

La tierra y las imágenes de la comunidad ideal  
en *El origen de la obra de arte*,  
de Martin Heidegger\*

*The Earth and the Images of Ideal Community  
in The Origin of the Work of Art,  
of Martin Heidegger*

Luis Alejandro Rossi

**Resumen**

El artículo se ocupa de la constitución de un «pueblo histórico» en la conferencia *El origen de la obra de arte*, de Martin Heidegger. Se examinan las dos imágenes de la comunidad ideal que subyacen a las interpretaciones de obras de arte de la conferencia, señalando la relación de ambas con dos tipos de comunidades diferentes, pero que, a su vez, también constituían las imágenes de comunidad ideal del nacionalsocialismo en el poder. Esta coincidencia muestra un acuerdo de Heidegger con el nacionalsocialismo más profundo que una mera adhesión al partido. De este modo, la pregunta acerca del «nuevo inicio» buscado por Heidegger a partir de la *Kehre* y su compromiso político por esos años quedan puestos en paralelo.

*Palabras clave:* Filosofía Política, Estética, Millet, J.-F., Nacionalsocialismo

**Abstract**

The article deals with the constitution of a «historical people» in the conference

---

\* Universidad Nacional de Quilmes - Universidad de Buenos Aires. Este artículo fue realizado gracias a un subsidio otorgado por la Fundación Antorchas (Argentina).

*The origin of the work of art*, of Martin Heidegger. The two images of ideal community that underlie to the interpretations of works of art in the conference are examined, pointing out the relationship of both with two types of different communities. In turn, they also constituted the images of ideal community of nacionalsocialism in power. This coincidence shows a deep agreement of Heidegger with governing nacionalsocialism different from a mere adhesion to the party. In this way, it is shown the parallel of the question about the «new beginning» looked for by Heidegger starting from the *Kehre* and his political commitment for those years.

*Keywords:* Political Philosophy, Esthetics, Millet, J.-F., Nationalsocialism.

## 1. La «tierra» y la espera del retorno de lo divino

El curso sobre los himnos de Hölderlin, *Germania* y *El Rin*, dictado por Heidegger en 1934/35, finalizaba con una serie de conclusiones relativas al acontecer de un «pueblo histórico», entendiendo por tal la conformación, por parte de los alemanes, del «nuevo inicio» que debe «repetir» la grandeza del inicio griego, pero «sirviéndose libremente de lo nacional», es decir, transformando la herencia del pueblo en «misión». Retoma así el paralelismo entre los pueblos griego y alemán como fundadores de culturas nuevas en Occidente, ya trazado por Stefan George y por su discípulo Norbert von Hellingrath, quien afirmaba que los alemanes tenían que ser alemanes en la misma medida en que los griegos fueron griegos, esto es, recrear la grandeza de la cultura griega buscando la propia originalidad. Pero a diferencia de ellos, Heidegger encuentra que este «nuevo inicio» no puede estar separado de una nueva comprensión del ser, la cual debe implicar la inclusión del «poder-comprender» (*Fassenkönnen*) científico-técnico en la ensambladura del ser, de forma que no sea un transcurrir convertido en un fin en sí mismo, es decir, que carezca de todo fin que no sea el exclusivo despliegue de la voluntad de dominio.

Heidegger afirma que el poeta, con su palabra inicial, es el instaurador del ser de un pueblo. Esta palabra nombra la tierra como «tierra madre», como morada de los hombres. En el curso sobre el himno *Germania*, señala a la «tierra madre» como una de las «potencias del origen» mencionadas en la poesía de Hölderlin. En ese mismo curso sostenía que la nominación del poeta consagra la tierra, pues sólo así ella se convierte en «tierra madre», es decir, en la «tierra natal», la morada preparada por los dioses a los hombres. Pero a la «tierra» le es propio el retirarse; aún más, ella es el retirarse mismo, porque, afirma el filósofo, ella es quien «porta el abismo» (Heidegger, 1989, p. 242). En las expresiones referidas al «abismo» (*Abgrund*), especialmente cuando las relaciona con el concepto de «tierra», aparece un aspecto que en la conferencia sobre el origen de la obra de arte se mostrará

más netamente: «tierra» designa la morada de los hombres instaurada por la palabra fundadora del poeta, pero este habitar es inseparable de la espera por los nuevos dioses, una vez que los antiguos han huido. Por tanto, el acontecer de un «pueblo histórico» no puede ser comprendido como un mero habitar, sino que el «envío» del cual él procede sólo puede «abismarse» en sí mismo, a partir de la nueva sacralización de la tierra.

La reflexión sobre la constitución del horizonte histórico de un pueblo a partir del «enraizamiento» se presenta así en relación con la dicotomía subyacente al curso que acabamos de mencionar: el poder-comprender científico-técnico como fin en sí mismo y sin relación con la ensambladura del ser es una fuerza «desdivinizadora»<sup>1</sup>, frente a la instauración del ser por el poeta, que es una nominalización sacralizante. Lo «encomendado» (*aufgegeben*) a los alemanes es ser alcanzados por el ser, de forma que aquel poder-comprender quede ligado a la ensambladura del ser. La reflexión sobre la «tierra» y el «abismo» se comprende en este primer curso sobre Hölderlin como la realización del «duelo sagrado» que guarda la divinidad de los dioses huidos.

El discurso heideggeriano sobre la «tierra» presenta una doble vertiente: por una parte es un concepto central en su construcción ontohistórica, como reflexión acerca del horizonte de sentido que constituye un pueblo, continuando una indagación que se remonta a sus obras anteriores. Por otra parte, el modo en que elucida el concepto «tierra» le otorga una resonancia «sacra». No puede afirmarse que en este texto haya una reflexión religiosa propiamente dicha, pero sí un intento de explicar la irrupción de lo sagrado en el mundo humano, constituyéndolo y conformándolo. Dado que lo sagrado en los textos de Heidegger aparece casi sin relación con la tradición judeocristiana, su lenguaje adquiere una cierta semejanza con el discurso heracliteano, tanto en lo que se refiere a un estilo oracular cada vez más pronunciado, cuanto en un difuso aire religioso, el cual está ligado a su intento de recrear la sacralidad de la tierra, recuperando el sentido griego originario de *physis*.

Al explicar el carácter de «cosa» de la obra de arte, Heidegger retoma el concepto de «tierra» que ya había presentado en el curso antes nombrado, pero en esta conferencia el concepto de «tierra» es presentado en relación con el de «mundo». Ello es una novedad si se considera la cuestión desde el análisis del «mundo» des-

---

<sup>1</sup> Preferimos no utilizar el término «secularizadora», que si bien tiene un significado técnico más preciso, no expresa la relación que Heidegger quiere poner de manifiesto: lo sagrado desaparece de la tierra, por eso sólo se puede estar a la espera del advenimiento del nuevo dios. A diferencia de una concepción como la de Carl Schmitt, en la que «secularización» no siempre significa «desencantamiento» del mundo (en el sentido de Max Weber), sino que también puede entenderse como sustitución del antiguo lugar de la divinidad por una instancia mundana, pero sin que se pierda la relación que los hombres mantenían con la instancia anterior. En Heidegger, por el contrario, el problema central no es la «secularización» o el «desencantamiento», sino la «muerte de Dios», es decir, la desaparición de lo divino y la vacancia de su lugar.

arrollado en *Ser y Tiempo*. En este artículo examinaremos la elucidación que Heidegger hace de «tierra» a partir de los ejemplos analizados por el filósofo en *El origen de la obra de arte* con el fin de mostrar hasta qué punto la relevancia que adquieren las cuestiones políticas para Heidegger en estos años, especialmente, la de esclarecer la «misión» del pueblo alemán, está relacionada con la *Kehre* como pregunta sobre el «nuevo inicio».

## 2. El mundo de la campesina

El carácter instaurador de la obra de arte no puede ser extendido a cualquier agrupación humana, porque no toda obra instituye un «pueblo histórico». Ello ni siquiera es propio del «gran arte» en general, como a veces se refiere a él Heidegger, sino sólo a aquél que manifiesta «la callada llamada de la tierra». Como ejemplo de este desocultarse del ser de las cosas en la obra de arte, el filósofo toma un cuadro de Van Gogh en el que se representan un par de botas<sup>2</sup>. La «tierra» se presenta como uno de los elementos explicativos en la interpretación que Heidegger hace del cuadro, en un pasaje célebre de la conferencia:

En el zapato tiembla la *callada* llamada de la tierra, su *silencioso* regalo del trigo maduro, su *enigmática* renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este útil pasa todo el *callado* temor por tener seguro el pan, toda la *silenciosa* alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte (Heidegger, 1996, p. 27, énfasis nuestros)

El carácter silencioso que Heidegger atribuye a la «llamada» de la tierra tiene cierta semejanza con el § 60 de *Ser y Tiempo*, sobre la llamada de la conciencia al *Dasein* «caído» en el «uno», la cual también se producía en el silencio. El tópico de la llamada silenciosa es frecuente en la retórica heideggeriana. Con ella mienta, más que un toque de atención, una verdad que se revela en medio de una multiplicidad que la oculta, al modo de un campanazo mudo. La recurrencia a ese mismo motivo nos permite comparar ambos «llamados», porque se presentan diferencias importantes de un texto a otro. En *Ser y Tiempo*, el «vocar» de la conciencia es silencioso y sólo se producía en la soledad del *Dasein* y en el estremecimiento de lo cotidiano provocado por la angustia. El «poder ser sí mismo» «propio» era un conjunto de posibilidades abiertas, que se mostraban como tales a partir de la angustia,

---

<sup>2</sup> Heidegger no menciona qué obra de Van Gogh interpreta, a pesar de que en la versión definitiva de la conferencia reconoce que el pintor repitió varias veces ese tema. En la obra del pintor holandés hay siete cuadros representando pares de zapatos. Aunque el filósofo da por sentado de que se trata de las botas de una campesina, en realidad ellas pertenecían al propio pintor.

frente a un mundo «impropio», que desvanecía el carácter posible de las elecciones del *Dasein*, convirtiéndolas en determinaciones fijas. La llamada de la conciencia, por último, se dirige a un *Dasein* aislado por la angustia, es decir, a un individuo cuyos lazos con los demás han quedado sacudidos y han perdido la consistencia que tenían. En la «llamada de la tierra», en cambio, ya no hay «posibilidades abiertas» al modo en que eran entendidas en *Ser y Tiempo*, porque ha desaparecido cualquier dimensión del análisis que remita a un *Dasein* aislado. El mundo en el que esa llamada se hace oír es el mundo del campesino, quien ya no puede estar desarraigado ni puede ser «impropio», porque su mundo está *enraizado*, se funda en la tierra y él mismo pertenece a ella.

En el texto citado, a la «callada llamada de la tierra» corresponde el «silencioso regalo del trigo». Heidegger analiza el concepto «tierra» a partir del carácter cíclico de la vida campesina, lo que le otorga una temporalidad peculiar. Frente a la vida urbana, donde esos ciclos carecen de importancia, Heidegger exalta el carácter periódico e inmutable de la vida rural. La «callada llamada de la tierra», en consecuencia, retrotrae a una vida que por girar alrededor de la tierra no ha quedado desarraigada. Una vida que comprende «el silencioso regalo», el cual no depende sólo del esfuerzo, sino de factores que la voluntad humana no puede controlar; en última instancia, de lo que la tierra brinde, de allí su referencia a la «enigmática renuncia de sí misma».

No debe perderse de vista que la descripción heideggeriana, encontrando en el par de botas la soledad y resignación de la vida de una campesina, intenta con ello exponer un temple de ánimo opuesto a la angustia: si ésta mostraba una no-conformidad del *Dasein* con su mundo (puesto que cuando se encuentra en ella las referencias habituales pierden sentido), por el contrario, en las marcas que la labor deja sobre el par de botas, Heidegger exalta la fiabilidad y la confianza que considera propias de la vida campesina, de allí que a la «callada llamada» responda el «silencioso regalo». El mundo campesino es un mundo previsible y quienes pertenecen a él no pueden extrañarse ni asombrarse con respecto a él o a su propia situación.

Las imágenes de la conferencia están imbuidas claramente de una sensibilidad populista, ya que los campesinos que retrata con tanta emoción, en la inmediatez e ingenuidad en que viven, no serían capaces de preguntarse nada respecto de su mundo. El asombro que mueve al filósofo griego a interrogarse por el conjunto del cosmos, y que para Heidegger es el temple de ánimo necesario para plantearse la pregunta por el ser, no sólo está ausente en ese mundo campesino, sino que la simpatía de la descripción se funda en la resignación y el silencio del campesino frente a esa tierra, que, a pesar de que según el texto es enigmática, no evoca ninguna pregunta en quien vive en ella. La falta de asombro frente a la tierra es expresión de la vida inmediata en ella y de la imposibilidad de tomar distancia reflexiva. Al mentar «el silencioso regalo del trigo», Heidegger presenta a la tierra abriéndose a los

suyos y no abandonándolos, a pesar de la dureza de los ciclos que rige. Las referencias al «escalofrío» provocado por la muerte no significan en este texto una referencia a la angustia, sino que aquélla es el punto culminante de los ciclos que rigen la vida campesina, cuyos miembros tienen la estoica conciencia de saberse tan finitos como las criaturas de las que se ocupan; de ese modo ellos concuerdan con las restantes características del mundo de la tierra y se muestran como plenamente pertenecientes a él. Si retomamos el lenguaje de *Ser y Tiempo*, la vida del campesino es «propia», porque en primer lugar lo es su mundo. La idealización de la vida rural en Heidegger responde a la inmediatez en que ella está respecto de las fuerzas elementales, que para el filósofo se convierte en conciencia resignada de la propia finitud.

La ausencia en el mundo campesino de todo aquello que pudiera evocar una voluntad instauradora como la que Heidegger atribuía al «poeta» y al «pensador» en el curso sobre el himno *Germania* puede explicarse por su distinta relación con la historia. Para el filósofo la historia está ligada a lo grande y con ella designa un acontecimiento instaurador. Es comprensible, en consecuencia, que la vida campesina se presente como el ámbito donde la voluntad fundadora ya no impera, porque su mundo no es el de lo extraordinario, sino el de lo cotidiano. El mundo de la campesina evocado por la narrativa heideggeriana es un mundo que, en tanto obedece a un ciclo, sólo puede ser fundado. Aunque exalte la vida campesina, allí no hay fundación ni instauración. Ella es la vida que los dioses han preparado a los hombres y la tierra mentada por el párrafo citado es su morada. La comunidad campesina es así una imagen de una comunidad «propia», pero que, a diferencia de las que encontramos en sus textos desde *Ser y Tiempo* en adelante, no es una «comunidad de lucha»<sup>3</sup>, sino que su «sí-mismo» se realiza en su arraigo en la tierra.

---

<sup>3</sup> En un modo que refleja tendencias culturales e ideológicas de la época, en algunos textos de Heidegger a partir de *Ser y Tiempo* podemos encontrar referencias al tema de la «lucha». Si bien es un tema secundario, la cuestión aparece en pasajes en los que el filósofo expone problemas centrales que lo ocupan. Así, en *Ser y Tiempo*, en el fundamental § 74 de esa obra se ejemplifica el ser «sí mismo» «propio» bajo la forma de «comunidades de lucha» y la «lucha de la generación» (refiriéndose a la presente generación joven); en el discurso rectoral, se define a la universidad como «comunidad de lucha de profesores y alumnos» y en el § 11 del curso *Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache*, de 1934, se explica la formación del «nosotros», a partir de una narración bélica análoga a las historias del frente relatadas por Ernst Jünger. Nos hemos ocupado en detalle de esta cuestión en cada uno de los textos citados en los siguientes artículos: «*Ser y Tiempo* y la filosofía práctica: la paradoja de un “antiindividualismo singularizador”», *Araucaria. Revista iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 6, pp. 35-59; «La autoafirmación de la nación alemana: el *Discurso rectoral* de Martin Heidegger como respuesta a *El Trabajador*, de Ernst Jünger», *Revista Internacional de Filosofía Política* 23, pp. 138-159 y «Fenomenología del pueblo: el análisis de la identidad colectiva en el curso de Martin Heidegger *La lógica como pregunta por la esencia del lenguaje*, de 1934», a publicarse en *Res publica. Revista de filosofía política* 14.

### 3. La superposición de un plexo de referencias sobre la obra como «mundo de la obra de arte»

La hermenéutica heideggeriana rechaza que sus afirmaciones puedan ser asimiladas a un discurso interpretativo sobre el arte, pues afirma que ella deja que la obra «hable por sí misma», mostrándonos el ser de lo que se presenta: la pintura de Van Gogh manifiesta el mundo de la campesina que utilizaba esas botas. El carácter de útil de las botas posibilita que se haga presente ese mundo, el cual, como plexo de referencias, reúne y ordena esos sentidos que los hombres manipulan en sus acciones. Sin embargo, preguntándose por el útil, la hermenéutica de Heidegger alcanza la obra de arte sólo como realización exclusivamente ontológica. La obra es convocada para encontrar en ella el ser del útil, es decir, se le dirige una pregunta ontológica y no estética, y la respuesta de Heidegger es que el ser útil de las botas se manifiesta sólo si se comprende el conjunto de sentidos en el que ellas están insertas como útiles, el cual se presenta en la obra de arte. En sentido estricto no son la cosa, ni el útil, ni la obra de arte, los que se hacen presentes en la narrativa de Heidegger acerca de la obra, sino el mundo al que, en tanto útil, la cosa pertenece y fuera del cual carece de sentido. A su vez, este sentido es el que se manifiesta en la obra de arte, revelando la verdad del útil.

La concepción de Heidegger supone que si quitamos al útil su carácter de útil, no sólo lo volvemos inservible, sino también carente de sentido. Es un punto de vista válido si nos preguntamos por el útil en el marco del taller, en el cual un conjunto de útiles toma su lugar en forma pragmática como instrumentos dirigidos a los procesos de trabajo. Con ello Heidegger no hace más que continuar con ideas ya expuestas en *Ser y Tiempo*, las cuales se pueden enunciar bajo el principio de que toda interpretación presupone un horizonte de sentido, sin el cual, la cosa interpretada podrá ser objeto de la percepción, pero, en cuanto aislada de sus nexos de sentido, incomprendible. No obstante, al estar guiada por este principio, su consideración sobre la obra de arte se ocupó de elucidar el carácter de útil de las botas del cuadro de Van Gogh y del plexo de sentido que ellas presuponen, pero, en rigor, no se ocupó de la obra pictórica como tal, sino del objeto mentado por ella.

En la consideración de la cosa como objeto de realización artística se suspenden sus nexos pragmáticos o utilitarios en función de propiedades que someramente podemos designar como formales, ya que afectan a la estructura del objeto y a sus técnicas de composición. Por supuesto que ello remite al esquema materia-forma que Heidegger busca dejar de lado a lo largo de la conferencia. Sin embargo, su concepción, buscando abandonar una concepción metafísica de la obra de arte, se revela rígida y demasiado apegada a una pregunta que, a pesar de que reconoce en el arte una forma específica de comprensión de la realidad (pues el arte es una forma de desocultamiento de la verdad), no acepta que requiera un discurso también

específico. La hermenéutica heideggeriana subsume la obra de arte bajo una problemática ontológica para poder encontrar allí su especificidad, convirtiendo al arte en la «piedra de toque» de la ontología. Encuentra en la obra de arte una capacidad de desocultamiento del ser del ente que no se presenta, por ejemplo, en el uso de los objetos. Pero esta especificidad hallada no resulta ser tal, pues es un planteo de orden ontológico acerca del arte. El resultado es que Heidegger, al acercarse a la obra de arte como cosa, como útil y como lugar de realización de la verdad, nunca encuentra la distancia adecuada para ocuparse *concretamente* de la pintura de Van Gogh. El «mundo de la campesina» como supuesto horizonte de sentido, sigue siéndolo de las botas y no de la obra y el desocultamiento de la verdad en la obra es una tesis general sobre el arte, y no una proposición que elucide la pintura de Van Gogh en su propia peculiaridad. Ello es consecuencia de la propia indagación de Heidegger, la cual, obedeciendo a su origen fenomenológico, busca establecer el modo en que un objeto se manifiesta, encontrando así en la obra de arte una respuesta que también es de orden ontológico<sup>4</sup>. La obra de arte manifiesta el ser de un objeto de modo aún más prístino que su referencia. Al hacer de la cuestión del desocultamiento de la verdad el centro de su elucidación de la obra de arte, Heidegger se desplazó hacia la ontología, haciendo del arte el lugar privilegiado en que lo ente (es decir, el mundo en su configuración concreta) se manifiesta<sup>5</sup>. Sin embargo, no debe suponerse que este desplazamiento sea sólo una consecuencia de la estructura de su exposición, que primero intenta establecer el carácter de cosa de la obra de arte, para luego ocuparse de su ser-obra. Precisamente, en la elucidación del ser del útil (el ser de las botas representadas en el cuadro), Heidegger llega a la postulación de su principio general sobre el arte: su capacidad para desocultar el ser.

Aunque aceptáramos que la elucidación ontológica de la obra de arte no fuera un discurso interpretativo y que, por tanto, no la convierte en un objeto «meramente presente» (*vorhanden*), reduciéndola a mera cosa, la narrativa atribuida por Heidegger a la obra de Van Gogh tiene un problema: cabe preguntarse hasta qué punto el trasfondo que ordena los sentidos de los útiles en un plexo coordinado (el «mundo de la campesina» mentado por el filósofo) no termina superponiéndose sobre la obra misma como «mundo de la obra». La descripción de Heidegger no hizo presente la materialidad de las botas *pintadas*, es decir, no se dirigió «a la cosa misma», que en este caso, es la obra que presenta las botas y no las botas por ella representadas. Al contrario, el útil se convirtió en el camino para llegar a un conjun-

---

<sup>4</sup> «En la pintura de Van Gogh acontece la verdad. Esto no quiere decir que en ella se haya reproducido algo dado de manera exacta, sino que en el proceso de manifestación del ser-útil del útil llamado bota, lo ente en su totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, alcanzan el desocultamiento» (Heidegger, 1996, p. 47).

<sup>5</sup> A pesar de que Heidegger reconoce otras formas del acontecer de la verdad (Heidegger, 1996, p.53) claramente el arte se muestra como una forma señalada entre ellas.

to de sentidos que, si bien no es necesariamente ajeno a las botas representadas por Van Gogh, tampoco encuentra su plenificación en él.

La hermenéutica heideggeriana, impone su sentido al objeto, suprimiendo toda distancia entre el discurso interpretativo y la obra. Construye una narrativa acerca de la vida de la campesina dueña de esas botas, que es superpuesta sobre la obra. Este exégesis, al interpretar la obra a partir del ser-útil del objeto representado, inserta así a ambos en la ontología delineada en *Ser y Tiempo*, extendiendo sobre ella el plexo de sentidos en el que está incluida la bota como útil y convirtiendo a la obra en una ejemplificación de su propia ontología. Esta superposición del ser del útil sobre la obra desemboca en una falta de distancia entre el discurso interpretativo y la propia obra. Ella está motivada por el carácter ontológico del discurso, el cual debe agotar la «entidad» de la obra, convirtiendo todo juicio estético en una cuestión secundaria frente al status ontológico de la obra de arte, el cual permanecería incierto de acuerdo a la ontología de *Ser y Tiempo*, pues ella no es ni un «útil», ni una cosa «meramente presente».

El problema que afecta a la elucidación heideggeriana, en consecuencia, está en el modo en que su hermenéutica de la obra remite al «mundo de la tierra» como «mundo de la obra», cuando, en realidad, no es la obra, sino lo representado en ella lo que supuestamente tiene como referencia al «mundo de la campesina». A pesar de que Heidegger intenta, a partir de la fenomenología, acercarse a la obra para comprenderla *en sí* antes de hacer cualquier afirmación acerca de la naturaleza del arte, la comprensión así alcanzada presupone que la obra es lo que es porque tiene algo añadido que la diferencia de una mera cosa. Ese carácter añadido es su *figura*. Este carácter de la obra resulta un modo de reintroducir la dicotomía materia-forma en la obra, ya que ella es la que permite una relación con la verdad diferente a la del útil<sup>6</sup>. La figura de la obra, en tanto manifiesta su ser-creado, permitirá a la ontología atribuirle un mundo a la obra, al cual ella remitiría como perteneciente a él. El mundo de la campesina evocado por Heidegger es el horizonte de sentido de la obra. La pintura de Van Gogh es significativa, según esta interpretación, sólo a partir de la comprensión de ese mundo. Si se la arranca de allí, se volverá muda paulatinamente, no encontrando en quienes la contemplan aquéllos que sean capaces de «guardar la verdad» que ella desoculta.

Sin embargo, la narrativa de Heidegger explica las referencias que atribuye a las botas, y no a la pintura de Van Gogh, la cual es sólo el lugar para que el mundo de la campesina se haga presente. La supresión de toda consideración estética, es decir, que refiera a la obra por sí misma como objeto de realización artística, y su reem-

---

<sup>6</sup> «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. El rasgo así entramado es la disposición del aparecer de la verdad» (Heidegger, 1996, p. 55). La fabricación de utensilios nunca podría ser un acontecer de la verdad, a diferencia de la obra, porque la fabricación no es creación.

plazo por una dilucidación ontológica que la entiende como realización de la verdad (remisión última de toda obra de arte según Heidegger), facilita la superposición sobre la obra del «mundo de la obra», supuesto y evocado por la exégesis. Sin embargo, también hay que advertir que este deslizamiento desde la obra a lo representado en ella, no es la única posibilidad de análisis que ofrecía la ontología del útil tomada de *Ser y Tiempo*, la cual también hubiera permitido afirmar, por ejemplo, que en el par de zapatos pintados por Van Gogh se muestra el extrañamiento que produce volver objeto de contemplación estética a un objeto que supuestamente carece de las propiedades para serlo: un instrumento usado, es decir, dirigirse a él en otro temple de ánimo. Para lograrlo, es necesario que la cosa pase a un primer plano y aislarla con respecto a las referencias usuales que la vuelven un útil, es decir, en relación con el mundo de sentido al que pertenece. Todo lo antedicho *también* se desprende de la pintura, pues, como el mismo filósofo reconoce, «no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen» esas botas. Aún más, esta dirección del análisis no es contradictoria con los principios generales de *El origen de la obra de arte*. Así, por ejemplo, Heidegger afirma que «en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas» (Heidegger, 1996, p. 30). Esta concepción del arte como autor de la manifestación de la verdad del ente, abandonando la idea tradicional del arte mimético como copia o espejo, está ligada directamente a la concepción de la verdad «ontológica». El arte, como lugar del desocultamiento, permite comprender el ser del ente y lo ente en su totalidad en su juego recíproco. Sin embargo, el propio lenguaje de Heidegger hace pensar, paradójicamente, en una mimesis de orden superior, ya que afirma que el arte es una *reproducción* (*Wiedergabe*) de la esencia general de las cosas.

Sin embargo, es paradójico que Heidegger no complete esta toma de distancia con respecto a la concepción tradicional de la estética como doctrina sobre la belleza. Ella sólo es realizada a medias por el filósofo, pues, si por una parte elabora un discurso ontológico sobre la obra que suspende cualquier referencia a lo bello, por otra postula que es la relación del arte con la verdad la que permite que la belleza se realice, como «brillante aparición dispuesta en la obra». Su afirmación acerca de que «[l]a belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento» (Heidegger, 1996, p. 47, énfasis del original), se presenta como un *tour de force* con respecto a su propio discurso, pues el énfasis de su argumentación está en el hecho de que la puesta en obra de la verdad por la obra es un acontecimiento fundacional, «la propia determinación del *Dasein* histórico que se mantenía oculta» (Heidegger, 1996, p. 65). Si Heidegger no emprende esta dirección de análisis respecto de la obra, que su propia filosofía le permitía, es a causa de su rechazo completo a la noción de «contemplación estética» y a la autonomía de la estética como discurso acerca del arte, las cuales son presentadas como un mero deleite privado

en el que se ha cortado a la obra de todas las relaciones que le otorgan sentido, es decir, de la verdad que ella manifiesta.

El significado último de esta impugnación de la autonomía de lo estético es político, pues ella es realizada en nombre de «lo inseguro»:

En cuanto el impulso que hace destacar a la obra, dirigido hacia lo inseguro, queda atrapado en lo corriente y ya conocido, se puede decir que ha comenzado la empresa artística en torno a las obras. Ni la más cuidadosa transmisión de las obras, ni los ensayos científicos para recuperarlas, consiguen alcanzar ya nunca el propio ser-obra de la obra, sino un simple recuerdo del mismo (Heidegger, 1996, p.59).

En este párrafo se superponen dos problemas diferentes: la segunda mitad se ocupa de la irreversible pérdida del horizonte histórico de una obra de arte, hecho inevitable en la medida en que, por más esfuerzos que se realicen, nunca se podrá volver a experimentar el templo griego en el *ethos* a partir del cual él era sagrado para un habitante de Atenas. Pero de esta irreversibilidad histórica, Heidegger deduce la ilegitimidad de la «empresa artística» frente al pensamiento, la cual ahoga a la obra en una corriente de interpretaciones sedimentadas que, en lugar de permitir la comprensión en su originalidad de aquello que se manifestó originariamente, decantan una comprensión que actúa como neutralizadora del impulso hacia lo inseguro que todavía late en la obra. Como veremos, «lo inseguro» va mucho más allá que un impulso socrático de duda frente a los saberes osificados: el impulso hacia lo inseguro se vuelve más bien el temple de ánimo de toda una comunidad.

A juicio de Heidegger, sostener la autonomía de la obra de arte (y del discurso sobre ella) con respecto a todo discurso ontológico significa «no saber guardar la verdad de la obra», es decir, entregarla a la «empresa artística» para convertirla en mero objeto de goce privado, cortando los lazos que funda la obra de arte verdadera. Ello muestra el sentido político último de este rechazo, pues debemos recordar que la obra de arte instaura el mundo de un «pueblo histórico», por tanto, la contemplación puramente estética vuelve objeto de goce individual aquello cuya naturaleza es completamente diversa: ser el «[...] 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» (Heidegger, 1996, p. 64).

El «impulso hacia lo inseguro» de la obra puede entenderse de varias maneras. En primer lugar, significaría que toda obra de arte posee una pluralidad de sentidos que sobrepasa cualquier interpretación. Esta diferencia entre lo que en la obra «late» y el intento de la interpretación de apresarlos y fijarlos, produce la «inseguridad», destruyendo así toda sedimentación de lo dicho acerca de una obra. Sin embargo, no puede pasarse por alto que en estos mismos años se percibe en la obra de Heidegger una permanente exaltación del heroísmo y de la temeridad. La referencia a lo «inseguro» como impulso de la obra también significa que el único discurso posible acer-

ca de la obra es el del «pensamiento», pues no la encubre y acepta esa «inseguridad» como propia. Al igual que ocurría con el discurso rectoral, en el que la comunidad universitaria era interpelada por Heidegger como «comunidad de lucha», el impulso hacia lo inseguro del arte y del pensamiento obedecen a su carácter de «potencias históricas», a partir de las cuales puede surgir lo nuevo. Podría objetarse que la afirmación acerca del «impulso hacia lo inseguro» sólo es una fórmula retórica para designar la excedencia de significado; sin embargo, aun aceptando el reparo, es llamativa la frecuencia con que la retórica de la «vida peligrosa» aparece una y otra vez en estos años en los pasajes más diversos de Heidegger. Por otra parte, si la cuestión fuera puramente retórica, tampoco se comprende por qué los conceptos centrales de su filosofía aparecen asociados con términos del campo semántico «lucha». Más bien, debería decirse que esas asociaciones se presentan en su discurso porque el pensamiento de Heidegger en éste y en otros textos coetáneos, está dirigido a demostrar que ninguna de estas cuestiones puede resolverse fuera de la autoafirmación nacional como comunidad y que, aún más, ellas las implican, siendo imposible separar el plano político del metafísico en el que encuentra sentido<sup>7</sup>.

Frente a estas potencias que revelan la fuerza del inicio, la «empresa artística» es una fuerza encubridora, ya que aplasta la originalidad de lo que se muestra por primera vez en la obra de arte. De este modo, Heidegger establece una contraposición entre el arte y la «empresa artística», en la que la segunda actúa de manera semejante al «impersonal» en *Ser y Tiempo*. Si en la obra de arte se funda una comunidad y la obra instaura la morada de los hombres, estableciendo una forma de lo sagrado, se hace evidente que, en tanto es una de las «potencias del origen», el arte está ligado en el esquema heideggeriano a la manifestación de lo divino y no a una cuestión propiamente estética. Por el contrario, si el arte hoy tiene lugar bajo la «empresa artística», ella puede existir sólo porque el arte se presenta como una instancia autónoma, es decir, como una esfera de producción diferenciada en la sociedad contemporánea. En el curso sobre el himno *Germania*, Heidegger afirmaba que los términos «liberalismo» y «cultura» pertenecen al mismo universo conceptual, explicando así la relación de exterioridad con la verdad, el bien y la belleza que ambos suponen. Asimismo, frente a esta concepción de la «cultura», Heidegger sostenía que la existencia griega no tenía tiempo para la «cultura», sino que vivía en la belleza y el bien, a diferencia de la existencia liberal, que cree que ellos pueden ser

---

<sup>7</sup> El impulso hacia lo inseguro es la aceptación consciente de esa necesidad de autoafirmación, la cual encuentra su sentido último en la metafísica. Un ejemplo de esta correlación entre el plano político y el metafísico en los textos de Heidegger de estos años se encuentra en el célebre pasaje de *Introducción a la metafísica* en el que el filósofo sostiene que frente al atenazamiento de Europa por los EE.UU. y la Unión Soviética, y siendo los alemanes el pueblo que «se halla en el centro de Occidente», es por eso aquél que tiene la «misión» de preguntarse si el ser sigue siendo «mero vapor» o si constituye «el destino de Occidente» (Heidegger, 1983, p. 53).

fabricados y hasta tener su correspondiente ministerio y agencias de fomento (Heidegger, 1989, p. 99). Su rechazo a la «empresa artística», intentando restaurar una cualidad sagrada para la palabra del poeta, vuelve imposible cualquier consideración del arte que pretenda remitirlo a la pura exploración formal, ya que el arte sólo puede ser instauración y fundación<sup>8</sup>.

El problema planteado por esta subsunción de la estética en la ontología no puede resolverse argumentando que, por tratarse de una aproximación fenomenológica, el filósofo busca la «esencia» del arte, pues esa consideración *también* subsume al arte en la ontología, ya que la obra de arte es la «puesta en obra de la verdad», porque el arte en su esencia es el acontecer primero de la verdad. Por lo tanto, si la cuestión acerca de los límites de la interpretación nunca habrá de resolverse determinando cuáles eran las intenciones de Van Gogh al pintar los zapatos o comprobando cuál era exactamente el tipo de botas que usaba un campesino en la época en que el cuadro fue pintado (respuestas que no alcanzan el problema que Heidegger plantea), sino que, aun aceptando la concepción heideggeriana del arte como puesta en obra de la verdad, el «mundo de la obra» (la verdad que la obra hace presente y que el filósofo cree alcanzar por medio del análisis ontológico) se revela más elusivo de lo que esta hermenéutica supone, pues lo que en la obra figuraba como mero indicio, es identificado y superpuesto sobre ella, suprimiendo el posible diálogo de la obra con el intérprete y estableciendo una plenitud de sentido a la que la obra se resiste (incluso desde el punto de vista ontológico), precisamente, por su propio carácter de obra, la cual no mantiene una relación unidireccional con respecto a lo representado en ella.

En resumen, la pregunta de Heidegger no es de orden estético, sino ontológico; ello significa que su consideración de la obra de arte, a través de la elucidación de su carácter de cosa, remite a su carácter simbólico. Esta última cualidad no se limita a la obra, pues al presuponer que la obra es símbolo *ya sabemos* lo que el arte es antes de que el carácter de cosa de la obra haya sido elucidado. Pero, por otra parte, este último carácter le permite a Heidegger aproximar la obra de arte al útil, subsumiendo aquella en la ontología de éste delineada por *Ser y Tiempo*, la cual se revela como armónica con la consideración de la obra como símbolo, ya que el ser de ambos consiste en algo añadido para encontrar su sentido.

---

<sup>8</sup> El hecho de que Heidegger pase por alto completamente al arte moderno no se debe únicamente, como sugiere Bourdieu en su ensayo sobre Heidegger, a sus conservadoras preferencias particulares (Bourdieu, 1983, pp. 143-144). A pesar de que el filósofo intente poner en suspenso el problema de la representación, sus consideraciones acerca del horizonte de la obra, así como su concepción del artista como fundador de una tradición, remiten nuevamente a ese problema, porque el texto explica una tradición que *ya existe* y que es compartida por una comunidad (de allí el énfasis de Heidegger en señalar que tanto el arte como el pensamiento son «potencias históricas» que conforman la existencia de un pueblo), y no un problema estético. La ruptura con respecto a las ideas recibidas y a las referencias usuales del espectador que provoca el arte de las primeras décadas del siglo XX no «funda» ni «instaura», en los sentidos en que Heidegger entiende estos términos.

De todos modos, Heidegger señala que la ontología del útil se revela insuficiente para dar cuenta de la obra, pues ella carece de la característica esencial que vuelve útil a una cosa: su instrumentalidad. El carácter simbólico de la obra, entonces, no debe entenderse como un mero añadido que le da a la cosa un valor estético, sino que consiste en su carácter «desocultador». La obra de arte *abre* un mundo, porque lo instaura. El «mundo de la obra» es el conjunto de relaciones que la obra mantenía con su presente y en el cual encontraba su sentido pleno. Sin embargo, este mundo se pierde irremisiblemente, pues es histórico (Heidegger, 1996, p. 33). El horizonte de sentido de una obra es su mundo. La pregunta de Heidegger por la obra de arte revela así su verdadero sentido: ella busca el origen, por tanto, es una pregunta ontológica (referida al ser de la obra) e histórica (se pregunta por el sentido que la obra tuvo en lo que fue su presente), pero no estética.

Si el filósofo rechaza que podamos comprender el arte partiendo de la belleza y postulando que lo que está en juego en él es la verdad, ello no se debe a una reflexión acerca del devenir de la historia de la ontología (como aparece en el epílogo) o del decurso del arte a partir del siglo XIX, sino a su propia problemática ontológica, la cual se dirige a resolver la pregunta por el origen. Esta pregunta es histórica en el sentido más pleno, por tanto, la respuesta que *El origen de la obra de arte* nos da acerca del arte y de la obra se propone explicar qué es ese horizonte que se abre por primera vez en la obra. Por ello, Heidegger puede concluir que «[c]omo fundación el arte es esencialmente histórico» y que el «arte es historia en el esencial sentido de que funda historia» (Heidegger, 1996, p. 67). En consecuencia, el mundo de la campesina es fundado retrospectivamente por la hermenéutica heideggeriana de la obra, ya que las remisiones que lo conforman constituyen el ámbito propio del «pueblo histórico». Con ello no estamos afirmando que Heidegger ponga en un mismo nivel «fundacional» a Hölderlin y a Van Gogh, puesto que no atribuye a la obra del pintor un mensaje que no haya sido escuchado por el pueblo alemán, como sí hace con la obra del poeta. Sin embargo, no puede pasarse por alto que la pintura reveló el desocultamiento del ente que presenta: el mundo de la campesina se desocultó en la obra, pero no el «mundo histórico» de la obra propiamente dicha, al que antes Heidegger remitía para considerar a la obra como obra de arte.

#### 4. Coincidencias entre Heidegger y Millet en la descripción de la vida rural

El «mundo de la tierra» evocado por la narrativa de la vida de la campesina, verdadero fin de la exégesis heideggeriana de Van Gogh, tiene mucha más afinidad con el que presenta una obra como el *Angelus* (1857), del pintor francés Jean-François Millet, que retrata a una pareja de campesinos a la hora del crepúsculo, haciendo un alto en sus tareas para realizar la oración ritual. Sin entrar en la cuestión acerca del

conocimiento que Heidegger pudo haber tenido de esta obra (que, no obstante, era célebre ya a fines del siglo XIX), su descripción del mundo campesino comparte con las pinturas rurales del artista francés la exaltación de la humildad y simplicidad de la vida rural, y en las cuales quedan unidos realismo documental y espíritu tradicionalista, así como cierto sentimentalismo, todo lo cual no está presente en la obra de Van Gogh analizada por el filósofo.

A diferencia de muchos tratamientos de la vida campesina desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante, tanto en la obra de Millet, como en el texto de Heidegger (así como en sus referencias al tema en otros textos de esta época), no hay intención de denuncia: el rigor de esa vida no es mostrado como producto de una situación injusta, sino que forma parte de la naturaleza de las cosas. Sólo el habitante de la ciudad, esencialmente ajeno a esas estrecheces debido a la artificialidad de su vida, podría ver en ellas una carencia.

Sin embargo, aun compartiendo una sensibilidad semejante para describir el mundo rural, hay dos diferencias entre ambas visiones que nos interesa resaltar: en primer lugar, si bien en ambos hay una imagen arcaica de las tareas agrícolas, las cuales carecen de toda mecanización, ella es verosímil en la obra de Millet, debido a su fecha de realización, mientras que es completamente inverosímil en el texto de Heidegger, cuyos campesinos están detenidos en un estadio tecnológico anterior al maquinismo. El arcaísmo que el filósofo atribuye al mundo rural se manifiesta claramente como la postulación de una relación con la tierra en la que esté ausente esa voluntad de dominio desplegada por doquier en el mundo de la «movilización total», evocado en anteriores textos de Heidegger. La arcadia rural presupuesta por la narrativa sobre la campesina se presenta así como una sociedad alternativa a la sociedad moderna, desenraizada y tecnificada.

La segunda diferencia entre los campesinos de Millet y los de Heidegger es, quizás, la más importante. En la obra del pintor francés, el hecho de que los campesinos detengan su trabajo para rezar nos muestra un orden que, perteneciendo a la tierra, no *finaliza* en ella: el orden que presenta el *Angelus* posee una dimensión trascendente. Los avatares que Heidegger describe en su narrativa también podrían ser atribuidos a la vida de los campesinos de Millet; sin embargo, ellos se diferencian en un detalle fundamental respecto de la vida campesina descrita por el filósofo: *son cristianos*, por tanto, los sufrimientos y durezas de esa vida encuentran un consuelo y un sentido que en la narrativa heideggeriana está ausente. El ritmo del trabajo de los campesinos del *Angelus* no sólo se rige por los ciclos propios de la tierra, sino también por los de la oración, como muestra la obra. Esa regularidad, a su vez, forma parte de un ciclo mayor, ordenado y sostenido por Dios, al cual los campesinos, reconociéndose como hijos suyos, ruegan y agradecen.

La campesina de Heidegger, en cambio, *ya no reza*. Las múltiples referencias al silencio en el texto citado toman el lugar de la oración: la «callada llamada de la tie-

rra», la «enigmática renuncia de sí misma», «el silencioso regalo del trigo», el «callado temor» y la «silenciosa alegría». En todas estas acciones, signadas por el silencio y la infabilidad, hay una presencia vaga de lo sagrado, en la medida en que con ellas se refieren relaciones que no pueden definirse en términos interpersonales y que remiten a la voluntad suprapersonal del destino. Esta descripción del mundo campesino como un orden impersonal, pero armónico, se trasluce en la confianza que tiene el campesino en él:

Es cierto que el ser-útil del útil reside en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del útil. Lo llamamos su fiabilidad. Gracias a ella y a través de este útil la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura en su mundo (Heidegger, 1996, p. 27).

Esta cita nos muestra que la fiabilidad de ese orden es presentada de modo puramente pragmático y secular, basada en la confianza que dan los útiles en sus funciones cotidianas. Sin embargo, ello sólo podría ser válido si la descripción se atuviese exclusivamente al desenvolvimiento de las tareas acostumbradas, pero Heidegger también indica que la relación con el útil no puede ser nunca el mero uso. La campesina no se limita a llevar las botas, sino que las botas son una condensación de las relaciones en las que ella misma está inmersa, a las cuales se abandona, confiada. Es notable, sin embargo, que en este mundo donde el uso remite siempre más allá de sí mismo y en el que las tareas desembocan en un juego de agradecimiento silencioso y ofrenda callada, todo ello se realiza en una completa ajenidad a la religión tradicional. En el mundo de la campesina –del cual Heidegger acentúa su rusticidad y extrañeza a toda modernización– está ausente la religión cristiana, el elemento central que daba orden a esa cultura mientras permaneció en ese estado de su desarrollo. Sin embargo, es también evidente que la narrativa que construye está impregnada de un cierto aire religioso. De este modo, Heidegger transfiere a la relación con la tierra en la que se mora el carácter piadoso antes reservado a la religión, logrando así la asombrosa paradoja de describir con un manifiesto *pathos* tradicionalista comportamientos tradicionales a los que se ha quitado toda relación con su fundamento tradicional y último: la religión cristiana.

Con ello no queremos señalar una cuestión estadística: así como no creemos que sea relevante para nuestro análisis establecer exactamente el grado de mecanización rural en el entorno rural de Friburgo en la época contemporánea a este texto, tampoco nos interesa señalar que en un cálculo de probabilidades, la posibilidad de encontrarse en ese entorno a un campesino no cristiano eran extremadamente bajas. Lo que queremos mostrar con las dos diferencias mencionadas es la intensidad con que las convicciones personales de Heidegger intervienen en sus descripciones «fenomenológicas» del mundo rural. En el curso sobre *Germania* postulaba la necesidad de realizar el «duelo sagrado», es decir, la despedida a las antiguas divinidad-

des que, de ese modo, salvaguardan lo divino. El mundo campesino descrito por Heidegger es tradicional y mantiene con la tierra una relación de pertenencia. La tierra, al ser lo que permanece oculto, sólo se abre en una nueva instauración del ser. Esa comunidad campesina evocada por el filósofo es el proyecto poético, es decir, artístico:

El proyecto verdaderamente poético es la apertura de aquello en lo que el *Dasein* ya ha sido arrojado como ser histórico. Aquello es la tierra y, para un pueblo histórico, su tierra, el fundamento que se cierra a sí mismo, sobre el que reposa con todo lo que ya es, pero que permanece oculto a sus propios ojos (Heidegger, 1996, p. 65)<sup>9</sup>

La obra de Van Gogh revelaba el fundamento sobre el que reposa la existencia de la simple campesina, es decir, del pueblo. En la obra de arte, el pueblo histórico conoce lo que él ya es, pero permanecía oculto. No obstante, esta idealización de la vida campesina no es una simple preferencia de Heidegger, porque en ella se muestra una afinidad muy significativa del filósofo con la contemporánea ideología *völkisch* sostenida por el nacionalsocialismo. El hecho de que de sus diversas formas no se pueda constituir una doctrina no significa que no pueda encontrarse un rasgo común: todas ellas implicaban un *culto de la tierra*, el cual, por lo demás, se repetía en las ceremonias de los solsticios, así como en los cultos del fuego y de los rayos de luz, tan comunes en los rituales oficiales de la Alemania de Hitler. Esta contemporaneidad nos permite comprender mejor el carácter del campesino imaginado por Heidegger: es ajeno al cristianismo y, no obstante, *piadoso hacia la tierra*. Ambos rasgos dejan ver una coincidencia altamente significativa con el movimiento *völkisch*. Ello implica una importante relación entre el nacionalsocialismo y el «nuevo inicio» que el filósofo esperaba que ocurriese, a partir de que los alemanes fueran «alcanzados por el ser».

## 5. La instauración de un mundo por la obra de arte

En *El origen de la obra de arte*, se instaura el mundo de un «pueblo histórico». Las dimensiones de la historicidad y del destino colectivo se ven remitidas al conjunto de la comunidad. Pero este mundo sólo puede fundarse sobre la tierra. Esta instauración es descrita por Heidegger en un pasaje de rebosante titanismo:

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y

---

<sup>9</sup> Recordemos que a juicio de Heidegger, «todo arte es en su esencia poesía» (p. 62).

así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas (Heidegger, 1996, pp. 34-35).

Es evidente que la serenidad y perseverancia que el templo manifiesta en su erguirse expresa un tipo de existencia que Heidegger no atribuye a las cosas (aunque utilice a una obra de arte como ejemplo), sino a lo que una comunidad debe ser, a partir de lo que esa obra de arte ha instaurado. Al igual que ocurría con el mundo de la campesina (evocado a partir de las botas, pero configurando una comunidad humana en las características resaltadas), el mundo instaurado por el templo es una comunidad organizada según principios que en la descripción se presentan como propiedades de la obra instauradora. El mundo del templo es heroico y perseverante: resiste el embate de las fuerzas naturales luchando contra ellas. Se alza seguro en la furia de la tormenta y en la diafanidad del día. En esta seguridad en medio de la adversidad encontramos la última transformación del concepto «facticidad», sobre el que Heidegger reflexionaba desde sus escritos tempranos. Puede rastrearse el pasaje desde la «facticidad» en *Ser y Tiempo* a la «condición de expuesto» en el discurso rectoral. En su curso *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, de 1929, el filósofo todavía asociaba la «facticidad» del *Dasein* al tedio, es decir, a un puro «encontrarse» en medio del ente en el que se ha perdido toda proyección de futuro y de pasado, un puro presente. En la «condición de expuesto» mentada en *La autoafirmación de la universidad alemana*, en cambio, habían desaparecido las referencias al tedio y ella ya estaba asociada a una situación de lucha heroica en el que se enfrenta la adversidad. Asimismo, también había cambiado el sujeto: en *Ser y Tiempo* y en *Los conceptos fundamentales...*, la «facticidad» estaba asociada al aislamiento de un *Dasein*, en el discurso rectoral, es el pueblo el que se encuentra en la «condición de expuesto». El templo alzado sobre la roca, inamovible y separado (pues se eleva sobre el resto de las cosas), no está, sin embargo, *aislado*, no ha perdido los lazos que lo unen al resto del mundo, porque *él mismo* los instaure (por ello habitan en él los dioses). La «facticidad», que mentaba una situación originaria del *Dasein* que implicaba la construcción del sentido por su parte, desemboca en un titanismo en el que el «estar arrojado» implica la fundación por parte de un pueblo, a través del heroísmo, de esos sentidos que el *Dasein* debía reconstruir en una existencia «propia».

El pueblo es histórico porque realiza ese destino que le aguarda, enraizado en el soporte de la tierra. La opacidad de la tierra es ahora la fuente de la que se nutre ese mundo. El soporte «no es forzado a nada», es decir, la relación del pueblo histórico con la tierra no es técnica, no la fuerza ni la usufructúa. Lo propio del «pueblo his-

tórico» es, entonces, esta capacidad de resistencia frente a las fuerzas que se desencadenan sobre él. Pero esta resistencia no es una voluntad de conquista. El «pueblo histórico» mora en la amplitud abierta por la obra, la cual es sagrada pues están presentes los dioses en ella. Esa morada es segura, el «pueblo histórico» no está abandonado a su suerte pues la tierra acoge, protege.

En su curso sobre *Germania* Heidegger afirma que hay dos «pueblos históricos»: los griegos y los alemanes. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger sugiere que los alemanes son el nuevo «pueblo histórico», entre los cuales puede surgir un nuevo clasicismo. A todo lo largo de la conferencia, la descripción de «lo griego» está ligada a lo titánico, lo heroico y la exaltación de la lucha, lo cual se espeja en la repetición del mismo motivo para explicar lo que los alemanes deben conquistar como pueblo, en la lucha entre el mundo y la tierra en la obra de arte y en el «combate con lo seguro» que se da en el «inicio». La «apropiación repitiente» y la «conservación venerante» implicada por ella, que postulaba en el § 76 de *Ser y Tiempo*, reaparecen en este texto como la necesidad de recrear aquel inicio. Así como en ese curso sobre Hölderlin, Heidegger confrontaba el *Dasein* griego y alemán, de lo cual deducía lo que estaba «encomendado» a éstos, en *El origen...*, las referencias a la obra templo actúan como ejemplos de aquel clasicismo que debe ser apropiado. El pueblo griego debe convertirse en un modelo para los alemanes, pues es el pueblo histórico por antonomasia.

La descripción que hace Heidegger del templo nos muestra esos rasgos glorificados con el mismo sentido en que lo hace la estética nacionalista alemana de ese momento. Leni Riefenstahl, por ejemplo, nos presenta imágenes análogas a las del templo en su película *Olimpia*, de 1938. En ellas la representación del cuerpo humano es estatuaría, exaltando la fuerza física, la musculatura y el arrojío del atleta, que con su actitud y su jabalina parece emular a un guerrero antiguo. Se representa más el esfuerzo que la acción como tal y la luz del sol, como una diafanidad pura y simple, evocando la claridad ática, es el marco obligado de las imágenes. No hay debilidad, no hay desánimo, no hay angustia.

Otros representantes de esta estética oficial son el escultor Arno Breker y el arquitecto Albert Speer, quienes junto con Riefenstahl tuvieron una participación fundamental en la estetización de la política en el nazismo, mediante la creación de una escenografía e iconografía *ad hoc*. No debe perderse de vista, no obstante, que la estética oficial nacionalsocialista también incluye la representación sentimental de la vida rural, propia de la ideología *völkisch* de la «tierra y la sangre». Ambas tendencias corren paralelas durante ese período, con pocos contactos entre sí, pues contrasta fuertemente la atmósfera monumental y «helénica» de la primera, tanto en los materiales como en los motivos tratados, con el realismo populista e «intimista» de la segunda, que tenía entre sus temas preferidos la imagen de la «familia campesina».

Frente a la atmósfera por momentos «expresionista» de *Ser y Tiempo*, ligada a la angustia, la soledad y a la sociedad entendida como una instancia de supresión de la individualidad en el «uno», *El origen de la obra de arte* oscila entre dos formas diferentes al presentar la comunidad humana, completamente diferentes de aquélla de los años veinte. Nos muestra, primero, un mundo campesino enraizado en la tierra, y después un mundo «ático», cuya imagen remite a la reinterpretación de «lo griego» típica del nacionalismo alemán de la década del treinta. El hecho de que ambas imágenes transmitan la idea de un mundo fiable y firme, en el primer caso, y de uno casi intemporal, en el segundo, no se contradice con la afirmación de Heidegger en la conferencia, acerca de que «el inicio siempre contiene la plenitud no abierta de lo inseguro, esto es, del combate con lo seguro» (Heidegger, 1996, p. 66). En ella el autor remite a su concepción acerca de la historia del ser y de la plenitud de lo que es dicho por primera vez, frente a la seguridad y comodidad de la interpretación sedimentada, tal como aparece en el § 1 de *Ser y tiempo*. Ambas comunidades son completamente diferentes de la sociedad descrita en esa obra y caracterizada por la impersonalidad y el anonimato.

Si comparamos las dos imágenes de comunidades que hemos analizado, podemos suponer que son contradictorias: el mundo heroico evocado por el templo encuentra su realización contemporánea en ejemplos como la «comunidad de lucha» universitaria referida en el discurso rectoral, y en la conferencia en el poeta, el pensador y el creador de Estados. El mundo rural, por otra parte, parece ajeno a la apoteosis de la voluntad expresada en la imagen anterior. Sin embargo, es evidente que Heidegger supone que ambos comparten el hecho de que en ambas formas de vida la «lucha» y la incertidumbre dominan. En la descripción del anónimo mundo de la campesina, Heidegger señala que se caracteriza por la fiabilidad. Sin embargo, ella está referida, de modo pragmático, a las expectativas de la campesina con respecto a los instrumentos que utiliza. El orden de ese mundo es fiable, porque, en ese aspecto, es previsible. En la descripción de los temores y las esperanzas de la campesina aparece, por el contrario, un mundo imprevisible, pues que ellos se realicen no depende enteramente de su voluntad. Por tanto, la taciturna campesina *también* «lucha» y su vida es expresión de ella. En una y otra imagen, ha desaparecido por completo, en cambio, toda referencia al aislamiento y la angustia, al modo en que ellos se presentaban en *Ser y Tiempo*.

Es significativo que las dos interpretaciones que Heidegger hace de los dos ejemplos ligados a las artes visuales en la conferencia, son representativas de cada una de estas dos corrientes. Su coincidencia sucesiva con ambas estéticas, sostenidas por grupos diferentes en el marco más amplio de la cultura oficial del nazismo, permite comprender que su acuerdo con el régimen se relaciona principalmente con las dos imágenes diferentes de sociedad ideal que éste construye. Ambos ejemplos muestran el horizonte en que se mueve la imaginación social del nazismo.

Heidegger aparece prestando su acuerdo a los contenidos proyectados en esas imágenes, las cuales, como es evidente, podían ser manipuladas de forma que el discurso biologista quede en un segundo plano y presentadas como figuraciones ideales de la verdadera comunidad nacional, que es lo que lleva a cabo el filósofo en esta conferencia<sup>10</sup>.

A partir de los ejemplos que brinda en la conferencia, se hace evidente que Heidegger comparte la búsqueda de un nuevo clasicismo, la cual no podría ser anti-pática al «nuevo inicio». Ello explica el hecho de que en todo el texto no haya ninguna referencia a exponentes de las vanguardias artísticas. Heidegger pasa completamente por alto el arte contemporáneo en su rechazo del carácter representativo del arte (el cual, como ya dijimos, se basa en una premisa ontológica y no en un rechazo de la figuración) y ninguno de los ejemplos aducidos a lo largo de la conferencia remite al mundo contemporáneo, sino al mundo griego o al mundo sin tiempo y sin máquinas del campesino imaginado por el filósofo. Estos ejemplos que aduce no son simplemente ilustrativos, puesto que aunque no puedan ser entendidos como una preceptiva, son lo que considera como «gran arte» y en este sentido son modelos. Si recordamos la teoría de la verdad expuesta por Heidegger en la conferencia, debemos aceptar que constituyen formas privilegiadas de manifestarse la verdad, esto es, la verdad del mundo de un pueblo histórico.

A través de la obra de arte se puede percibir «la callada llamada de la tierra», pero, a su juicio, sería absurdo suponer que exista una «callada llamada de la ciudad». Por tanto, «tierra» nunca puede ser entendido como cualquier lugar en que el hombre mora, porque no en todos los lugares donde el hombre mora están los dioses, sino que éstos se presentan con ocasión de obras que instauran mundos. Ello no ocurre en todas las etapas del arte, por el contrario, debemos entender esa herencia aludida como la de la filosofía griega que debe transformar definitivamente a los alemanes en «pueblo histórico» una vez que hayan meditado apropiadamente la palabra inicial que se repite en la poesía de Hölderlin, como prescribía Heidegger en sus textos de esos años.

Por esta razón, en *El origen de la obra de arte*, el concepto de «resolución» de *Ser y Tiempo* es reinterpretado como el querer «el cuidado por la obra»: «cuidar la

---

<sup>10</sup> Contra esta posibilidad de separación del biologismo y la imagen ideal de la sociedad construida por el nazismo, podría argumentarse que es imposible estar de acuerdo con el nazismo y repudiar el racismo, su núcleo ideológico. Asimismo, se podría agregar que no era necesario aclarar que esas imágenes eran representaciones de la «raza aria», dado que en el contexto en que eran interpretadas, ello se daba por sentado. Sin embargo, suponer que Heidegger prestaba su acuerdo a todos y cada uno de los puntos de la política oficial se contradice con sus propios textos, en los cuales el biologismo es rechazado dentro de los límites que le permite la situación política. Estas ambigüedades también permiten comprender mejor el sentido de afirmaciones aisladas del filósofo, las cuales podrían tomarse como signos de «oposición» al nazismo (como han querido ver en algunas de ellas intérpretes como Otto Pöggeler o Silvio Vietta).

obra significa mantenerse en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra» (Heidegger, 1996, p. 58). Ésta es la herencia que se constituye en mandato histórico: el peligro consiste en que la obra caiga en la empresa artística, en el gozo del arte como mera fruición estética. Si ello ocurre, los dioses habrán huido y el mundo de la obra habrá desaparecido. El cuidado de la obra es, entonces, el saber que permite que la apertura realizada por la obra se mantenga y preserve, frente a su sedimentación y ocultamiento en las interpretaciones sucesivas.

El mandato histórico que hay en la herencia es resolverse por mantener esa apertura. Es así como la obra instaure una identidad común, pues el cuidado no aísla a los hombres (a diferencia de la mera contemplación estética, que sí lo hace), sino que «la pertenencia a la verdad que acontece en la obra [...] funda el ser para los otros y con los otros como exposición histórica del *Dasein* a partir de su relación con el desocultamiento» (Heidegger, 1996, p. 58).

El pasaje del ser sí-mismo «propio» al «ser con otros» «propio» en *Ser y Tiempo* se intentaba resolver en el § 74 mediante la recurrencia a la repetición de la tradición y la lucha de la generación. En *El origen...*, el ser-con (Heidegger ya no lo denomina «propio», pero es el único que puede estar considerando, ya que la única relación alternativa con la obra es la del goce estético, que disuelve el ser-con en el aislamiento) es fundado en la historia común que la obra instaure. Esta historia no puede ser más que una historia *nacional*, es decir, de un pueblo entendido como poseedor de una identidad basada en una herencia común.

## 6. La instauración de un Estado alemán como verdad del ser

Al enumerar las formas en que acontece originariamente la verdad Heidegger incluye en la lista, además del arte, a la religión, al cuestionar del pensador, al sacrificio esencial y a la fundación de un Estado. Esta enumeración es semejante a la que hacía en el curso sobre el himno *Germania*, salvo en el agregado del «sacrificio esencial». Si tomamos las tres formas que se repiten desde el curso anterior, que llamaba «las fuerzas creadoras del *Dasein* histórico», las potencias del arte, del pensamiento y de la creación de Estados, tenemos (en una división que Heidegger quiere dejar de lado, pues el carácter ontológico de la indagación se presenta como previo a cualquiera de las divisiones tradicionales): el ámbito expresivo-estético, el teórico y el práctico. Queda claro que frente a la ciencia, la cual no es un acontecer originario de la verdad, sino derivado, en la acción del creador de Estados y en la reflexión del pensador sí tiene lugar la verdad: ¿qué relación hay entre esos modos de acontecer la verdad? Más específicamente ¿qué relación existe entre el acontecer de la verdad en el arte, en el cuestionar del pensador y en el de la fundación de

un Estado? Heidegger no hace ninguna otra referencia al tema del Estado en *El origen...* No obstante, podríamos pensar que si las referencias al Estado prácticamente no son explícitas, no por eso la reflexión de Heidegger deja de tener un carácter político esencial que se manifiesta en el tratamiento que la cuestión de la historicidad tiene en este texto.

Acontece historia una vez que la obra de arte funda. La existencia del mundo de un pueblo histórico es aquello que inicia la historia. Arte e identidad del pueblo aparecen fundidos, pues cada uno remite al otro. Heidegger no se preocupa por las condiciones de posibilidad o de efectividad de la historicidad, ni siquiera en la forma en que lo había hecho en *Ser y tiempo*. Todo *El origen de la obra de arte* –lo cual parece obvio si atendemos al título– está dominado por la cuestión del inicio. Sin embargo, no es tan obvia la cuestión acerca del origen, pues si atendemos a la presentación que hace Heidegger de los temas tratados, nos preguntaremos acerca del arte como origen de la obra y del artista. En cambio, la pregunta por el arte como instaurador nos lleva a la cuestión de la «tierra» como origen. La argumentación heideggeriana postula a la «tierra» como aquella fuente que otorga identidad al mundo de un pueblo histórico:

El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí (Heidegger, 1996, p. 40).

Las decisiones «simples y esenciales» forman la historia de un pueblo y se fundan en la aparición de lo que se cierra a sí mismo. En este punto, podemos preguntarnos qué significan las repetidas referencias heideggerianas a la «tierra» como aquello que se cierra. Frente al mundo, lo abierto, la tierra se cierra. Este combate cíclico entre mundo y tierra, una clara reminiscencia de Heráclito, produce la autoafirmación de los elementos en lucha. Ella consiste en un abandonarse los contendientes «a la intimidad de un simple pertenecerse a sí mismo» (Heidegger, 1996, p. 41). La obra de arte se convierte en instigadora del combate entre mundo y tierra. Esta movilidad propia de la obra tiene como metas la autoafirmación y el pertenecerse a sí mismo, dos características ligadas a la identidad.

La verdad que la obra pone en obra es la identidad del pueblo, aquello que le permite reconocerse y abandonarse a un simple pertenecerse a sí mismo. En otros términos, «El origen de la obra de arte» nos está presentando un problema de naturaleza esencialmente política: el problema de la identidad de un pueblo, la cual no puede ser entendida más que como identidad nacional. La identidad que se manifiesta en el combate entre mundo y tierra no es la de una tierra natal entendida como «patria chica». En sus obras anteriores Heidegger vuelve una y otra vez sobre la cuestión de la identidad, entendiéndola como «propiedad», transformando la pregunta por el «sí-mismo propio» en la pregunta por un pueblo después, y luego, pre-

guntándose sobre la existencia histórica de los alemanes a partir de la clave para ello que, a su juicio, constituye la poesía de Hölderlin. En la conferencia que analizamos, vuelve a la misma cuestión: la elucidación del carácter y del origen del «pueblo histórico» busca responder a la pregunta acerca de la identidad mediante una interpretación que la entiende en términos ontológicos.

La conclusión de la conferencia de 1936 se pregunta por «nuestra» distancia con respecto al origen. Para que no queden dudas de que el «nosotros» se refiere a los alemanes, Heidegger afirma que para responder esa pregunta hay que escuchar el signo que no engaña, nombrado por Hölderlin, «el poeta cuya obra aún es una tarea por resolver por parte de los alemanes» (Heidegger, 1996, p. 68). «Difícilmente abandona su lugar / lo que mora cerca del origen», cita. ¿Qué respuesta se puede extraer de esos versos, convertidos por Heidegger en un acertijo? El problema es resolver si el arte se convertirá en una producción en manos de la «empresa artística» o es un origen de «nuestra» existencia histórica. La primera alternativa está representada por el mundo de la cotidianidad. En él el arte es un objeto de consumo y placer, lo cual equivale a su desaparición. La pregunta, entonces, es por la determinación del significado del arte como origen de la existencia histórica de los alemanes. Si la alternativa todavía es posible, ello significa que la pregunta original tenía un sentido diverso del que le atribuye el epílogo agregado por Heidegger en 1956. En consecuencia, debería ser reformulada de la siguiente manera: ¿Qué obra de arte instaura el mundo alemán?

Si el templo griego correspondía al mundo habitado por los dioses ¿qué obra de arte instaurará nuevos dioses en Alemania? La respuesta la da Heidegger al repetir que la obra de Hölderlin constituye una tarea por resolver para los alemanes. Los poemas de Homero y Sófocles instauran el mundo helénico, los poemas de Hölderlin son la manifestación de la verdad propia de «lo alemán». Esta obra no ha sido escuchada por los alemanes, por ello todavía es una tarea por resolver. Si recordamos la enumeración dada por Heidegger, la puesta en obra de la verdad propia de los alemanes se realizaría así de cuatro maneras: mediante la palabra poética de Hölderlin, mediante el preguntar del pensador, mediante el sacrificio esencial y mediante la creación de un Estado.

¿Se puede afirmar que, dado que la instauración de un Estado era una de las maneras de manifestarse la verdad, el nuevo Estado hitleriano era una manifestación de la verdad? Heidegger no lo afirma en ningún momento, ni en esta conferencia, ni en ninguna otra obra, por tanto, nos libramos a la conjetura. Sin embargo, existe una pista importante. El episodio acaecido con la publicación de *Introducción a la metafísica* muestra que, más allá de si el paréntesis aclaratorio figuraba o no en el manuscrito, Heidegger encontraba en 1935 (año en que fue dictado el curso) una «verdad interna» y una «grandeza» propias del nacionalsocialismo, la cual entiende que no ha sido percibida. Ello nos entrega un interesante paralelo, por un lado,

la obra de Hölderlin es una tarea pendiente para los alemanes, puesto que no atienden a esa palabra que mora cerca del origen, por el otro, el nacionalsocialismo contiene una verdad interna que tampoco es comprendida por sus mismos partidarios, que la bastardean en «las turbias aguas de los “valores” y de las “totalidades”» (Heidegger, 1983, p. 208). No podemos afirmar de manera tajante que Heidegger pusiera al Estado fundado por Hitler como una puesta en obra de la verdad, pero sí que la elucidación de la verdad puesta en obra por la poesía de Hölderlin no puede ser indiferente a la «verdad interna» del nacionalsocialismo.

Comprender cómo se vuelve histórica la verdad de la poesía de Hölderlin implica necesariamente entender esta verdad en el plano político, esto es, en el de la identidad nacional de los alemanes y de su mundo histórico. El preguntar del pensador Heidegger es el intérprete privilegiado de esa puesta en obra de la verdad. Por todo ello, podemos afirmar que el filósofo intenta con *El origen de la obra de arte* y con los cursos sobre Hölderlin que había comenzado un año antes, elucidar cómo llega al ser esa verdad histórica que se hace mundo para los alemanes. Creemos que es interesante observar que la *Kehre*, el pensamiento del ser que quiere «reponerse» de la metafísica, concluye encontrando como fundamento del desocultamiento que se abre con la obra al concepto que designa la identidad colectiva desde la Revolución Francesa: la nación. Este término, de tan exitosa carrera en la política europea del siglo XIX y XX, es elevado por Heidegger a una dignidad metafísica que muy pocos filósofos políticos podrían haber concebido (y aceptado).

## Bibliografía

- Bourdieu Pierre, (1983), *La ontología política de Martin Heidegger*, en *id.*, *Campo del poder y campo intelectual*, Folios Ediciones, Buenos Aires, pp. 37-154.
- Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe*, V. Klostermann, Frankfurt a/M.
- Heidegger, Martin, (1977a), *Band 2, Sein und Zeit*
- Heidegger, Martin, (1977b), *Band 5, Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*
- Heidegger, Martin, (1989), *Band 39, Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein*
- Heidegger, Martin, (1983), *Band 40, Einführung in die Metaphysik*
- Heidegger, Martin, (1996), *El origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*, trad. al español de A. Leyte y H. Cortés Madrid, Alianza, pp 11-74.

Luis Alejandro Rossi  
 Universidad Nacional de Quilmes (Argentina)  
 lrossi@unq.edu.ar