad* debemos precisar que Heidegger no alude a ningún carácter subjetivista o anímico, es decir, la intimidad no tiene el sentido de una mera sensación o un ámbito relativo a la interacción sentimental entre personas, lejos de este “error”, lo *íntimo* denomina o caracteriza la unidad que retiene la oscilación entre consonancias y antagonismos, y esta oscilación no es más que el desarrollo de un enfrentamiento.

El ex rector de Friburgo señala al menos dos acepciones sobre cómo entender aquella intimidad, cuando escribe:

Nombra, en primer lugar, la suprema fuerza del *Dasein*. En segundo lugar: esta fuerza se acrisola desde el fondo al sostener las más extremas disputas del Ser. Brevemente dicho; el templado, conciente instalarse y dirimir las disputas esenciales de lo que, en el enfrentamiento, tiene una unidad originaria, lo “armónicamente-enfrentado”¹⁸⁹

Al respecto de la última cita, tomemos en cuenta que toda esta esquematización claramente alude al carácter ontológico del temple fundamental, en la medida en que “abre la totalidad del *Dasein*, en su fondo”¹⁹⁰ aunque probablemente Heidegger, ya no solo piensa en la metafísica del *Dasein*, sino que ya recorre el despliegue de lo que pasaríamos a llamar pensar ontohistórico, por eso las disputas esenciales ya no emergen necesariamente del *Dasein*, sino desde el Ser. El pensador alemán aclara más adelante; “la apertura al ente, el insertarse en él y sostener su divergencia no excluye una intimidad, sino que precisamente recién activa la auténtica posibilidad de un poder que une al fundamento”.¹⁹¹ Es decir, no es el poder del *Dasein* quien sostiene esta posibilidad de acaecer como fundamento, sino que es el *Dasein* un momento de las extremas disputas del Ser, por ello, podemos inferir a partir de aquel despliegue, la primacía del Ser para determinar los modos en que sucede la apertura al ente, entre estos modos, uno se da a partir del decir poético que a su vez se constituye por un temple fundamental.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág.234

¹⁸⁸ (Walton, 2015)

¹⁸⁹ (Heidegger, 2010b, pág. 109)

¹⁹⁰ (Xolocotzi Á. , 2011, pág. 78)

¹⁹¹ Heidegger, 2010b, pág.109.

Tomando en cuenta esto último, se vuelve mucho más próximo interpretar un primer momento del *temple fundamental* de la poesía de Hölderlin, pues gracias a su decir poético, nos vemos transportados hacia los límites del ente, y un resultado de este acontecimiento es la disputa esencial entre dioses y hombres, este antagonismo, es tematizado a lo largo del curso, y probablemente pueda ser sintetizado del siguiente modo: “soportado en las figuras, por un lado, de una indignancia asociada con la opresión, la renuncia y la ausencia de plenitud, y, por el otro, de una disponibilidad asociada con el aguardar, la salvaguardia y la apertura”.¹⁹²

Por ahora, no trataremos extensivamente aquel antagonismo entre hombres y dioses o entre indignancia y disponibilidad, sin embargo, como hemos tratado de advertir líneas arriba, para Heidegger los antagonismos esenciales alcanzan una *consonancia*, por ello, cuando lee a Hölderlin no solo está leyendo la obra del poeta alemán, sino que de algún modo su lectura se nutre de una rehabilitación del pensamiento griego, particularmente de Heráclito, en esa medida, el fragmento 50: “No escuchándome a mi sino al *logos*, sabio es reconocer que todas las cosas son una”¹⁹³ resuena con tal incidencia que al releer el *Fundamento para el Empédocles* lo planteado por el poeta romántico nacido en Lauffen no enfatiza únicamente la oposición entre naturaleza y arte como un medio para comprender la figura del hombre-poeta, “Empédocles”, sino que de modo mucho más radical, Hölderlin está imprimiendo en aquel ensayo, la esencia de la filosofía de Heráclito, nombrándola a partir de la figura de Empédocles, quien resiste en la *desmesura de la intimidad*.

[...] un hombre tal sólo puede crecer a partir de la más alta contraposición de naturaleza y arte, y, tal como (idealmente) la desmesura de la intimidad procede de la intimidad, así esta desmesura real de la intimidad procede de la hostilidad y de la más alta discordia, [...] sólo porque ambos en los extremos más extremos se atraviesan y tocan lo más profundamente y con ello tienen que adoptar en su forma externa la figura, la apariencia de lo contrapuesto¹⁹⁴

En virtud de lo dicho podemos sugerir que realmente Hölderlin está queriendo resolver la oposición entre naturaleza y arte o entre lo universal y lo particular mediante la caracterización de la figura de Empédocles, en la medida en que la figura de Empédocles no es descrita solo como un hombre de notable capacidad reflexiva sino que es una figura que resulta de un proceso de constante lucha entre la naturaleza y el arte, esta lucha yace en medio entre lo singular y lo universal, opuestos que a su vez constantemente se separan pero logran su reconciliación cuando proceden de la intimidad, y cuando esta deviene desde la hostilidad, y es justo en esta contraposición cuando los extremos se reconocen, por eso todo el poema del *Empédocles* tiene un carácter donde constantemente lo divino acontece.

[...] y serenos los espíritus de actos futuros
se agolpan en su alma, y el mundo,
la ferviente vida de los hombres y la pujante

¹⁹² (Walton, 2015)

¹⁹³ (Bernabé, Alberto, 2010, pág. 132)

¹⁹⁴ (Hölderlin, 1976, pág. 108)

la naturaleza se muestra en torno a él; aquí se siente
como un dios en sus elementos, [...].¹⁹⁵

Más adelante, el nacido en 1770 escribirá: “Empédocles es un hijo de su cielo y de su período, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos. Un hombre en el que aquellos contrastes se unifican tan íntimamente que en él se hacen *Uno*”.¹⁹⁶

Ahora que ya estamos instalados en el punto en donde Hölderlin y Heráclito se encuentran, a partir del eco de la fórmula; “todo es uno”, avancemos a partir del bosquejo heideggeriano. Hasta ahora, hemos tratado de analizar el concepto de *intimidad*, pero no podemos perder de vista que toda intimidad originaria se compone por una relativa *armonía*. ¿Qué denota aquella armonía?, para Heidegger es lo que “sitúa a los poderes en disputa en sus respectivos límites”.¹⁹⁷ No obstante, para llegar a esta definición conviene repasar una serie de fragmentos heraclíteanos para ganar una mejor claridad sobre lo que está en juego.

El fragmento 51 de Heráclito: “No comprenden cómo lo divergente converge consigo mismo; ensamblaje de tensiones opuestas, como el del arco y el de la lira”¹⁹⁸ Y la interpretación del filósofo alemán es: “donde los extremos más apartados están tensamente unidos, tensión que posibilita el disparo de la flecha y el acorde de las cuerdas, es decir el Ser”.¹⁹⁹

Aquella tensión mutua entre el arco y la lira no debe ser comprendida únicamente como una relación complementaria, sino como un ensamblaje entre opuestos *íntimamente* ligados entre sí, vínculo que no puede constituirse unilateralmente pues si en el caso del arco, la cuerda llegara a curvarse a tal grado en el que la madera no llegara a soportar aquel movimiento brusco, la cuerda terminaría rompiéndose, y la madera dejaría de ser la madera que constituía al arco, es decir, la madera no es sin la cuerda y a la inversa, esta tensión que yace en medio y es invisible a la mirada cotidiana, es el Ser. Y parafraseando otro fragmento del filósofo griego, “al ser le gusta ocultarse”, porque es justamente en este carácter oculto del Ser en donde radica aquella fuerza de lo *íntimo*, que determina los límites del ente, y es así como lo ente llega a ser, por ello, en el caso del arco, cuando la cuerda se rompe y la madera ya no tiene nada que enderezar se escapa su brillo [*Schein*] pues han perdido aquello que los delimitaba y que los hacía ser.

Esta delimitación no es una restricción sino un destrabamiento un destacar y un cumplimiento de la esencia. Así, cuando todo ente está en armonía, precisamente entonces el conflicto y la lucha deben determinar todo, de raíz. Recién desde allí comprendemos la palabra que se conoce, junto con otra, como original de Heráclito: “La lucha es el padre de todas las cosas.

[...]

¹⁹⁵ (Hölderlin, 2008)

¹⁹⁶ *Ibidem*, pág.109.

¹⁹⁷ (Heidegger, 2010b, pág. 115)

¹⁹⁸ Bernabé, *op.cit.*, pág. 132.

¹⁹⁹ Heidegger, 2010b, pág. 114.

La lucha es el poder de engendramiento del ente pero no de modo tal que la lucha después de que las cosas han llegado a ser a través de ella, se retire, sino que la lucha salvaguarda y también gobierna a lo ente en su constancia esencial. [...] Allí donde la lucha cesa como poder de la salvaguarda, comienza el estancamiento, la nivelación, la mediocridad, la mansedumbre, la atrofia y la decadencia [...] Y en tal lucha se enfrentan los dioses como dioses y los hombres como hombres y, con ello, se traen a la luz en íntima armonía.²⁰⁰

En base a lo anterior, ahora estamos en una posición favorable para entender por qué Heidegger, se ocupa de la palabra *intimidad* de Hölderlin para restaurar el sentido de Heráclito sobre el Ser como unidad, por eso la definición de lo íntimo como unidad originaria que hace brotar las más amplias disputas del Ser, y que al mismo tiempo *retiene* aquellas disputas esenciales, logra caracterizar y nombrar el *temple fundamental* de la poesía. A estas alturas, no podemos apresurarnos en afirmar que el vínculo que vayamos a establecer con lo ente a partir de la posibilidad instaurante de la poesía de Hölderlin, nos sea dado como algo evidente y medible, como si esta *fuerza* se viera reflejada en las letras impresas de su obra, al contrario, acorde a la interpretación heideggeriana, esta *fuerza* debe ser negada, “debemos intentar apropiárnosla en su fuerza velante”²⁰¹ que no es otra cosa más que asistir al despliegue de la esencia de la verdad, en tanto misterio.

En virtud de aquel misterio pensado a partir de la fuerza que oculta y desoculta, no solo asistimos a la tematización sobre la “verdad del Ser”, sino que obtenemos un avance considerable para comprender la rehabilitación heideggeriana del *pólemos* heracliteano en la medida en que, si al Ser le gusta ocultarse, y si en este carácter oculto aquel sostiene en *íntima armonía* las disputas esenciales, entonces se da la necesidad de la lucha que determina el ser de un ente.

Para ilustrar aquella determinación, Heidegger se ocupa del antagonismo entre dioses y hombres, enfatizando cómo a partir de la lucha entre ellos, los dioses adquieren su ser y el hombre también²⁰², en esta contraposición esencial desde donde se comprende lo “armónicamente enfrentado”, y en base a este despliegue, Heidegger planteará con mayor amplitud la tesis principal del §19, *Lo puramente brotado como conflicto en el centro del Ser*, en aquella sección, leemos en el apartado b) la “*intimidad* como unidad originaria de los poderes de lo puramente brotado y como misterio de este Ser”, a continuación, el siguiente extracto hace transparente lo hasta aquí reflexionado:

La enemistad es así un recíproco ocultarse, el acontecer una ocultación que impera en sí. En esta ocultación [...] en su unidad nos diluimos en parcelas de determinación [...] la unidad originaria es aquella que, en cuanto tal une en el *dejar-brotar* y, con ello simultáneamente, mantiene separado a lo brotado en la enemistad de sus poderes esenciales²⁰³

²⁰⁰ Heidegger, 2010b, pág.115

²⁰¹ *Ibidem*, pág.110.

²⁰² En otros textos, como en *Introducción a la metafísica* alude a este antagonismo cuando escribe: “[...] sabemos que solo en el *pólemos*, en el enfrentamiento distanciador (del ser) se produce la separación entre los dioses y los hombres. Sólo esta lucha, *muestra*” (Heidegger, 2001, pág. 134)

²⁰³ *Ibidem*, pág. 216.

En función del extracto, es posible inferir una definición más amplia en lo que respecta al sentido de la palabra *intimidad*, sin embargo, cabe preguntarnos aquí, ¿cuál es el papel que tiene la obra de arte para *dejar brotar* el misterio que fundamentalmente yace oculto y que a su vez une el antagonismo entre poderes esenciales?, quizá en el curso de 1934, Heidegger al ocuparse de la poesía de Hölderlin, las artes plásticas todavía no son un modo en que “la poesía en cuanto instauración del Ser, es la fundante apertura de la intimidad, y esto no es otra cosa que [...] develar el misterio”.²⁰⁴

Será hasta en *El Origen de la obra de arte*, en donde la lucha [*Streit*] no solo será entre el mundo y la tierra, sino de manera más originaria, el arte desplegará la lucha originaria que hará patente un modo en el que el misterio del Ser, oscilará entre lo oculto y lo des-oculto, entre lo abierto y lo cerrado, este desplazamiento será el parteaguas para la redefinición de la “verdad del Ser”, aunque como hemos tratado de advertir en este apartado, el manuscrito sobre el arte tan solo radicaliza los avances que ya había conseguido en el curso de 1934, al momento de analizar los Himnos de “Germania” y “El Rin”. Por tanto, lo que hemos conseguido hasta aquí es un esbozo que sirve como antesala para enunciar “la lucha entre mundo y tierra en la obra de arte”, y que en el fondo esta lucha no será más que la paráfrasis de un vocabulario propuesto en *Los himnos*, en donde palabras como *intimidad*, *armonía*, *temple fundamental*, o sentencias como *la poesía devela el misterio del Ser*, son sintetizadas en términos como *lucha originaria* [*Urstreit*] o en frases como *el poner en obra la verdad*. Ahora que ya tenemos en cuenta este contexto, tenemos mayores herramientas para dejarnos interpelar por lo sugerido en el manuscrito del arte, sin dejarnos llevar por la “oscuridad” que las conferencias de Frankfurt transmiten.

La lucha en “El origen de la obra de arte”

En el semestre del verano de 1935, Heidegger dicta el curso titulado *Introducción a la metafísica*, este dato nos sirve para demarcar la influencia que tuvo al momento de la redacción sobre el *manuscrito* del arte, en la medida en que las reflexiones que va hilando el profesor de Friburgo, revelan una serie de avances en donde la crítica ante el arte, es también un modo para evidenciar la necesidad de tratar el problema del ser lejos de la tradición metafísica occidental, este objetivo también repercute en el ámbito del arte y particularmente en la estética, la cual subordina el análisis del arte a categorías, en donde las obras de arte quedan a merced de un vínculo entre sujeto-objeto, dejando de lado la pregunta por el *ser del arte*. Bajo esta perspectiva, el siguiente párrafo nos parece especialmente primordial.

[...]. El ser de todo lo ente es lo en sí mismo. Para los griegos, la belleza era la doma. La conjunción de la más extrema oposición es *pólemos*, la lucha entendida como la confrontación ya comentada. Para nosotros, modernos, lo bello es lo contrario, es lo relajante, lo sosegado, y por ello lo que está destinado a ser gozado. Tomado así el arte pertenece al ámbito del adorno sofisticado. Y en el fondo no hay ninguna diferencia entre el placer artístico que satisface el gusto refinado del conocedor y esteta y el que sirve a la elevación moral del ánimo. [...] La estética lo entiende de otra manera. Para ella, el arte es la representación [*Darstellung*] de lo bello en el sentido de lo que agrada como lo agradable. El arte empero, es el manifestarse el ser del ente. Desde una posición

²⁰⁴ *Ibidem*, pág. 217.

fundamental frente al ser recuperada de una manera originaria, debemos procurar un nuevo contenido a la palabra arte y a lo que pretende nombrar.²⁰⁵

La extensa cita anterior, nos ayuda a ilustrar tres ideas rectoras que nos permitirán entender el despliegue del concepto de lucha en el *manuscrito* sobre el arte. En primer lugar, ¿qué actitud debemos tomar ante los siguientes enunciados?; a) El ser de todo lo ente es lo en sí mismo; b) Para los griegos la belleza era la doma; c) La conjunción de la más extrema oposición es *pólemos*, la lucha entendida como la confrontación y el arte es el manifestarse el ser del ente.

Conviene recordar que la pregunta de Heidegger al momento de tematizar el ser del arte se mueve sobre una pregunta esencial, ¿qué es aquel ente que llamamos arte y cómo se constituye?, bajo tal perspectiva, un recordatorio que no podemos ignorar es justamente: *el ser de todo lo ente es lo en sí mismo*. Tal proposición es la base para después entender que la constitución de la obra de arte no puede resumirse a la simple relación entre mundo y tierra, pues entender esta relación como una simple conexión entre algo denominado mundo y algo nombrado como tierra, implica desatender la manera en que el profesor de Friburgo tematiza el modo en que estos dos rasgos esenciales, permiten que la obra de arte alcance su ser, pues la obra de arte será el modo en que *se pone en obra la verdad*. Sin embargo, es importante subrayar que tal *poner* es acompañado y precedido de un desplazamiento muy particular, en la medida en que la obra de arte esencialmente abre mundo y en este abrirse se deja abrigar por la tierra. Aunque, este movimiento no significa un mero acomodo o acuerdo, sino que se ven entretejidos a partir de una *lucha [Streit]*, es decir, que preliminarmente la lucha entre mundo y tierra consiste “en agrupar la movilidad de la obra, que se supera constantemente a sí misma. Por eso, es en la intimidad del combate donde tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí misma”.²⁰⁶

En virtud, del último apunte, queremos señalar que ante el enunciado: *el ser de todo lo ente es lo en sí mismo*, traducido al problema de la pregunta por la esencia del arte, nos lleva a cuestionar, ¿cuándo la obra de arte alcanza su mismidad o, mejor dicho, ¿cuándo ocurre la unidad del ser-obra? Preliminarmente, diremos que, a partir del combate entre mundo y tierra, pero aún nos parece insuficiente, por tanto, cabe traer a colación otra idea rectora que ya recogimos del curso *Introducción a la metafísica* como un hilo conductor de nuestro posterior análisis.

“La conjunción de la más extrema oposición es *pólemos*, la lucha entendida como la confrontación ya comentada”. Para trasladar las implicaciones de esta última frase al manuscrito sobre el arte, analizaremos mediante un ejercicio de comparación, el modo en que el *pólemos* adquiere su lugar tanto en la primera versión, como la tercera versión. Veremos que por un lado ambas beben de ciertos conceptos que ya habían sido trazados en los *Himnos*, pero que también presentan considerables avances que repercutirán en la obra madura de Heidegger.

²⁰⁵ (Heidegger, 2001, págs. 123-124)

²⁰⁶ (Heidegger, 2010a, pág. 35)

En cuanto a la *Primera versión*. Heidegger se preocupa por caracterizar el modo en que *mundo y tierra* se co-pertenecen, pues cuando escribe:

la tierra no puede prescindir del mundo abierto, si ella misma debe resplandecer en completo ímpetu del cerrarse y retenerse de todas las cosas. Y el mundo por su lado no puede desaparecer de la tierra, si debe como *séquito* mundeante darse el paso *a* algo conducible. El mundo está contra la tierra y la tierra está contra el mundo. Están en lucha. Pero esta lucha es la intimidad de su recíproca autopertenencia.²⁰⁷

Destacan dos momentos que vale enfatizar por un lado este *darse el paso a algo conducible*, es una proposición con alto valor temático en la medida en que prefigura el modo en que mundo y tierra cuando se *alcanzan* en la disputa permiten traer el misterio de la verdad, enfatizo el carácter de alcanzar, en la medida en que conserva el sentido en que uno va siempre tras del otro, es decir, son dos rasgos que se despliegan y en este movimiento dan *paso a* un movimiento mucho más originario, aunque, todavía no estamos en condiciones de problematizar aquel desplazamiento particular. Pues para arribar a ello, cabe preguntarse cómo es que ambos rasgos tan opuestos entre sí logran establecerse tan armónicamente en un desplazamiento, ¿qué tipo de desplazamiento es?

Para auxiliar esta inquietud, Heidegger ya ha estipulado que mundo y tierra se conjuntan en una lucha y además esta se define como “la intimidad [*Innigkeit*] de su recíproca autopertenencia”. Como hemos aprendido en nuestro apartado anterior, *intimidad* no debe ser pensada como una mera vivencia anímica, ni nada por el estilo sino como la “unidad originaria que hace brotar las más amplias disputas del Ser, y que al mismo tiempo *retiene* aquellas disputas esenciales”.²⁰⁸ Es decir que la lucha entre mundo y tierra no puede tomarse tan a la ligera, y así como se planteaba en el curso sobre Hölderlin lo *íntimo* no es una instancia que tenga caducidad sino que en la medida en que *hay* intimidad *hay* ser, y si llevamos esta consecuencia a la obra de arte, es justo decir que mientras *hay* *lucha* entre mundo y tierra brota el *ser* de la obra de arte, veremos más adelante que de esta posibilidad la obra de arte funda Historia.²⁰⁹

Previamente nos preguntábamos acerca de cuándo ocurre la unidad del *ser obra* insinuábamos que, mediante la lucha, y en función de caracterizar aquella lucha hemos obtenido que se trata de la intimidad [*Innigkeit*] de la recíproca autopertenencia entre mundo y tierra, pero todavía no es tan evidente aquella *intimidad*, el propio Heidegger la ilustrará del siguiente modo:

[...] la oscura aspereza y la pesadez tirante de la tierra, su apremiar y brillar no resuelto, su callar no hablado de todas las cosas, en fin, la dureza derrochándose de su autocerrarse es resistido nuevamente solo a través de una dureza. Y ésta es la del límite en bosquejo, alzado y plano. En tanto que lo que se cierra a sí mismo debe ser arrastrado hacia lo abierto, esto arrastrante mismo debe llegar a ser trazo, límite y fuga que traza.²¹⁰

²⁰⁷ (Heidegger, 2006a, pág. 20)

²⁰⁸ Véase en el apartado anterior.

²⁰⁹ “No hay obras conforme a su época, que fueran obras de arte sino que solo aquellas son obras de arte las que están a la obra, de tal manera que hacen y transforman su época conforme a ellas”. (Heidegger, 2006a, pág. 25)

²¹⁰ (Heidegger, 2006a, pág. 21)

La interpretación de este último pasaje revela el modo en que acontece la *disputa de aquella lucha*, para lograr aproximarnos a este evento, Heidegger propone una serie de palabras altamente problemáticas como trazo, bosquejo y alzado, que en su justa apreciación plantean una crítica a los conceptos que la estética y la tradición occidental esbozaron para resolver el problema de la realidad del arte, en la medida en que desde Platón hasta la estética moderna, las respuestas que brindaban ante la pregunta sobre la realidad del arte se movían dentro de un marco conceptual dicotómico, en tanto que se referían al arte como una entidad *conformada* que reunía lo visible y lo invisible mediante la simbolización de uno u otro, o como la representación sensible de lo real. Es decir, las respuestas que la tradición adoptó para aproximarse a la esencia del arte se articulan a partir de una estructura dicotómica, pero a su vez tal dicotomía parte desde una jerarquía que favorecía ya sea a lo ideal, como en Platón, o lo real en el caso de la filosofía alemana del siglo XIX. Pero, ninguna de ellas se aproximó a la realidad esencial del *ser obra* pues de algún modo el papel de lo sensible fue tomado unilateralmente, por eso Heidegger no trata la esencia del arte a partir de una “teoría de lo sensible”, esto quiere decir que la sensibilidad no funge como el punto de partida, más bien la definición del arte desde lo sensible es una cuestión derivada, que básicamente se resume en el modo de pensar siguiente: “La obra de arte es presentación de algo”.

Para el maestro de Gadamer, aquel modo de pensar será la tesis y el camino que la tradición siguió para definir lo que era el arte, en oposición a ella, cuando se dice que la obra de arte es la disputa entre la lucha del mundo y la tierra, no solamente está formulando una definición, sino que está apostando por un marco conceptual inédito, en la medida en que supera la barrera que la proposición *presentación de algo* influía sobre el arte. Ya que, el *ser obra* de la obra de arte no presenta nada, sino que ella regula lo que es y no es, o en otras palabras la esencia del arte es manifestar lo ente, y tal acontecimiento no se articula ni por la manipulación de la materia ni por la necesidad de “expresar”, sino que es determinado desde el ser.

Y lo anterior se logra, cuando la obra de arte conserva y se abre en esta *íntima consonancia* entre una de las más amplias enemistades; mundo y tierra. Esta consonancia que despliega la lucha solamente se da en la obra y por la obra, esto se puede apreciar en los siguientes términos:

[...] entonces remueve a la tierra, abriéndola, en un mundo. Éste mismo como séquito señalante nunca se mueve hacia dentro de la tierra. Pero este movido removimiento mueve hacia delante de la obra e inaugura algo abierto. Eso es el centro del espacio en donde la tierra está mundanamente cerrada y el mundo terrenamente abierto. Es la obra que funda apenas este espacio al abrirlo. Este espacio es la apertura del ahí, en el cual las cosas y los seres humanos llegan a pararse para resistirlo.²¹¹

Quizá por el estilo en que leemos las anteriores palabras, nuestra actitud habitual nos pida una correspondencia entre lo dicho y lo que vemos al momento de acercarnos a una obra de arte, el gran inconveniente de proceder así, es que se pasa de largo el importante hecho de que la esencia del arte, no puede ser apresado como un realidad representadora, en cambio,

²¹¹ *Ídem.*

su esencia radica en que se halla en un constante desplazamiento entre lo ente y lo no ente, o entre lo que es y lo que no es, y justo en esta *oscilación*, la obra determina los límites de lo ente. Para ejemplificar este hecho, no vayamos más lejos y pongamos el caso del *Templo griego*.

Como ha dicho el propio Heidegger, en el *templo*, se conserva la figura del Dios, pero también, en la dureza de la piedra o en el brillo del color, ambos adquieren su ser, así cuando un águila, o cuando los rayos del sol se paran sobre el *templo* estos adquieren su ser, pues el *templo* no es solo algo que esté ahí solamente, sino que su poder descansa en abrir un espacio, un *ahí*, en donde lo ente adquiere su límite, o sea, que “Más real pues que todo ente restante es la obra en cuanto el centro abridor del Dasein del Dasein histórico”.²¹²

Todo lo anterior corresponde a la *Primera versión*, y estamos casi por llegar al punto en donde las implicaciones sobre aquel espacio abierto que acontece gracias a la disputa entre el mundo y la tierra no solamente permiten caracterizar al ser obra como una suerte de realidad que impone una normativa para determinar a lo ente y a lo no-ente, sino que en última instancia se vislumbra este carácter de verdad que brota desde el arte.

En resumen, la mentada lucha entre los dos rasgos esenciales de la obra son un momento evidentemente fundamental para que lo ente alcance su ser, y en consecuencia este desplazamiento nos permitirá arribar al *misterio* que se da en la obra, a saber, la esencia de la verdad, la cual es caracterizada inicialmente en la primera versión como “pelea abierta de lo que se recubre y descubre [...] la inauguración de la apertura de la pelea entre lo desoculto y lo oculto, el salir-fuera del encubrimiento y disimulo, este acontecer ensamblado en sí, es el acontecer de aquello que llamamos verdad”.²¹³

Sin embargo, una diferencia importante que salta a la vista cuando leemos la *Tercera versión* del manuscrito, se ve reflejada cuando Heidegger intenta decir aquel acontecer ensamblado entre lo oculto y desoculto, que será nombrado *lucha originaria [Urstreit]* para arribar a este término inédito, el filósofo alemán refuerza lo ya tematizado en su versión anterior, pues conserva casi al pie de la letra en qué consiste aquella lucha entre mundo y tierra.

En el combate esencial los elementos en lucha se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia. La autoafirmación de la esencia consiste en [...] abandonarse en el oculto estado originario de la procedencia del propio ser [...] tanto más implacablemente se abandonan los contendientes a la *intimidación* de un simple pertenecerse a sí mismo.²¹⁴

Como podemos notar, pareciera ser una calca de lo ya escrito en 1935, como demostramos en el primer capítulo Heidegger tuvo la oportunidad de ampliar lo tematizado en sus manuscritos, y creemos que fruto de tal amplitud se aproximó con mayor intención al enigma

²¹² *Ibidem*, pág.15.

²¹³ *Ibidem*, págs.16-17.

²¹⁴ (Heidegger, 2010a, pág. 35). “Im wesenhaften Streit jedoch heben die Streitenden, das eine je das andere, in die Selbstbehauptung ihres Wesen”. Cabe distinguir que la traducción de Leyte de *Streit*, es combate. He aquí una diferencia respecto a la traducción de Xolocotzi. A lo largo de nuestra investigación, hemos optado por el término *lucha*.

del arte en su carácter de origen, [*Ursprung*] y en esa medida, se vio interpelado por las implicaciones que tendría pensar la esencia de la verdad a partir del *ser obra*. Tales consecuencias se hicieron patente en la medida en que mientras mayor fuera la lucha entre mundo y tierra, estos al ser por sí mismos, darían paso inevitablemente a un enfrentamiento más esencial, entre el claro y el encubrimiento. Al aseverar tal indicación podemos entender el siguiente pasaje:

Con la abstención encubridora se pretende nombrar a esa contrariedad que se encuentra en la esencia de la verdad y que, dentro de ella, reside entre lo claro y el encubrimiento. Se trata del enfrentamiento entre la lucha originaria [*Urstreit*]. La esencia de la verdad es en sí misma, el combate primigenio en el que se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo.²¹⁵

Tal vez, la anterior cita nos sirve de anclaje para destacar un primer momento en el que se nombra el misterio del ser, con el nombre de lucha originaria, esta decisión tiene varias consecuencias pues más adelante Heidegger meditará sobre la posibilidad de otros modos esenciales en los que acontece la verdad, además de la obra de arte. Y en virtud de tal decisión resaltaré que no solamente en la obra de arte se pone en obra la verdad, sino que escribiré: “la brillante aparición dispuesta en la obra es lo bello. *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*”.²¹⁶ Sin duda, el enunciado resaltado entre cursivas amerita que nos detengamos un poco pues posiblemente sea una de las pocas veces en que el término de belleza no está vinculado con aquello que solamente agrada o place, sino que yace en vínculo directo con la verdad. En esta decisión se encuentra la originalidad del pensador de la Selva Negra para servirse de los conceptos tradicionales, pero a su vez inyectarles un nuevo sentido.

Otros términos que Heidegger replanteará y que se aproximan mucho a la tradición metafísica, son los términos de *figura* [*Gestalt*] y ser-creación [*Geschaffensein*]. Ambos conceptos se despliegan en la tercera versión del manuscrito bajo un criterio meditativo más amplio pues al referirse a *figura*, introduce un cambio particularmente importante en su pensamiento ya que, en la *primera versión*, el término utilizado fue *forma* [*Form*]. Posiblemente aquella decisión de utilizar *figura* para responder al modo en que ocurre la disputa del combate ya aludido intenta describir *cómo* la lucha es conducida al rasgo: “[...] el ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura. Ella es el entramado por el que se ordena el rasgo”.²¹⁷ Sin embargo, esta decisión tiene repercusiones en el camino del pensar heideggeriano, porque como han apuntado académicos como Vincent Blok²¹⁸, muestra la manera en que Heidegger se encuentra leyendo los escritos de Jünger y que darán como resultado una cierta propuesta de “ontología figural”²¹⁹ y es justamente en *El Origen de la obra de arte* en donde esta *figura* se establece como un momento fundamental para la

²¹⁵ (Heidegger, 2010a, pág.39)

²¹⁶ *Ibidem*, pág. 40.

²¹⁷ (Heidegger, 2010a, pág. 46)

²¹⁸ (Blok, 2017)

²¹⁹ Para revisar un esbozo de la llamada “ontología figural en Heidegger”. *Cfr.* (Atger, 2010)

gestación de la *Poesía [Dichtung]* y este poetizar será una forma en que Heidegger se escapa del esquematismo kantiano.

Por ahora solamente nos preocupa entender el contexto en que la *figura* adquiere un lugar protagónico en la lucha entre mundo y tierra, para encontrar tal primacía debemos volver sobre un asunto que previamente ya dilucidamos, al preguntarnos ¿cómo ocurre la lucha entre mundo y tierra?

Ya hemos tratado, que un modo en que podemos abordar la anterior pregunta es definiendo aquella lucha como una *intimidación* que lleva al mundo y a la tierra a una mutua contraposición que los define a sí mismos. Sin embargo, no desarrollamos las implicaciones que tiene el rasgo [*Riß*] por eso en la meditación heideggeriana acontecida en Frankfurt enfatiza el lugar de aquel rasgo, para resolver el modo en que se manifiesta lo abierto y lo cerrado, armónicamente enfrentados, para llevar a cabo el proyecto de la verdad en la obra de arte. Leamos el siguiente pasaje que da certeza a nuestra observación:

La verdad como combate solo se establece en un ente que hay que traer delante de tal manera que la lucha se abra en ese ente, esto es, que el propio ente sea conducido al rasgo. El rasgo bosqueja en una unidad todos los rasgos: el perfil y el plano fundamental, el corte y el contorno. La verdad se establece en lo ente, pero de un modo tal, que es el propio ente el que ocupa el espacio abierto de la verdad. Ahora bien, esta ocupación solo puede ocurrir de tal manera que aquello que ha de ser traído delante, el rasgo, se confie a eso que se cierra a sí mismo y se alza en lo abierto. El rasgo debe retirarse de nuevo a la persistente pesadez de la piedra, la callada dureza de la madera, el oscuro brillo de los colores. Solo en la medida en que la tierra vuelve a albergar dentro de sí al rasgo, es traído este a lo abierto, es situado, es decir, puesto, en aquello que se alza en lo abierto en tanto que aquello que se cierra a sí mismo y resguarda.²²⁰

Queda mostrado hasta qué punto, el rasgo no es un mero concepto mediador entre los combatientes, *mundo* y tierra, sino que es un vestigio esencial que bosqueja, da contorno, es decir, unifica, pero esta unidad originaria es *vestigio* en tanto que se logra a partir de la reunión de la verdad en lo ente, por eso mismo el rasgo se retira en el carácter de material de la obra de arte, aunque paralelamente da el paso para la apertura de lo ente en la propia obra, en virtud de aquel proceso, el rasgo como vestigio *conduce* a lo ente, lo *pone delante*, que no es otra cosa que fijar, es en este sentido primario en el que la *figura* “presenta la obra en la medida en que se erige y se trae aquí a sí misma”.²²¹

Para concluir con este apunte, resulta oportuno, preguntarnos, si dado que en la obra de arte se lleva a cabo la verdad, o sea, la apertura de lo ente, ¿cuál es el lugar que ocupa el hombre en este modo de acontecer la verdad del ser?, la respuesta ante tal incógnita Heidegger la identifica a partir de lo que está en juego para el hombre en tanto esencia, en consecuencia, *la creación y el cuidado*, serán los modos fundamentales en que el hombre gana su ser, en virtud de ello, se dirá que la obra de arte conserva el destino del hombre. E incluso, es tal el *poder* de la obra de arte que cuando el hombre *quiere* enfrentarse o resistir

²²⁰ (Heidegger, 2010a, pág. 46)

²²¹ *Ídem.*

ante aquello que la obra abre, el *rasgo* como vestigio se esconde, se retira, y la obra de arte al ser la fijación del rasgo *huye*.

Sin embargo, en tal huida atrae al hombre, lo desplaza deteniéndolo tan esencialmente que deja a la obra *ser*, así surge el *cuidado* de la obra y también la *creación*, esta al traducirse como un “querer-saber” arranca el rasgo, de su retirada y lo vuelve a trazar, para ilustrar este movimiento nos servimos de la palabra vestigio para conservar el sentido de algo que yace oculto, pero que también denota y señala un movimiento en tanto desocultación. En última instancia: “no cabe duda de que en la naturaleza se esconde un rasgo, una medida, unos límites y una posibilidad de traer algo delante ligada a ellos, el arte”.²²²

²²² (Heidegger, 2010a, pág. 51)

3. LA POESÍA COMO ESENCIA DE LA OBRA DE ARTE

3.1 Verdad en la obra de arte

En los apartados anteriores, nuestro propósito se basó en delimitar conceptualmente los conceptos de *mundo*, *tierra* y *lucha*, en virtud de una breve aproximación sobre el lugar que ocupan en la obra de Heidegger, como resultado de tal avance, pudimos notar que aquellos conceptos de algún modo no son “nuevos” sino que son consecuencia de un amplio camino de reflexión y autointerpretación que Heidegger llevó a cabo a partir de 1930, fue así que la década de los treinta significó para el filósofo alemán una marcada tendencia por radicalizar ciertos temas que se ven reflejados en el proyecto de la metafísica del *Dasein*, en el cual, términos como la trascendencia, libertad, mundo y verdad, son centrales para desplegar las condiciones de un “viraje” en el pensar heideggeriano, y entre una de tales condiciones, el *manuscrito* sobre la esencia del arte es nuclear para comprender el tránsito de las investigaciones que Heidegger elabora a la mitad del camino entre 1930 y 1940, incluso podemos asegurar que ya en 1935, el pensador alemán en su pregunta por la esencia del arte, proclama la venida de un ámbito del pensar hasta ahora insólito, un pensar desde el Ser, y que en suma, pretende acercarse al origen [*Ursprung*], por eso, el preguntar por la esencia del arte debe conducirse a partir de las implicaciones que se abren al meditar sobre el origen, sin embargo, tomar en cuenta este hecho presupone una dirección que hasta ahora no hemos tratado en su justa dimensión, a saber, la cuestión de la verdad.

El acontecimiento de la verdad en *El origen de la obra de arte*, es un acontecer cardinal para interpretar el *manuscrito*, pues no solamente reúne los planteamientos elaborados en obras anteriores, sino que también traza la dirección que permitirá a la postre, superar el proyecto de la metafísica del *Dasein*, valorando la posibilidad de pensar el acontecer de la verdad ya no desde la estructura existencial del *Dasein* como el lugar primario para la manifestación de la verdad, sino que al pensar el ser desde un ámbito onto-histórico, es decir, como un “evento”, la verdad se torna “histórica” y los efectos de esta interpretación logran su concreción en las obras en que Heidegger se ocupa del arte, ya sea el curso dedicado a los himnos de Hölderlin, o las conferencias dictadas en Frankfurt y Friburgo. Atender los efectos que se suscitan al pensar la verdad desde el Ser, no es una tarea sencilla, por esta razón, uno de los textos más leídos como el *manuscrito* sobre el arte, le acompaña una serie de malentendidos, que dicho sea de paso no podían resolverse sino hasta la publicación de obras póstumas como las de *Aportes a la filosofía* o *Meditación*, porque leer las conferencias sobre el arte sin un panorama completo del pensar heideggeriano, corre el riesgo de valorar aquellas conferencias a través de una mirada parcial.

Por tanto, resulta oportuno analizar el modo en que se problematiza la cuestión de la verdad en *El origen de la obra de arte*, para intentar cumplir este objetivo, hemos convenido en dividir nuestra exposición en al menos tres momentos claves. En primer lugar, bosquejaremos un marco general de lo que se comprendió como verdad particularmente en el párrafo 44 de *Ser y tiempo*, bajo la tesis, “El *Dasein* es en la verdad”, en dicha tesis creemos se encuentra la clave para asimilar lo que posteriormente tematizara Heidegger, en la conferencia de *La esencia de la verdad*, pues en este trabajo, el maestro de Friburgo,

distinguirá un modo en el que *Dasein* en tanto, configurador de mundo, recibe su *fundamento* en la *libertad*, abriendo paso al famoso “giro”, o sea del *Dasein* al Ser mismo, de esta última cuestión nos ocuparemos en nuestro segundo momento, para finalmente tratar con mayor claridad, la razón por la que la célebre sentencia de “el arte pone en obra la verdad”, es heredera de un marco conceptual en el que la cuestión de la verdad incluye una pareja de conceptos que atañen a la cuestión artística pero que a su vez, serán alternativas conceptuales en los que se introduce la distancia de Heidegger y la estética, la mentada pareja de conceptos es la relación entre *physis* y *téchne*, que a su vez tal relación puede ser nombrada como la “*verdad productora*”, y que en el manuscrito sobre el arte, yace implícitamente al tratar la verdad desde la lucha originaria [*Urstreit*], pues la verdad alcanza en el arte una dimensión mucho más originaria que inclusive los griegos no lograron apresar, pues justamente de tal ausencia Heidegger comenzará a escribir la enigmática retórica de la verdad como ocultamiento y desocultamiento, y en esta contraposición, el Ser, deviene como misterio y en suma como rehusamiento, que a la postre serán claves para pisar el camino del segundo pensar heideggeriano.

El Dasein es en la verdad

La verdad es posiblemente un tema cardinal en toda la obra del filósofo nacido en Messkirch, por ello, abarcar la cuestión de la verdad en Heidegger es una labor que por su extensión no cabe en la presente investigación, por ello, nos guiaremos por las indicaciones de Alejandro Vigo, que en su estudio titulado *Verdad, libertad y trascendencia* bosqueja un análisis bastante riguroso y acertado que logra extraer los elementos centrales de la verdad tematizada en los escritos de 1929-1930, estos son *Los conceptos fundamentales de la metafísica* y las conferencias de *La esencia del fundamento* y *Esencia de la verdad*. Fijaremos aquel estudio como nuestra guía para tratar los tres momentos en los que la verdad es abordada por Heidegger.

Detenemos en el §44 de *Ser y tiempo*, nos permite percibir al menos dos etapas en los que se tematizará la verdad, de ahí su carácter bidimensional, en tanto “ser descubridor” y “estado de descubierto”, ambos caracteres se constituyen a partir de la estructura de ser-en-el-mundo, es decir del *Dasein*, por eso, el enunciado; “el *Dasein* es en la verdad”, nos indica de entrada, una interrogante, ¿cuál es el modo en el que la verdad se relaciona con el *Dasein*?, para seguir con este preguntar conviene aclarar ciertos prejuicios que acompañan a la tematización heideggeriana y que nos permiten distinguirla de la tradición metafísica.

Un prejuicio que comúnmente se alinea a la tradición, es asignar al juicio el lugar de la verdad, de tal valoración se sigue el hecho ya conocido, que fija la verdad como el objeto por excelencia de la lógica y el prejuicio de la verdad articulada como la concordancia del juicio con su objeto, por ahora, no trataremos extensivamente ambos prejuicios, pues el propio Heidegger elabora un amplio tratamiento sobre esta cuestión en el curso de 1926, titulado, *Lógica, la pregunta por la verdad* y en 1927, el parágrafo titulado *Dasein, aperturidad y verdad* comienza describiendo aquellos. Sin embargo, el interés de Heidegger en *Ser y tiempo* ya no se concentra en discutir ampliamente con la tradición sea con el psicologismo,

Aristóteles o Kant, como si lo hace en el curso de 1926, tal hecho se refuerza a tal punto que en *Ser y tiempo*, escribe:

No se comparan representaciones entre sí, ni tampoco en relación con la cosa real. Lo que ha de evidenciarse no es una concordancia del conocer y el objeto, ni menos aún de lo psíquico y lo físico, pero tampoco es una concordancia de “contenidos de conciencia” entre sí. Lo que necesita ser evidenciado es únicamente el estar-descubierto del ente mismo.²²³

A partir de lo anterior, se condensa lo ya tematizado previamente en 1926, y además se enfatiza el modo en el que se puede tematizar la verdad como un “estar-descubierto”, en la medida en que para Heidegger, un enunciado solo será verdadero cuando muestra o evidencia al ente mismo al cual se refiere un juicio, en concreto, cuando es el propio enunciado el que descubre al ente, incluso en el ejemplo que desarrolla Heidegger sobre “el cuadro que cuelga en la pared está torcido”, es un enunciado *descubridor* únicamente si este logra mostrar el cuadro mentado, de lo contrario no tendría el carácter de lo verdadero (estar descubierto).

Cabe decir que el ejemplo del cuadro en la pared dada su brevedad, se le adhieren una serie de perspectivas que pueden generar varios malentendidos, como asumir el hecho de que basta el enunciado para el aparecer de la verdad, llegando a presuponer que la estructura del enunciado se basa en una constitución predicativa o lingüística, es decir, se dice algo sobre algo, pero caer en esta trampa nos lleva al rumbo que la tradición metafísica siguió, en cambio, para Heidegger, el carácter de lo verdadero yace *dado* por el ente mismo, bajo esta posibilidad se logra la evidencia, y que a su vez, tal evidencia se construye desde un conducta antepredicativa, pues es en esta conducta en donde el enunciado gana la oportunidad para mostrarse, en otras palabras, el enunciado significa mostrar.

Por tanto, no es viable tratar de validar el enunciado desde el ámbito de lo lingüístico, pues al hacerlo dejamos de lado que el ente mismo se nos muestra desde un modo existencial, o sea, el cuadro ya estaba abierto, dado ante nosotros, en la medida en que *comprendemos* al cuadro como un objeto que sirve para colgarse en una pared, y que al encarnar la figura geométrica del cuadrado y verla “torcida” sobre la superficie que la sostiene podemos asegurar lo descubierto como algo verdadero, y para ello no fue el enunciado escrito o dicho el que nos aseguró el conocimiento de aquel fenómeno, sino primariamente fue nuestra propia conducta, la cual responde a la utilidad, por eso es necesario preguntarnos de qué modo aquel cuadro se nos aparece en la pared, y cómo logra su propia mismidad en el enunciado, pues básicamente advirtiéndolo que “el cuadro *es para* colgarse”, y en esta última proposición se encuentra el uso o la utilidad como un modo de ser en la que los entes son “abiertos” al mundo. Lo anterior, queda resumido en el curso de 1926 cuando Heidegger escribe lo siguiente:

El uso es solo un modo inmediato del sentido fundamental en tanto que ser hacia el mundo, procurar. En él, la existencia está originalmente abierta al mundo, abierta para el mundo, que a su vez está abierto. Y el modo primario de esta apertura es el conocimiento

²²³ (Heidegger, 2012a, pág. 234)

de aquello que en primer lugar se cuestiona. Todo hablar de algo, en tanto que conducta de ser de la existencia, se fundamenta ya en ésta en tanto que abierta al mundo.²²⁴

En función del anterior extracto podemos divisar la primera etapa de la verdad, entendida como un “ser-descubridor”, pero este modo solo es posible ontológicamente, de ahí la necesidad de la estructura del ser-en-el mundo, en virtud de esta estructura Heidegger dirige su investigación en ocuparse del *Dasein en la verdad*, pues como ya hemos estudiado, mundo y *Dasein*, van siempre de la mano.

Ser verdadero en tanto que ser descubridor, es una forma de ser del *Dasein*. Aquello que hace posible este descubrir mismo necesariamente deberá ser llamado verdadero en un sentido más originario. *Los fundamentos ontológicos existenciales del descubrir mismo ponen por primera vez ante la vista del fenómeno más originario de la verdad.*

Descubrir es una forma de ser del estar-en-el-mundo. La ocupación circunspectiva [...] descubre los entes intramundanos. Estos llegan a ser lo descubierto.²²⁵

Con la última referencia es posible localizar, al menos superficialmente que para Heidegger, la verdad más originaria será aquella *fundada* en el propio *Dasein* a partir del análisis del ser-en-el-mundo, y este hecho se constata al menos por dos instancias; cuando el ente intramundano es descubierto, mediante la aperturidad en general del *Dasein*, y cuando el mismo *Dasein* es abierto en su mismidad, esta última responde a lo que después Heidegger llamará; “la verdad de la existencia”. Ambas tesis, presuponen un rasgo medular para comprender el modo en que los entes intramundanos son descubiertos y a su vez, como el *Dasein* se *descubre*, este rasgo es la *aperturidad [Erschlossenheit]*. Esta es el “modo fundamental como el *Dasein* es su Ahí, se constituye por la disposición afectiva, el comprender y el discurso, y concierne co-origenariamente al mundo, al estar-en y al sí-mismo”.²²⁶

Resulta oportuno destacar que el análisis de la aperturidad del *Dasein* es el vector que permite el desenvolvimiento de la *verdad originaria* al menos en 1927, evidentemente los hallazgos que Heidegger exterioriza en su obra más citada tienen efectos considerables a lo largo de su camino, particularmente entre los años de 1928 y 1934, en la medida en que la primacía del *Dasein* para fundirse en el proyecto de la verdad, hasta cierto punto se encuentra en cierta unilateralidad, la cual desembocará en una tematización aún más originaria. No obstante, la tesis del *Dasein es en la verdad*, permite generar las herramientas de interpretación para delimitar aquella verdad más originaria de los años treinta.

Alejandro Vigo, llama la atención sobre aquella tesis tan compleja, subrayando la importancia de no perder de vista el “estado de abierto” o “aperturidad” para desentrañar la proposición, “El *Dasein* es en la verdad”.

El *Dasein* es siempre ya un ente abierto y en tanto abierto (als erscholssenes) abre y descubre. Aquí la doble formulación abre/descubre debe considerarse de vital importancia, si se tiene en cuenta a los diferentes modos de referencia al ente

²²⁴ (Heidegger, 2004b, pág. 120)

²²⁵ (Heidegger, 2012a, pág. 236)

²²⁶ *Ibidem*, pág. 237.

intramundano por un lado y el nivel correspondiente a la previa apertura del mundo como horizonte de manifestación, y del ser en el mundo como tal, por el otro. Pero, en la medida en que el ser en la verdad del Dasein se funda en el estado de abierto y éste a su vez comprende la estructura total del ser en el mundo [...] y en esa medida también el momento de “ser en la no verdad” [Unwahrheit].²²⁷

Es decir, que para Heidegger, al pensar verdad a partir de la analítica existencial del Dasein, es inherente la tematización de la no-verdad, pues conduce a la noción de ser-en-el-mundo, lo cual abre un marco para distinguir a la verdad como un existencial, o sea, desde un orden fáctico, en este planteamiento se encuentra la originalidad de la meditación heideggeriana pues ya no se piensa la verdad a partir de la posesión ya sea en un sujeto o fuera de este, como la verdad eterna del cristianismo. Por tanto, el problema de la verdad siempre guarda un vínculo esencial que no puede pensarse lejos de la constitución existencial del Dasein, en suma, este vínculo entre verdad y existencia se puede traducir como un claro intento por responder a la pregunta, ¿cuándo hay verdad?, cuando el *Dasein es*. Y como veremos al final del párrafo 44, esta tesis será la que mayores alcances tendrá, en la medida en que la pregunta por la verdad será dirigida a la trascendencia del Dasein, pensada a partir del *fundamento*, de ahí que las conferencias, *De la esencia del fundamento* y *La esencia de la verdad*, serán el primer impulso para pensar la verdad del ser ya no desde la trascendencia del Dasein, sino a partir de las implicaciones atisbadas por la diferencia ontológica. Quizá podemos sospechar este apunte en lo escrito por el propio Heidegger:

“Ser-no el ente- solo lo hay en tanto que la verdad es. [...] Ser y verdad son cooriginarios. Qué significa que el ser es cuando debe distinguírsele de todo ente [...]”²²⁸

La verdad como libertad

En la sección anterior, tratamos de brindar una breve introducción al concepto de la verdad en Heidegger, retomando algunas ideas centrales que aparecen en *Ser y tiempo*, en lo que sigue nuestro objetivo radica en esbozar el modo en que la pregunta por la esencia de la verdad, se dirigirá a la tematización de la libertad, veremos que este concepto será medular para comprender lo que posteriormente el filósofo alemán reflexionará en torno, al “giro” que se da del *Dasein* al *Ser*, el cual será articulado en distintos momentos por un hilo conductor en donde la verdad será analizada a partir del pensar griego, particularmente en diálogo con Platón y Aristóteles, llevando a cabo una investigación entre el vínculo de lo verdadero y la *téchne*, que a su vez descansa en la pregunta por el fundamento. Sin embargo, antes de pensar aquella *verdad producida*, creemos necesario destacar ciertos avances que logra Heidegger en la enigmática conferencia *La esencia de la verdad* sobre todo en lo que respecta al concepto de libertad.

Quizá para leer críticamente la conferencia dictada en múltiples ocasiones a partir de 1930, podemos traer a colación la conferencia sobre el *fundamento*, en la medida en que dicho texto nos aproxima a tratar la diferencia ontológica, que a su vez lleva como consecuencia tematizar la verdad óntica y la verdad ontológica, nuclear distinción para identificar el

²²⁷ (Vigo, 2008, pág. 151)

²²⁸ (Heidegger, 2012a, pág. 245)

fundamento [*Grund*] en la trascendencia misma del Dasein, que dicho sea de paso, ésta también conlleva distintos modos en los que se desarrolla, y que consecuentemente devela el modo de ser en que los entes vienen a la presencia. Pero, este breve análisis, ya fue considerado previamente en nuestra investigación, particularmente en las páginas [53-56]*. Por tanto, nos limitaremos únicamente a tratar la tesis, “La libertad como esencia de la verdad, implica dejar ser al ente, dejarse involucrar con el ente, y que abre un Ahí”.

Para delimitar el contexto sobre el que emerge aquella tesis, no podemos pasar inadvertido, el hecho de que ya en *La esencia del fundamento*, el tema central relativo a la trascendencia permite introducir la libertad entendida como un vínculo para que los entes logren su manifestación, este apunte queda mejor esbozado en la siguiente cita:

En la medida en que solo la libertad entendida como el trascendente sobrepasamiento del ente, puede dejar que un mundo impere y despliegue su esencia, en esa misma medida la libertad se revela como la condición de posibilidad de toda vinculación y de todo carácter vinculante: libertad es pues “dejar imperar un mundo” en el trascender proyectivo-sobrepasante que va más allá del ente intramundano.²²⁹

Si tomamos en cuenta que una diferencia entre *La esencia del fundamento* y la *Esencia de la verdad*, descansa en el modo en que Heidegger se pregunta por la propia verdad, veremos que en el caso de la segunda conferencia, el examen sobre la trascendencia del Dasein que asegura un modo en el cual el *fundamento* remite a la finitud del propio Dasein, es decir que aún la verdad definida como libertad, y por tanto como un dejar imperar un mundo, descansa en última instancia en la trascendencia, lo cual nos sugiere que el planteamiento heideggeriano todavía conserva la herencia de la ontología fundamental, en cambio, en la *Esencia de la verdad*, el objetivo central pretende mostrar en qué medida la libertad puede ser *fundada* pero ya no desde la posibilidad trascendental del Dasein. En última instancia, la conferencia se propone interpretar aquella libertad como un horizonte que ya no recae en la finitud del Dasein sino en el propio Ser. Claramente, no podemos leer ambas conferencias de manera aislada, aunque si debemos tomar ciertas precauciones para no perder el hilo conductor que ambas siguen y tal hilo conductor no es otro más que la búsqueda de la *verdad originaria*.

Al tomar en cuenta la anterior diferencia, ahora podemos atender la tematización en torno a la tesis propuesta de la libertad como un dejar-ser al ente. Ahora bien, el dejar ser al ente, no debe ser pensada como una actitud análoga a nuestro comportamiento cotidiano en donde por ejemplo, nos mostramos indiferentes ante alguna cosa o actividad que decidimos ignorar, cuando hojeamos un libro en alguna librería y no lo compramos pues simplemente no ganó nuestra curiosidad y lo dejamos atrás, esta indiferencia no es la actitud que corresponde a los términos heideggerianos, *dejar ser al ente*, porque según lo pensado por el filósofo alemán, esta actitud asume la libertad como una facultad que posee el hombre, de esta posesión se deriva el carácter positivo o negativo de la libertad, y por ello, deja de lado el sentido originario de libertad en tanto dejar ser al ente, este sentido esencial será de tal índole que le corresponderá una estructura existencial, por eso, la libertad para Heidegger no es una

²²⁹ (Vigo, 2008, pág. 164)

facultad relativa al hombre, sino que de manera inversa, el hombre recibe la facultad de obrar de un modo u otro, o de quedarse en relación a un ente, a partir de la libertad, de ahí deviene el carácter de existencial de la tesis, *dejar ser al ente*. Veamos a detalle, esta cuestión.

Dejar ser a lo ente como eso ente que es significa meterse en lo abierto y en su apertura, una apertura dentro de la cual se encuentra todo ente al punto de llevarla como quien dice consigo. Este ámbito abierto fue concebido en sus inicios por el pensar occidental como lo no-oculto. Si traducimos *alétheia* con el termino desocultamiento [...] Meterse en el desocultamiento de lo ente no es perderse en él, sino que es retroceder ante lo ente a fin de que este se manifieste en lo que es y tal como es, [...] En cuanto un dejar ser semejante, se expone a lo ente como tal trasladando a lo abierto todo comportarse. El dejar ser, es decir, la libertad, es en sí misma exponente, existente.²³⁰

En base al anterior extracto podemos subrayar dos importantes ideas que están en juego, por un lado, la libertad permite la entrada a la apertura que acompaña a todo ente, esta apertura puede nombrarse como lo no-oculto. Y, por otro lado, entrar a lo no-oculto, no es una actitud de pérdida, sino que nivela todo comportar a cierta *exposición* donde lo ente se manifiesta como tal. En el caso de la primera idea en juego, podemos asistir a probablemente el intento de Heidegger por tematizar el carácter histórico de la verdad, pensada en el primer inicio, es decir, en la filosofía griega, de este lugar se desprende la posibilidad de nombrar lo no-oculto como *alétheia*, y es justo esta decisión que llevará a Heidegger, a radicalizar el despliegue contrapuesto entre lo no-oculto y lo oculto, en la medida en que lo no-oculto siempre es garantizado en la apertura de un *ahí*. La segunda idea que resalta en aquel extracto refiere a la noción de existencia, pues el hombre al adentrarse en lo abierto, en el *ahí*, recibe su existencialidad.

“La existencia que tiene sus raíces en la verdad como libertad es la exposición en el desocultamiento de lo ente como tal”.²³¹ En virtud de este evento, la verdad debe ser histórica, una consecuencia inmediata de esta definición es preguntarnos, ¿cuándo lo ente se manifiesta como tal en tanto arrancado de lo abierto, de lo no-oculto?, responderá el profesor de Marburgo que a partir de la pregunta del *pensador*, tal preguntar auténtico e inicial, es la pregunta por lo ente, ¿qué es lo ente?, esto se confirma del siguiente modo: “La historia solo comienza cuando lo ente es elevado y preservado expresamente en su desocultamiento y cuando esa preservación es concebida desde la pregunta por lo ente como tal”.²³² Si seguimos con cautela esta última indicación podremos entender hasta qué punto la delimitación de la existencia, yace como un proyecto de la libertad, porque gracias a la actitud esencial frente a lo ente, descansa un modo en el que el Dasein resiste cuando la totalidad de lo ente, lo envuelve. En esta envoltura, el Dasein tiene que decidir, y en la medida en que se ensancha la decisión, también se inserta el preguntar por la no-verdad.

Antes de pasar, a un somero análisis alrededor de la no-verdad, enfatizamos que la obra de Heidegger esboza una crítica sobre la verdad pensada desde el juicio, tanto en *Ser y tiempo* como en obras posteriores esta verdad predicativa no puede ser la verdad más originaria, por

²³⁰ (Heidegger, 2007a, pág. 160)

²³¹ *Ibidem*, pág. 161.

²³² *Ídem*.

eso seguir la meditación heideggeriana es transitar hacia el fondo, en búsqueda del *origen*, quizá este énfasis lo volvemos a resaltar para no perder el rumbo que vamos siguiendo. De esta forma, uno de los modos en que el *origen* acontece en tanto esencia de la verdad, no solo se estructura a partir de lo desoculto o de lo abierto, sino que, en contraposición a este, la verdad se torna en no-verdad, pero ya no como desocultamiento [*Unverborgenheit*], sino como encubrimiento [*Verbergung*].²³³

La primacía de lo desoculto, recorre la tradición metafísica occidental porque el hombre al insertarse en la conformidad de lo ente que es descubierto, es decir arrancado, o en palabras de *Ser y tiempo*, “robado”, lo ente se muestra o parece mostrarse y en esta suceso al hombre se le concede la “necesidad” de asegurar aquello mostrado, este asegurar lo abierto, será lo que la filosofía griega comprenderá como *téchne*, y que a la postre, será la antesala de la razón moderna, que asegura lo ente a partir del cálculo, en consecuencia, lo ente adviene presencia y crece el olvido, tal olvido es justamente la desatención de la pregunta inicial por la entidad, y como vimos esta pregunta inicial es donada a partir de la verdad en tanto libertad, y *dejar ser* no solo es ocultar sino también encubrimiento.

El encubrimiento de lo ente en su totalidad, la auténtica no-verdad, es más antiguo que todo carácter abierto de este o aquel ente. También es más antiguo que el propio dejar ser, el cual, desencubriendo, ya mantiene oculto y se comporta ateniéndose al encubrimiento. ¿Qué preserva el dejar ser en esta relación con el encubrimiento?. Nada menos que el encubrimiento de lo que está oculto en su totalidad, de lo ente como tal, es decir, del misterio.²³⁴

La última nota permite divisar la importancia que tiene la libertad en tanto *dejar ser* pues ella no solo desoculta sino también encubre, probablemente asistimos a una de las formas en que acontece aquella lucha esencial entre el ocultamiento y el desocultamiento, tal lucha se cierra y abre en la medida que resguarda y preserva el *misterio*. Evidentemente, el *misterio* no refiere a un algo en particular o en general, porque interpretar el misterio desde aquella perspectiva implicaría reconocer que el hombre puede delimitarlo, acotarlo, cuando esta posibilidad yace lejos de su capacidad, incluso lejos del *Dasein*, pues más bien el *Dasein* es dominado y poseído por tal *misterio*, quizá este desenvolvimiento no es tan evidente, porque el *Dasein* ya no es ontológicamente el ser desde donde la verdad *es*, sino que su determinación ontológica como existencia, es determinado por *el misterio*, y como una característica esencial de este misterio es el olvido, pues en este *olvido*, el encubrimiento se cierra. Este autocerrarse, Vigo lo caracteriza como un “sustraerse”: “el misterio impera en dicho tipo de acceso (lo desocultado) consiste justamente en sustraerse en su carácter de misterio la sustracción ocultante es también *autoocultante*.”²³⁵

Tal como anteriormente sospechamos, el hombre es un *conformista* bajo un sentido esencial, porque busca asegurarse de lo ente que es desocultado, esta pretensión conduce a

²³³ Sobre los términos utilizados en castellano, nos servimos de la traducción de Leyte. No obstante, dada la dificultad de traducir al español términos alemanes como: *Entborgenheit*, *Entbergung*, *Verborgenheit*, *Entbergen*, *Unverborgenheit*. Leyte aclara “Hemos optado por ir alternando dos términos base: (des)ocultamiento [*un-verborgenheit*] y (des) encubrimiento [*Verbergung*, *Entbergung*]”. (Heidegger, 2007a)

²³⁴ *Ibidem*, pág. 164.

²³⁵ (Vigo, 2008, pág. 178)

“no dejar que reine nunca el encubrimiento de lo oculto”.²³⁶ Es decir, que la libertad no solo abre sino también cierra, en esta determinación, el hombre es vinculado con lo ente, y al vincularse con lo ente, se desprende un comportamiento que lo transporta hacia el conformismo que lidia con lo desocultado, de *ahí*, el hombre y su *insistencia errante*. “El *Dasein* *insiste*, se pone terco y persiste en aquello que le ofrece el ente, que está abierto, así como de suyo y en sí mismo [...] Esta inquietud del hombre, que se aparta del misterio para volcarse en lo accesible [...] es lo que llamamos el *errar*”.²³⁷

Sobre la interpretación heideggeriana en torno a este carácter de insistencia errante, podemos servirnos de una atinada interpretación de Xolocotzi para hacer más transparente esta cuestión:

La patencia de la insistencia depende de la patencia de la ex-sistencia. Con ello Heidegger deja ver que en todo comportamiento con el ente singular ocurre un doble movimiento que conduce a la interpretación de la verdad en un carácter ambiguo: por un lado, el *Dasein* al ex-sistir está expuesto a lo ente en totalidad y lo deja-ser. En ello se desoculta lo ente en totalidad, pero se oculta lo ente singular en el que el *Dasein* insiste. Así, acontece el juego de ocultamiento y desocultamiento. Al ex-sistir se desoculta lo ente en totalidad y se oculta el ente singular; al insistir se oculta lo ente en totalidad y se desoculta el ente singular.²³⁸

Por último, podemos desprender un par de argumentos que nos sirven para comprender, por qué la pregunta por la esencia de la verdad es nuclear para asimilar posteriormente el marco conceptual de la verdad a partir de los escritos posteriores a 1930.

- a) La esencia de la verdad es libertad en tanto *dejar ser*, [*Seinlassen*] y es tal su lugar en el despliegue de la verdad que conduce a lo abierto y lo cerrado, por tanto, la libertad inaugura la lucha entre el desocultamiento y el encubrimiento
- b) La lucha entre el desocultar y el encubrir, preserva un misterio, al cual el *Dasein* no puede acotar o poseer porque es originariamente previo a este, esta originariedad del misterio se preserva en tanto opera desde un olvido y además este origen garantiza el acontecer de la historia, por eso la verdad ya no es únicamente en el *Dasein* sino fundamentalmente *es en* el Ser, de esta forma, la verdad en el *Dasein* es solo uno de los modos en los que *acontece* la verdad.

Este *acontecer* de la verdad, lo intuye el propio Heidegger al final de la conferencia sobre la *Esencia de la verdad*, escribiendo lo siguiente:

Lo que pasa es que en el concepto de esencia la filosofía piensa el ser. Si se remite la interna posibilidad de la conformidad de un enunciado a la libertad existente del dejar ser, en cuanto fundamento y si, asimismo, se remite por anticipado al inicio esencial de este fundamento en el encubrimiento y en el error, obtendremos una indicación de cómo la esencia de la verdad [...] es eso único que se oculta y encubre en la historia también única del desencubrimiento del sentido de lo que llamamos ser [...].²³⁹

²³⁶ *Ibidem*, pág.165.

²³⁷ *Ibidem*, pág.166.

²³⁸ (Xolocotzi Á. , 2020)

²³⁹ (Heidegger, 2007a, pág. 169)

Verdad y producción

En los apartados anteriores tratamos de abordar de manera muy general, el modo en que el concepto de verdad en Heidegger va atravesando una ruta que trae consigo una serie de replanteamientos e interpretaciones que le confieren a dicho concepto de verdad un lugar mucho más protagónico, o en términos sencillos, el pensamiento del filósofo alemán alcanza una radicalización mucho más amplia, y en gran medida este alcance se debe a la manera en que Heidegger se pregunta por la verdad.

Es evidente que en nuestra limitada investigación no podemos perseguir todas las huellas que va dejando el pensador alemán, sin embargo, no podemos ignorar el despliegue en torno al problema de la verdad, ya que si no perdemos de vista tal desarrollo encontraremos herramientas útiles para asumir la tarea de problematizar y sobre todo hacer asequible el *manuscrito* sobre el arte. Dicho lo anterior, en lo que sigue intentaremos dar otro impulso alrededor del *misterio* sobre la verdad, pero ya no centrando nuestra mirada en su carácter de *libertad* en tanto *dejar ser*, sino ahora abriéndonos paso a la relación entre *verdad* y *producción*, veremos que esta relación caracteriza un momento muy específico del camino heideggeriano en la medida en que le permitirá pensar las consecuencias que se abrieron al proponer una verdad histórica, y una de estas consecuencias lo conducirán a tratar el problema de la *téchne* y de la *poiesis* en el contexto griego, que a su vez, serán dos términos que le garantizarán un espacio para valorar el arte ya no como una mera fabricación que da paso a una forma, o como un fenómeno subordinado a la idea de belleza y por tanto correspondiente a la estética moderna, sino como un “acontecimiento de la verdad”.

Franco Volpi, es probablemente uno de los pensadores más lúcidos en torno a la interpretación de Heidegger sobre Aristóteles, como sabemos en su obra se depositan reflexiones bastante oportunas para comprender el modo en que Heidegger dialoga con la obra del filósofo estagirita, entre aquellas reflexiones, el académico italiano nos propone una lectura sobre el modo en que Heidegger inicia sus reflexiones en torno a la técnica, es bien conocido el hecho de ver en el profesor de Friburgo al “filósofo de la técnica” sobre todo por la fama e impacto que tuvo la conferencia sobre *La pregunta por la técnica*. Sin embargo, como nos demuestra Volpi, la consumación temática que se revela en aquella conferencia bien podría recibir sus primeros impulsos a inicios de 1930, pues en varios cursos Heidegger enfatiza y señala con bastante precisión que lo que ya había planteado en *Ser y tiempo*, cuando escribía que para los griegos el ser fue pensado como presencia constante, esta delimitación no solo recibía su concreción en el lenguaje, (*logos*) sino también desde el modo en que los griegos reflexionaron sobre la *physis*, recordemos que ya en el curso de *Introducción a la metafísica*, encontramos una interpretación de este concepto basada en la rehabilitación griega de asumirla como “la totalidad de lo ente que brota por sí misma”, este brotar por sí mismo del ser, se le aparece al preguntar griego, hasta el punto en que se abre la necesidad de garantizar y de *capturar* el ser, el modo en que se *capturó* fue gracias a la *téchne*. Al respecto de esta captura, Volpi nos dice lo siguiente:

Es necesario advertir, que al menos, en un primer momento, y sin duda en relación con los orígenes del pensamiento griego la visión heideggeriana del fenómeno de la *teckne*

(sic) no tiene una connotación crítica o negativa. En cambio, se considera a la *teckne* (sic) como el medio por excelencia a través del cual los griegos descubrieron la *physis*.²⁴⁰

Es decir, que aún para Heidegger el lugar de la *téchne* todavía no alcanza un sitio privilegiado para ser pensado en oposición frente a la *physis*, aquella oposición se desarrollará a principios de 1930, fundamentalmente en varios cursos como en *Vom Wesen der menschlichen Freiheit. Einleitung in die Philosophie (SS 1930)* y paulatinamente hasta los años de 1934 y 1935 y con mayor énfasis en *Los himnos* y en *Introducción a la metafísica*, particularmente en el segundo se ensancha la tematización sobre la *téchne*, pues el diálogo que establece con los pensadores griegos Parménides y Heráclito le permite estructurar la manera en que la *téchne* captura lo ente desocultado, que en otros términos bien podría caracterizarse como el descubrimiento de la *physis*. Aquí, conviene establecer una breve definición de la *téchne*.

Physis queda restringida a partir de su oposición a *téchne*, que no significa ni arte ni técnica sino saber, disposición sapiente de la libre planificación y organización y el dominio sobre lo organizado. La *téchne* es creación y construcción, en tanto producción a partir de un saber.²⁴¹

Quizá el lugar que Heidegger le otorga a la *téchne* pensada como saber, viene dada a partir de una lectura que se nutre del diálogo que establece con los pensadores griegos más prolíficos; Platón y Aristóteles. Podemos encontrar una clara alusión a las obras del *Fedro* y del *Libro VI* de la *Ética a Nicómaco* en ambas obras tanto el discípulo de Sócrates como el fundador del Liceo, establecen un marco conceptual en donde “arte” es definido como una “disposición productiva”, en el caso del estagirita esta “disposición productiva” le acompaña una razón verdadera, en tanto, que esta reconoce los principios: “[...] practicar un arte es considerar como puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser”²⁴² y esta valoración sobre las artes queda en cierto modo legitimada como una concreción de la sabiduría. “En las artes, asignamos la sabiduría los hombres más consumados en ellas, por ejemplo, Fidias como escultor, y a Policeto como creador de estatuas, no indicando otra cosa sino que la sabiduría es la excelencia de un arte [...] el sabio no solo debe conocer lo que sigue de los principios sino también poseer la verdad sobre los principios”.²⁴³

Por tanto, el arte o sea la *téchne* no puede significar “lo artístico” tal y como lo concebimos en nuestro tiempo, veremos que esta traducción se entremezcla con una larga tradición occidental que fijo una actitud frente a lo ente como dominio y posesión, actitudes guiadas por la interpretación de lo ente, a partir de lo que yace presente.

Cabe subrayar que para Heidegger, volver sobre las obras de los griegos es un intento por pensar el modo en el que se articuló el primer inicio del pensar occidental, con ello, el filósofo alemán pretende rehabilitar y sobre todo caracterizar la manera en que los griegos se

²⁴⁰ (Volpi, 2012, págs. 184-185)

²⁴¹ (Heidegger, 2001, pág. 25)

²⁴² (Aristóteles, 1998, 1140a 10)

²⁴³ *Ibidem*, 1141a 10.

relacionaron con el descubrimiento de lo ente, es decir, con la verdad (*alétheia*), pues como hemos visto, la pregunta fundamental para la reflexión heideggeriana en la década de los treinta es, aquella relativa a la esencia de la verdad, en consecuencia, su interpretación sobre la técnica en los griegos no puede tener el sentido que después la modernidad caracterizó como actividad práctica, es así que la rehabilitación de la *téchne* griega no queda restringida a una mera concepción de cierta habilidad, sino que abre paso a una tematización mucho más amplia sobre el conocimiento y el saber.

Para distinguir este saber, en tanto *téchne*, y a su vez para no confundirlo como el saber definido en la modernidad como un “tener conocimientos sobre algo”, el filósofo nacido en Messkirch formula una serie de términos que le sirven para contrarrestar aquella definición moderna del saber, esta operación se sirve de la puesta en marcha de un preguntar, y este preguntar no solamente debe ser articulado como una mera interrogación sobre algo o sobre lo ente, sino es un preguntar esencial, el cual se *abre* a partir de una intención del *querer-saber* [*Willen- Wollen*] este deseo no es únicamente una aspiración de quien pregunta, porque de ser así, la dirección de la pregunta acabaría en cuanto aquella aspiración es satisfecha, más bien es un querer como la *decisión*, pero decisión de qué o respecto a qué:

[...] estar decidido reside en el descubrirse de la existencia humana para alcanzar la clarificación [*Lichtung*] del ser [...] pero la relación con el ser consiste en el *dejar ser* es algo que extraña al entendimiento.

Saber significa poder sostenerse en la verdad. La verdad es la manifestación de lo ente. Según esto, saber consiste en poder sostenerse en esta manifestación del ente.²⁴⁴

Esta operación del preguntar llevado a cabo como un *querer saber*, evidentemente no compete al entendimiento común e incluso a las ciencias, en la medida en que ambas agotan su actitud interrogativa en cuanto lo interrogado es aplanado y cognoscible, por tanto, aquel *saber* es la misión del pensador en cuanto, él es quien cuestiona desde la pregunta fundamental, ¿qué es lo ente? Y cabe decir que esta operación del *querer-saber* también se encuentra en el *poeta*, es así que poetizar es un *querer-saber* que deja ser a lo ente, y que se sostiene ante el misterio de la verdad, por ahora no trataremos la vecindad entre pensar y poetizar desde esta operación, aunque con ello ya hemos podido advertir, por qué para Heidegger, la pregunta por el arte, debe recorrer un puntual rehabilitación sobre la experiencia griega de la *téchne* pues en esta experiencia destaca el modo en que se conserva la experiencia fundamental de la manifestación de lo ente, en tanto desocultamiento. Esta experiencia puede ser resumida en el siguiente extracto:

El saber es el poder-poner-en-obra del ser como un ente que en cada caso es de uno u otro modo. Los griegos llamaron expresamente *techne* al arte mismo y a la obra de arte, porque el arte se detiene de la manera más inmediata y hace sostenerse al ser, o sea, a lo que aparece estando allí en sí mismo en [la presencia de la obra]. La obra de arte no solo es obra porque es producida y hecha sino porque e-fectua el ser en un ente. E-fectuar significa aquí realizar en la obra aquello en lo que el brotar imperante, la *physis*, muestra su brillo como apariencia. Gracias a la obra de arte entendida como el ser que es en tanto

²⁴⁴ (Heidegger, 2001, pág. 29)

ente, todo lo demás que aparece y que se puede hallar llega a confirmarse, a ser accesible, interpretable e inteligible como ente o no-ente.

Dado que en un sentido relevante, el arte hace que en la obra se sostenga y aparezca el ser como ente, podemos darle sin más a la *techne* el valor del poder-poner-en obra. El poner en obra consiste en el efectuar el ser manifiesto en el ente. El saber es esta superioridad que efectúa, que hace patente y mantiene patente. El arte es saber y por eso es *techné*.²⁴⁵

La asequibilidad del extracto anterior descansa en no leerlo de forma aislada sino dentro del marco conceptual heideggeriano, por ello, a estas alturas debe resultar mucho más próximo lo que en el manuscrito del arte leímos al momento de sugerir el *templo griego* y el modo en que este abre un *ahí* y en esta apertura de lo claro se prepara el *destino* del hombre pero también es en ese *ahí* en donde el dios, el águila y la piedra manifiestan su ser, en última instancia el vínculo entre ser-obra y verdad, sucede cuando la “verdad se pone a la obra *con* la obra y *en* la obra [...] la apertura del ente acontece al ser *proyectada, poetizada*”.²⁴⁶ A lo que nosotros podemos agregar que para Heidegger la obra de arte es *producida*, en la medida en que *deja ser a lo ente* pero que en esta *libertad* conduce hacia delante lo ente tal como es, así mismo esta manifestabilidad de lo ente como hemos tratado de mostrar a lo largo de nuestra investigación se alcanza a partir de un saber, y dado que este saber es una esencial decisión, la obra de arte puede poner en obra, porque resiste y sobre todo sostiene al ente desde el ser.

La lucha originaria como la fundación de un nuevo inicio o más allá de la “téchne”

Sin embargo, en *El origen de la obra de arte*, podemos no solo identificar este valor de la verdad pensada en su dimensión productiva o el modo en que la obra de arte es *téchne* porque es un *saber*, sino que la originalidad del planteamiento heideggeriano en aquel manuscrito muestra la oportunidad de asistir a un preguntar en donde el despliegue de la esencia de la verdad puede manifestarse más allá de la experiencia griega en relación con la *téchne*. Como vimos en el apartado anterior, mediante esta “disposición productiva” los griegos garantizaron el desocultamiento de lo ente, es decir, inauguraron el modo en que lo ente se sostiene por sí mismo, con esta inauguración se abrió el despliegue histórico de un primer inicio del pensar, el cual llegaría hasta la modernidad en su constitución más acabada que dejaría al ente en una situación de homogeneidad y olvido.

Por eso, elaborar la pregunta por la esencia de la verdad en el siglo XX, resulta tan extraña y tan ajena al entendimiento común, e incluso en el proceder científico porque con esta pregunta esencial no solamente se está proponiendo un nuevo pensar, u otro inicio, sino que de algún modo también remite a lo ya preguntado, bajo esta remisión Heidegger intentará exhibir que la pregunta por lo ente necesariamente debe ser planteada desde el horizonte de la filosofía griega, por ende, la dificultad del llamado pensar ontológico del Ser no puede pasar inadvertido al mundo griego.

²⁴⁵ *Ibidem*, págs. 146-147

²⁴⁶ (Heidegger, 2006a, págs. 26-27)

En una de las obras posteriores a las conferencias sobre el arte, *Problemas fundamentales de la filosofía*, de 1937 Heidegger establece un recorrido temático en donde reflexiona sobre la posibilidad del llamado pensar ontológico, en ella se encuentran los principales mecanismos de interpretación para aproximarse a la segunda gran obra de su pensamiento, *Aportes a la filosofía*, publicada de manera póstuma en 1989. Como sabemos, a partir de la publicación de este volumen, la obra heideggeriana fue haciéndose mucho más transparente, aquella transparencia abona y consolida la radicalidad de Heidegger, garantizándole un lugar privilegiado en la filosofía del siglo XX, pero, también los *Aportes* abrieron aún más la grieta respecto al método más idóneo para aproximarse a una determinada obra, y por método entendemos camino, de tal apreciación podemos enunciar con bastante seguridad que los caminos para leer a Heidegger se bifurcan a tal punto que debemos agarrarnos de un hilo que nos permita permanecer en la trama de su pensar, tal como hemos tratado de sugerir a lo largo de nuestra investigación, nuestro hilo conductor es la pregunta por el arte.

Aunque, es justamente la pregunta por el arte, lo que sirvió a la meditación del filósofo de la Selva Negra, para sugerir un modo en el que se *funda* una superación de la metafísica, y esta superación también atañe al campo de la estética. Tomando en cuenta lo dicho, nuestra meta para este apartado es justamente dilucidar sobre el modo en que Heidegger plantea el acontecimiento de la verdad en el arte, pero ya no comprendiendo la verdad desde el lugar de la producción, sino desde lo histórico. Para arribar a tal objetivo nos serviremos de algunos pasajes del curso dictado en el semestre de invierno de 1937 en Friburgo y después contrastaremos con lo ya tematizado en el manuscrito sobre el arte.

Para iniciar nuestro recorrido conviene preguntarnos lo siguiente: ¿cómo se funda el nuevo inicio? Para no claudicar tan rápido en nuestra pretensión, acotemos la pregunta diciendo, ¿cómo se fundó el primer inicio del pensar? Como sabemos, este primer inicio se consolidó en virtud de la meditación griega, particularmente en los filósofos presocráticos, aunque, Platón y Aristóteles concretaron la misión de pensar lo más esencial, a saber, el ser del ente. Pero ¿cómo?, a través del *fundamento*, es decir que al inicio del pensar y al “otro” inicio del pensar le acompaña un *fundamento*, como sabemos el fundamento puede tener varias connotaciones, pero en el corpus heideggeriano, refiere a la pregunta por la esencia de la verdad, entonces ¿cómo se articuló el fundamento en el primer inicio del pensar?

Para atender este despliegue, Heidegger rehabilita en 1930 una extensa investigación sobre el pensamiento platónico, la cual es posible leer a raíz del célebre curso dictado entre 1931 y 1932, *La esencia de la verdad. Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*.²⁴⁷ Al estudiar a Platón, el pensador alemán logra identificar de qué modo el filósofo griego atisba un modo de fundar. Esta particular fundación, recibe su impulso a partir de la producción, ya vimos que la producción está estrechamente vinculada a la *téchne*, es decir al arte, en este vínculo, producir será *conducir algo hacia delante*, es decir, que el arte es producción, porque lleva algo hacia delante, particularmente hacia lo abierto y en el sentido

²⁴⁷ (Heidegger, 2007b) También vale la pena acercarse a ciertas conferencias que son recogidas en el volumen 80.1 de la *Gesamtausgabe*.

platónico hacia la *luz*. Una atinada lectura sobre este desenvolvimiento se puede sintetizar en lo dicho por Xolocotzi:

[...] un pro-ver que expone el aspecto de la cosa. La esencia es pues pro-vista, producida, no es fabricada ni encontrada como algo que yazga ahí. Es producida desde lo avistado hacia lo visible. Ésa es, de acuerdo con la visión ontohistórica de Heidegger, la forma de establecer el fundamento, que en sentido estricto todavía no sería una fundamentación [begründen], sino una fundación [gründen], ya que se lleva a sí misma sobre el fundamento que pone. El pro-ver establece pues aquello que debe ser fundamento, funda. Producir es de esta forma un traer a la luz, un traer a la vista que se funda en eso que produce, y así, lo pro-visto deviene fundamento.²⁴⁸

Ante la cita anterior, es importante señalar dos importantes hechos, primero, el pro-ver es la traducción castellana del alemán, *Er-sehen*, con esta aclaración se puede entender la primacía del ver en el pensar griego, y ya no solo en Platón sino también en Aristóteles, es así que el sentido de la vista en la filosofía griega es el sentido privilegiado para el conocer y por tanto para preguntarse por lo ente, pues es gracias a la vista, el modo en que lo ente permanece desoculto, claramente no es cualquier tipo de ver, sino es un ver productivo, tal como reconoce Xolocotzi, aunque hasta ahora todavía no parece tan evidente el modo en que este *ver productivo* puede fundar, dicho sea de paso, ¿cuál es la resolución platónica frente al desocultamiento del ente?, para responder esta interrogante revisaremos brevemente dos pasajes del *Fedro*.

Como íbamos diciendo, y por lo que a la belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones; pero, en llegando aquí, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan: pero con ella no se ve la mente -porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen humana hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase así a nuestra vista- y lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero solo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable.²⁴⁹

El anterior extracto forma parte de un discurso dictado por Sócrates, en el cual el tema principal discurre sobre el amor, no obstante, lo llamativo del anterior párrafo es justamente la perspectiva platónica en la que la vista es valorada como un sentido que le otorga al hombre la oportunidad de captar lo bello, en suma, lo bello para Platón puede ser *visto*, ¿por qué la belleza es *vista* pero a su vez no?, más allá de la teoría de las ideas que como sabemos muestra una estructura dicotómica; apariencia e idea. Lo que podemos subrayar es que en el carácter bisémico de la visión, y particularmente en la imposibilidad de la visión para *ver la mente*, en este fracaso se esconde aquello que no es traído a la luz, lo *encubierto*, es decir, la *alétheia* ya no como lo desoculto sino como lo encubierto. Es decir, Platón consigue resolver el modo en que el desocultamiento del ente adviene, mediante la captación de lo desoculto, esta captación se *funda* por medio de la visión, pues ella lleva a la luz lo ente, en este transporte hacia el *Eidos* o hacia la esencia, lo ente se muestra tal como es, obviamente tal mostración se articula en tanto yace presente. Sin embargo, es en tal presencia tal como lo bello queda configurado, la belleza es así, la doma, la captura y la preservación de lo ente, no es azaroso

²⁴⁸ (Xolocotzi Á. , 2011, págs. 97-98)

²⁴⁹ (Platón, 2010, 250 d)

que, para Platón, el concepto de lo bello se torne un término fronterizo, por un lado, “se deja ver” (¿Cómo apariencia?) pero esencialmente no es posible captarla mediante la visión finita del hombre ya que tiende a lo ideal, a lo eterno. Veamos otro pasaje para ensanchar esta interpretación:

Tisias, mucho antes de que tu aparecieras, nos estábamos preguntando si eso de lo verosímil surge, en la mayoría de la gente, por su semejanza con lo verdadero. Pero las semejanzas, discurríamos hace un momento, nadie mejor para saber encontrarlas que quien *ve la verdad*. De modo que si tienes que decir alguna otra cosa sobre el arte de las palabras, te oíríamos tal vez, pero si no, seguiremos convencidos de lo que hace poco expusimos, y que es que si no se enumeran las distintas naturalezas de los oyentes, y no se es capaz de distinguir las cosas según sus especies, ni de abrazar a cada una de ellas bajo una única idea, jamás será nadie un técnico de las palabras, en la medida en que sea posible a un hombre. [...] Así que no te extrañes de que el rodeo sea largo, porque se hace por cosas que merecen la pena [...] Sin embargo, como muestra nuestro discurso, también cosas mínimas, viniendo de aquellas, se nos harán hermosas. Basta que alguien lo quiera.²⁵⁰

El último fragmento es bastante esclarecedor por dos motivos, primero Platón en boca de Sócrates advierte que la esencia de las cosas no se puede encontrar en la opinión de los oradores, únicamente si estos ya han *visto la verdad*. Claramente esta proposición logra trasladarnos al célebre mito de la caverna, por ahora no trataremos en extenso este mito, porque ya el propio Heidegger se encarga de ello, pero sí cabe enfatizar una idea, ¿quién ve la verdad y qué ocurre cuando la verdad es vista?, sabemos que únicamente el filósofo es quien se desata de las cadenas de la cueva y se aleja del reinado de las sombras, una vez que se distancia de aquel reinado, es sacudido e insertado en un reino aún más superior y totalizante, tal es su poder que el filósofo al *ver la luz*, y testimoniar su fuerza no le es posible distinguir entre algo y otro, porque la realidad se funda en una sola totalidad, una *idea*. Pero aun así el modo en que se arribó a esta realidad fue mediante la vista, y en última instancia el pensador vuelve para compartir lo *visto*, es decir, pasa de la ceguera como consecuencia de ver la luz y la verdad, a la sabiduría caracterizado como un pro-ver, porque en la medida en que es un sabio puede también asumirse como un técnico de las palabras, no solo un orador sino un sabio que *produce* discursos que distinguen la naturaleza esencial de las cosas, porque ya ha visto previamente su verdadero ser y no solo su apariencia. Por eso, el *Fedro*, no solo es una crítica a los sofistas sino en último término representa la apuesta platónica por caracterizar al filósofo que también se ocupa de las palabras y mediante ellas *transmite* el saber.

Podemos decir y constatar que, a juicio de Heidegger, la decisión de Platón por enfrentar lo desoculto del ente, y su resolución en tanto *vista productiva* cerró la puerta ante las implicaciones de permanecer en una ceguera total.²⁵¹ Para Heidegger el no-ver que dejó atrás Platón al plantear un filósofo que vuelva al reinado de las sombras, es de cierta forma la caracterización de un *abandono*, de un olvido esencial, aquel olvido es justamente el lugar de lo no-ente, del encubrimiento, es decir, que para los griegos al momento de asegurarse

²⁵⁰ *Ibidem*, 274 a.

²⁵¹ Para ampliar la tesis de la riqueza ontológica de la ceguera total, *Cfr.* Derrida, *Memoirs of the Blind*. También valorar un poema de Rilke titulado *La ciega*.

una verdad producida, es decir, vista, lo ente permaneció bajo el imperio de lo bello, o sea, de la técnica, es así como se puede comprobar, la *téchne* como saber, y que a la postre articuló un modo en el que el misterio de la verdad, dejó de ser interrogado o cuestionado.²⁵²

Es así, que el primer inicio, puede interpretarse como un desenvolvimiento del pro-ver, sacrificando el acceso a la otra cara del misterio, el encubrimiento. Pero este sacrificio es una decisión, y quizá no podría haber sido de otra manera, de algún modo el pensar fue *conducido* por un saber muy específico, conviene recordar que el contexto de la filosofía griega a partir de Platón y Aristóteles es determinado bajo la decadencia de la tradición oral y de los mitos en favor de la formación o educación a partir de la escritura, es decir, lo escrito también ayudó a que la consolidación de la verdad como pro-ver fuera la norma de lo ente, y que ya el propio Heidegger lo entenderá desde el momento en que la metafísica piensa la verdad como corrección, enfatizando el hecho de que esta verdad como corrección o adecuación bebe de la obra aristotélica pues en ella la categoría, es otro modo en que se garantiza la verdad como presencia y en suma como una verdad producida, no es para nada casual que para Heidegger, no exista ninguna renovación en el campo de la lógica desde Aristóteles, porque justamente las categorías, son el establecimiento de lo ente, como lo desocultado, y que se hace patente en última instancia en el lenguaje predicativo, por ahora no ahondaremos en este punto porque nos llevaría por otro camino, pero con esta observación queremos resaltar que el primer inicio del pensar occidental aconteció en el preguntar griego, y lo que viene después es una prolongación de aquel preguntar.

Entonces, en base a lo ya dicho nos resulta plausible enunciar que el primer inicio del pensar, enfrentó a la verdad y para *fundar* optó por la visión, dejando la riqueza ontológica que se abre en la no-vida, en la ceguera, pues en ella puede testimoniarse el combate más esencial entre desocultar y ocultar, o entre desocultamiento y encubrimiento, en pocas palabras el misterio del Ser, incluso para terminar de acotar esta exégesis, el propio Heidegger de manera muy astuta se sirve de la tragedia griega reflejada en las obras de Píndaro, Sófocles y Esquilo para intentar restaurar aquel combate originario, muestra de ello, es el modo en que interpreta el destino de Edipo al arrancarse los ojos.²⁵³

Para el filósofo alemán el nuevo inicio o el otro inicio del pensar estaría más cerca de los adivinos, dioses y poetas que de los académicos y científicos que se vanaglorian en el mal llamado “oficio” del pensar, incluso esta valoración puede comprobarse si leemos el núcleo temático de la conferencia inaugural del Rectorado, ahí la sentencia de Prometeo desde donde emerge su meditación; “Pero el saber es mucho más débil que la necesidad” ofrecerá una vía de reflexión sobre la ciencia, y como esta es definida como “el firme mantenerse cuestionando en medio de la totalidad del ente, que sin cesar se oculta. Este activo perseverar sabe de su impotencia ante el destino [...] el inicio es *aún*”.²⁵⁴ En 1933, Heidegger ya atisba

²⁵² “Una vez en el inicio del pensar occidental, la verdad era lo incuestionado, lo que estaba fuera de toda pregunta pero eso era gracias a la necesidad y ser-necesarios más elevados del preguntar por lo ente, ahora la esencia de la verdad es lo incuestionado y lo más ausente de preguntas” (Heidegger, 2008, pág. 169)

²⁵³ “Hölderlin dice [...] “Quizá el rey Edipo tenga un ojo de más”. Este ojo de más es la condición fundamental de todas las grandes preguntas y también es su único fundamento metafísico” (Heidegger, 2001, pág. 102)

²⁵⁴ (Heidegger, 2009, pág. 37)

la necesidad de atender y volver a la grandeza del *inicio*, y por ello, los años treinta incorporan una gran dedicación por seguir aquel inicio para abrir otro.

En *Las preguntas fundamentales de la filosofía*, curso dictado en 1937 y que los especialistas en la obra heideggeriana han fijado como una obra introductoria de *Los aportes a la filosofía*, en aquel curso el pensador de la Selva Negra, se pregunta por el despliegue histórico de la verdad, con ello, la pregunta por la verdad será la conductora de su meditación y entre las conclusiones a las que llega podemos ubicar un claro momento en que la cuestión relativo al otro inicio se hace mucho más patente, esta *re-fundación*, se encontrará también en la propia obra de arte, por eso, nos pareció importante valorar lo dicho en aquel curso de invierno ya que nos permite esbozar, o al menos sospechar el modo en que se puede pensar *el fundamento* en el otro inicio.

El diagnóstico de Heidegger sobre la pregunta por la verdad se enriquece por la tematización de un modo de preguntar muy específico, como sabemos, la esencia de la verdad debe ser planteada a partir de la pregunta por la totalidad de lo ente, es ante esta circunstancia cuando lo desoculto del ente se abre, aquella apertura lleva consigo al fundamento, en la época griega se elaboraron dos modos en la que la *necesidad* por preguntarse la verdad se concretaron, por un lado el despliegue en el que la *téchne* capturaba la *physis* y la verdad como corrección de lo enunciado. Ambas elaboraciones se basaron en la necesidad de la pregunta, esta necesidad según Heidegger vendrá dada a partir del asombro. Pero, surge la incógnita, ¿cómo aproximarse al otro inicio, cuando la pregunta por la verdad y por el ente es abandonada?, ¿cómo llevar a cabo la apertura con su fundamento?, una respuesta preliminar ante esta dubitación es fijar la *necesidad* desde la condición de *abandono*, es decir, nuestro tiempo, se ve interpelado por el abandono de lo ente y en esta condición surge el carácter de necesidad de la pregunta por la verdad, en suma, este hecho del *abandono* puede también ser caracterizado como el *rehusamiento del ente*, al respecto el traductor al español del curso de 1937 nos indica:

Que los entes hayan desaparecido, tal como lo muestra la ciencia técnica contemporánea y nuestra cotidianidad mediatizada, significa que se está llegando al final de aquello que comenzó rehusándose. Ahora ese rehusamiento originario sale a la luz en toda su magnitud. En el abandono del ente por parte del ser, la posibilidad de pensar al ser se abre al quedar sólo lo abandonado por éste. Este abandono, que en el fondo es la despedida de la entidad a favor de la bienvenida de la maniobra, posibilita ver "realmente" al ser en su historia; es decir, al ser en su rehusamiento.²⁵⁵

Es decir, que la tarea de nuestra época reside en la posibilidad de radicalizar aquello que no solamente se abre en la apertura de lo ente, en tanto, desocultamiento, sino de manera mucho más originaria debemos alcanzar mediante la maniobra lo ente en relación al encubrimiento, básicamente y metafóricamente hablando volver a tirar la moneda para ver la otra cara que la tradición metafísica no enfrentó, en esta decisión se *juega* un combate esencial y mucho más originario que el de los griegos, ya no es solo la contraposición entre *physis* y *téchne*, sino entre desocultamiento y encubrimiento. Sin embargo, qué acompaña dicho combate para anunciar la apertura del fundamento, en suma, ¿qué somos nosotros en

²⁵⁵ (Xolocotzi Á., 2011, pág. 106)

este combate y en esta vacilación es posible encontrar otro sentido de *fundación* que libere y *deje ser* al Ser?. Responder esta pregunta claramente nos rebasa, aunque creemos que uno de los caminos que pueden tomarse para asistir a la pregunta es mediante el arte, o esencialmente a través del poetizar, porque para el filósofo alemán es en este decir bajo el cual se puede lograr aquella fundación del otro inicio.

Este fundamento es la esencia de la verdad. Esta esencia debe ser preparada de modo pensante en el tránsito al otro inicio. En el futuro la relación de los poderes que fundarán la verdad, esto es, la poesía -y por ende el arte en general- y el pensar será diferente a la del primer inicio. La poesía no es lo primero, sino que en el tránsito el pensar deberá ser *el preparador del camino*. Pero el arte será en el futuro -o ya no será en absoluto- el poner a-la-obra de la verdad, una fundación esencial de la esencia de la verdad. De acuerdo con este patrón supremo debe medirse todo aquello que quiera presentarse como arte: como el camino para dejar que la verdad devenga *siendo* en aquel ente que en cuanto *obra* encanta al ser humano en la intimidad del Ser al mover a éste fuera de la luminosidad de lo desvelado y de ese modo temperarlo y determinarlo como guardián de la verdad del Ser.²⁵⁶

En el amplio extracto anterior el filósofo de Marburgo delinea un par de premisas bastante complejas de sintetizar si no se toma en cuenta el hilo conductor que hasta aquí hemos propuesto, por tanto, enlistaremos aquellas tesis para enfatizar el lugar que ocupan en el *manuscrito* sobre el arte:

- a) La poesía no es lo primero, sino que en el tránsito el pensar deberá ser *el preparador del camino*
- b) Pero el arte será en el futuro -o ya no será en absoluto- el poner a-la-obra de la verdad, una fundación esencial de la esencia de la verdad.
- c) Arte: como el camino para dejar que la verdad devenga *siendo* en aquel ente que en cuanto *obra* encanta al ser humano en la intimidad del Ser al mover a éste fuera de la luminosidad de lo desvelado

Para interpretar la segunda y tercera tesis, podemos sugerir un concepto mediador; *el claro [Lichtung]*, pues si tomamos en cuenta el desarrollo de este concepto en la obra de Heidegger podremos notar no solo el modo en que se “pone en obra la verdad en la obra de arte”, también lograremos entender aquel desplazamiento fundamental que acontece en el *ser-obra*, que en su ser da paso a la luminosidad de lo desvelado, o sea, la desocultación de lo ente, pero que al mismo tiempo permite que el ser humano alcance su propio ser, en este movimiento, acontece el misterio del Ser, configurado a partir de una *intimidad* esencial, la cual puede recibir el nombre de esencia de la verdad, y todo este despliegue es dado por una lucha originaria, [*Urstreit*] y aquel decir corresponde directamente a las conferencias del *Origen de la obra de arte*, no es casual que en cursos inmediatamente posteriores a dichas conferencias, el arte sea considerado como un *poder* e incluso de manera análoga al pensar como *el preparador del camino*, no como lo primero, sino como el *preparador* y es que en esta responsabilidad también se podría discutir si el arte contemporáneo puede *ser* aquel ente que *abra* un *claro* y en consecuencia *funde* un “otro inicio”, lejos de esta discusión volvamos a la reflexión de Heidegger.

²⁵⁶ (Heidegger, 2008, pág. 176)

Cabe subrayar que una diferencia entre la Ontología Fundamental y el Pensar ontohistórico, justamente radica en la comprensión de este *claro* ya no desde la analítica del Dasein, sino desde la propia esencia de la verdad, en esta tensión es la segunda, la que posibilita la apertura del Dasein, por eso, es mucho más oportuno ubicar las conferencias sobre el arte más cerca del pensar ontohistórico que de la ontología fundamental. Evidentemente existe un vocabulario ligado al primer proyecto heideggeriano, pero si valoramos el hecho de que tal proyecto debe leerse como cierta unidad, el vocabulario ha de ser el mismo, aunque con ciertas particularidades que lo distinguen, por ejemplo, la escritura del *Dasein*, en el segundo momento después de *Aportes a la filosofía*, yace escrito así: *Dasein*²⁵⁷, el guion es un modo en que se re-escribe la palabra, y a su vez, adquiere un sentido distinto. Quizá, si tomamos en cuenta estas escrituras en el manuscrito sobre el arte, todavía no podemos notar de modo explícito un gran cambio respecto al proyecto inaugurado en 1927, por eso varios especialistas todavía consideran el hecho de remitir las conferencias al primer proyecto.²⁵⁸ Más allá de las particularidades escritas, veamos ¿qué implicaciones tiene pensar el *claro* en la obra de arte y como este ente puede develar no solo el ser del hombre sino también de los demás entes?

“[...] ¿qué pasa si la apertura primero fuese esto: el *claro* en-medio del ente, en cuyo claro tendría que hacerse evidente el *ocultarse del Ser*?”²⁵⁹ Rescatamos esta pregunta realizada por el propio Heidegger para adentrarnos al arte como aquel ente que abre un claro, y este a su vez se aproxima al ocultamiento del Ser, con esta observación por delante llegaremos a comprobar que la lucha originaria se desenvuelve en este claro, básicamente porque la verdad es un proyecto del claro, pero ¿qué nombra este claro y cómo lo encontramos?

El *claro* es la traducción de *Lichtung*, y no es un concepto menor en el pensamiento de Heidegger, pues justamente en las obras posteriores a las conferencias sobre el arte, este concepto ganó una mayor amplitud, por ejemplo, en *Meditación*, escribe: “el claro es lo que tenemos que fundar en el otro comienzo del pensar y decir”²⁶⁰ y después de este imperativo el filósofo desarrolla una amplio tratamiento sobre el claro en relación a la verdad, sin embargo, el estilo en el que trata la relación entre verdad y claro es bastante difícil de seguir.

En virtud de aquella dificultad, el propio Heidegger apunta una serie de obras en las que la cuestión de la verdad fue desarrollada previamente, entre ellas destaca las conferencias de Friburgo y Frankfurt sobre el arte. A continuación, trataremos de identificar los lugares en los que el claro se muestra como un término que nos aproxima a la pregunta por la esencia de la verdad.

En la llamada *Primera versión*, vemos que el desplazamiento del *claro* no es asumido en toda su amplitud, pues si leemos con atención aquella versión, esta palabra apenas es

²⁵⁷ “Por doquier aún en *Ser y tiempo* hasta en el umbral del tratado *Acerca de la esencia del fundamento* se habla y presenta metafísicamente y sin embargo se piensa de otro modo. Pero este pensar no alcanza lo libre ambiguo. De allí la comunicación ambigua, pero no de modo que a través de ello una re-flexión deviniera imposible. El ser-ahí es de esencia según la historia del Ser [Seyn]” (Heidegger, 2006b)

²⁵⁸ Cfr. Belgrano, *La relación entre la obra de arte y la verdad en “El origen de la obra de arte”*.

²⁵⁹ (Heidegger, 2008, pág. 175)

²⁶⁰ (Heidegger, 2006b, pág. 100)

nombrada, intuimos que la poca mención de este término se debe gracias al lugar que le concede Heidegger al *ahí* [*Da*], esta primacía del *ahí* sobre el *claro* cambia en la tercera versión, pero vamos a detenernos al menos en la manera en que el *claro* hace su aparición en el manuscrito concluido en 1935.

Pues la obra abriendo el mundo y la tierra respectivamente a su manera en la disputa de la lucha de estos, logra combatiendo en primer lugar lo abierto, el *claro*, en cuya luz nos comparece el ente en cuanto tal como en el primer día o transformado, si ha llegado a ser cotidiano.²⁶¹

En base al anterior pasaje, es justo preguntarnos, si el *claro* es un resultado de la disputa entre tierra y mundo, o si más bien es relativo al espacio abierto que se sucede cuando esta lucha se lleva a cabo, nuestra respuesta bien podría oscilar entre un sí y un no. Por un lado, el claro es siempre un evento que acompaña este espacio abierto donde lo ente es tal como es, y como vimos gracias a la obra de arte este espacio abierto se alcanza, siempre y cuando, la obra se manifieste en su combate entre lo expuesto y lo compuesto, o entre el mundo y la tierra, en última instancia entre apertura y cerrazón, en este característico despliegue, adviene un *claro* que con su propia luz deja ser a lo ente. Bajo esta perspectiva, el claro todavía no gana un lugar primario en la medida en que yace todavía ensamblado con el *ahí*, repasemos en qué sentido:

La obra -permaneciendo en sí, retrocediendo a sí y así consistiendo- abre el “ahí”, el centro de lo abierto hacia cuyo claro sobresale y se muestra el ente como tal. [...] Lo que así ocurre en la disputa: la inauguración de la apertura de la pelea entre lo desoculto y lo oculto, el salir-fuera del encubrimiento y disimulo, este acontecer ensamblado en sí es el acontecer de aquello que llamamos *verdad*.²⁶²

Con lo anterior queda probado al menos parcialmente que el *claro* no puede interpretarse desde cierta autonomía, pues yace ligado a lo abierto [*Offenen*], en este momento conviene enfatizar que lo abierto que acompaña al proyecto de la obra de arte se da cuando el *ser-obra*, pone en marcha la disputa entre mundo y tierra, porque esta disputa contrapone esencialmente lo desoculto y lo oculto, y como ya el pasaje anterior lo resalta en la obra de arte hay un *salir-fuera*, que en otras palabras forma parte del ensamble de la *verdad*.

Queda tematizar, ¿cuál es el lugar del “ahí” en la *Primera versión*? Al responder esta interrogante lograremos entender por qué en la versión de 1936, la escritura de Heidegger cambia el papel de los conceptos de claro y de ahí, a tal punto que pareciera que el segundo, es borrado. No olvidemos que el *ahí* es la traducción castellana de *Da*, y que también puede ser traducido como un *aquí*, independientemente de la elección, por lo que trata de referir con este adverbio, es necesaria atribuirle una riqueza semántica a la cual, solo podremos interpretarla en función de la tematización heideggeriana.

La verdad como apertura siempre es apertura del *Da*, hacia el cual sobresale todo ente y a-ente, a partir del cual se recoge en tanto que cerrarse. De esta forma el “*Da*” mismo permanece enraizado en este abismo oscuro. Sin embargo, ¿cómo es este *Da*? ¿Quién se hace cargo de ser este *Da*? Respuesta: el ser humano- no como individuo, tampoco como

²⁶¹ (Heidegger, 2006a, págs. 23-24)

²⁶² *Ibidem*, pág. 27.

comunidad. Estos dos modos de ser ser-humano solo son posibles, si antes el ser humano se hace cargo del Da, es decir, si está en medio del ente en cuanto ente y a-ente, a saber, está a favor del ser. Esta forma de ser el Da la llamamos historia.²⁶³

Primero tratemos de capturar el hecho de que el *ahí*, es apertura en tanto verdad, cuestión que ya identificamos arriba, o sea, el ahí es ensamble de la verdad. En segundo lugar, al *ahí* le corresponde permanecer enraizado, ¿a qué y cómo?, podríamos advertir preliminarmente al desocultamiento de lo ente como pregunta o poema, por eso, más adelante Heidegger se pregunta para responder al cómo del Da, a partir de la enunciación de un *quién*, no es para nada casual, el modo en que conserva la herencia de la ontología fundamental, ¿quién es el ser interpelado por el ser?, el *Dasein*, pero aquí no tiene la connotación de la metafísica del *Dasein*, o al menos no en un sentido primordial, porque al preguntarse por el *quién* se hace cargo de este *Da*, no es solo el modo de ser humano, sino fundamentalmente es un ser histórico, pues en este descansa la posibilidad de que el ser humano y el pueblo advengan, pero ambas determinaciones son derivadas de una tarea esencial, *permanecer en medio del ente en cuanto ente y a-ente*, o sea, vérselas con la totalidad de lo ente, y como ya hemos aprendido a lo largo de nuestra investigación este trato solo es posible gracias a la pregunta del pensador o al decir poético del poeta, ellos son el *quién* a favor del Ser, y por tanto, es en virtud de ellos como un pueblo llega a ser pueblo, o en otras palabras, en su permanencia en medio de lo ente, descansa la posibilidad de conducir al *Dasein* histórico.

El Da en su apertura es solamente cuando se hace cargo del Da y lo subsiste a partir del removimiento en algo desistido y a partir de la conservación de lo codado, es decir, la historia. El Da solo es cuando un pueblo se hace cargo de ser el Da, cuando llega a ser histórico. Este Da mismo nunca es general, sino siempre cada vez éste y único. El pueblo ya está siempre arrojado en su Da (Holderlin el poeta). Pero este lance es, si verdaderamente es poesía [...] Adonde está arrojado un pueblo, es siempre la tierra, su tierra, el fundamento que se cierra a sí mismo, sobre el que reposa el Da arrojado.²⁶⁴

En el extracto anterior se condensa lo reflexionado, incluso se reafirma al distinguir el modo en el que el *ahí* es y éste solo es cuando “un pueblo se hace cargo de ser el Da”, en este evento podemos advertir el carácter histórico del *Dasein*, y como ya bien apunta Heidegger, la concreción de este *Dasein* histórico no es una mera generalidad, sino único. De esta univocidad, el pueblo es *conducido*, podemos atrevernos a decir, que es guiado por el *quien*, por los poetas y pensadores, con tal seguridad Heidegger escribe: “El pueblo ya está siempre arrojado en su Da (Holderlin el poeta)”.

Como podemos notar, el hecho de rehabilitar la figura de Hölderlin como “el poeta” que abre en su proyecto poetizante el ser histórico de un pueblo, es claramente una alusión a las investigaciones de 1934 en donde la interpretación del poeta como aquel que lidia con el misterio del Ser permite el avistamiento de otro inicio. Sin embargo, este tono en el que Heidegger escribe la *Primera versión* puede ser caracterizado mucho más como una proclamación que como meditación, y esto no solo se debe a la extensión del manuscrito, tal es así, que para la tercera versión, aquel tono proclamativo pasa a segundo plano, ya que el

²⁶³ *Ibidem*, pág. 31.

²⁶⁴ *Ídem*.

ahí, gana un mayor marco conceptual con los conceptos de *cuidadores* y *creadores*, ambos son los nombres que bien podrían responderse al momento de hacernos la pregunta, ¿quién se hacer cargo del Ser? Por tanto, el énfasis del *Ahí* en la conferencia de 1936 queda ya sobrentendido y aunque este hecho no podríamos haberlo visto sin contar con ambas versiones, es notorio que la pregunta por la esencia del arte no solamente descansa en una reflexión sobre la verdad, sino también sobre el *Dasein histórico*. Para sintetizar nuestra redacción, Heidegger escribe:

La verdad acontece únicamente como apertura del Da, llega a la obra solamente en la obra. La esencia del arte como fundación del ser es el fundamento de la necesidad de la obra. El ser de la obra no consiste en que está ahí como un ente producido, sino que funge como disputa de la apertura del Da y deja que los seres humanos se hagan cargo históricamente del ser.²⁶⁵

Nos hemos detenido en analizar el lugar del claro en la conferencia de 1935, ya establecimos que su lugar permanece en estrecho vínculo con el *ahí*. Entonces, ¿cómo se distingue la escritura del *claro* en la tercera versión? Creemos que al menos por dos intentos de tematizar y sobre todo de pensar la verdad de manera más originaria. Por un lado, Heidegger distingue la verdad como desocultamiento de lo ente, pero en esta distinción le acompaña toda una investigación previa que como vimos podría conducirnos al periodo de la ontología fundamental, es decir donde la verdad como *alétheia* aún no es radicalizada. Esta radicalización solo se alcanza cuando Heidegger interpreta la verdad desde un camino más originario en donde la pregunta por la totalidad de lo ente se bifurca entre una disputa esencial la del desocultamiento y el encubrimiento, el segundo es justo aquello que los griegos no alcanzaron a reflexionar en su más alta consecuencia, y para ello era necesario que al comprender la esencia de la obra de arte, no solo se mostrara el modo en que lo ente se desoculta sino también, lo que se esconde como encubrimiento, aquello que es indecible y que difícilmente se muestra más de una vez, traer aquí lo que hasta ahora había permanecido sin nombrar o poetizar es el verdadero poder del arte, no obstante, aproximarnos a este *poder*, implica tomar en serio, el misterio del Ser.

Y para tomarnos en serio esta tarea Heidegger nos plantea dos etapas a seguir, primero, la manera en que el desocultamiento de lo ente se instala en la obra de arte y segundo, al responder a la realidad última de la obra, la esencia de la verdad se pone en obra cuando la lucha originaria hace surgir al ser desde el claro, quizá cuando testimoniamos un pestañeo del Ser.

En cuanto a la primera etapa, este se encuentra en mayor medida en la segunda sección, *La obra y la verdad*, en este apartado se encuentra una amplia dilucidación sobre la verdad ya no como el entendimiento común lo recibe, ni tampoco como la tradición filosófica la aborda sea desde la lógica o la metafísica, en oposición a estas perspectivas, Heidegger traduce verdad como *alétheia*, como hemos visto ya en momentos anteriores de la investigación no vamos a detenernos en esta elección, más bien, dirigiremos nuestra atención directamente en lo siguiente:

²⁶⁵ *Ibidem*, pág. 32.

Y sin embargo por encima y más allá de lo ente, aunque no lejos de él, sino ante él ocurre otra cosa. En medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro. Pensado desde lo ente, tiene más ser que lo ente. Así pues, este centro abierto no está rodeado de ente, sino que el propio centro, el claro, rodea a todo lo ente como esa nada que apenas conocemos.²⁶⁶

Es oportuno detenernos en esta noción del *claro*, porque de lo contrario, es mucho más fácil perdernos en el manuscrito. Ya hemos dicho en repetidas ocasiones que la pregunta por la totalidad de lo ente es una pregunta fundamental para descubrir lo que un ente es, o mejor dicho para determinar el *cómo* de este ente con relación al ser. Cuando nosotros decimos que un bolígrafo es o cuando advertimos que el Templo griego es, de cierta forma nos adentramos en este claro pero sin saberlo, porque toda actitud en medio de la totalidad de lo ente es un saber-querer, o sea, una decisión, en ese sentido, el claro como lugar abierto determina lo ente en su límite, y en virtud de esta medida adviene el *saber-querer* esencial que a la postre determinará *cómo* el ente es, o sea, el ente recibe su ser en torno a la claridad abierta, y este proceso es algo insospechado para el sentido común e incluso para la ciencia, en contraste al pensar y poetizar.

Pero, podría carecer de rigor la anterior observación, porque de algún modo fijaría al claro como una suerte de espacio en donde se intercambia y transporta lo ente y por tanto, también el Dasein, sin embargo, esto no es tan evidente, porque a diferencia del claro de un bosque que es detenido por los árboles, el claro del que habla Heidegger, operará como una negación fundamental, pues así como lo ente viene de la nada, recordando la célebre conferencia *¿Qué es metafísica?* de algún modo el *claro* es aquella negación radical que “rodea” a lo ente, pero lo ente no repara en ello, pues si fuera así, no habría ningún claro y por tanto, no caeríamos en el error y en el disimulo, en última instancia algo es y no-es, y justamente en esta oposición el *claro* conjunta al ente ya no como un lugar donde se reúne la totalidad, sino como un *a-lugar* donde todo viene a ser y no ser, sin embargo, este centro abierto, cómo se alcanza, cuándo sabemos que verdaderamente hollamos en esta apertura esencial.

Lo ente solo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por el claro. Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos. Gracias a este claro lo ente está no oculto en una cierta y cambiante medida. Pero incluso *oculto* lo ente solo puede ser en el espacio que le brinda el claro. Todo ente que se topa con nosotros y camina con nosotros mantiene este extraño antagonismo de la presencia, desde el momento en que al mismo tiempo se mantiene siempre retraído en un ocultamiento. El claro en el que se encuentra lo ente es, en sí mismo y al mismo tiempo, encubrimiento. Pero el encubrimiento reina en medio de lo ente de dos maneras [...] ²⁶⁷

Del último extracto es importante enfatizar el hecho de la jerarquía del claro en la reflexión heideggeriana, cuando leemos “este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso...”, pero ¿qué es lo que está en juego en esta *única vía* del claro? Podemos intuir que con este enunciado Heidegger se decide por llevar el *claro* al Ser y no a la aperturidad del Dasein, pues es en tal *Lichtung* en donde el ser-ahí, logra diferenciar lo ente

²⁶⁶ (Heidegger, 2010a, pág. 38)

²⁶⁷ *Ídem.*

del ser y a la inversa. Sin embargo, se podría dudar si con esta elección Heidegger sigue elaborando una reflexión fuera del dominio de la metafísica, de cierto modo sí, aunque yace aún encriptado, pues si el claro abre un espacio donde lo ente es, no hay duda que este podría ser interpretado como un escenario en donde las cosas, se muestran, es decir ganan su presencia, y si esto fuera tan sencillo, no habría oportunidad de reflexionar sobre el encubrimiento, es gracias al encubrimiento como el *claro* logra ser ese *a-lugar* en donde lo ente es en sí mismo, pero nuevamente la afirmación resulta ambigua si no valoramos la última oración: “pero el encubrimiento reina en medio de lo ente de dos maneras”.

Las dos maneras son la negación y el disimulo, por un lado, en lo negado comienza lo que se llega a parar en el claro, pero tal movimiento no es suficiente para desentrañar el encubrimiento esencial, pues sería si recurrimos a una ilustración como las dos caras de la moneda vistas ante nuestros ojos; desocultamiento y encubrimiento, caracterizado como una suerte de dicotomía, lo que haría Heidegger para superar esta aparente dicotomía es lanzar la moneda para ocasionar la vuelta una y otra vez tanto del desocultamiento como del encubrimiento, en este *lance* uno y otro se condiciona, se da una lucha y con justa razón el propio Heidegger escribirá lo siguiente para demostrar el modo en que el encubrimiento es un doble encubrimiento.

El encubrimiento como negación es el inicio del claro de lo descubierto. Pero, al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que este oscurece a aquel, que lo poca tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. Aquí, el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es. Este encubrir es un modo de disimular.²⁶⁸

Quisiéramos subrayar que nuestra ilustración sobre el lance de la moneda en el que gira una y otra vez la misma, es solo un mecanismo para interpretar aquel complejo concepto de claro, evidentemente puede haber otras opciones pero justificamos nuestra ilustración en la medida en que permite distribuir este despliegue del claro ya no como un espacio en donde solamente lo ente se muestra como lo desocultado sino también como un *a-espacio* dinámico que comienza cuando la negación de lo ente, trae consigo una especie de combate que encubre a lo ente mismo, en última instancia, este despliegue al no poder detectar y apresar lo ente tal como es, se nos escapa la opción de capturarlo, la ciencia en este sentido sería el intento de capturar lo ente para no dejar paso al error, pero como ya vimos en apartados anteriores, la esencia del hombre también se manifiesta en lo errado. Con este lance, Heidegger rasguña el misterio del Ser, en tanto, esencia de la verdad, él mismo lo distingue en la escritura de la conferencia al apuntar:

A la esencia de la verdad en tanto que esencia del desocultamiento le pertenece necesariamente esta abstención según el modo de un doble encubrimiento. La verdad es en su esencia no-verdad. [...]

La verdad se presenta como ella misma en la medida en que la abstención encubridora es la que, como negación, le atribuye a todo claro su origen permanente, pero como disimulo, le atribuye a todo claro el incesante rigor de la equivocación. Con la abstención

²⁶⁸ *Ídem.*

encubridora se pretende nombrar a esa contrariedad que se encuentra en la esencia de la verdad y que, dentro de ella, reside entre el claro y el encubrimiento. Se trata del enfrentamiento de la lucha originaria. La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio en el que se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse de sí mismo.²⁶⁹

Y como ya hemos tratado de advertir esta lucha originaria también puede recibir el nombre de mundo y tierra, pues entre ambos en tanto combatientes se juega un espacio abierto, solo así podremos comprender porque “el mundo es el claro de las vías de las directrices esenciales a las que se ajusta todo decidir”.²⁷⁰ Pero, esta decisión no puede llevarse a cabo sin lo oculto, sin el encubrimiento, sin el refugio que podría llamarse tierra. Hasta aquí, hemos expuesto una primera ruta en que la esencia de la verdad como no verdad es pensada desde un *claro*.

En resumen, la verdad no es ninguna propiedad de lo ente ni mucho menos recae en un sujeto sino se da como un *acontecimiento*, ahora podemos entender de mejor modo aquel enunciado tan ampliamente difundido de “la obra de arte es el acontecimiento de la verdad”, pero es la ambigüedad de este enunciado que debe causarnos una demora para atender que no es tan simple llegar a este evento, en suma, también debemos retener que la verdad como acontecimiento no solo se da en la obra de arte como otro ente en donde la verdad de pronto se instala, sino más bien, la verdad acontece únicamente ahí donde mora un determinado *poder* y este será el del *arte*.

Un segundo momento para comprender de qué modo el acontecimiento de la verdad ocurre en la obra de arte es a partir de la constitución de un establecerse, aunque en el sentido de *poner [Stellen]*. Ya recorrimos el hecho de que el verbo *poner* para Heidegger tiene una connotación muy amplia, pero para entender la proposición: la obra de arte es un poner en obra la verdad, no basta únicamente si la entendemos como un acontecimiento, cabría preguntarnos ¿por qué la obra de arte puede poner en obra la verdad?, ¿qué hay en la obra de arte para que la verdad se torne acontecimiento? Para ello, podemos aproximarnos en dos sentidos, ya sea a partir de la lucha originaria entre encubrimiento y claro o en virtud de lo que se guarda o cuida cuando aquella lucha abre un espacio abierto, es decir, que en este *disponer*, podemos identificar el lugar que Heidegger le concede al *Da*, al *ahí*, ya no desde la primacía del Dasein subordinado a la analítica existencial sino como un ser histórico que asegura aquella disposición que lidia con la apertura de ese espacio abierto, donado por el claro del ser. Teniendo esta perspectiva en mente podemos garantizar la pertinencia de radicalizar aquel *Da*, como los cuidadores y creadores, en la tercera versión no menciona específicamente a uno, pero se sobreentiende que se refiere al poeta y al artista, aunque no en el sentido tradicional del término, sino como aquellos que “se adentran en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y de este modo, funda el ser para los otros y con los otros como exposición histórica del ser-aquí a partir de su relación con el desocultamiento”.²⁷¹ Probablemente sea necesaria una dilucidación más amplia sobre los creadores y cuidadores,

²⁶⁹ *Ibidem*, pág. 39.

²⁷⁰ *Ídem*.

²⁷¹ *Ibidem*, pág. 49.

pero con el fin de garantizar un camino más sólido, tan solo diremos que ambos son gracias al despliegue de la verdad como lucha originaria, es decir, que es en el combate del claro y el encubrimiento de donde estos reciben su ser. ¿Cómo?

La apertura de este espacio abierto, esto es, la verdad, solo puede ser lo que es, concretamente *esta* apertura, si ella misma se establece y mientras se mantenga instalada en su espacio abierto. Es por eso por lo que en dicho espacio abierto debe haber siempre y en cada caso un ente en el que la apertura gane su firmeza y estabilidad. Desde el momento en que la apertura ocupa el espacio abierto, lo mantiene abierto y dispuesto. Disponer y ocupar se han pensado siempre aquí a partir del sentido griego de *tesis*, que significa poner en lo no oculto.

Cuando alude a ese establecerse de la apertura en el espacio abierto, el pensar toca una región que no podemos detenernos a explicar todavía. Diremos simplemente que si la esencia del desocultamiento de lo ente pertenece de alguna manera al propio ser (vid. Ser y tiempo, parágrafo 44) , es este a partir de su esencia, el que permite que se produzca el espacio de juego de la apertura (el claro del aquí) y lo lleva como tal a todo lugar en el que un ente sale a la luz a su manera.²⁷²

Para cerrar con este apartado logramos identificar ya la diferencia entre lo escrito en 1935 y lo abordado en 1936, en el caso de la *Primera versión*, el *claro* ya no es el claro de un aquí existencial, es decir, no es el *claro* desde la apertura del Dasein, sino es un claro del ser, y con esto el *Dasein* se vuelve otro modo desde el cual la verdad puede abrirse y ganar su estabilidad, de manera análoga la obra de arte también es otro modo en el que la verdad acontece y por tanto, cuando Heidegger propone el *Templo griego* y la pintura de Van Gogh, su objetivo es revelar el modo en que lo ente se desoculta, claramente esta desocultación no es la misma, porque de ser así, quizá podría acompañarle una representación llevada a cabo en la obra como una copia, más bien se trata de poner en lo desoculto lo indecible de lo ente, que se recubre y encubre constantemente, es decir, que así como Heidegger propone su célebre apartado de las botas de la campesina, así también, otros pueden esforzarse por transportar hacia lo desoculto aquello que se muestra en la pintura, por eso, este característico transporte o en mejores palabras, este *poner en obra* es un proyecto poético, básicamente porque la poesía es justamente este *traer delante* único, y la definición de la obra de arte como poesía no es una atribución menor, es tal su esencia de la poesía [*Dichtung*] que lidia con lo abierto, y en esta posibilidad, el *Dasein* debe pestañear dos veces, una por que se ha desocultado lo ente y otra porque el poema ha fundado al Ser, y esta fundación es de tal radicalidad que puede conducir a un pueblo a lo más originario.

Y como nos advierte Leyte, este proyecto poético que funda al Ser, es un *decir*:

Porque el poema, entendido al igual que en la tragedia como la palabra donde se decide el combate, donde se decide el origen y el final, la unión y la separación, es el ámbito donde tiene lugar -se puede decir- ser. Y «decir ser», como cuando se dice «esto es lo otro», además de «esto» y «otro», entraña decir «es», el «es» que atribuye, tal vez aclarando, tal vez ocultando, algo a algo, y jugando así el combate de la verdad, porque la cosa surgirá según se diga en ese combate.²⁷³

²⁷² *Ibidem*, pág. 44.

²⁷³ (Leyte, 2006, pág. 274)

3.2 Poesía como origen de la obra de arte.

Observaciones preliminares sobre la definición de la poesía en Heidegger

Encontrarnos ante la reflexión de Heidegger sobre la esencia de la obra de arte, es como hemos visto a lo largo de nuestro trayecto un tránsito difícil de recorrer y sobre todo representa un diálogo complicado. No obstante, detectar la sutileza con la que Heidegger desarrolla una pregunta implica atender varias circunstancias que no son evidentes a simple vista, y aquella falta de evidencia permea gran parte de las proposiciones más enigmáticas que escribe el pensador alemán, una de ellas, es justamente la siguiente: “el arte como poner en obra la verdad es esencialmente poesía”.²⁷⁴

Decir que la esencia del arte es poema, contiene una profunda ambigüedad que difícilmente podemos agotar en un par de señalamientos, pues no se trata únicamente de asignar una definición de arte como poesía, ni de subordinar a las demás manifestaciones artísticas a una estructura poética, más bien, la tarea más complicada es distinguir hasta qué punto aquella proposición es inédita tanto en el marco de la estética como de la propia metafísica, porque si logramos atisbar cuál es el sentido con el que Heidegger escribe aquella proposición enigmática, podremos distinguir el importante hecho de asumir una pregunta auténticamente ontológica y esencial para la historia de Occidente, a saber, ¿qué es el arte? Atisbaremos al final de este apartado que tal preguntar no es más que una vía para decidimos y prepararnos para el otro “inicio”, un camino que colinda con el verdadero *origen*.

Para continuar, es importante delimitar el rumbo que seguiremos en nuestra investigación, por ello, una primera estancia deberá partir de lo más conocido o mejor dicho de lo que nos resulta más familiar. Por lo anterior, nuestro objetivo consiste en distinguir entre las definiciones tradicionales de poesía y el sentido que Heidegger le brinda al decir poético, para cumplir con tal meta, nos centraremos en dos obras; *Los himnos de Hölderlin* y *La esencia de la poesía*. La última se trata de una conferencia dictada en 1936, en ambas encontraremos un marco de referencia para aproximarnos al desarrollo conceptual del manuscrito sobre el arte.

Sabemos que para Heidegger la poesía tuvo cierta influencia en la elaboración de su pensar, este hecho, nos lo ha señalado él mismo en varias ocasiones, ya sea en conferencias, entrevistas o correspondencias, por tanto, resulta viable señalar que además de ser un lúcido pensador es un lector de poesía. Y esta caracterización no es casual de hecho nos ayuda a comprender de algún modo por qué la vecindad entre el pensar y poetizar es una relación fundamental para atender los fenómenos del mundo técnico contemporáneo, aquel mundo que Heidegger analizó desde la sagaz perspectiva del *conducto [Ge-stell]*. Pero, como bien señala Gadamer, aquella audacia y sagacidad que logra Heidegger en sus meditaciones se nutren de la relación que el maestro de la Selva Negra fijó entre el lenguaje, la palabra y por supuesto, la poesía, pues no solo fue un “lector de poesía”, sino preponderantemente un

²⁷⁴ (Heidegger, 2006a, pág. 28)

“recolector” de los múltiples sentidos que se abren en la fuerza de las palabras, y con esta fuerza no queremos confundir al lector con la simple suposición de asumir a las palabras como un medio para reflejar una realidad, al contrario, se trata de ahondar en el modo en que las palabras se sostienen por sí mismas, y que a la postre sostienen al ser humano, siguiendo tal observación el escritor de *Verdad y método* apunta: “Las palabras no existen porque alguien simplemente las propone por querer introducirlas. Se introducen por sí solas o, como Hölderlin dijo tan bellamente; “las palabras surgen como flores”.²⁷⁵

Para conservar lo enunciado sobre el hecho de caracterizar a Heidegger como un “recolector” que reúne en su pensar la fuerza de las palabras que son como flores porque brotan por sí mismas, conviene señalar, ¿qué tipo de fuerza tiene la palabra y que tanto le llamó la atención a Heidegger?, y en seguida, ¿esta fuerza de la palabra es el decir poético al que se refiere el filósofo en el *manuscrito*?

Antes de continuar, conviene advertir al menos una definición preliminar de lo que podemos entender como poesía, es probable que los estudios literarios tengan una mayor certeza sobre este cuestión, aunque la definición del poema como de la poesía, como es sabido no es fija ni definitiva, otros escritores ya han descrito esta imposibilidad de apresar una definición, tal como subrayaría Octavio Paz: “[...] hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío”.²⁷⁶ Asumamos el riesgo de fijar al menos un rostro para escapar de tal vacío, diremos que la poesía es una manera en la que el arte se manifiesta por la palabra, con esta definición preliminar no salimos exentos de las complicaciones relativas al lenguaje, pues la palabra como se ha entendido a lo largo de la tradición es una cierta unidad lingüística que posee un significado, ya sea expresada fonéticamente o gráficamente mediante la escritura, por ende, resulta importante, acotar y hasta cierto punto restringir cuándo las palabras se manifiestan en su conjunto como un arte.

Debido a que la anterior restricción puede sugerirnos varios puntos de anclaje, y para no demorar nuestra búsqueda, nos serviremos de la guía de Johannes Pfeiffer, contemporáneo de Heidegger y que dedica varias obras para problematizar justamente qué es poesía y que no es, en su ensayo de 1934, titulado, *Umgang mit Dichtung: eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen* y traducido al español como *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*, allí escribe oportunamente lo siguiente:

La poesía logra algo que el impresionismo pictórico jamás podría ni siquiera intentar: logra abarcar de un aletazo la totalidad de lo existente, conjurar de un golpe lo más cercano y lo más lejano. Aquello que para nuestra experiencia está y permanecerá siempre rígidamente separado se une y mezcla en virtud del hechizo poético.²⁷⁷

Parece viable identificar que aquella manifestación artística dada a partir de la palabra surge cuando logra unificar, pero ¿qué unifica y cómo? Para el historiador de arte, graduado de la universidad de Friburgo, la totalidad de lo existente logra su unidad, gracias al

²⁷⁵ (Gadamer, 2002, pág. 376)

²⁷⁶ (Paz, 1972, pág. 13)

²⁷⁷ (Pfeiffer, 1959, pág. 40)

denominado “hechizo poético”, claramente el hechizo al que se refiere no es semánticamente posible de articular inmediatamente, pero lo que si nos queda claro es que la poesía deviene arte cuando unifica la totalidad de lo existente, y con este enunciado vemos mucho más cercano el sentido heideggeriano de poesía, el propio Pfeiffer, también lo intuye cuando más adelante en su ensayo anota:

La poesía ilumina no poca de aquella oculta profundidad esencial de nuestra existencia (de ahí su verdad) y la ilumina directamente por la plasmación (de ahí su belleza). Quien capte la verdad poética de manera racional viendo en ella una atractiva figuración de conceptos intelectuales, convertirá a la poesía en algo sustituible. Quien considere la belleza poética desde un punto de vista exterior, como una lograda solución de ciertos problemas de artesanía, hará de la poesía algo superfluo. La verdadera poesía no es veraz en el sentido intelectual, ni es bella en el sentido de la artesanía, sino que por el hecho de “plasmarse bellamente” es *también* una manera de apoderarse de la verdad.²⁷⁸

Es decir que la poesía no es verificable ni bella como un trabajo bien logrado, sino que más bien logra “plasmarse bellamente” cuando esta ilumina desde aquella región esencial y oculta que es nuestra existencia, y de tal modo que aquella iluminación logra su concreción cuando es plasmada en la palabra, es decir, la poesía recoge lo verdadero de la existencia y en virtud de tal movimiento ilumina, he allí, el “hechizo poético” al que alude anteriormente el historiador de arte. Además, percibimos aquel “hechizo” justamente cuando las palabras en su mismidad transmiten de “golpe” lo más cercano y lo más lejano, esta distancia resuelta es en último término, la distancia esencial entre los entes y el hombre.

Con la anterior guía de Johannes Pfeiffer, ya establecimos en qué sentido podemos acotar lo que entendemos por poesía, y este análisis del profesor alemán de arte se empareja mucho a la propuesta heideggeriana sobre la poesía, en la medida en que dicha propuesta se configura desde un marco existencial que tiende a la iluminación de los entes a partir de la verdad que a su vez radica desde la estructura del Dasein, es decir, que el proyecto de la metafísica del Dasein nos permite hilar una propuesta “estética” en la medida en que se delimita a la poesía desde su carácter existencial, probablemente esta propuesta atisbada por Pfeiffer no fue tan bien recibida en el seno de la historia del arte, pero quizá su malograda recepción se deba a una especie de ignorancia u omisión por parte de la disciplina estética de aquella época.

Y más allá de la recepción en otras áreas del saber, el problema de la poesía en Heidegger fue paulatinamente ganando un mayor espacio de reflexión en su propio camino, pero esta transformación es sutil, incluso si lográramos desarrollar con mayor amplitud este asunto, podremos llegar a trazar una línea de tematización sobre la poesía que se abre ya desde 1928, pero no es hasta el año de 1934 cuando se vuelve mucho más evidente.

Lo que importa es solo si el Dasein existente, en conformidad con su posibilidad de existencia, es suficientemente originario para *ver* todavía de modo propio el mundo que está ya siempre develado con su existencia, para verbalizarlo, y, así, hacerlo expresamente visible a otros.

²⁷⁸ *Ibidem*, pág. 100.

La poesía no es sino el elemental venir a la palabra, es decir, el llegar a descubrir la existencia como ser-en-el-mundo. Con lo que se dice a otros, que antes estaban ciegos, el mundo se hace visible.²⁷⁹

El último extracto procede del curso dictado en 1928 titulado, *Problemas fundamentales de la fenomenología*, y es posible divisar la intención de Heidegger para servirse de la obra de Rilke como una posibilidad de ver originariamente, una manera en que se devela el mundo a partir del lenguaje, en este caso, a partir de la poesía, y si enfatizamos la siguiente premisa: “La poesía es un venir a la palabra”, resulta viable posicionarla en los argumentos que Heidegger elabora en el marco de la ontología fundamental, sencillamente porque aquel proyecto plantea el lenguaje como un existenciario, siempre y cuando reconozcamos las célebres señales en *Ser y tiempo*:

La comprensibilidad afectivamente dispuesta del estar-en-el-mundo se *expresa como discurso*. El todo de significaciones de la comprensibilidad *viene a palabra*”, [...] la exteriorización del discurso es el lenguaje [...] todo discurso que comunica algo *expresa* [...] La comunicación de las posibilidades existenciales de la disposición afectiva, es decir, la apertura de la existencia *puede convertirse en finalidad propia del discurso poetizante*.²⁸⁰

En esta ocasión no trataremos profundamente los avances de la investigación heideggeriana cuando propone tematizar la apertura de la existencia como la finalidad propia del discurso poetizante, probablemente una ilustración de esta reflexión ya la intuimos cuando nos referimos al ensayo de Pfeiffer. Aunque, si podemos llamar la atención en otro aspecto que nos servirá de guía para no confundirnos en torno al sentido de un *decir poético*, porque al final de cuentas para Heidegger todo decir es un mostrar, y fundamentalmente la poesía es un mostrar que instauro, solo que este carácter de mostrar alcanza una mayor radicalidad en el año de 1934 como revelará el volumen 38 de la *Gesamtausgabe* cuando Heidegger se pregunta por la esencia del lenguaje más allá de la lógica y la gramática, llegando a la conclusión: “de que solo en la poesía se cumple de manera paradigmática la esencia del lenguaje, pues solo en ella el lenguaje es instituyente en sentido primario”.²⁸¹

Para arribar a este punto, no olvidemos distinguir que, para el filósofo alemán, un poema no *expresa* una vivencia interior del poeta hacia un afuera, porque de por sí, el discurso tiene ya un carácter de expresión cuando al estar referido al despliegue existencial como ser en el mundo, el Dasein ya “está fuera”, y este singular momento se patentiza en tanto comunicación y notificación [*Bekundung*].²⁸² Por último, no perdamos de vista que para Heidegger la definición utilitaria del lenguaje como un mecanismo para comunicar ideas, es una definición parcial y por ello, no alcanza para determinar al poema como una simple expresión o soporte que comunica ideas, en suma la apuesta heideggeriana consiste en distanciarse de aquella definición porque como hemos tratado de advertir a la reflexión heideggeriana le interesa prestar atención a la fuerza originaria de la palabra y esta fuerza se muestra en la poesía porque: “La poesía busca captar la palabra como palabra y así mostrar

²⁷⁹ (Heidegger, 2000, pág. 215)

²⁸⁰ (Heidegger, 2012a, págs. 179-181)

²⁸¹ (Xolocotzi Á., 2021)

²⁸² (Heidegger, 2012, págs. 179-181)

el lenguaje de una manera total. La palabra en la poesía no se subordina al uso comunicativo o informativo, sino que coloca a la palabra como tal”.²⁸³ Para escuchar un ejemplo de cómo acontece la fuerza de la palabra en su totalidad, ¿podemos servirnos de las siguientes líneas del poeta mexicano Papasquiario?

El mundo se te da en fragmentos / en astillas
de 1 rostro melancólico vislumbras 1 pincelada del Durero
de alguien feliz su mueca de payaso aficionado
de 1 árbol: el tembladero de pájaros sorbiéndole la nuca
de 1 verano en llamas atrapas pedazos de universo lamiéndose la cara [...]

En cualquier momento acontece 1 poema
por ejemplo
ese aleteo de moscas afónicas
sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar
cuánto tiene de basura cuánto de milagro.²⁸⁴

La poesía: un mostrar originario

Ya hemos advertido que, para Heidegger, la poesía, no es un tema menor y esta valoración terminará por comprobarse en la década de los años treinta, particularmente en el curso sobre Hölderlin en el invierno de 1934, a lo largo de tal curso no solo desarrolla una interpretación sobre su obra, sino que en el fondo representa una propuesta para esbozar los alcances que puede tener el decir poético en virtud de una dilucidación sobre el ser.

En la introducción del curso, advierte el pensador de Todtnauberg que la poesía no es “un ningún juego [...] sino que es el despertar y la concentración de la esencia más propia del individuo, mediante la cual él se retrotrae al fondo de su existencia. Cuando cada individuo viene de allí, entonces acontece la verdadera reunión de los individuos en una comunidad originaria”.²⁸⁵ La principal diferencia que suscita esta definición respecto al proyecto de la Ontología fundamental, es la constitución histórica de la existencia humana, pues esta será pensada más adelante desde el concepto de *patria*, y para arribar a ella será necesario meditar sobre la obra poética de Hölderlin, en función de este objetivo Heidegger constantemente llamará la atención en “abrirse al poder de la poesía”, pero esta deliberación no es para nada sencilla, porque requiere una preparación a la que tal vez aún no estamos listos, por eso, aproximarnos a la verdadera fuerza del poema es como un “trabajoso tránsito, como una lucha con nosotros mismos”.

Al inicio del curso, el nacido en Messkirch plantea una serie de interpretaciones sobre las definiciones más usuales de la poesía, llegando a identificar al menos tres:

- 1) El poema no es solo una formación lingüística disponible, provista de sentido y belleza.
- 2) La poesía no es el proceso anímico de la elaboración de poemas. 3) La poesía no es la

²⁸³ (Xolocotzi A. , 2018, pág. 76)

²⁸⁴ (Papasquiario, 2008, págs. 247-262)

²⁸⁵ (Heidegger, 2010b, pág. 21)

“expresión” verbal de una vivencia anímica. Poema y poesía son, ciertamente, todo esto, y sin embargo, esta concepción yerra fundamentalmente la esencia.²⁸⁶

Las tres definiciones anteriormente descritas le sirven a Heidegger para demostrar, qué no es la esencia de la poesía, y de forma inmediata, tratará de aproximarse a la definición de poesía valorando la raíz etimológica de la palabra *poetizar* [*dichten*], la cual procede del latín, *dictare*, que a su vez, proviene del *dicere* que significa “decir” y que a su vez tendría un significado relativo al poetizar en la medida en que este es un modo de componer lingüísticamente algo, y en suma, de acuerdo a Heidegger, poetizar es “un decir en el modo del indicativo hacer manifiesto”.²⁸⁷ Es importante notar que el filósofo alemán distingue entre los términos; [*Dichtung*] y [*Poesie*], y a su vez los derivados de [*Poesie*] tales como, poemático [*Poetische*]. Por tanto, *Poesie* para Heidegger refiere únicamente a lo literario, valorándola desde una connotación despectiva respecto a la poesía en el sentido de [*Dichtung*]. En adelante, cuando aludamos al poetizar o simplemente a la poesía, conservamos la forma [*Dichtung*].

Aquella definición preliminar será ampliada con relación a una serie de interpretaciones sobre la obra de Hölderlin, en virtud de una perspectiva donde lo sagrado toma su lugar, desde esta perspectiva emerge la valoración siguiente: “el poeta fuerza y atrapa los rayos del dios en la palabra, y pone esa palabra fulgurante en el lenguaje de su pueblo”.²⁸⁸ Es decir que el poeta funge como un *entre* expuesto en medio de la relación entre los dioses y los hombres. Dicha posición privilegiada permite al poeta “transmitir” aquel lenguaje al que yace expuesto con el fin de conducirlo al pueblo, pero esta transmisión se da a modo de un señalar o un mostrar: “poesía es: poner al Dasein del pueblo en el ámbito de estas señas, es decir, un mostrar, un señalar hacia donde los dioses se manifiestan”.²⁸⁹ El modo en el que esta transmisión esencial se lleva a cabo, es mediante la fuerza de la palabra, en tanto que la palabra del poeta hace señas.

Y aunque pareciera que tal definición no es lo suficientemente amplia, la dinámica del curso vuelve regularmente a este particular movimiento, fruto de esta constante vuelta que apenas se deja presentir, Heidegger enuncia una indicación que debe conservarse. “Poesía es instauración, fundación efectiva de lo que permanece. El poeta es el que fundamenta el Ser [...] poesía: resistir las señas de los dioses; instauración del Ser”.²⁹⁰

Una vez, delimitada la poesía como fundación del ser, que yace en virtud del despliegue histórico de un pueblo, el pensador alemán enfatiza que la poesía no puede ser comprendida únicamente desde los estudios lingüísticos, pues en esta actividad no descansa el verdadero vínculo que nos une a la poesía, dicho vínculo surge a partir de un “participar”, el cual deviene desde la pregunta fundamental: ¿quiénes somos?, y con esta pregunta podemos entender por qué en una conferencia dictada dos años después del curso de 1934, establece:

²⁸⁶ *Ibidem*, págs. 40-41.

²⁸⁷ *Ídem*.

²⁸⁸ *Ibidem*, pág. 42.

²⁸⁹ *Ibidem*, pág. 44.

²⁹⁰ *Ibidem*, pág. 45.

“Nosotros los hombres somos un diálogo. El ser del hombre se funda en el habla, pero esta acontece primero en el diálogo”.²⁹¹ El énfasis puesto sobre el *diálogo* es una vía para problematizar ya no solo la poesía de Hölderlin sino para tematizar la esencia del lenguaje.

Al preguntarse por la esencia del lenguaje, debemos tomar en cuenta algunas observaciones que Heidegger pone en juego, particularmente en torno, a la relación entre lenguaje y hombre: “en el lenguaje acontece la revelación del ente, no sólo una expresión enfática de lo develado, sino el develamiento originario mismo [...] en virtud del lenguaje, el hombre es testigo del Ser. Él responde por éste, lo enfrenta y recae en él”.²⁹² Para repensar las implicaciones que tiene la última referencia, es importante establecer que no hay ser sin lenguaje, y tal es la norma que allí donde no hay lenguaje tampoco acontece ser, por eso, ante la mirada de Heidegger, los animales y otros seres vivos como plantas no tienen ser, porque no son poseídos por el lenguaje, lo cual nos lleva irremediabilmente a la comprensión de la sentencia, “solo donde hay lenguaje, ahí impera un mundo”.

Pero, no ignoremos que Heidegger no abandona lo que al principio del curso establece, pues la poesía sigue siendo fundación e instauración del ser, y esto es así, porque la poesía es la esencia del lenguaje, “ella es el lenguaje originario [*Ursprache*] de un pueblo”.²⁹³ Pese a que dicha instancia pasa desapercibida en la medida en que el lenguaje cae, o sea se vuelve lo acostumbrado, y esta costumbre justamente alcanza una decadencia cuando se fija al lenguaje como un mero transporte para comunicar ideas, pero este resultado representa únicamente un modo en el que se manifiesta el lenguaje. Por tanto, es primordial voltear la mirada a la esencia del lenguaje, y esta *vuelta* solo podrá llevarse a cabo, cuando nosotros nos adentremos a la fuerza de la poesía, “en cuyo poder está el hombre en cuanto histórico. Lo poético es el ensamblaje fundamental del Dasein histórico, y esto significa ahora: el lenguaje como tal constituye la esencia originaria del ser histórico del hombre”.²⁹⁴

Si escuchamos con atención las reflexiones de Heidegger podemos atisbar la inédita sugerencia de asumir el poder de la poesía a partir de la senda que se inaugura en la pregunta ¿quiénes somos?, con esta pregunta esencial podemos voltear el modo en el que se comprende el lenguaje en su sentido más originario, sin embargo, esta oportunidad únicamente puede llevarse a cabo, si distinguimos nuestra posición en medio de la totalidad de lo ente, en virtud de esta distinción se configura un atrevimiento, por ello, para el filósofo de la Selva Negra, el lenguaje lleva consigo un peligro, no obstante, ante dicho peligro surge lo que permanece; la poesía. Y esta revela no solo el origen del lenguaje sino también la apertura de mundo. “Lo permanente es lo ente, y éste es por medio de su Ser. El poeta es el instaurador del Ser. [...] este instaurar es un Decir”.²⁹⁵

²⁹¹ (Heidegger, 1958, pág. 112)

²⁹² (Heidegger, 2010b, pág. 65)

²⁹³ *Ibidem*, pág. 67.

²⁹⁴ *Ibidem*, pág. 70.

²⁹⁵ *Ibidem*, pág. 190.

La poesía es la esencia del arte

Nuestro análisis precedente nos hizo ver una serie de consideraciones que debemos tomar en cuenta al momento de problematizar la poesía en Heidegger, particularmente resulta conveniente delimitar el poetizar [*dichten*] como un mostrar originario que instauro al Ser, sin embargo, lo ganado opera como una guía al momento de extraer las principales tesis del manuscrito sobre el arte, es decir, que tal guía es un paso preliminar para comprender aquella proposición enigmática: *La poesía es la esencia de la obra de arte*.

Nuestro objetivo en lo que sigue pretende trazar un hilo conductor sobre los caminos a los que Heidegger arriba cuando piensa la esencia del arte como poema, y de manera simultánea cuando señala que la esencia del poema es la fundación de la verdad o del ser, en consecuencia, desplegaremos nuestras reflexiones sobre dos momentos que pueden identificarse bajo las preguntas: *¿por qué la esencia de la obra de arte es la poesía? Y ¿qué significa, la esencia del poema es la fundación de la verdad?*

Para acercarnos a la primera interrogante, es necesario retomar lo que ya hemos señalado previamente, o sea, que la verdad es un acontecimiento que se lleva a cabo en la obra de arte y tal acontecimiento lidia con la lucha esencial entre tierra y mundo que a su vez se puede traducir como el combate originario entre desocultamiento y encubrimiento. Este peculiar movimiento encarna un *llegar a ser* y puede ser nombrado como *La puesta en obra de la verdad*, la cual es la esencia misma del ser-arte, y como hemos dicho extensamente, la verdad es una apertura, de *ahí* que podamos decir que, en la obra de arte, lo ente gana su ser. En palabras de Heidegger: “la apertura del ente acontece al ser proyectada, *poetizada*. Todo arte es en esencia poesía, es decir, al abrir de golpe aquello abierto en donde todo es de diferente manera que como comúnmente es [...] La verdad como la apertura ocurre en el proyecto, en la poesía. El arte como poner-en-obra-la verdad es esencialmente poesía”.²⁹⁶

Es decir, lo que a Heidegger le interesa es señalar que la obra de arte en su esencia es un *proyecto poetizante*, ya hemos dicho previamente cómo entender el “poetizar” en la obra del pensador alemán, en consecuencia, cabe complementar el modo en que se manifiesta dicho proyecto poetizante. En virtud de semejante proyecto, una clave que nos puede ayudar a comprenderlo en su justa dimensión es la palabra *nombrar*, porque en esta actividad del nombrar se ensambla el carácter de lo abierto en el ente, aunque dicho nombrar no está pensado desde el sentido pragmático bajo el que regularmente se usa, pues cuando nombramos a una cosa, o cuando nos referimos a una persona por *su nombre*, lo que estamos llevando a cabo de manera inadvertida es una actividad que preserva lo que es y no es, a tal punto que las palabras cumplen la función que designa, en contraposición a esta función designadora de las palabras, Heidegger plantea que la designación solo es una derivación respecto a un nombrar originario, ¿cómo reconocemos este nombrar originario, si no es en la designación? Para responder lo último, el pensador nos dice: “Al nombrar el lenguaje las cosas por primera vez, trae ese nombrar el ente a la palabra y al aparecer. Este nombrar y

²⁹⁶ (Heidegger, 2006a, pág. 28)

decir es un proyectar, en donde se anuncia como qué está abierto el ente. Este anunciar proyectante renuncia a toda confusión vaga”.²⁹⁷

Es importante señalar que la tarea de nombrar, es una experiencia que corresponde genuinamente al poeta, pues él *nombra por primera vez*, no desde una perspectiva de lo primigenio, sino a partir de la posibilidad en donde el poeta como vimos asume el riesgo de enfrentar al ser, y por tanto, de *transportar* al Dasein histórico el lenguaje originario del pueblo, esta responsabilidad se aleja de la vaguedad que rodea a las palabras, y solo en tanto renuncia puede el poeta *anunciar*, proyectar lo ente tal como es. Al respecto, Heidegger en la conferencia de *Hölderlin y la esencia de la poesía* apunta: “El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta al decir la palabra esencial nombra con esta denominación *por primera vez*, al ente por lo que es y así conocido como ente”.²⁹⁸

En virtud de ambas enunciaciones tanto en *El origen de la obra de arte* como en *La esencia de la poesía*, el pensador de Friburgo destaca lo que será una idea rectora a lo largo de su pensar, a saber, “el Ser es fundado en la palabra del poeta”, que por extensión podemos asegurar; el poeta *nombra* lo ente. Todavía queda preguntarnos si esta interpretación basta para comprender por qué también la arquitectura y la pintura pueden *nombra* o ser *proyecto poetizante*. Bernasconi, adelanta que “el paralelo con los ejemplos del templo y la escultura del dios es evidente”.²⁹⁹ Veamos que la evidencia que suscribe Bernasconi viene dada a partir de la significación de lo poetizante, pues todo poetizar es un proyectar, y ¿qué es el proyectar como poema?

Este decir es un proyecto del claro, donde se dice en calidad de qué accede lo ente a lo abierto. Proyectar es dejar libre un arrojar bajo cuya forma el desocultamiento se somete a entrar dentro de lo ente como tal. [...] El decir que proyecta es poema: el relato del mundo y la tierra, el relato del espacio de juego de su combate y, por tanto, del lugar de toda la proximidad y lejanía de los dioses.³⁰⁰

Creemos que al delimitar el modo en que el decir poético instala lo ente, asimismo lo que está en juego es el espacio abierto, el claro, y como vimos al tematizar el claro, este es una disputa esencial entre el desocultamiento y el encubrimiento, por esta razón el decir poético siempre lleva consigo la lucha entre tierra y mundo, entre lo abierto y lo cerrado, en última instancia lo sagrado. Sin embargo, conviene resaltar que el decir poético no puede ser pensado como un mero nombrar en tanto designación, sino como un nombrar que hace a los entes accesibles como entes, como lo que son, o sea que el nombrar como proyecto poetizante es la condición para que lo ente se vuelva accesible, en suma, para que lo ente sea desocultado, al respecto Walter Biemel, amigo cercano de Heidegger, reflexiona:

Esto no debe ser entendido como si los entes estaban presentes antes, pero en un estado de desocultación; encubrimiento significa, más bien, la entrada en el Ser como apariencia. Mediante el desocultamiento hay un ser para el hombre; el ser se integra en el proyecto

²⁹⁷ *Ibidem*, pág. 29.

²⁹⁸ (Heidegger, 1958, pág. 115)

²⁹⁹ (Bernasconi, 1985, pág. 37)

³⁰⁰ (Heidegger, 2010a, pág. 55)

de mundo. De acuerdo con la forma en que esto ocurre, la historia de una cierta nación llega a ser, y su esencia se materializa.³⁰¹

Las observaciones de Biemel son bastante oportunas porque nos aclaran el sentido y la importancia que Heidegger le adjudica al proyecto poetizante, pues gracias a este el ente entra al proyecto de mundo, y de manera mucho más amplia funda la posibilidad para que un pueblo llegue a ser, y en palabras del propio Heidegger:

El poema es el relato del desocultamiento de lo ente [...] Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra queda preservada como esa que se queda cerrada. El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal. Es en semejante decir en donde se le acuñan previamente a un pueblo histórico los conceptos de su esencia, esto es, su pertenencia a la historia del mundo.³⁰²

Ahora podemos entender el marco conceptual sobre el que Heidegger se basa para enunciar que también la arquitectura, pintura o escultura son otros modos en los que acontece un proyecto poetizante, pues en ellos tanto en el caso del ejemplo del *Templo griego* como en la pintura de Van Gogh, se instala lo ente tal y como es porque lo ente que está en juego en la obra de arte es liberado, proyectado, es decir, libra una lucha esencial sobre el desocultamiento y así gana su ser, por tanto este despliegue es un *acontecimiento*, que se da siempre en el claro, es decir, en el espacio abierto.

Hasta ahora hemos asumido la tarea de interpretar el modo en que el arte puede asumirse como un *proyecto poetizante*, no obstante, nos queda acotar, el segundo momento de la tesis, *La poesía es la esencia de la obra de arte*, aquella segunda instancia yace dada a partir de la intención de Heidegger por pensar la “esencia completa de la poesía”, en cierta medida ya hemos avanzado al respecto cuando identificamos al lenguaje como la esencia de la poesía, sin embargo, veremos que tal afirmación merece tratarse con cautela, porque nos obliga a lidiar con una proposición problemática, la “esencia de la poesía es la *fundación* de la verdad o del Ser”.

En varios lugares de la presente investigación recorrimos el sentido de fundamento en la obra heideggeriana, aunque hemos dejado para el final de nuestro camino, el sentido de *fundación* al que se refiere en el manuscrito sobre la obra de arte, y esta deliberación se nutre por la multiplicidad de sentidos en los que se articula *el fundar*, la comprensión de tal polisemia de sentidos es compleja, tanto en la *Primera* como en la *Tercera versión*. En lo que sigue trataremos de manera muy escueta aquellas significaciones.

En la primera versión, Heidegger escribe “Precisamente porque el ser nunca puede ser exhibido como cualquier ente que esté ahí, por eso se requiere de la *fundación del ser*”.³⁰³ enfatizamos *del ser* porque en la tercera versión escribirá “una obra sólo es efectivamente real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda establecerse en la verdad de lo ente.

³⁰¹ (Biemel, 1992, pág. 230)

³⁰² (Heidegger, 2010a, pág. 55)

³⁰³ (Heidegger, 2006a, pág. 30)

La esencia del arte es poema, La esencia del poema es, sin embargo, la fundación *de la verdad*".³⁰⁴ Quizá es una insignificancia advertir la diferencia entre una y otra escritura, pero justo en estas insignificancias radica la oportunidad de encontrar una mayor riqueza al estilo de Heidegger, gracias a que, si fijamos la poesía como fundación del ser y de la verdad, estamos enfatizando una particular escritura; *ser y verdad*, no son una disyunción entre un término y otro, más bien operan en igualdad de condiciones, pues tanto como ser y verdad su carácter es tal que son *fundados*. Previamente, en *De la esencia del fundamento* el pensador alemán ya había intuido esta problemática conexión; "el más primitivo preguntar por la esencia del *fundamento* se confunde con la tarea de aclarar la esencia de *ser y verdad*".³⁰⁵ Sin embargo, esta tarea alcanza otra posibilidad cuando nos preguntamos ¿cómo puede la esencia de la verdad y el ser fundarse gracias a la obra de arte?

La primera dificultad ante dicha interrogante radica en que el término utilizado, *fundación* [*Stiftung*], no debe ser interpretado como un mero sostén de algo, sino desde al menos tres sentidos, los cuales son; donar [*schenken*] fundamentar [*gründen*] y comenzar o iniciar [*anfangen*]. Para determinar el sentido de cada uno de ellos, es importante distinguir que ya Heidegger había elaborado una interpretación previa sobre el fundamentar, pero a partir de otros tres sentidos, los cuales también estaban entrelazados entre sí, aquel trio de significaciones fueron enunciados en 1929, allí [*gründen*] "1. el fundamentar en cuanto instituir o fundar [*stiften*]; 2. el fundamentar en cuanto tomar suelo [*boden-nehmen*]; 3. el fundamentar en cuanto explicar o dar fundamentos [*begründen*]"³⁰⁶

En relación con la primera elaboración de Heidegger sobre el fundamentar en tanto [*gründen*], conviene observar que su propuesta yace anclada de manera esencial al problema de la *trascendencia*, que a su vez se instala en la primacía del proyecto del Dasein, pues los primeros dos sentidos de fundamentar forman parte de un entramado que descubre un *proyecto* de mundo, que a su vez gira alrededor de la verdad óptica. Así, lo ente es desocultado gracias a la trascendencia del Dasein, este despliegue queda sintetizado en el enunciado; "El Dasein fundamenta (funda) un-mundo en la medida en que se fundamenta en medio de lo ente"³⁰⁷ es decir, *gana-suelo* cuando trata y colinda con lo ente. Sin embargo, estos dos sentidos se efectúan de manera simultánea al último, en tanto [*begründen*], este más bien quiere decir un *dar fundamentos*, no como un demostrar de proposiciones, sino en cuanto, se hace la *pregunta por lo ente en general*, o sea, la pregunta metafísica por excelencia, en suma, este *dar fundamentos*, brinda la posibilidad de la manifestación de lo ente como tal, esta manifestabilidad originaria, no es otra que la verdad ontológica pues justamente se lleva a cabo una *de-mostración* de tal tipo que lo ente es presentado y en consecuencia, desvelado trascendentalmente o desocultado gracias al Dasein. Toda la argumentación anterior queda sintetizada en el siguiente fragmento:

La trascendencia se desvela propiamente como origen del fundamentar cuando éste es llevado al surgimiento en su triplicidad. De acuerdo con esto, fundamento, significa;

³⁰⁴ (Heidegger, 2010a, pág. 54)

³⁰⁵ (Heidegger, 2007a, pág. 146)

³⁰⁶ *Ibidem*, pág. 141.

³⁰⁷ *Ibidem*, pág. 143.

posibilidad, suelo y demostración. Solo en el fundamentar de la trascendencia triplemente disperso consigue por medio de la unificación originaria ese todo en el que cada Dasein va a poder existir [...] bastará con señalar que fundar, tomar suelo, y dar fundamentos surgen siempre cada uno a su manera, del cuidado por la permanencia y la estabilidad, que, a su vez, sólo es posible como temporalidad.³⁰⁸

En virtud de lo ya señalado en *La esencia del fundamento* podemos distinguir una clara separación del sentido de *fundar*, en el manuscrito sobre el arte tal separación se encuentra de manera central en el abandono del carácter trascendental del Dasein para abrir mundo, es decir, que para Heidegger la auténtica proeza es la manera en que puede pensarse radicalmente un modo en que lo ente se manifiesta, esta *manifestabilidad* recibe su *fundamento* gracias a la obra de arte, la cual esencialmente es poesía, y al ser la poesía [*Dichtung*] la esencia del lenguaje, se delata el *poder* de las palabras, las cuales no solo son una cierta unidad que significan algo, sino originariamente son la condición de posibilidad para que lo ente alcance su ser, en suma, para que lo ente se mantenga en tanto ente. Para analizar esta cúspide, volvamos al sentido tripartita de fundamentar como; don, fundamento e inicio.

Una oportuna observación antes de entrar al sentido de fundar en tanto donación es que tanto este modo como los otros dos les corresponde un determinado *cuidado* o *preservación* [*Bewahrung*], esto quiere decir, de acuerdo con Harris: “siempre se lanza hacia aquellos lo que ahí se ha comenzado. Esto presupone que lo preservado sea reconocible en la obra como una articulación de algo que ya ha sido tocado, aunque sea oscuramente”.³⁰⁹

Esta advertencia sobre el cuidado, solamente se presenta en la tercera versión y parte de una deliberación que el propio Heidegger enuncia líneas antes, cuando escribe, “tal arte solo se manifiesta en la naturaleza gracias a la obra, porque originariamente reside en la obra”.³¹⁰ Es decir, la obra de arte al ser esencialmente *origen*, no puede ser *traída* o simplemente *puesta* en algún lado, de ahí su carácter opuestamente representacional, entonces, esta decisión nos lleva a pensar que ¿la obra antes de llegar a ser, ya es? Bajo determinada perspectiva sí, claramente en tal inquietud no reproducimos un preguntar subjetivista que ha fijado la obra de arte como un objeto que simboliza, creemos que tal pretensión ya la hemos dejado atrás en el transcurso de nuestro trabajo, de lo que se trata es dejarnos inquietar por aquello que yace en el origen, siendo él mismo un Origen [*Ursprung*] y que a su vez libra el misterio de la verdad y el ser, dejando que entre su *figura* lo ente se haga manifiesto, y además conduzca el Dasein histórico de un pueblo. Por eso, cabe conservar que tal posibilidad no es asible sino levemente *tocada en la oscuridad*, tarea que solo el que cuida y preserva puede llevar a cabo. La obra de arte es, porque yace preservada, cuidada, por eso, con justa razón apenas somos un testimonio de aquel enigma.

³⁰⁸ *Ibidem*, págs. 145-146.

³⁰⁹ “always cast towards those who will preserve what here has been begun. That presupposes that the reserves will be able recognize in the work an articulation of something that has already, if only obscurely, touched them” (Harris, 2009, pág. 175)

³¹⁰ (Heidegger, 2010a, pág. 51)

En consecuencia si asumimos las implicaciones de apenas atisbar aquel enigma que tocamos en la más profunda oscuridad, lo que reflexiona Heidegger no descansa en brindar algún aparato teórico para hacer asequible dicho enigma, al contrario, nos impulsa a mantenerlo, desde tal impulso la obra de arte puede emerger como fundamento, y justamente este es el sentido de fundamento en tanto donación, al respecto el filósofo de Marburgo es claro: “fundación como donación, don libre, se refiere precisamente aquello que antes ya se introdujo como rasgo de la poesía, el proyectar de lo abierto como “lo diferente que de costumbre”.³¹¹

Lo que enfatiza el ingenioso pensador es identificar en este modo de fundar como don, un *lance*, un arrojamiento, qué y cómo es *lanzado*, el propio Dasein histórico o de manera mucho más concisa, quien se ha enfrentado con lo desazonante, con lo radicalmente inseguro, quien ha salido de lo familiar y ha enfrentado el ahí, lo esencialmente abierto, para finalmente *anunciar* y conducir a un pueblo. En consecuencia, una obra de arte como poesía nunca es algo ya dado ni disponible, un poema puede llevarse en una servilleta dentro de la bolsa de un pantalón o volverse “patrimonio” de la cultura del arte y aun así, estas valoraciones no se acercan a la verdadera esencia del poema, el cual dista mucho de ser mero objeto o construcción lingüística más bien, acarrea y extrae el ser en la medida en que “la fundación es algo que viene dado por añadidura, un don. El proyecto poético de la verdad, que se establece en la obra como figura, tampoco se ve consumado en el vacío, [...] lo que ocurre es que la verdad se ve arrojada a los futuros cuidadores, esto es, a una humanidad histórica”.³¹² Estos cuidadores, no son otros más que quienes se hicieron cargo del Da, y este *Da: espacio abierto* solo es genuino cuando es histórico.

Sin embargo, aún queda la cuestión de si este *lance* o este modo en tanto donación libre que esencialmente es un *proyecto poetizante*, le precede una determinada instancia, como si aconteciera solamente por única vez, esta forma de acotar la donación debe ser pensada desde el otro sentido de fundar en tanto fundamento, porque solamente lo arrojado *es* cuando ya previamente ha sido arrojado, he allí por qué no evoca una concatenación de tiempo lineal. En cambio, lo proyectado o lanzado ya ha sido, es y será, aunque cabe distinguir que este peculiar desplazamiento rumbo a lo abierto recibe su *fundamento* a partir de lo cerrado, lo abismalmente oculto, como ya hemos aprendido esta cerrazón esencial recibe el nombre de la *tierra*, la cual como vimos es otra manera de articular “lo que brota por sí mismo”, por tanto, el fundamento como donación libre es *terrenal* porque es recogida desde el proyecto, así la obra de arte en este sentido *recolecta* lo que ya es por sí mismo.

Para acotar la anterior interpretación, Heidegger advierte lúcidamente que estos dos modos de fundamentar determinan la relación del Dasein y lo ente, pues tiene que lidiar con el fenómeno de la desocultación del ente, “por eso, todo lo que le ha sido dado al ser humano debe ser extraído en el *proyecto* fuera del fundamento cerrado y establecido expresamente sobre él. Sólo así será fundado como fundamento que soporta, [...] toda creación es una

³¹¹ (Heidegger, 2006a, pág. 30)

³¹² (Heidegger, 2010a, pág. 54)

forma de sacar fuera”.³¹³ Conviene subrayar este carácter de *sacar fuera*, pues en este evento se reúnen los dos sentidos de fundar como “donación y fundamentación”, una ilustración para aproximarse a tal evento característico de la extracción o del *sacar fuera*, es la de “sacar agua de la fuente”, con esta imagen, Heidegger propone la noción de creación. No es para nada casual que líneas antes Heidegger se haya servido de una sentención de Durero, “el arte está en la naturaleza y el que pueda arrancarlo lo poseerá”, a lo que alude con esta sentencia es justamente a señalar el modo en que el arte brota, pero necesita de un especie de *fuelle* que logre extraer lo que siempre es, en dicha intervención el agua extraída conserva lo cerrado, y al mismo tiempo es soportada, fundamentada, por tanto, la verdad como el misterio que íntimamente transcurre en la lucha esencial entre encubrimiento y desocultamiento, llega a *ser* acontecimiento en la obra de arte, y este acontecimiento no es otra instancia más que poesía como fundación de la verdad.

En síntesis, “la fundación de la verdad no solo es fundación en el sentido de la libre donación, sino también en el sentido de ese fundar que pone el fundamento”.³¹⁴ Más adelante Heidegger, llamará la atención sobre el carácter de la nada desde donde se impulsa semejante proyecto poético en tanto fundación de la verdad, esta relevancia que se le concede a la nada se apoya en la necesidad de salir de aquello “diferente que de costumbre”, de algún modo, las reflexiones heideggerianas siempre nos mantienen dentro de la pregunta a tal punto que los resultados siempre se escapan, por eso, el fundamento como donación libre y como fundamento que se cierra, encarnan una simultaneidad bastante curiosa, en la medida en que la sombra de lo ente, determina su propio descubrimiento. Sin embargo, ¿cómo se suma otro sentido a este peculiar despliegue del *fundamento*?

Ahora podemos enfatizar que la sustitución entre verdad y ser, entre la tercera versión y la primera, no es más que una deliberación que conduce al mismo camino, aquel camino nos transporta al origen, la puesta en marcha del preguntar heideggeriano nos llevó por un círculo, pues en la pregunta, ¿cuál es el origen de la obra de arte?, asistimos de nueva cuenta al carácter de *Origen*. Aunque, semejante origen, aún no es tan evidente, ya que preliminarmente debemos detenernos en el carácter de “inicio”, este no puede ser tematizado como una simple categoría temporal que señala cierto principio relativo a la sucesión de algo, en consecuencia, resulta equivoco interpretar este carácter de inicio en la obra de arte desde una perspectiva historicista, pues más bien, reflejaríamos una total incompreensión de la apuesta heideggeriana, básicamente porque a Heidegger no le interesa restaurar una valoración “histórica” del arte, ya que esta valoración pretendería reestablecer un modo en que los fenómenos se calculan y en consecuencia desplazan la propia manifestabilidad de aquel fenómeno, el arte valorado así como un fenómeno que es categorizado a partir del discurrir de los hechos que son calculados, genera una narrativa temporal subordinada al tiempo lineal o a la mera encadenación de épocas, lo cual daría como resultado la justificación de la historia del arte como aquella ciencia encargada de estudiar dicha narración del fenómeno artístico a lo largo de las épocas y por tanto, el tratamiento del arte se dejaría apresado desde la tradición de la estética, para Heidegger tanto la estética moderna como la

³¹³ *Ibidem*, págs. 54-55.

³¹⁴ *Ídem*.

historia del arte, son el resultado final de un primer inicio, a saber el griego, es decir, que para escapar de tales instancias, el arte debe asegurarse desde su propia manifestabilidad, o sea, desde su propio ser, con ello, el *ser-obra* acontece como un origen.

El carácter originario de “origen” descansa en que el arte no es ya una cosa o un objeto, sino fundamentalmente un acontecimiento histórico, es decir, que cuando *hay* obra de arte, también hay historia, en este punto corremos el riesgo de caer en equívocos, justamente por el sentido que le da Heidegger a historia [*Geschichte*]. Para comprobar el sentido de lo histórico en el arte, podemos leer el siguiente extracto:

El inicio de arte de un pueblo siempre es el inicio de su historia y lo mismo vale para el fin. Por ello no hay un arte prehistórico ya que con el arte ha iniciado la historia y el arte solamente en cuanto histórico es éste o no es. No hay “el arte” en sí. Pero en la prehistoria hay el prearte cuyas figuras ni son solo obra de uso ni todavía obra de arte. Pero del prearte no hay tampoco un tránsito paulatino hacia el arte, como tampoco de la prehistoria a la historia.³¹⁵

Podemos confirmar en base a lo expuesto, que un modo en el que lo histórico acontece como el transcurso de los hechos, tal como la conocemos desde el punto de vista más cotidiano, se configura a partir del presupuesto: lo ente es nombrado, conocido, cognoscible y como resultado final dominado. En estas etapas de lo ente, ya se ha instaurado un “inicio”, en la medida en que lo inicial no es lo primero, sino aquello que “contiene la plenitud no abierta de lo inseguro, esto es, del combate con lo seguro”.³¹⁶ Al escuchar estas palabras, se restablece el auténtico misterio del Ser, o como en otras ocasiones lo hemos definido la lucha originaria; la verdad. Por tal razón, para Heidegger, el arte como fundación es inicio bajo este último sentido, porque *impulsa* a un pueblo desde el lugar más desazonante o inseguro, la sombra que cobija la totalidad de lo ente, al salir de tal ocultamiento, se abre lo ente, se desoculta. Podemos enunciar bajo cierta sospecha que, para el pensador alemán, el verdadero tránsito del arte es aquel despliegue combatiente entre lo oculto y lo desocultado, en última instancia entre el ser y no-ser, y semejante *tránsito* fue el del pueblo griego, pues fueron ellos quienes aseguraron lo desocultado, normalizaron el enigma, el misterio del ser.

Pero si fueron los griegos el pueblo que testimonió aquel inicio, ¿cómo puede la obra de arte fundar inicio?, ¿a qué pueblo le corresponde lidiar con tal inicio? Para aproximarnos a tales inquietudes, conviene recordar que el ser-arte, es el *origen* del arte, con esta delimitación, cuando se funda un inicio, se pone en marcha un *salto*, este peculiar salto no corresponde a una singular obra de arte como ente, más bien, todo verdadero arte pone en marcha la historia, este evento permite que a una obra de arte le acompañe una época y no a la inversa, de algún modo el inicio no es algo detectable, y mucho menos el origen desde donde emerge, “el auténtico inicio es siempre como salto, un salto previo en el que todo lo venidero ya ha sido dejado atrás en el salto, aunque sea como algo velado”.³¹⁷

³¹⁵ (Heidegger, 2006a, pág. 33)

³¹⁶ (Heidegger, 2010a, pág. 55)

³¹⁷ *Ídem.*

El origen es *Ur-sprung*, la propia palabra ya incluye un salto [*Sprung*], entonces al asignar el inicio como salto, aquel presupone un origen, he allí el carácter histórico de la obra de arte, si pensamos la obra de arte desde este particular *tránsito* veremos que para Heidegger el arte debe ser esencialmente un *acontecimiento* in-mediato, es decir, no puede permitir mediaciones, como vimos las mediaciones corresponden a la tradición de la estética, pues el arte no es una exclusión, un algo dejado en medio de otros objetos que puede ser estudiado, más bien reúne aquello que será, fue y propiamente es, para clarificar esta observación, acudamos al siguiente fragmento del manuscrito:

El arte es histórico y en cuanto tal es el cuidado creador de la verdad en la obra. El arte acontece como poema. Este es fundación en el triple sentido de donación, fundamentación e inicio. Como fundación el arte es esencialmente histórico [...] El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia.

El arte hace surgir la verdad. El arte salta hacia adelante y hace surgir la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador.³¹⁸

Probablemente, el último extracto nos advierte una extraordinaria síntesis de la pregunta que se puso en marcha al principio del manuscrito, a saber, ¿cuál es el origen de la obra de arte?, a lo que podemos señalar con cierta obviedad que tal origen es el propio arte, pero no arte como objeto o cosa, sino *arte*, como el *ser-arte*, esto significa que la pregunta por la realidad del arte, es una pregunta que tan solo pretende indicar y arribar a la aproximación de un enigma, derribando y desmontando la tradición metafísica, y por tanto a la estética misma. Aquel enigma, es justamente el misterio del ser, en tanto el *poner en obra la verdad*. Esta proposición del arte como un “poner en obra la verdad”, solo puede entenderse a partir de la esencia del arte fijada como poesía, a la cual corresponde la fundación del ser, pero esta fundación es eminentemente de carácter histórico, de lo contrario, el arte no sería un modo en que se *poetiza* la verdad. Y lo anterior marca un camino donde testimoniamos un *origen* [*Ursprung*], ¿y así como escuchamos al *logos* a partir de los pensamientos poéticos de los presocráticos, cabe escuchar al *origen*? “La palabra origen significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador”.³¹⁹

La fuerza de este enunciado nos plantea justamente una pregunta aún más esencial, ¿qué hacemos nosotros con este *origen*?, ¿cómo lo preservamos y en última instancia por qué sigue siendo necesaria la pregunta por el *origen* de la obra de *arte*? Quizá ni el propio Heidegger brindó una respuesta de manera firme y contundente, al contrario, nos llevó a una senda aún más oscura al proponer la señal de Hölderlin, “difícilmente abandona su lugar lo que mora cerca del origen”, recordemos que para Heidegger el poeta apenas nos da señales, y, dicho sea de paso, también el auténtico pensador únicamente confiere señales.

Como advertimos al comienzo de nuestra investigación, lejos de encontrar respuestas en la obra heideggeriana afrontaremos señales, la señal que nos deja el manuscrito sobre el arte, es justamente la cuestión del origen en la obra de arte, para acercarnos a dicha señal, nos

³¹⁸ *Ibidem*, pág. 56.

³¹⁹ *Ídem*.

arriesgamos a plantear dos resoluciones, la primera es escuchar al *origen* como decisión y la segunda, pero no tan distante de la primera es lidiar con semejante origen en tanto una preparación preliminar. Veamos a detalle, ¿cuál es la legitimidad de ambas resoluciones?

Escuchar el *origen* que nos propone Heidegger como una decisión, se articula a partir del preguntar anunciado en la *Primera versión* del manuscrito, ahí escribe:

Saber sobre la esencia solamente es saber como decisión. Al preguntar por el arte es necesaria la decisión: ¿es el arte esencial para nosotros, es un origen y con ello un salto previo fundante hacia nuestra historia, un salto previo o solamente un añadido [...]?³²⁰

De qué índole trata la mentada *decisión*, es probable que ésta perdure más cerca de nosotros y que sin notarlo la ignoramos, cuando al inicio de nuestra investigación nos referíamos a que la pregunta por el ser de un bolígrafo o incluso por el ser del arte, son preguntas extrañas y raras, pretendíamos señalar que son justamente este tipo de preguntas las que revelan el mayor síntoma que aqueja a nuestra época contemporánea, un síntoma que se revela incesantemente en el trato cotidiano que establecemos con los objetos y en general con los entes que nos rodean, pues la reflexión sobre el ser de un ente, ha dejado de ser lo *asombroso* que significó para el pueblo griego, y más bien se ha tornado como lo más obvio, lo más conocido y evidente, por eso, suena tan extraño enunciar el ser del bolígrafo es [...], o el ser del arte es [...], pareciera constituirse en tales enunciados un error, una falta, una incompletud, ante lo que podemos decir, ¿qué es el bolígrafo?, el bolígrafo es azul y sirve para escribir, ¿qué es el arte?, el arte es un objeto bello. De cualquier manera, la pregunta por lo que algo es, queda siempre superada, la relación que establecemos con el lenguaje en nuestra época refleja esta superación, pues ya no hay espacio para quedarnos en la pregunta, porque no sabemos demorarnos en la pregunta, esta carencia enfrenta siempre la compleja labor de la pronta resolución, cuando utilizamos el lenguaje para comunicar, claramente llevamos a cabo aquella operación, en la medida en que el proceso de la comunicación pretende eliminar toda distancia entre las cosas o entes que nos rodean para conservar nuestra posición dentro de lo más seguro, y como ya aprendimos lo más seguro es lo familiar, lo que conocemos, aquello que nos parece obvio y evidente.

Pero, qué relación guardan estas observaciones respecto a lo estudiado por Heidegger, pues que para el pensador de Friburgo, el olvido del ser, la ausencia de preguntas, la determinación de lo ente como lo calculado y lo evidente, son las pautas y los síntomas que deben conducirnos a repensar nuestra propia existencia en relación al mundo, es decir, que son las condiciones sobre las cuales deberá surgir irremediamente la *necesidad* para fundar un nuevo inicio, sin embargo, para arribar a tal necesidad en su sentido pleno, es primordial aprender a transformar nuestra mirada y nuestra actitud ante el mundo, lo cual puede traducirse como una oportunidad de volver a formarnos, educarnos, con el fin de *permanecer en la pregunta*, y solo así podremos fundar “otro inicio”. No obstante, tal oportunidad no viene sola, sino desde el pensar y el poetizar, pues solamente quienes se aventuran en aquellos caminos pueden *saber lo que quieren*, en medio del misterio del ser,

³²⁰ (Heidegger, 2006a, pág. 34)

aquellos son quienes se *arriesgan*.³²¹ Y este saber fundamental es atisbado en el *manuscrito* sobre el arte como una decisión, una decidirse esencial. Pero, cómo puede instalarse esta decisión en un pueblo o mejor aún, es viable este tipo de riesgo como decisión en el siglo XXI.

Es preferible conservar la inquietud que despertamos en esta pregunta, y para conservar esta cuestión, el propio Heidegger radicaliza este saber como decisión, en la última página de la *Tercera versión* del ensayo aludido. Allí apunta:

Preguntamos por la esencia del arte [...] este saber reflexivo es la preparación preliminar, y por lo tanto imprescindible, para el devenir del arte. Este saber es el único que le prepara a la obra su espacio que le dispone al creador su camino y al cuidador su lugar.³²²

Para desentrañar los alcances de la meditación heideggeriana, resulta oportuno señalar que a diferencia de la primera versión, aquel saber como decisión se transforma a un saber en tanto *preparación*, sin embargo, ¿a qué tipo de preparación alude el filósofo alemán?, ¿por qué debemos prepararnos y por encima de todo, respecto a qué nos preparamos? Para interpretar esta cuestión, parece viable dejarnos guiar por las palabras que el mismo Heidegger enunció en un curso posterior a las conferencias de 1936, en *Los problemas fundamentales de la filosofía*, llama la atención en que la pregunta por la esencia de la verdad, es la pregunta “previa para el pensar futuro”.³²³ Pregunta que con clara evidencia podemos señalar es la pregunta que también orbita en *El origen de la obra de arte*, entonces, ¿nos preparamos para el pensar venidero?, en apariencia sí, pero al estudiar este enunciado heideggeriano claramente no reivindica una filosofía del futuro, no un proyecto de utopía, más bien, trata de llamar nuestra atención en la posibilidad de *fundar* “otro” inicio, un inicio semejante al de los griegos, en suma, la interpretación de Heidegger de este particular inicio no puede leerse en una clave de *postmodernismo*, sencillamente porque la partícula “post” señala una continuación, algo posterior, y para Heidegger la meditación esencial sobre la verdad y por tanto, el arte ya no debe arrastrarnos a una continuación sino a una *re-fundación* que en el fondo, es una transformación esencial, al respecto:

El resultado de estas elucidaciones -fundamentales- consiste si acaso en algo, en una *transformación* de la dirección de la mirada, de los criterios y de las exigencias, una transformación que al mismo tiempo no es otra cosa que el *salto* [*Einsprung*] al interior de una vía más originaria y más sencillas de acacimientos esenciales de la historia del pensar occidental, cuya historia *somos* nosotros *mismos*.³²⁴

Ahora, se vuelve mucho más oportuno pensar aquella cuestión del pensar futuro, al cual le acompaña una transformación radical, que puede traducirse como un cambio de formación, es decir, si valoramos que a nuestra mirada contemporánea, no hay ninguna demora ni

³²¹ Sobre el papel de los poetas en un tiempo oscuro como nuestra época, Heidegger problematiza la sentencia de Hölderlin: “¿y para qué poetas en tiempos de penuria?”, en una conferencia dedicada a Rilke, escribe oportunamente: “[...] Es por eso por lo que los poetas en tiempos de penuria deben decir expresa y poéticamente la poesía. Donde ocurre esto se puede presumir una poesía que se acomode al destino de la era” (Heidegger, 2010a, pág. 202)

³²² (Heidegger, 2010a, pág. 56)

³²³ (Heidegger, 2008, pág. 174)

³²⁴ *Ídem*.

inquietud ante la pregunta por el ser de lo ente, y particularmente no hay espacio para preguntarse por el ser del arte más allá de la fijación del arte como un objeto de índole cultural que se administra y estudia bajo una dinámica museística y erudita, fijación que no da paso al acontecer de la apertura de lo ente, porque la verdad es un asunto que no compete a la erudición encabezada por los estudios de la estética. Si aquella es nuestra mirada del presente, se torna una tarea urgente, reflexionar sobre el arte ya no como algo obvio³²⁵, dado, y cognoscible pues de continuar siendo presos de tal mirada, el arte pasará a ser un mero fenómeno administrado por la cultura, realidad que probablemente caracteriza nuestro tiempo.

Ante tal escenario, nos resulta bastante oportuna la reflexión del discípulo de Husserl, ya que al sospechar que la *historia* somos nosotros mismos, pretende elaborar una propuesta donde el cambio de mirada descansa en la propia reflexión sobre *nosotros*, en suma, una tarea que lidiará nuestro Dasein histórico. “Solo una vez que sepamos que todavía no sabemos quiénes somos, fundaremos el fundamento *único* que es capaz de poner en libertad desde sí el *futuro* de un Dasein sencillo y esencial, del ser humano histórico”.³²⁶

Este reflexionar esencial sobre la historia en tanto nosotros mismos, permite bosquejar la relevancia de asignar a la pregunta por el origen de la obra de arte un saber que medita desde el ámbito de una *preparación* preliminar, inclusive si enfatizamos el prefijo, *pre*, nos señala a diferencia del *post* una cierta anterioridad, un *antes de*, en consecuencia aquella pregunta puede llevarnos a determinar la verdadera esencia del arte y su respectivo devenir, en pocas palabras, a juicio de Heidegger el arte *será* o en definitiva no será, esta cuestión solamente podrá ser resuelta cuando asumamos las implicaciones que tiene el *ser arte* como un *poder*, como *fuerza* que puede *poner en obra la verdad*, si esto acontece puede asegurarse el *espacio* para los cuidadores y los creadores que a su vez, también pueden ser nombrados como los guardianes del ser.

Para sintetizar lo dicho, leamos un par de líneas del pensador de la Selva Negra y una vez que escuchemos lo “dicho” en su *pensar*, meditemos la proximidad frente al Ser, en última instancia ¿estamos cerca del *camino abierto* por la fuerza de la *obra* de arte para ser conducidos a un nuevo inicio?

[...] en el futuro la relación de los poderes que fundarán la verdad, esto es, la poesía – y por ende el arte en general- y el pensar será diferente a la del primer inicio. La poesía no es lo primero, sino que en el tránsito al pensar deberá ser el *preparador del camino*.³²⁷

³²⁵ Esta urgencia de pensar el arte ya no como algo obvio también lo atisba T. Adorno en su *Teoría estética*, “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” (Adorno, 2004)

³²⁶ (Heidegger, 2008, pág. 176)

³²⁷ *Ídem*.

CONCLUSIÓN

“Habitar sobre las más distantes montañas”. Escuchar con atención el último enunciado, bien podría conducirnos a la oportunidad de hablar de él, como si fuera una especie de aforismo. Y más allá de la riqueza que se abre en tal sentencia, nuestro último aliento de esta investigación se conforma a partir de una breve atención a la relación esencial que proviene de aquella sentencia, pues, a partir de ella concluiremos nuestro trabajo como el intento de poner en evidencia la cercanía entre el pensar y poetizar en la meditación heideggeriana, cercanía que se asoma cuando leemos el manuscrito, *El origen de la obra de arte*.

Tal cercanía bien podría definirse como una vecindad, pero de qué son vecinos el pensar y poetizar, como advierte Kockelmans la vecindad “es una cercanía que tiene su origen en el decir del Ser [...] La cercanía referida aquí es la cercanía del Ser y el hombre; esto es la cercanía del hombre al Ser como lenguaje”.³²⁸ Vamos a seguir las implicaciones que tiene reflexionar sobre esta cercanía en función de lo que hemos logrado en nuestra investigación.

La tesis central que recorrió todo nuestro camino fue, *La poesía es la esencia de la obra de arte*, con ella como sombra que nos persigue pudimos elaborar en primer lugar, el espacio desde donde resulta óptimo “leer” a Heidegger, espacio que supone una lectura de su obra dentro de un marco de unicidad, pero asegurando que tal unidad no podrá conducirnos por teorías sino por caminos que siempre se desvían, en suma, la búsqueda de nuestro preguntar en relación a la tesis sobre la esencia del arte, lo único que conserva es el atisbo de un misterio, probablemente el misterio del *origen*. De aquella intuición emprendimos la marcha de nuestra investigación en base a la lectura de un *manuscrito*, comprendiendo a éste como aquella palabra esencial en tanto escritura.³²⁹ Por tanto, nos dedicamos en establecer una lectura atenta sobre *El origen de la obra de arte*, valorando las dos versiones que hasta la fecha han sido traducidas a nuestro idioma materno, el español, no sin antes repasar el modo en que puede asumirse la traducción como otra cuestión que nos permite no solo determinar un modo de ser del lenguaje sino por otro lado, sospechar la importancia del lenguaje en la meditación de Heidegger, bajo esta sospecha revisamos de pasada la recepción del manuscrito señalando contrastando dos perspectivas, una del intelectual Gaos y otra del académico español Arturo Leyte, de tal revisión, aprendimos a seguir la pauta de “leer a Heidegger en fragmentos”. Hasta aquí nuestro trabajo centró sus objetivos en lograr una preparación antes de analizar el manuscrito sobre el arte.

Nuestra segunda parada, fue delimitada a partir de la elaboración de preguntas secundarias, las cuales no solo tenían la intención de articular un marco teórico, sino que fundamentalmente aproximarse a los principales conceptos que yacen en juego, en el manuscrito analizado, tales conceptos fueron; tierra, mundo, lucha originaria y verdad. Para

³²⁸ “is a nearness that has its origin in the saying of Being [...] The nearness referred to here is the nearness of Being and man; it is man's nearness to Being as language” (Kockelmans, 1985, pág. 201)

³²⁹ “La palabra, como lo que es inscrito y lo que se muestra a la mirada, es la palabra escrita, es decir, la escritura. Y la palabra como escritura es el manuscrito”. (Heidegger, 2005c)

acercarnos a tales conceptos, nuestro camino se nutrió de una serie de interrogantes que pretendían seguir una ruta marcada por la génesis de estos, ¿de dónde provienen aquellos conceptos?, pudimos identificar que las *versiones* sobre el manuscrito del arte, forman parte de un esfuerzo por arribar a “otro” inicio del pensar, que a su vez se constituye por una radicalización del proyecto de la Ontología Fundamental, de esta radicalización vimos el modo en que se pueden leer tanto los cursos de 1935 como de 1934 dictados por Heidegger y que llevan por título; *Introducción a la metafísica* y *Los himnos de Hölderlin*, respectivamente, como obras previas al *manuscrito*. Aunque nuestro análisis también dio paso a establecer otras obras que ya conceden un marco para pensar las reflexiones sobre el arte a partir del proyecto ontológico del ser, fundamentalmente a partir de varios impulsos que encontramos en *Preguntas fundamentales de la filosofía*. Por tanto, *El origen de la obra de arte*, funge como una obra de tránsito, una obra que revela ya un aspecto cardinal en el pensamiento tardío del pensador nacido en Messkirch, en la medida, que la poesía como esencia de la obra de arte, es originariamente un acontecimiento de la verdad del ser, misterio que se abre y cierra en una *íntima* lucha originaria, que a su vez es *fundada* por el poeta, y este modo de fundar es pensado en tres acepciones unidas entre sí, dicho entrelazamiento tripartita del fundar también anuncia el advenimiento de la Historia [*Geschichte*]. Por eso la singularidad del arte también puede fundar historia en un sentido esencial.

Nuestro último momento se vio interpelado a partir de la necesidad de radicalizar aquella tesis propuesta al inicio, *la poesía es esencia del arte*, la radicalidad de tal proposición nos condujo a tematizar una tesis no menos enigmática, a saber, la poesía es la esencia del lenguaje, solo si atendemos la riqueza de esta última oración podemos acercarnos a la cuestión más originaria, la cuestión del ser, y, en consecuencia, el *ser del arte*. En esta instancia nos referimos al modo en que debe articularse la poesía como un *proyecto* del ser, en tanto un mostrar originario y no una mera producción lingüística, ya sea como expresión o vivencia cultural. Dicho mostrar originario, descubre el *poder* del arte, testimoniar tal poder es dar un *salto* rumbo al origen [*Ursprung*] y sostenernos sobre tal origen, significa *decidirnos*, tal preparación colinda con una meditación sobre lo que permanece, y aquella meditación brota de la pregunta por el futuro del arte, ¿es el arte algo esencial para el hombre o ya no lo es? Quizá podamos rasguñar esta señal, si nos detenemos en la obra de Paul Klee, aproximándonos a ella como una posibilidad para atisbar aquel “otro” inicio del pensar occidental, pero evidentemente esta propuesta no resuelve la pregunta heideggeriana, y hasta cierto punto queda al margen de nuestra investigación.³³⁰

En suma, el preguntar de Heidegger escapa de resoluciones, pues solo nos ofrece “señales”, y una de ellas puede imprimirse cuando escuchamos “Habitar sobre las más distantes montañas”, ahí la vecindad entre poetizar y pensar emerge de la misma fuente, “el decir del Ser”, y esencialmente este “decir” es lenguaje. Lo cual coloca y hace participe al hombre por encima de los demás entes, como el que abre mundo en su palabra, esto también lo confirma Heidegger en el epílogo de su conferencia, *¿Qué es metafísica?*: “De entre todos los entes, el hombre es el único que, siendo interpelado por la voz del ser, experimenta la

³³⁰ Para atender un esbozo sobre el modo en que la obra del artista suizo Paul Klee puede abrir “otro inicio”. Cfr. (García Hernández, 2021)

maravilla de las maravillas; que lo ente es. Así, pues el que, en su esencia, es llamado a la verdad del ser está ya siempre y por eso mismo determinado de un modo esencial”.³³¹

Pero justo se nos podrá llamar la atención sobre qué tipo de habla es la voz del ser, para Heidegger, este habla no puede articularse como un “tipo”, sino que precede a toda tipificación del lenguaje, tal dilucidación la elabora de manera muy específica en *De camino al habla*, y por ahora no dedicaremos nuestro esfuerzo en interpretar dicha elaboración, tan solo traemos a colación que la voz del ser puede interpretarse como un silencio esencial, esta deliberación también la confirma en el Epílogo escrito en 1943: “ El pensar inicial es el eco del favor del ser en el que se aclara y acontece eso único; que lo ente es. Ese eco es la respuesta del hombre a la palabra de la voz silenciosa del ser”.³³²

De la anterior cita, resulta válido atender que para Heidegger la respuesta del pensar que se ofrece se lleva a cabo cuando pregunta por la cuestión fundamental, el ser del ente, principio que puede asumirse como una *correspondencia*, quizá por esta razón abrimos nuestra investigación a partir del tratamiento de la filosofía como una correspondencia. Es hasta ahora, cuando tal indicación se nos hace más transparente, sin embargo, tal respuesta caracterizada como un “eco” ¿qué relación guarda con la poesía?

El pensar del ser protege a la palabra y, en esa tutela cumple su determinación y su destino. Es el cuidado en el uso del lenguaje. El decir del pensador nace de la ausencia de lenguaje largamente guardado y de la cuidadosa clarificación del ámbito en ella aclarado. El nombrar del poeta tiene el mismo origen. Y el pensar y poetizar se igualan del modo más puro en su cuidado por la palabra, ambos se encuentran a un tiempo separados en su esencia del modo más distante. El pensador dice el ser. El poeta nombra lo sagrado.³³³

En virtud de aquel extracto resulta viable subrayar varias cuestiones que ya hemos advertido a lo largo de nuestra investigación tales como el “destino”, “cuidado” “nombrar”, pues son rasgos que también se entrelazan con el ser del arte, pues la obra de arte aguarda y abre el destino esencial de un pueblo, pero también es preservado y cuidado por aquellos que se arriesgan en el más profundo misterio, Hölderlin fue uno de ellos, según Heidegger, además el nombrar es aquel modo en el que el poeta otorga su ser al ente. Sin embargo, lo que aún no habíamos atendido es justo aquella relación entre pensar y poetizar, ambos se igualan, pero difieren, son más que dos líneas paralelas, pues se “encuentran a un tiempo separados en su esencia del modo más distante”, es decir, se identifican, pero también se rechazan por una distancia que trae a colación un *tiempo originario*. Uno *dice* y otro *nombra*, en última instancia ambos son una respuesta ante la voz del Ser.

En conclusión, el título de la presente investigación tan solo viene a sumarse a los múltiples intentos por recolectar una seña cardinal del pensamiento heideggeriano, la cual se esconde en el misterio que se abre cuando prestamos oídos a la aforística oración, *Habitar sobre las más distantes montañas*; vecindad entre pensar y poetizar. Si la obra de arte es esencialmente poesía y funda historia, la necesidad de meditar sobre el ser del arte brota de

³³¹ (Heidegger, 2014, pág. 55)

³³² *Ibidem*, pág. 60.

³³³ *Ibidem*, pág. 62.

aquel lugar esencial que solo poetas y pensadores han transitado, senda que trae consigo un silencio que permanece muy cerca del origen. Aquí puede detenerse el rumbo de nuestra investigación, como una humilde tentativa por extraviarnos y seguir en las sendas perdidas que vendrán, porque testimoniar al Ser, significa participar de la voz silenciosa del Ser.

En súbitos, raros instantes nos destella el Ser.
Atisbamos, guardamos -vibramos con él.³³⁴

³³⁴ (Arendt & Heidegger, 2000, pág. 74)

BIBLIOGRAFÍA

- Real Academia Española. (27 de Mayo de 2020). *RAE*. Obtenido de <https://dle.rae.es/producir?m=form>
- Acevedo, J. (1996). Francisco Soler: Entre Ortega y Heidegger. *Anales de la universidad de Chile*, 51-63.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Arendt, H., & Heidegger, M. (2000). *Correspondencia 1925-1975 y otros documentos de los legados*. Barcelona : Herder.
- Aristóteles. (1998). *Ética nicomáquea*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (2003). *Metafísica*. Madrid: Gredos. .
- Atger, P.-É. (2010). Fenómeno, esquema, figura. . *Persona y sociedad*, 49-68.
- Bayer, R. (2014). *Historia de la estética*. México: FCE.
- Benjamin, W. (1996). La tarea del traductor. En *Teorías de la Traducción. Antología de textos* (págs. 336-347). España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bernabé, Alberto. (2010). *Fragmentos presocráticos de Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza.
- Bernasconi, R. (1985). *The question of language in Heidegger's history of being*. USA: Humanities Press.
- Bernasconi, R. (1999). The Greatness of the Work of Art . En J. Risser, *HEIDEGGER TOWARD THE TURN ESSAYS ON THE WORK OF THE 1930s* (págs. 95-116). New York: State University of New York Press, .
- Biemel, W. (1992). Poetry and language in Heidegger. En C. Macann, *Martin Heidegger: critical assessments*. (págs. 222-246). NY: Routledge.
- Blok, V. (2017). Heidegger's Destructed Concept of the Gestalt in The Origin of the Work of Art. En *Ernst Jünger's Philosophy of Technology. Heidegger and the Poetics of the Anthropocene*. New York: Routledge.
- Canán, A. C. (2002). Obra de arte, hermenéutica y educación: Para la crítica de Heidegger y Gadamer. *A Parte Rei: revista de filosofía*, .
- Carnap, R. (1965). La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje. En A. Ayer, *El positivismo lógico* (págs. 66-87). México: FCE.
- Ceñal, R. (1950). Los vericuetos de Martin Heidegger. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 567-575.

- Cicerón. (1990). *Cuestiones académicas*. México: UNAM.
- Constante, A. (2014). *Los imposibles de la filosofía frente a Heidegger*. México: Estudio Paraíso.
- Corbacho, A. (2015). Problemas específicos de la traducción del alemán filosófico al español. *Mderna Sprak*, 16-29.
- Cortés-Boussac, A. (2006). Heidegger en Latinoamérica . *Civilizar, Ciencias Sociales y humanas*, 1-28.
- De Waelhens, A. (1986). *La filosofía de Martin Heidegger*. México: BUAP.
- Díaz, G. (1977). Heidegger en las letras españolas. Nota bibliográfica. *Logos. Anales Del Seminario De Metafísica*, 133 - 156.
- Díaz, G., & Santos, C. (1982). *Bibliografía filosófica hispánica (1901-1970)*. Madrid: CSIC.
- Dubos, R. (1996). *Los sueños de la razón*. . México: FCE.
- Duque, F. (1991). *Heidegger: La voz de tiempos sombríos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Duque, F. (2014). La mano y la mirada. *Differenz*, 10-21.
- Filosóficos, R. d. (20 de Febrero de 2020). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=DxVL4UIG6MY&t=1182s>
- Gadamer, H.-G. (1993). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder.
- Gaos, J. (1951). *Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger*. México: FCE.
- Gaos, J. (1958). Heidegger 1956 y 1957 (Reseña de escritos de Martin Heidegger publicados en esos años). *DIANOIA*, 354-368.
- García Hernández, J. (2021). Aproximaciones a Paul Klee como un modo de testimoniar el arte del otro inicio . *Littera Scripta. Revista de Filosofía.*, 81-101.
- Gemaeldegalerie Alte Meister. (20 de Mayo de 2020). *gemaeldegalerie.skd.museum*. Obtenido de <https://gemaeldegalerie.skd.museum/ausstellungen/die-sixtinische-madonna/>
- Grimma, F. (1952). El Origen de la Obra de Arte y la Verdad en Heidegger. *Ideas y Valores*, 326-350.
- Harris, K. (2009). *Art Matter. A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*. USA: Springer.
- Heidegger, M. (1958). En *Arte y poesía*. México: FCE.

- _____. (1963). ¿Por qué permanecemos en la provincia?. *Revista Eco*, 5.
- _____. (1983). Über die Sixtine. En M. Heidegger, *Gesamtausgabe 13. Aus der Erfahrung des Denkens* (págs. 119-121). Alemania: Vittorio Klostermann.
- _____. (1987). *De camino al habla*. Barcelona: Serbal-Guitard.
- _____. (1990). *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- _____. (1994). *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- _____. (1997). *Ser y Tiempo*. Chile: Editorial Universitaria.
- _____. (2000). *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Trotta.
- _____. (2001). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2004a). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Herder.
- _____. (2004b). *Lógica. La pregunta por la verdad*. Madrid, España: Alianza.
- _____. (2005a). *¿Qué significa Pensar?* Madrid: Trotta.
- _____. (2005b). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza .
- _____. (2005c). *Parménides*. Madrid: Akal.
- _____. (2006a). Del origen de la obra de arte. Primera versión . *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, 11-34.
- _____. (2006b). *Meditación*. Buenos Aires: Biblos.
- _____. (2007a). *Hitos*. Madrid: Alianza.
- _____. (2007b). *De la esencia de la verdad*. España: Herder.
- _____. (2008). *Preguntas Fundamentales de la Filosofía*. Granada: Comares.
- _____. (2009). *La auto-afirmación de la universidad alemana-El rectorado, 1933-1934- Entrevista Spiegel*. España: Tecnos.
- _____. (2010a). *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza.
- _____. (2010b). *Los himnos de Hölderlin. "Germania" y "El Rin"*. Buenos Aires: Biblos.
- _____. (2010c). *Zum wesen der Sprache und zur Frage nach der Kunst* (Vol. 74). (T. Regehly, Ed.) Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- _____. (2012a). *Ser y Tiempo*. (J. E. Rivera, Trad.) Madrid: Trotta.
- _____. (2012b). *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit der „Einführung“ von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (1935)*. (F.-W. v. Herrmann, Ed.) Frankfurt am Main.

- _____. (2014). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza.
- _____. (2020). *Vorträge. Teil 2: 1935–1967* (Vol. 80.2). (G. Neumann, Ed.) Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann.
- Hölderlin, F. (1976). Fundamento para el Empedócles. En *Ensayos* (págs. 103-117). Madrid: Ayuso.
- Hölderlin, F. (2008). Primer Acto. En *Empédocles* (págs. 42-133). Madrid: Ediciones Hiperión.
- Inter Classica. (20 de Junio de 2020). *Etimo classica*. Obtenido de [http://interclassica.um.es/didactica/etimoclassica/palabras/raices/temido_respetado_tremendo_espantoso_malo_funesto_admirable_maravilloso_habil_diestro/\(a\)/](http://interclassica.um.es/didactica/etimoclassica/palabras/raices/temido_respetado_tremendo_espantoso_malo_funesto_admirable_maravilloso_habil_diestro/(a)/)
- Juanes, J. (2010). Heidegger y los orígenes de la obra de arte. *Crítica*, 114-133.
- Kockelmans, J. (1985). *HEIDEGGER ON ART AND ART WORKS*. Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers.
- Leyte, A. (1996). A propósito de Holzwege. *Isagoría*, 184-193.
- Leyte, A. (2006). *Heidegger*. Madrid: Alianza.
- Liebieghaus. (15 de Mayo de 2020). *liebieghaus.de*. Obtenido de <https://www.liebieghaus.de/en/middle-ages>
- Marin, J. (2010). La estética parda. El arte y la estética bajo el nacionalsocialismo alemán. *Millars*, 91-105.
- Molinuevo, J. L. (1998). *El espacio político del arte. Arte e Historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos.
- Morell Sixto, A. (2018). Consideraciones sobre Paestum. *Aex Triplex*, 21-29.
- Papasquiaro, M. S. (2008). *Jeta de santo. Antología poética 1974-1997*. Madrid: FCE.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. México: FCE.
- Paz, O. (2014). *Un sol más vivo*. México: Era.
- Petzet, W. H. (2007). *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger. 1929-1976*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Pfeiffer, J. (1959). *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*. México : FCE.
- Platón. (2010). Fedro. En *Diálogos*. España: Gredos.
- Rivera, J. E. (2005). Sobre mi traducción de "Ser y tiempo". *Onomázein: Revista de lingüística, filología y traducción de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, 157-167.

- Rossi, L. A. (2005). La tierra y las imágenes de la comunidad ideal en El origen de la obra de arte, de Martin Heidegger. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 143-167.
- Rubio, R. (2010). La concepción ontológica de Heidegger sobre la producción: El descubrimiento de la plasticidad. *Gregorianum*, 343-369.
- _____. (2013). La rehabilitación ontológica de la imagen: Heidegger lector de Kant. *Ekstasis: revista de fenomenología e hermenéutica*, 12-27.
- _____. (2017). El ser-obra como medida ontológica según Heidegger. *Studia Heideggeriana*, 207-227.
- Safranski, R. (2003). *Un maestro de Alemania. Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- Schapiro, M. (1968). The Still Life as a Personal Object—A Note on Heidegger and van Gogh. In *The Reach of Mind*, 203-209.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Sófocles. (1981). Antígona. En Sófocles, *Tragedias* (págs. 239-300). Madrid: Gredos.
- Taminiaux, J. (1993). The Origin of "The Origin of the work of art". En J. Sallis, *Reading Heidegger, commemorations*. (págs. 392-404). USA: Indiana University Press.
- Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de seis ideas*. Tecnos: España.
- Thuillier, J. (2006). Vacío semántico. En J. Thuillier, *Teoría General de la historia del arte* (págs. 17-24). Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Trawny, P. (2017). *Heidegger una introducción crítica*. España: Herder.
- Vigo, A. (2008). *Arqueología y aleteología. Y otros estudios heideggerianos*. Buenos Aires: Biblos.
- Volpi, F. (2012). *Heidegger y Aristóteles*. Buenos Aires: FCE.
- Von Hofmannsthal, H. (1988). Los colores (1901). *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría.*, 18(68), 713-726.
- Walton, R. J. (2015). Intimidad, consonancia y reunión originaria de los temples. *Studia Heideggeriana*, 145-176.
- Xolocotzi, Á. (2004). *Fenomenología de la vida fáctica. Heidegger y su camino a Ser y Tiempo*. México: Plaza y Valdes.
- _____. (2008). Las estancias del habitar. La esencia de la técnica y el carácter ontológico del pensar meditativo. En F. Duque, *Sendas que vienen II* (págs. 123-125). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- _____. (2011). *Fundamento y abismo. Aproximaciones al Heidegger tardío*. México: BUAP.
- _____. (2018). *Heidegger. Lenguaje y escritura*. México: Fontamara.
- _____. (2020,). La verdad del cuerpo. Heidegger y la ambigüedad de lo corporal. *Estudios de Filosofía*, 125-144.
- _____. (2021). Lógos, lógica y lenguaje: el camino de Heidegger hacia la conmoción (Erschütterung) de la lógica. *Eidos*, 270-292.

