

La «superación heideggeriana de la estética

El pensamiento heideggeriano se caracteriza, entre otras cosas, por intentar llevar a cabo, desde la altura de nuestro tiempo, un diálogo profundo e innovador con la tradición, que nos permita contemplar desde un nuevo horizonte todo nuestro pasado filosófico, desde los presocráticos hasta nuestros días. En este sentido, la obra heideggeriana viene a situarse junto a las de Hegel y Nietzsche, que, como es sabido se desarrollan en una confrontación constante con esa tradición.

Prolongadora, en efecto, de los planteamientos hegelianos y nietzscheanos, la obra de Heidegger no deja de revestir una particular radicalidad y violencia, que le conducen al conocido proyecto de la «superación» de la metafísica imperante en Occidente desde los tiempos de Platón, y que habría llegado en nuestro tiempo al agotamiento de sus posibilidades expresivas. Heidegger se enfrenta a la larga historia de la metafísica occidental, cuyo último gran capítulo estaría constituido por el reino de la técnica moderna y del pensamiento calculador propio de lo que el mismo Heidegger denomina «Gestell». En este contexto se habla a menudo de la expresión heideggeriana «final de la filosofía», pero ya no es tan frecuente que se especifique debidamente el alcance de dicha expresión. Heidegger está aludiendo al acabamiento, a la consumación de la Filosofía en cuanto metafísica en el ámbito de la ciencia experimental, de la técnica, de la cibernética. La metafísica no habría desaparecido sino que ejercería ahora su reinado ilimitado en el ámbito del ente. Por ello habla de su consumación en este horizonte. Habríamos llegado a las últimas posibilidades de la metafísica de la subjetividad, peculiar de los tiempos modernos, la época de la «imagen del mundo».

Sin embargo, Heidegger se va a preguntar si ante esta consumación de la Filosofía como metafísica no sería posible «otro» tipo de pensamiento distinto del metafísico, cuya posibilidad haya pasado inadvertida

y que, sin embargo, nos permitiría una nueva lectura de toda la historia de la filosofía: «¿o es que, aparte de la *última* posibilidad mencionada (la desintegración de la filosofía en las ciencias tecnificadas), hay para el pensamiento una *primera* posibilidad, de la que tuvo que salir, ciertamente, el pensar como filosofía, pero que, sin embargo no pudo conocer ni asumir bajo la forma de filosofía?».

Tal como señala programáticamente un aforismo de *Aus der Erfahrung des Denkens*, es preciso intentar «el paso atrás desde la filosofía al pensamiento del Ser», en búsqueda de lo no dicho y lo no pensado en la tradición metafísica. Se trataría de poner las bases de un pensamiento que nos alumbrase aquellos ámbitos que permanecen inaccesibles a la metafísica y más todavía a las ciencias que se derivan de ella.

Tal es lo que pretendería Heidegger encontrar con su mecanismo del «paso atrás» en busca del fundamento no pensado y no dicho de la tradición metafísica. A dicho programa intenta responder la conocida pregunta heideggeriana: ¿Qué tarea le queda todavía reservada al pensar al final de la filosofía? La búsqueda de ese pensar esencial futuro, superador de la metafísica, no ha de realizarse al margen de una nueva lectura de la historia del pensamiento: «cualquier intento de hacerse una idea sobre la supuesta tarea del pensar, se ve remitido a una mirada atrás, hacia la totalidad de la Historia de la Filosofía. Y no sólo esto: se ve, además, precisada a pensar la historicidad de aquello que da a la Filosofía la posibilidad de una Historia». ²

Es preciso reiterar (Wieder-holen) el sentido de toda nuestra tradición filosófica. Tal como precisará en *Einführung in die Metaphysik* se trata de reiterar el comienzo de nuestra existencia histórico-espiritual con vistas a transformarlo en «otro» comienzo. Ante ello, Heidegger quiere evitar la impresión de anacronismo, como si de lo que se tratara fuera de reproducir en nuestro momento presente un lejano comienzo histórico. Se trataría más bien de reiterar el comienzo de una forma «más originaria», procurando asumir la dimensión no pensada por la metafísica. ³

Muchos son ciertamente los interrogantes y las tensiones que surgen del proyecto heideggeriano, producto en parte de su especial complejidad. Cabría, por ejemplo, mencionar en este sentido la tensión existente entre un pensamiento futuro, que la obra heideggeriana no haría más que preparar⁴, y la concepción según la que el *Ereignis* vendría a suponer una especie de consumación de la *Seinsgeschichte*⁵. Pero, en todo caso, el mecanismo del «paso atrás», a la vez que permite pensar a la tradición de una forma más originaria, va a permitir también, a pesar de cierto lastre

¹ *¿Qué es la filosofía?* Madrid, 1980. Pág. 102.

² *Ibidem*. Pág. 103.

³ *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen, 1966. Págs. 29-30.

⁴ Cfr. *L'Herne*. Martin Heidegger. París, 1983. Pág. 97.

⁵ *Zur Sache des Denkens*. Tübingen, 1969. Págs. 44 y ss.

arcaizante, una mayor apertura al futuro. No dudamos, en este sentido, en compartir el criterio de Pöggeler cuando señala: «Más bien constituye en este pensamiento el paso atrás, el retorno a lo que ha sido, a lo no pensado del origen, el camino hacia el futuro»⁶. Pensamos que ambas dimensiones gravitan poderosamente sobre el pensamiento de Heidegger, si bien en todo ello sería preciso remitirse a la gráfica expresión de Habermas al referirse al sentido de la obra de Gadamer: éste habría llevado a cabo una *Urbansierung der Heideggerschen Provinz*. Esta sería, en efecto, en nuestra opinión, una tarea ineludible.

En esta perspectiva cabe afirmar que el pensamiento heideggerino posee en su conjunto el carácter de un «retorno»⁷, de un paso atrás hacia el fundamento no pensado. Las posibilidades de la tradición metafísica estarían concluidas, pero «para nosotros no es una nada, porque se hace de nuevo actual en el Diálogo. En mis lecciones y conferencias de los treinta años pasados, mi trabajo consistió fundamentalmente en una interpretación de la Filosofía occidental»⁸. Lo que ocurre es que frente a la construcción absoluta hegeliana, tanto Nietzsche como Heidegger se van a mostrar más bien como precursores de los proyectos desconstrutores de la actualidad. Según refiere Gadamer, ya a comienzos de los años veinte se planteaba Heidegger esta tarea, tratando de desconstruir ante todo la conceptualidad sobre la que evolucionaba la filosofía moderna. Sería preciso desconstruir y a la vez volver a construir desde una nueva perspectiva dicha tradición⁹. Tal es el horizonte en el que sitúan tanto el parágrafo seis de *Sein und Zeit* en el que se aborda el problema de una «destrucción de la historia de la ontología» como *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, según los que los aspectos fundamentales del método fenomenológico serían: reducción, construcción y destrucción, que constituirían un todo unitario: «la construcción de la filosofía es necesariamente destrucción, es decir, una desconstrucción (Abbau) de lo transmitido (Überliefert) llevada a cabo mediante un retorno histórico a la tradición, lo que no significa ninguna negación ni condenar la tradición a la nulidad sino precisamente, al contrario, una apropiación positiva de la misma»¹⁰.

En este contexto general, brevemente esbozado, es en el que hay que situar la confrontación heideggeriana con el problema del Arte. Cabría decir en este sentido que si para Heidegger es preciso «superar» la metafísica, también lo es «superar» la estética, dado que ésta es feudataria de la tradición metafísica. De esta manera también en este ámbito es preci-

⁶ Cfr. O. Pöggeler: *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen, 1963. Págs. 11-12.

⁷ *Zur Sache des Denkens*. Pág. 30.

⁸ «Sólo un Dios puede salvarnos todavía», en *Revista de Occidente*. Diciembre 1976. Pág. 12.

⁹ Cfr. H. G. Gadamer: *Heidegger et l'histoire de la philosophie*. En L'Herne: *Martin Heidegger*. Pág. 170.

¹⁰ *Die Grundprobleme de Phänomenologie*. Frankfurt a.M., 1975. Pág. 31.

so llevar a cabo ese paso atrás desde una concepción subjetivista del arte a otra que lo sitúe en el horizonte de la verdad del ser, pues la metafísica es como el fundamento que domina todos los fenómenos que surgen en el seno de una época.

En el diálogo entre Heidegger y un profesor japonés, que figura en *Unterwegs zur Sprache*, al indicar este último que el enfoque heideggeriano deja detrás de sí junto con la metafísica la estética fundada en ella. Heidegger asiente, matizando: «Pero de forma que ahora consideramos la esencia de lo estético y lo situamos dentro de sus límites»¹¹.

Heidegger está lejos de faltar a esta cita con el problema del arte, punto de referencia privilegiado de la filosofía desde su nacimiento mismo. En Platón y Aristóteles ya encontramos dos grandes meditaciones sobre esta temática y a partir de ahí se inicia una tradición que a través de la filosofía y la teología ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, esta antigua confrontación se va a volver particularmente apremiante desde la Ilustración a nuestros días¹². Es en este horizonte donde se van a perfilar tempranamente las dos posiciones paradigmáticas de Schelling y Hegel, según se someta la filosofía al arte o viceversa. El pensamiento posthegeliano va a seguir girando en torno a esta problemática, bien se trate de Kierkegaard, Schopenhauer, Wagner o Nietzsche. Finalmente nuestro siglo se muestra asimismo particularmente sensible a esta problemática, como cabe observar en Whitehead o en Hartmann, en la Escuela de Frankfurt o en la corriente hermenéutica, en el existencialismo o en el estructuralismo...

Enfrentándose con toda esta historia, cabe decir que el problema del arte viene a constituir para Heidegger una especie de clave privilegiada para perseguir la evolución de su pensamiento, así como para dilucidar el sentido de su diálogo con toda la filosofía occidental. También desde este punto de vista se trataría de poner las bases para un «nuevo comienzo», pues, como hemos señalado, se trata de «superar» la concepción tradicional de la estética, en cuanto feudataria de la metafísica. Como cabe sospechar, se trata de un problema complejo y las páginas siguientes no pretenden más que hacer ver cómo se plantea dicha temática en el conjunto de la obra heideggeriana, prestando particular atención a las publicaciones más recientes.

EL PROBLEMA DEL ARTE EN LA OBRA HEIDEGGERIANA

El arte reviste una importancia creciente en el conjunto de la obra heideggeriana, de forma que las alusiones a este problema se encuentran dispersas por doquier. Al mismo tiempo el tema del arte goza de un grado de aceptación de que no disfruta la ciencia. Ya tempranamente en *Die*

¹¹ *Unterwegs zur Sprache*. Pág. 138.

¹² Véase, por ejemplo, S. Marchán: *La estética en la cultura moderna*. Barcelona, 1982.

Grundbegriffe der Metaphysik del semestre de invierno 1929-1930 el arte es concebido a modo de «hermano de la filosofía», mientras que, por el contrario, la ciencia «quizá no sea más que una servidora»¹³. El arte y la filosofía no aparecen ciertamente como iguales, pero se sitúan en el mismo nivel. Es curioso observar, por otra parte, cómo la definición de filosofía que escoge Heidegger para introducirse en el tema no es ninguna definición escolar al uso, sino por el contrario la que le ofrece un poeta romántico como Novalis: «La filosofía es propiamente añoranza, un impulso de sentirse en casa por doquier». Heidegger reconoce que tal lenguaje resulta chocante e incluso incomprensible para el hombre actual, «simio de la civilización», pero, a pesar de todo, no va a dudar en señalar que Novalis expresa poéticamente el problema de la finitud como «forma fundamental» de nuestro ser, en cuyo horizonte surge la filosofía.

A partir de este momento, la referencia al ámbito del arte se va a ir haciendo más intensa, si bien condicionada ciertamente por la situación filosófica y política en que se encuentra Heidegger. A mediados de los años treinta surge el escrito más conocido sobre esta temática, a saber, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, que aparecerá más tarde en el marco de los *Holzwege*. A la vez, Heidegger empieza a dedicarse profundamente al estudio de su poeta preferido: Hölderlin. Como resultado de esta dedicación, aparte de las conocidas *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, poseemos tres cursos de los años 30 y 40, publicados recientemente en el marco de la *Gesamtausgabe* de la obra heideggeriana. Se trata de los cursos: *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»*; *Hölderlins Hymne «Andenken»* y de *Hölderlins Hymne «Der Ister»*. Asimismo de los años 30 es el curso *Die Wille zur Macht als Kunst*, en el que analiza las etapas fundamentales de la historia de la estética.

Aparte de Hölderlin, habría que destacar a otros poetas objeto de la atención de Heidegger: Rilke, Trakl, S. Georg... cabiendo destacar en este sentido el artículo *Wozu Dichter?* dedicado a la poesía de Rilke. Del resto de la producción heideggeriana cabría mencionar el pequeño escrito *Die Kunst und der Raum*, dedicado a E. Chillida, que aborda el problema del espacio artístico y, finalmente, la conferencia pronunciada en Atenas en 1967, con el título *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, que trata de enfocar el problema del arte desde el horizonte del mundo técnico.

Si a todo ello añadimos que las alusiones al problema del arte aparecen dispersas a lo largo de otros varios escritos heideggerianos, caemos en la cuenta de la intensidad con que ha afrontado este problema. Cabría, por ejemplo, aludir en este último sentido al volumen de las obras completas que lleva el título *Aus der Erfahrung des Denkens*, que, aparte de contener el pequeño escrito de la misma denominación, viene a consti-

¹³ *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. Frankfurt a.M., 1983. Pág. 7.

tuir una antología de pequeños ensayos del autor, desde 1910 hasta 1976, muchos de los cuales giran en torno al problema del arte.

Como cabe advertir, de entre todas las manifestaciones artísticas es sobre todo la poesía la que interesa en primer lugar a Heidegger, siendo por el contrario muy escasas las referencias a la música en abierta oposición a la práctica seguida por sus contemporáneos Adorno y Bloch, por referirnos a dos casos concretos. Del ámbito de la pintura cabría mencionar a van Gogh, Cezanne y P. Klee, como objeto de la atención heideggeriana.

LA METAFISICA Y LA CONSIDERACION SIMBOLICA DEL ARTE

Como hemos indicado, para Heidegger la historia de la metafísica condiciona la interpretación estética del arte a través de sus diferentes etapas, de tal manera que si es preciso superar la metafísica, también lo será superar la estética, feudataria de la misma. En el seno de la moderna metafísica de la subjetividad, la estética termina convirtiendo al arte en «vivencia» (Erlebnis), pero para Heidegger «quizá es la vivencia el elemento en el que muere el arte»¹⁴, siendo preciso por tanto llevar a cabo un viraje en este tipo de consideración.

Pero antes de aproximarnos a la visión heideggeriana de la historia de la estética, parece oportuno reparar previamente en la concepción simbólica (sinn-bildlich) del arte en conexión con la tradición metafísica. Desde este horizonte, cabría advertir fácilmente el lugar subordinado que la metafísica le reservaba al arte.

Aun cuando Heidegger alude en varios lugares de su obra a esta cuestión, es preciso destacar por su especial nitidez las exposiciones que figuran en el curso *Hölderlins Hymne «Der Ister»*, al tratar el marco teórico desde el que interpretar la poesía de Hölderlin.

Heidegger comienza analizando el concepto de símbolo (Sinnbild), tomado en un sentido amplio, como mecanismo para interpretar el lenguaje poético. Tomado en este sentido amplio cabría subsumir bajo este término la alegoría, el «símbolo», la metáfora, los ejemplos... Más que las diferencias que puedan existir entre estos términos y otros afines, lo que interesa a Heidegger ante todo es la especie de armazón común a todos ellos. Dicha armazón estaría constituida por la distinción entre un ámbito sensible y otro suprasensible¹⁵. Todos los términos que expresan la

--- ¹⁴ *Holzwege*. Frankfurt a.M., 1972: Pág. 66.

¹⁵ Véase a este respecto G. Durand: «Nuevamente se advierte cuál va a ser el dominio predilecto del simbolismo: lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Estas "cosas ausentes o imposibles de percibir", por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia». (Cfr. id.: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, 1971. Pág. 14.)

noción de símbolo (Sinnbild) daría, a juicio de Heidegger por supuesta tal distinción.

Lo decisivo para Heidegger es que ese doble plano, ese dualismo remite a la visión metafísica imperante en Occidente desde Platón. En partición resulta esencial que el ámbito espiritual, no sensible, representa precisamente la «verdadera realidad», mientras que el ámbito sensible representa por el contrario un nivel previo, subordinado. Si se designa el ámbito sensible en sentido amplio como lo «físico», el ámbito no sensible será aquel que va más allá de lo físico, es decir, el «metafísico». Precisamente la distinción entre esos dos ámbitos sería lo característico de la tradición metafísica. Sobre las huellas de Nietzsche, Heidegger se complace, como es sabido, en acentuar dicho dualismo metafísico: «La distinción de lo sensible αἰσθητόν de lo no sensible νοητόν constituye la estructura fundamental de lo que tradicionalmente se denomina metafísica»¹⁶. Tal sería la concepción del mundo imperante desde Platón.

La interpretación que ofrece Heidegger de toda esta historia es ciertamente sugestiva y profunda, aunque por otra parte no parezca posible rechazar el reproche de violencia, que sería ejercida sobre esa historia, por más que la interpretación heideggeriana se muestre más matizada que la de Nietzsche. Compartimos por ello críticas como las de P. Ricoeur cuando se refiere al «lecho de Procusto» a que Heidegger sometería dicha historia.¹⁷

En todo caso, lo que sí parece claro es la subordinación del arte a la correspondiente interpretación «metafísica» del mundo. Para la metafísica, la obra de arte es concebida como algo sensible que no existe para sí sino que está en función de lo no sensible, de lo suprasensible. Tal es, por ejemplo, el punto de vista expresado con toda nitidez por aquel autor que ha elaborado la metafísica del arte «más omnicomprendiva» de toda la historia, a saber, por Hegel. Así se expresa en sus lecciones sobre estética: «Lo sensible de la obra de arte sólo ha de tener existencia en la medida en que existe para el espíritu del hombre, pero no en cuanto existe como sensible para sí mismo». Tal era en última instancia el punto de vista de toda metafísica desde Platón. La misión del arte en el seno de esta interpretación consiste en que, en cuanto lo αἰσθητόν, en cuanto lo perceptiblemente sensible, permite reflejar, dejar aparecer lo νοητόν, lo no-sensible¹⁸.

La tradición dualista de la metafísica ofrece así para Heidegger el

¹⁶ Hölderlins Hymne «Der Ister». Frankfurt a.M., 1984. Pág. 18.

¹⁷ «Nos queda la afirmación de que la separación de lo sensible y de lo no-sensible es el rasgo fundamental de lo que se llama "metafísica y que confiere al pensamiento occidental sus rasgos esenciales". Temo que sólo un gesto autoritario, imposible de justificar, coloque a la filosofía occidental en ese lecho de Procusto». (P. Ricoeur: *La metáfora viva*. Madrid, 1980. Pág. 384.)

¹⁸ *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen, 1982. Pág. 102.

marco teórico para la interpretación del arte occidental. Así el arte refleja, desde su propia perspectiva, ese dualismo. En este contexto cabe comprender la conocida expresión que aparece en *Der Satz vom Grund*: «lo metafórico existe tan sólo en el seno de la metafísica»¹⁹. De la misma manera es en el seno de la metafísica donde el arte es concebido como simbólica (*sinnbildlich*). Heidegger llama la atención acerca de la estructura de esta palabra compuesta: «Bild» se refiere a lo perceptible de una forma sensible en general, a través de la vista, del oído, etc. «Sinn», por el contrario, se refiere a lo no sensible que se trata de comprender e interpretar y que a lo largo de la historia de la metafísica habría recibido múltiples determinaciones: lo no sensible y lo suprasensible es lo espiritual. El arte, por tanto, en cuanto símbolo (*Sinnbild*) trata de hacer sensible aquello que es más elevado y verdadero. De esta manera «la esencia del arte está en pie y cae con la esencia y la verdad de la metafísica»²⁰. Como consecuencia de ello, la forma concreta como el hombre aborda históricamente el problema del arte, va a estar condicionada por el modo como se le haga patente y se le manifieste la totalidad de lo existente. En todo ello lo sensible es concebido como «*Sinn-bild*», mientras que lo suprasensible va a ser concebido más bien como «*Vor-bild*», como modelo, como arquetipo.

Por ello también la historicidad de la metafísica va a condicionar a la vez la historicidad del arte. En su historia bimilenaria, desde Platón hasta Nietzsche, la metafísica ha ido experimentando una serie de transformaciones esenciales y de esta manera también las relaciones entre lo sensible y lo suprasensible se han visto alteradas como queda bien patente en el contraste Platón-Nietzsche. De una forma análoga a dichas transformaciones, también se habría transformado la esencia simbólica del arte.

Así, por ejemplo, la pintura griega, los murales de Pompeya, los cuadros del Giotto o de Durero no difieren tan sólo de acuerdo con su estilo sino que dicho estilo refleja una esencia metafísica distinta en cada caso. Todas estas obras manifiestan sensiblemente lo real, pero lo hacen desde una concepción diferente de esa realidad, en cuanto reflejan distintas etapas de la historia de la metafísica. En lo que sí coincidirían todas ellas sería en el mantenerse en el seno de la interpretación metafísica del mundo. Como es sabido, Heidegger considera insuficientes las «inversiones» del platonismo llevadas a cabo en el siglo XIX, en concreto por Nietzsche. Por ello también el arte que surja en esa época sigue dando expresión, a pesar de las apariencias, a una determinada visión metafísica del mundo.

Quedan claros, de esta manera, la conexión entre arte y metafísica, y también el hecho de que los reproches fundamentales a la interpretación heideggeriana de la historia de la metafísica se hacen extensivos a la vez a su interpretación del sentido del arte. El arte estaría concebido en este

¹⁹ *Der Satz vom Grund*. Pfullingen, 1978. Pág. 89.

²⁰ *Hölderlins Hymne «Der Ister»*. Pág. 19.

marco como una forma subordinada de conocimiento de la verdad, a modo de conocimiento mediato de algo que la filosofía concibe de una forma más adecuada. Tal sería la condición simbólica (*sinnbildlich*) del arte.

Está claro, desde ahora, que Heidegger, de la mano de Hölderlin se encamina a una concepción postmetafísica del arte, una concepción que ya no quiere ser simbólica.

ETAPAS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DE LA ESTÉTICA

Aparte de diferentes alusiones dispersas al problema de la historicidad de la estética, en cuanto intento de la comprensión metafísica del arte, Heidegger se ha acercado con cierto detalle a esta cuestión en el curso *Der Wille zur Macht als Kunst* (1936-37), que figura actualmente en el primer volumen de su estudio sobre Nietzsche. Tal propósito le ofrece a Heidegger la posibilidad de reiterar, desde este nuevo horizonte, la historia del pensamiento occidental.

Aunque, también para Heidegger, la estética es un fenómeno típicamente moderno, se trata de un acontecimiento largamente preparado, en cuanto solidario con la metafísica. Aunque el nombre «Estética» es reciente, del siglo XVIII, la forma de preguntar por el arte a partir del «estado sentimental del que goza y produce» la obra de arte, es antigua. Sería en realidad tan antigua como la reflexión sobre el arte y la belleza en el seno del pensamiento occidental. Para Heidegger la reflexión filosófica sobre la esencia del arte y de la belleza «comienza» ya como estética, aún cuando sólo más tarde se mostraron debidamente sus virtualidades.

Sin embargo, también desde este punto Heidegger sitúa aparte al período presocrático que «todavía no» piensa metafísicamente ni tampoco enfoca el problema del arte desde una perspectiva estética. Para Heidegger el «gran arte griego» careció de una explícita reflexión intelectual-conceptual sobre el mismo. Pero ello no quiere decir que los primeros pensadores griegos hayan convertido el arte en mero objeto de «vivencia» en sentido subjetivista: «Afortunadamente los griegos no tenían vivencia alguna, sino que, por el contrario, estaban en posesión de un saber tan originario y diáfano y poseían una tal pasión por el saber, que no tenían en esta diafanidad del saber necesidad de «estética alguna».²¹

Lo anterior ya nos sugiere que a juicio de Heidegger esta situación va a cambiar en el giro platónico del pensamiento occidental. Es bien conocida la relevancia que Heidegger atribuye a este giro, siguiendo las huellas de Nietzsche. Toda metafísica vendría a hablar la lengua de Platón, pues, en definitiva, la metafísica es «platonismo». Por ello Platón podría

²¹ Nietzsche I. Pfullingen, 1961. Pág. 95.

ser considerado como el «mayor pensador de Occidente», en atención al influjo que su pensamiento ha ejercido a lo largo de toda nuestra historia²². Estaríamos aquí en el comienzo de la metafísica, que es a la vez el comienzo del humanismo, de la Ilustración y también de la consideración estética del arte en el momento en que el «gran arte» y, junto a él, la gran filosofía coetánea se encaminaban a su fin. Se trata de la época de Platón y Aristóteles. Ya con Platón asistimos a un giro en la determinación de la esencia de la verdad. Tal es el fenómeno subyacente a las demás manifestaciones de la época. Así ocurre en el caso del arte: «a la mutación de la esencia de la verdad corresponde la historia esencial del arte occidental»²³.

Según el platonismo, lo suprasensible es concebido como el verdadero ser. De tal afirmación se deduciría que el arte, en cuanto afirmación de lo sensible, poseería un valor inferior a la verdad, es decir, a la filosofía en cuanto conocimiento de lo que existe de verdad. De esto se deduciría una paradójica degradación del arte a través de nadie menos que Platón. Por una parte era innegable su fascinación por el arte pero, por otra, su concepción teórica lo sometía violentamente a unos esquemas demasiado rígidos. Como hemos señalado ya, la Ilustración nace, en cuanto a sus virtualidades, con la metafísica misma, y Platón se halla metido en ese proceso. Ahora bien, es típico de la Ilustración fomentar un pensamiento disecador respecto a lo mítico y a lo poético como si el pensamiento consistiera en una mera «desmitificación» del mito. A juicio de Heidegger, mediante este modo de proceder no se haría justicia ni al pensamiento ni al mito, ni tampoco a la poesía como tal.

Aún cuando Platón aborda el problema del arte tanto en la *República* como en el *Banquete* y en el *Fedro*, Heidegger se va a fijar ante todo en la *República* puesto que ésta, mientras en el libro VII no ofrece la primacía de la filosofía como forma de saber acerca del ser en el libro X nos habla por el contrario del carácter subordinado de arte, en cuanto mimesis. En efecto, en cuanto imitación, el arte se mantiene lejos del ser, lejos de la visión inmediata e imperturbada de la idea. Por ello el magisterio de los filósofos termina desplazando al de los poetas, pues «bien lejos de lo verdadero está el arte imitativo». Homero sigue siendo fascinante, pero «ningún hombre ha de ser honrado por encima de la verdad». Platón sería así testigo para Heidegger del sometimiento del arte a la estructuración metafísica que, en definitiva, va a conducirle a degradar su dignidad inicial. Platón es también aquí un punto de referencia fundamental tanto por el lugar que le asigna al arte como por la infraestructura diseñada para su comprensión teórica.

Desde Platón, Heidegger da un salto hasta los orígenes de la modernidad, cuyas características van a influir asimismo de una forma decisiva

²² *Was heisst Denken?* Tübingen, 1971. Pág. 112.

²³ *Holzwege*. Pág. 68.

en la comprensión de la situación y sentido del arte a lo largo de toda esta época. Se muestra una vez más que la iniciación de una nueva etapa en la historia de la metafísica conlleva una mutación en las demás manifestaciones históricas. Heidegger concibe la época que ahora se inicia como la «época de la imagen del mundo» cuyas características principales, sustentadas por una visión metafísica común, vendrían a ser la ciencia, la técnica, la obra de arte como objeto de la vivencia (Erlebnis), la desdivinización, la cultura. Heidegger sintetiza así la mutación metafísica operada en este momento: «el mundo se ha convertido en imagen y el hombre en sujeto»²⁴. Una caracterización convergente con aquella que nos ofrece Foucault cuando señala que: «el pensamiento moderno avanza en esta dirección en la que lo otro del hombre debe convertirse en lo mismo que él»²⁵. Se trata, como es sabido, de la moderna metafísica de la subjetividad.

En este horizonte, el hombre y el saber del hombre acerca de sí mismo aparecen ahora como el lugar de decisión acerca de «cómo se ha de experimentar, determinar y configurar el ente»²⁶. Ello va a llevar consigo que la forma cómo el hombre encuentre y sienta las cosas, en definitiva su «gusto», se convierta en una especie de tribunal acerca del ente. Es la época iniciada programáticamente por Descartes al postular que la certeza de todo ser esté fundamentada en la autoconciencia de yo singular: cogito ergo sum.

Es por tanto algo acorde con el espíritu de la época el que ahora la obra de arte sea concebida como objeto de vivencia y que por consiguiente sea en esta época cuando surja de una forma explícita y temática la estética, consumando así un proceso largamente preparado. La estética vendría a ser en el campo de la sensibilidad y del sentimiento algo análogo a lo que es la lógica en el campo del pensamiento. Por eso se le comienza llamando «lógica de la sensibilidad».

Simultáneamente con la configuración de la estética como saber acerca del arte, feudataria de la moderna metafísica de la subjetividad, Heidegger ve un segundo hecho en conexión con el anterior. Se trata del destino que ahora experimenta lo que Heidegger, siguiendo las huellas de Hegel, denomina el «gran arte». Asistimos ahora precisamente a la «caída» de ese gran arte. El arte no sería grande única y primariamente en atención a las elevadas cualidades de lo creado, sino más bien al hecho de que representa una necesidad absoluta. En este sentido el gran arte aparece dotado de la misión histórica de manifestar a través de sus obras la «verdad del ente en su conjunto, es decir, lo incondicionado, lo absoluto»²⁷. Es desde este punto de vista desde el que cabe hablar de la «caída»

²⁴ *Ibidem*. Pág. 85.

²⁵ Cfr. M. Foucault: *Las palabras y las cosas*. México, 1971. Pág. 319.

²⁶ *Nietzsche I*. Pág. 99.

²⁷ *Ibidem*. Pág. 100.

del «gran arte». No se trata por tanto de que el nivel artístico o el estilo se hayan hecho menores, sino de que el arte, en el horizonte de la estética, ha perdido su capacidad de expresión de lo absoluto, para situarse en el horizonte del estado sentimental del hombre.

Como es obvio, Heidegger está aludiendo aquí al famoso tópico de la estética hegeliana acerca de la «muerte del arte». Hegel pesó mucho en la reflexión heideggeriana acerca del arte, no regateando elogios hacia la gran estética del autor idealista²⁸. Esta «muerte» del arte no ha de ser entendida como si en futuro ya no hubiera producciones artísticas, incluso de eminente calidad. Se trata de señalar más bien, indica Heidegger, esa pérdida de capacidad para expresar lo absoluto. Como veremos más adelante, la postura de Heidegger acerca del futuro del arte va a tratar de ser más matizada que la de Hegel.

Heidegger considera por último los avatares posthegelianos de la estética, a través de autores como R. Wagner, Schopenhauer y Nietzsche. A pesar del dictamen de Hegel, el siglo XIX va a intentar una vez más el proyecto de la «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*). Tal intento va unido a la figura de Wagner, que encuentra una especie de confirmación metafísica en la obra fundamental de Schopenhauer. Pero tal proyecto parece condenado al fracaso, pues este arte más que expresar lo absoluto parece quedar reducido a su condición de mero suscitador de vivencias (*erlebniserreger*). A tal fin serviría adecuadamente el predominio del arte como música, actividad hacia la que tan parco se ha mostrado Heidegger.

Lo estético se va vaciando al convertirse en una especie de fin en sí. Surge el fenómeno del «hombre estético» como producto típico del siglo XIX y ello constituye el contrafondo del fenómeno del nihilismo que Nietzsche va a denunciar con toda decisión. Es precisamente Nietzsche quien interesa a Heidegger de una forma especial.

En Nietzsche se observa ya claramente la distancia que nos separa de Hegel. Mientras que este último consideraba al arte, a diferencia de lo que ocurría con la religión, la moral y la filosofía, como algo pasado (*vergangen*), Nietzsche va a buscar en el arte una especie de contramovimiento contra el nihilismo, dejando advertir en ello, a pesar de todo, el influjo wagneriano acerca de la «obra de arte total». Mientras que Hegel nos ofrece la más grandiosa metafísica del arte, Nietzsche parece derivar hacia una fisiología del arte: «La estética no es otra cosa que fisiología aplicada» (Nietzsche contra Wagner). De esta manera la estética ya no seguiría siendo «psicología» tal como se hizo corriente en el siglo XIX sino que se desplazaba hasta el estudio de los estados y acontecimientos corporales. La posición nietzscheana podría ser considerada como «estética extrema» en la medida en que persigue la consideración de lo estético hasta el punto límite de la situación corporal: «Aquí, de hecho, el preguntar es-

²⁸ Cfr. el interesante estudio de J. Taminioux: «Le dépassement heideggerien de l'esthétique et l'héritage de Hegel», en Id.: *Recoupements*. Bruxelles, 1982.

tético por el arte ha sido pensado hasta el fin, en sus últimas consecuencias»²⁹.

Una vez más aparece la convergencia entre la historia de la metafísica y la historia del arte. La metafísica de Nietzsche sería una especie de «platonismo invertido». Por ello también va a afirmar en oposición a Platón que el arte posee más valor que la verdad. Es decir, el arte como lo «sensible» es más ser que lo suprasensible. Sin embargo, ya se conoce la propensión de Heidegger a «territorializar» a Nietzsche: esta filosofía en cuanto contramovimiento permanece necesariamente, como todo anti-, prisionero en la esencia de aquello contra lo que se rebela. Por ello la obra de Nietzsche se sigue moviendo a juicio de Heidegger en el ámbito de la metafísica y de la estética. Heidegger va a intentar situarse en un horizonte más originario en cuanto a la «superación» de la metafísica y de la consideración estética del arte. Tal como señala W. Biemel, nos encontramos aquí ante un nuevo comienzo. Ello implica buscar un futuro para el arte. Si bien había afirmado que la vivencia (*Erlebnis*) quizá constituía el elemento en que muere el arte, ulteriormente va a precisar: esa frase no quiere decir que el arte haya concluido sin más, puesto que cabe buscar «otro elemento» más allá de la vivencia como tal³⁰.

EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

El escrito más representativo del nuevo enfoque heideggeriano y a la vez el que ha sido objeto de más numerosos estudios es *Der Ursprung des Kunstwerkes*, elaborado en los años 1935-36 y que fue publicado en el marco de los *Holzwege*. En 1956 Heidegger escribió un *Zusatz* con motivo de la publicación de este trabajo por la editorial Reclam. Finalmente, el volumen 5 de la *Gesamtausgabe*, correspondiente a los *Holzwege*, consigna también una serie de observaciones marginales que Heidegger fue añadiendo posteriormente al texto.

Al recordar el eco que produjeron las conferencias de Heidegger acerca del origen de la obra de arte, un autor como Gadamer no duda en señalar que dichas conferencias constituyeron una «philosophische Sensation», debido sobre todo al nuevo aparato conceptual de que Heidegger se estaba sirviendo. Con ello se alcanzaría a la vez una especie de indicador respecto a la problemática peculiar del Heidegger posterior³¹.

Heidegger aclara en el epílogo del presente escrito que no ha sido su pretensión «descifrar el enigma» del arte. Sólo se habría propuesto «ver el enigma». En el *Zusatz* de 1956 va a matizar ulteriormente: «Todo el trata-

²⁹ Nietzsche I. Pág. 109.

³⁰ Cfr. *Gesamtausgabe*, Bd. 5. Frankfurt a.M., 1977. Pág. 66, nota b.

³¹ Cfr. H. G. Gadamer: «Zur Einführung», en M. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Reclam. Stuttgart, 1982. Pág. 98.

do "El origen de la obra de arte" se mueve conscientemente y, sin embargo, de una forma tácita en el camino de la pregunta por la esencia del ser. La reflexión acerca de lo que es el *arte*, está determinada por completo, y de una forma decidida, tan sólo a partir de la pregunta por el *ser*³². Tal planteamiento ha suscitado la cuestión acerca de la verdadera índole del escrito heideggeriano.

Así, O. Pöggeler se ha pronunciado con frecuencia acerca de este punto. En su conocido estudio *Der Denkweg Martin Heideggers* llega a afirmar, apoyándose en tal constatación heideggeriana, que el escrito acerca del origen de la obra de arte no ofrece «filosofía del arte alguna»³³. La relevancia del arte quedaría como desdibujada ante la pregunta por el ser. Pöggeler vuelve sobre este punto en otros estudios posteriores como son *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes* (1969); *Philosophie und Politik bei Heidegger* (2.^a edic. 1974); *Neue Wege mit Heidegger*, en *Philosophische Rundschau* (1982); *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger* (1984). En este sentido merece la pena destacar *Philosophie und Politik bei Heidegger*, pues en este estudio, a la vez que sigue rechazando el derecho a hablar de la presencia de una filosofía del arte en el pensamiento heideggeriano, añade una nueva perspectiva al problema al señalar que el escrito sobre el arte reflejaría algo así como una «fase romántica», que el mismo Heidegger habría rechazado más tarde. El escrito heideggeriano sería romántico desde una doble perspectiva: 1.º) en cuanto no refleja debidamente el mundo científico-técnico en el cual vivimos; 2.º) en cuanto Heidegger emprende el análisis del arte cuando no puede abordar la naturaleza del Estado a consecuencia de las conocidas circunstancias políticas.

Pöggeler tiene el mérito de recordarnos la circunstancia filosófica y política en que surge la pregunta heideggeriana por el arte y su tesis no es desde luego arbitraria. Sin embargo, si nos parece un tanto maximalista, pues si bien es cierto que Heidegger más tarde tomó más abiertamente como punto de referencia el mundo técnico, también lo es que hasta el final parece haber seguido compartiendo los puntos básicos del escrito sobre el origen de la obra de arte. Por otra parte, Heidegger ha señalado bien claramente que no pretende ser exhaustivo sino únicamente poner las bases de una nueva consideración del arte, encontrándonos así bien lejos de las exposiciones de un Schelling o un Hegel.

La tesis de Pöggeler ha sido criticada abiertamente por Fr. W. von Hermann, quien, por el contrario, se declara próximo a los puntos de vista de W. Biemel³⁴. Hermann dedica a esta cuestión un amplio estudio: *Heideggers Philosophie der Kunst* (1980). A juicio de Hermann la interpretación de Pöggeler resultaría «unilateral y en su conjunto insuficien-

³² *Ibidem*. Págs. 90-91.

³³ *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pág. 207.

³⁴ Cfr. W. Biemel: *Heidegger*. Hamburg, 1984. Págs. 79 y ss.

te»³⁵. Recuerda Hermann que el texto de *Zusatz*, anteriormente mencionado, y al que remitía Pöggeler, resulta incompleto si no se registran las frases que siguen a continuación: «El arte no vale ni como el ámbito de las aportaciones de la cultura, ni tampoco como una manifestación del espíritu; pertenece más bien al *Ereignis*, desde el que por primera vez se determina el "sentido del ser"»³⁶.

Lo que Heidegger, en definitiva, parece querer rechazar, indica Hermann, no es una filosofía del arte sin más, sino la sospecha de que en su estudio se preguntara por el arte desde el horizonte filosófico-estético tradicional. Lo que Heidegger parece querer acentuar es que la reflexión sobre el arte ha de reposar sobre un nuevo fundamento, a saber, sobre el camino de la pregunta por el ser.

Estas puntualizaciones de Hermann parecen acertadas. Lo que Heidegger parece querer rechazar es una consideración puramente estética del arte. En este sentido el epílogo del escrito heideggeriano parece expresarse con toda la claridad deseable: hoy se denomina la percepción estética vivencia (*Erlebnis*). La forma cómo el hombre experimenta el arte debe orientarnos acerca de su esencia. La vivencia no sólo es la fuente decisiva en lo referente al goce artístico, sino también para la creación artística. Todo es vivencia³⁷.

De hecho las últimas manifestaciones de Pöggeler parecen algo más matizadas³⁸. Por otra parte puede, en nuestra opinión, reprochar legítimamente a Hermann el que su estudio no sea en definitiva más que una amplia parafrasis del texto heideggeriano, el que su análisis del mismo resulte excesivamente abstracto y el que no tome en la debida consideración el intento de Heidegger de escribir una especie de complemento a su escrito sobre el origen de la obra de arte desde una perspectiva más actual.

Cabría, quizá, aceptar como conclusión de todo ello la ponderada opinión de J. J. Kockelmans: «estoy convencido de que el ensayo de los *Holzwege* acerca de la obra de arte constituye un ensayo importante en la obra de Heidegger en su conjunto, de que este ensayo contiene un esbozo de la filosofía heideggeriana sobre el arte y de que Heidegger nunca se retractó de las tesis básicas desarrolladas ahí»³⁹.

El ensayo en sí puede ser considerado como un intento de «reiteración» heideggeriana del problema del arte, que quiere aplicar a este ámbito concreto el talante general que preside toda su obra. Para nuestro propósito parece suficiente con llamar aquí la atención acerca de tres con-

³⁵ Cfr. W. von Hermann: *Heideggers Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M., 1980. Pág. XIX.

³⁶ *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Ed. cit. Pág. 91.

³⁷ *Holzwege*. Pág. 66.

³⁸ Cfr. O. Pöggeler: *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*. Freiburg-München, 1984. Pág. 26.

³⁹ J. J. Kockelmans: *Heidegger on Art and Art works*. Dordrecht, 1985. Pág. 82.

ceptos clave en torno a los que Heidegger articula su reflexión sobre el arte: la cosa, la verdad, el lenguaje. Ello parece suficiente para indicar el sentido de la reflexión heideggeriana.

Heidegger empieza por esta simple constatación: también la obra de arte ha de ser considerada como cosa, observación que parece tan elemental que incluso los partidarios de la llamada «vivencia estética» tienen que aceptarla. Sin embargo, tal como ocurre a menudo, Heidegger va a ser capaz de dar a esta cuestión un grado de complejidad no sospechado inicialmente. Al fin y al cabo, la pregunta por la cosa, por muy antigua que sea, tiene esa peculiaridad de ser planteada siempre de nuevo⁴⁰. Por ello, al abordar una vez más esta cuestión, Heidegger se encuentra de nuevo con la posibilidad de dialogar con la historia de la metafísica y de la estética. Más en concreto parece que nos encontramos aquí ante una cierta realización del programa esbozado en *Sein und Zeit* concerniente a la destrucción de la historia de la ontología.

Con vistas a clarificar la relación entre cosa y obra de arte, Heidegger pasa revista a las tres concepciones imperantes acerca de la cosa a lo largo del pensamiento occidental, a saber, la concepción de la cosa como portadora de las propiedades; la cosa como la unidad de lo dado sensiblemente de un modo múltiple y, finalmente, la cosa como la estructura de materia y forma. Heidegger va a encontrar insatisfactorios los tres conceptos.

La primera concepción parece corresponder a nuestra visión natural de las cosas y también a nuestra forma de hablar acerca de ellas mediante proposiciones, que constan a su vez de sujeto y de predicado. Cabría, sin embargo, empezar preguntándose quién sirve de modelo a la otra: la estructura de la cosa a la proposición o al revés. Quizá ni una cosa ni otra sino que es preciso alcanzar una base más originaria. Para Heidegger es preciso buscar un pensamiento más pensante (*Denkender*) que no haga violencia a la coseidad de las cosas⁴¹.

Tampoco la concepción de la cosa en cuanto unidad de la multiplicidad de lo dado sensiblemente le parece satisfactoria, a pesar de que parece hacernos las cosas accesibles en su inmediatez. Si a la primera concepción parecía faltarle esa inmediatez, la segunda, por el contrario parece llevar demasiado lejos esa sensación, de forma que, por distintos motivos, tampoco ahora se deja a la cosa reposar sobre sí misma.

Queda finalmente la tercera concepción, la cosa como síntesis de materia y forma, que ha conocido una enorme fortuna a lo largo de la historia del pensamiento. Por otra parte, parece una concepción especialmente adecuada para la clarificación del problema concreto planteado por Heidegger, a saber, la relación entre la cosa y la obra de arte, debido al

⁴⁰ *Die Frage nach dem Ding*. Tübingen, 1975. Pág. 1.

⁴¹ *Holzwege*. Pág. 14.

éxito que el binomio materia-forma ha conocido a lo largo de la historia de la estética desde los tiempos de Platón. De acuerdo con esta concepción, la coseidad en la obra de arte estaría representada por la materia, que vendría a suponer una especie de base para la conformación artística.

Pero a pesar de este éxito a lo largo de la historia de la estética, este binomio conceptual no es originario ni del ámbito de la obra de arte ni del de la cosa como tal. Es originario más bien del campo del útil, del instrumento (Zeug), extendiendo desde ahí su ámbito de aplicación tanto a la obra de arte como a la cosa como tal, pues el instrumento muestra una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra de arte. Tal circunstancia ha servido históricamente para dar una validez universal a este esquema interpretativo. Heidegger ve en tal circunstancia la confirmación de que también esta concepción de la cosa violenta a la cosa misma. Heidegger se rebela contra la apariencia de que no hay nada más fácil que dejar a las cosas ser cosas, tal como son. No se trata de indiferencia para con las cosas, volviéndoles la espalda, sino más bien de respetarlas en su autenticidad. Al fin y al cabo ya en *Vom Wesen der Wahrheit* había escrito que «la esencia de la verdad es la libertad»⁴². Sólo esta actitud permitiría a lo abierto ser abierto, dejaría al ente ser lo que es. Se trataría así de elaborar un pensamiento dócil a las cosas frente a cualquier instancia manipuladora y violentadora. Tal pensamiento no es fácil, tal como cabe apreciar analizando las distintas interpretaciones de la cosa a lo largo de la historia. El balance heideggeriano consistiría en que hasta ahora hemos pensado demasiado poco en la *cosa* en cuanto tal. Todo ello, como es obvio, se sitúa en el horizonte de la superación de la metafísica y, más en concreto, en el horizonte de la moderna metafísica de la subjetividad.

Pero Heidegger no quiere interrumpir el hilo de la investigación comenzada. La tercera interpretación de la cosa, originaria del ámbito del instrumento y que ha llegado a ser predominante en la historia, parece ofrecer una pista para seguir adelante. El instrumento, en cuanto obra del hombre, es lo más conocido para nosotros y viene a ocupar a la vez un peculiar puesto intermedio entre la cosa y la obra de arte. Se trataría, por tanto, de investigar en primer lugar la naturaleza del instrumento para, desde ahí, intentar ampliar después nuestro campo de investigación hacia los otros dos polos de referencia.

Pero Heidegger nos sorprende ahora al no estudiar directamente al instrumento como tal sino a través de una obra de arte. Al estudiar un caso concreto de instrumento como es un par de zapatos, Heidegger echa mano de un cuadro de Van Gogh, que representa ese par de botas. De esta manera imprevista se facilita la meta perseguida: llegar a la comprensión de la obra de arte como tal.

Heidegger va a alcanzar ahora uno de los momentos culminantes de

⁴² *Wegmarken*. Frankfurt a.M., 1967. Pág. 81.

su exposición al dejar hablar a ese instrumento humilde que son un par de botas, más allá de toda utilización cotidiana de que son objeto, para dejarlo hablar por sí mismo. Ante esta consideración atenta, los zapatos no sólo se nos aparecen en su servicialidad (*Dienlichkeit*), como instrumento dócil, sino que esta servicialidad está basada en algo más profundo, a saber, la fiabilidad (*Verlässlichkeit*) que nos inspiran para su utilización. Por otra parte, la contemplación atenta de ese par de botas va más allá de su inocua apariencia, de forma que ante una atenta mirada a través de ellas se nos revela todo un mundo que está concentrado en ellas. En este caso concreto, todo el complejo mundo de la campesina que espontáneamente las utiliza.

La obra de arte nos desvela lo que es un instrumento, pero a la vez nos desvela lo que es ella en sí misma: la obra de arte ha mostrado lo que es *en verdad* un instrumento. Con ello llegamos al segundo concepto fundamental que hemos destacado: el concepto de verdad. La esencia del arte consistiría en el ponerse en la obra de la verdad del ente⁴³. Dejada de momento la consideración de la cosa, el problema de la verdad va a centrar la investigación heideggeriana en torno al arte.

Mientras para Kant el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, de carácter lógico, sino estético, cuyo motivo determinante «sólo puede ser subjetivo», Heidegger va a acentuar, por el contrario, la conexión entre arte y verdad, en un horizonte que Gadamer describe así: «El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte⁴⁴. De esta forma, la belleza no dispone de una autonomía propia sino que está en función de la verdad del ser: la belleza no es algo que aparezca «al lado» de esta verdad sino que pertenece al acontecer de la verdad. O bien, de otra manera, «la belleza es un modo como acontece la verdad»⁴⁵.

La verdad es, como es sabido, uno de los temas centrales de la filosofía de Heidegger, que irá evolucionando con el paso del tiempo. También el problema del arte nos conduce a dicha cuestión.

Esta verdad del arte ya no se situaría en el horizonte de la *mimesis*, vigente desde Platón. Van Gogh al pintar un par de zapatos de la campesina no trata de reproducir un par de zapatos tomados en su singularidad sino, por el contrario, de reproducir «la esencia general de las cosas»⁴⁶. Si en caso del par de zapatos podía haber lugar a equívocos, Heidegger acude a un segundo ejemplo de la historia del arte: un templo griego. ¿Qué es lo que trataría de imitar o reproducir un templo griego? «Un templo griego no reproduce nada».

⁴³ Hozwege. Pág. 25.

⁴⁴ Cfr. H. G. Gadamer: *Verdad y Método*. Salamanca, 1977. Pág. 24.

⁴⁵ Holzwege. Pág. 44.

⁴⁶ *Ibidem* pág. 26. Acerca de esta cuestión, véase M. Schapiro: *The Still Life as a Personal Object of Mind* (ed. by M. L. Simmel). New York, 1968; J. Derrida: *La vérité en peinture*. París, 1978.

Más allá por tanto de un concepto de verdad como adecuación Heidegger propugna otro más originario: la verdad como desocultación. Pero esta desocultación lleva consigo de una forma inseparable su contrapunto: la ocultación. Esta última dimensión aún cuando estaba presente desde un principio en el pensamiento heideggeriano, va a cobrar todo su significado a partir de la llamada *Kehre*⁴⁷, tal como cabe advertir en el escrito sobre el origen de la obra de arte. A esta dialéctica desocultación-ocultación van a corresponder en el escrito sobre el arte los conceptos mundo-tierra.

La obra de arte abre un «mundo» bien sea el de la campesina o el de la humanidad histórica de los griegos, en el caso del templo griego. Desvela así una realidad originaria. Pero el mundo no ha de ser concebido como un objeto que esté ante nosotros y que pueda ser contemplado. «Mundo es lo siempre inobjetivo a que estamos sometidos».

El concepto de «tierra» aparece ahora como una novedad terminológica heideggeriana, de índole mítico-poética, que se abre paso bajo el influjo de Hölderlin. Se presenta así como una especie de contraconcepto respecto al concepto de mundo que, como es sabido, siempre perteneció a los conceptos hermenéuticos fundamentales del autor. La tierra viene a significar aquello que se esconde y oculta, aquello que no se deja manipular, aquello que no sólo hace referencia a nuestra finitud sino también a la esencia de las cosas. Por ello pertenece de una forma esencial a la obra de arte. Mientras que el instrumento desaparece en utilidad y es tanto mejor cuanto más desaparece en su instrumentalidad, la obra de arte vendría a ser, por el contrario, tal como señala Gadamer, una instancia que nos preserva de la «destrucción general de las cosas». Así como Rilke intentó ilustrar poéticamente la inocencia de las cosas, Heidegger trata de hacer otro tanto a través del análisis de la obra de arte⁴⁸. Es precisamente a través de esta dimensión «ocultadora», concebida como tierra, como se armonizan la cosa y la obra de arte. Ha sido desde dentro de la obra misma desde donde hubo que abrirse a la cosa como tal en su reposar sobre sí misma, poniendo así un límite a la capacidad humana de manipulación e instrumentalización.

El mundo y la tierra se nos ofrecen en una relación que es una lucha; pero también esta lucha es una unidad, donde los dos polos no se destruyen entre sí sino que se potencian recíprocamente. Esto es algo que no ocurre a nivel del instrumento, donde falta precisamente uno de los polos: la tierra. Por eso la obra de arte manifiesta la verdad de una forma superior que el instrumento. Por eso también, aún cuando ambos son producción humana, lo son de distinta manera. Mientras que el instrumento es resultado de una elaboración (*Anfertigung*), la obra de arte lo es de

⁴⁷ Cfr. E. Tugendhaft: *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*. Berlín, 1970. Págs. 389 y ss.

⁴⁸ H. G. Gadamer: *Zur Einführung*. Pág. 112.

una creación (Schaffung). Lo inusual en la obra de arte es precisamente que tal obra «exista».

Sin embargo, en el proceso de «superación» de la moderna metafísica de la subjetividad, Heidegger se esfuerza por someter la creación artística a la disciplina del ser. Por ello toma sus distancias frente al «subjetivismo moderno» que interpretaría falsamente la creatividad artística en el sentido de una «realización» genial del sujeto. Heidegger prefiere señalar más bien que «cuanto más grande es un maestro, más puramente desaparece su persona detrás de la obra»⁴⁹. Como es sabido, Heidegger constituye uno de los puntos de referencia contemporáneos en lo que atañe al cuestionamiento del sujeto. Para decirlo con palabras de Levinas, el sujeto heideggeriano «no tiene nada interior que expresar. Es pensado íntegro a partir del ser y de la verdad del ser»⁵⁰. También aquí Heidegger parece reflejar una posición límite.

La obra de arte constituye una forma destacada de acontecer la verdad, con autonomía propia, que no está destinada, tal como ocurre, por ejemplo, en Platón o en Hegel a ser subsumida bajo una verdad superior. Aparte del arte, entre otras formas destacadas de acontecer la verdad, cabe mencionar el pensamiento del ser. Sin embargo, con la ciencia no ocurriría otro tanto, pues ésta no sería para Heidegger un acontecer originario de la verdad sino que se desarrolla en un espacio, en un ámbito de la verdad ya previamente abierto.

Constituye una especie de constante en Heidegger el afirmar la primacía no sólo del pensamiento del ser sino también del arte sobre la ciencia. No obstante, la situación no es tan simple como a veces se da a entender porque si bien es cierto que la interpretación heideggeriana parece a menudo unilateral e insuficiente, también lo es que supo analizar con mucha profundidad la relevancia que la ciencia y la técnica revisten para la configuración de la modernidad. Aparte de otros hechos bien conocidos, parece revelador que el trabajo que llegó a redactar a modo de prólogo a sus obras completas, versara sobre esta problemática: *La ciencia de la naturaleza y la técnica modernas*⁵¹.

Como veremos con mayor detalle más adelante, la función del arte va a consistir en relativizar la cerrazón y la uniformidad del mundo científico-técnico. Sea suficiente con aludir aquí a un problema concreto, que es objeto de consideración tanto por parte de la ciencia como del arte. Se trata del problema del espacio. Heidegger ha dedicado a esta cuestión su pequeño estudio *Die Kunst und der Raum*. Dado que tanto las artes plásticas como la ciencia de la naturaleza se ocupan del espacio, cabe preguntarse si este espacio permanece el mismo (der selbe) en ambos casos. La respuesta de Heidegger es clara: «El arte y la técnica científica consideran

⁴⁹ *Gelassenheit*. Pfullingen, 1959. Pág. 10.

⁵⁰ E. Levinas: *Humanismo del otro hombre*. México, 1974. Págs. 119-120, nota b.

⁵¹ Cfr. «Neue Wege mit Heidegger?», en *Philosophische Rundschau*, 29 (1982), pág. 40.

y elaboran el espacio desde distintos puntos de vista, de modos distintos»⁵². Se trata también aquí de relativizar una experiencia del espacio considerada como la única posible, a saber, la experiencia del espacio uniforme, sin cualificaciones, propio de la moderna ciencia de la naturaleza de Galileo y Newton. ¿Es esta concepción englobante del espacio la única posible, de modo que todas las otras no sean otra cosa que formas previas o transformaciones subjetivas de este único espacio objetivo? Ante tal interrogante, Heidegger se plantea la cuestión de si la objetividad del espacio objetivo, propia de la ciencia moderna, no vendría a ser propiamente el correlato de un tipo determinado de subjetividad, de la subjetividad del hombre moderno que era extraña a las épocas que precedieron a la modernidad europea.

Con ello, como es obvio, se abre una puerta para la relativización de ese modelo único del espacio. Frente al carácter uniforme de la ciencia moderna, el espacio artístico sabe diferenciar altura y profundidad, proximidad y lejanía, el ir y el venir⁵³. Ahora bien, si la obra de arte ha de ser concebida como la puesta-en-obra de la verdad y la verdad ha de ser concebida como desvelamiento del ser, entonces cabe preguntarse si no es también el verdadero espacio el que se muestra determinante en las artes plásticas.

No es fácil averiguar en qué consiste lo peculiar del espacio. Heidegger, según es peculiar en él, trata de encontrar una pista en el lenguaje. Espacio (Raum) nos remite a despejar, liberar (räumen). El despejar (räumen) es lo que produce lo libre, lo abierto que haga posible un habitar, un morar a los hombres. El despejar supone según esto la liberación de lugares (Orte) a los que va unido el destino de los hombres que habitan sobre la tierra. Poéticamente habita el hombre sobre la tierra, había escrito el poeta a quien Heidegger trata de seguir ante todo.

Las cosas mismas no se limitan tan sólo a pertenecer a un lugar sino que ellas, como tales, serán ya los lugares, que no se encuentran en un espacio dado ya previamente de acuerdo con el espacio concebido según el modelo científico-técnico sino que éste se desarrollaría primeramente a partir de la presencia de los lugares de una región. De una forma sintética, Heidegger presenta así la conexión entre arte y espacio: «Las artes plásticas vendrían a ser la encarnación (Verkörperung) de lugares que, abriendo una región y custodiándola, mantienen un espacio libre (Freies) en torno a sí, que garantiza una permanencia a cada una de las cosas y una morada a los hombres en medio de las cosas»⁵⁴.

Queda por último la referencia al lenguaje, como tercer punto destacado. En líneas generales, Heidegger no es desde luego una excepción al

⁵² *Die Kunst und der Raum*. Zürich, 1983. Pág. 6.

⁵³ Cfr. D. Jänig: «Die Kunst und der Raum», en *Erinnerung an M. Heidegger* (herausg. von G. Neske). Pfullingen, 1977. Pág. 133.

⁵⁴ *Die Kunst und der Raum*. Pág. 11.

hecho de la centralidad del problema del lenguaje en la filosofía de nuestro siglo. Resulta, en efecto, fácil perseguir dicha centralidad a lo largo de toda la obra heideggeriana, desde *Sein und Zeit* hasta *Unterwegs zur Sprache* y los últimos escritos. Propiamente habla el lenguaje, no el hombre, confiesa Heidegger. El hombre sólo hablaría en la medida en que corresponde (ent-spricht) al lenguaje. Cabría en este sentido afirmar con E. Jünger que en Heidegger asistimos al ascenso desde el conocimiento al lenguaje, y desde el lenguaje hasta su fuente⁵⁵. Otro problema son los bizantinismos y los virtuosismos hacia los que va derivando Heidegger y en los que, en efecto, no parece posible poder seguirle.

Pero esta última circunstancia no parece autorizar un rechazo global de las aportaciones heideggerianas sobre este punto. También aquí parece más adecuado remitirse a la idea de una *Urbanisierung*, a que hacía referencia Habermas. Heidegger sabe ver en efecto muchos aspectos básicos del problema del lenguaje, entre los cuales se encuentra el de los peligros que lo amenazan en nuestra presente situación. El hombre de la civilización técnica tiende a convertir el lenguaje, lo mismo que todo lo que le rodea, en un mero instrumento, en este caso en un instrumento de la información. Heidegger llegó a hablar a este respecto de la «americanización» del lenguaje, lo cual más que remitir a descuidos eventuales hace referencia más bien a causas metafísicas: el actual hombre planetario ya no dispone de «tiempo» para el lenguaje⁵⁶. Desde su propio horizonte, la filosofía heideggeriana va a constituir un esfuerzo apasionado por recuperar la plenitud del lenguaje.

También el ensayo sobre el origen de la obra de arte aborda al final esta cuestión, a través del concepto de poesía (*Dichtung*). Sin embargo, este último concepto es utilizado aquí en una doble acepción: en un sentido amplio, según el que arte y poesía (*Dichtung*) vendrían a coincidir, y en un sentido estricto (*Poesie*), es decir, en el sentido en el que solemos tomar habitualmente este término.

Aclaremos un poco estos conceptos. En un sentido amplio, el arte es concebido como una actividad poetizante en la medida en que produce un espacio abierto, en cuya apertura todo es distinto a como era antes. No se trata por tanto de reproducir lo existente sino de un acontecer, de la creación de un nuevo proyecto, de una nueva apertura. En este sentido creador, afirma Heidegger que todo arte es en esencia poesía (*Dichtung*)⁵⁷. Mediante este poetizar tiene lugar un nuevo acontecer de la verdad que se realiza en la obra de arte.

Pero Heidegger reconoce a la vez que la obra del lenguaje (*Sprachwerk*), la poesía en sentido estricto (*Poesie*), ocupa un lugar destacado en el conjunto de las artes. El hecho de una lingüisticidad esencial (*wesen-*

⁵⁵ Cfr. *L'Herne*. Martin Heidegger. Pág. 146.

⁵⁶ *Hölderlins Hymne «Andenken»*. Frankfurt a.M., 1982. Págs. 10-11.

⁵⁷ *Holzwege*. Pág. 59.

hafte Sprachlichkeit) establecería aquí una línea de demarcación. La preeminencia de la poesía en sentido estricto habría de ser comprendida en el contexto más amplio del lenguaje⁵⁸.

En efecto, esta preeminencia de la poesía en sentido estricto queda más clara si tenemos presente la relevancia y la radicalidad que Heidegger atribuye a la realidad del lenguaje: «El lenguaje mismo es poesía en un sentido esencial». Heidegger observa que más allá de su condición de instrumento de comunicación y diálogo, el lenguaje ha de ser concebido como aquello que primeramente pone al ente como un ente en lo abierto. En el ser de la piedra, de la planta y del animal no se da por el contrario ninguna apertura como tal. Esta es patrimonio del lenguaje: «En cuanto el lenguaje nombra por primera vez el ente, tal nombrar conduce primeramente el ente a la palabra y al aparecer»⁵⁹. De esta forma cada lenguaje viene a constituir aquel acontecimiento mediante el que se le abre históricamente a un pueblo su mundo y también aquello que se le oculta y se le retrae.

Cabría así hablar a nivel del lenguaje de dos proyectos poetizantes. El primero se identifica con el lenguaje como tal y el segundo es aquel que hace surgir la creación poética a partir del primer proyecto. Desde esta perspectiva se comprende que la poesía en sentido estricto ocupe un lugar destacado en las creaciones artísticas. Al ser también ella lenguaje se muestra como la forma más directa de dar concreción y de conservar el poetizar originario. Por el contrario, otras manifestaciones artísticas como la arquitectura o la escultura presuponen siempre esta apertura de poesía originaria, y a partir de ahí adquieren una forma de expresión que no es lenguaje en sentido estricto.

HEIDEGGER Y HÖLDERLIN

La centralidad del problema del lenguaje va a conducir a un típico problema heideggeriano: la relación entre los poetas y los pensadores. Pues tal como recuerda la carta sobre el humanismo, se trata de un destino común: «El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y los poetas son los vigilantes de esta morada»⁶⁰.

⁵⁸ Por supuesto, éste es uno de los pasajes de la obra heideggeriana que Derrida tiene presentes en su crítica del «fonologismo»: «hay un cierto fonologismo heideggeriano, un privilegio no crítico que él acuerda, como en todo el Occidente, a la voz, a una "sustancia de expresión" determinada..., la admirable meditación por la que Heidegger repite el origen o la esencia de la verdad, no pone jamás en duda al logos y a la phoné. Así se explica que según Heidegger todas las artes se desplieguen en el espacio del poema». (J. Derrida: *Posiciones*. Valencia, 1977. Pág. 17.)

⁵⁹ Holzwege. Págs. 60-61.

⁶⁰ *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den «Humanismus»*. Bern, 1954. Pág. 53.

Son múltiples los lugares dentro de la obra heideggeriana en los que se hace alusión a la convergencia entre pensadores y poetas. Sin embargo, a pesar de dicha convergencia, poesía y pensamiento no habrán de ser confundidos. Para ello es preciso distinguir lo igual (das Gleiche) de lo mismo (das Selbe). En el primer caso desaparece la diferencia mientras que en el segundo no⁶¹.

He aquí algunas de las manifestaciones heideggerianas en que aparecen ambos términos: «La filosofía y su pensamiento sólo se encuentran en el mismo (derselben) orden con la poesía. Pero a su vez poetizar y pensar no son iguales» (das Gleiche)⁶². «Lo dicho poéticamente y lo dicho de una forma pensante no son nunca iguales (das Gleiche). Pero lo uno y lo otro pueden decir lo mismo (dasselbe) de diferentes maneras»⁶³. «Al decir poetizante es también equivalente —no igual (gleich)— el decir pensante de la filosofía»⁶⁴...

Tal situación se explicaría por la proximidad en que habitan pensadores y poetas, situación sobre la que reflexionaba a menudo a lo largo de *Unterwegs zur Sprache*. Reconoce Heidegger que el auténtico diálogo con la poesía de un poeta es tan sólo la poética: la conversación poética entre poetas. Pero también es posible y, a veces incluso necesario, el diálogo del pensamiento con la poesía, y ciertamente porque a ambos compete «una relación excelente, aún cuando diferente, con el lenguaje»⁶⁵. La meta de este singular diálogo consiste en evocar la esencia del lenguaje con el fin de que los mortales aprendan de nuevo a «habitar» en él. Se trata de un diálogo que, aunque prolongado, apenas habría comenzado todavía.

En este pensar, particularmente sensible al problema del arte, el pensamiento ha de recorrer sus caminos en vecindad con la poesía que, como sabemos, ocupa un lugar privilegiado en el conjunto de las manifestaciones artísticas. En este horizonte, el pensar y el poetizar se necesitan entre sí, cada uno a su manera, en su vecindad. Ser vecino de otro, significa referirse a un otro, estar en conexión con ese otro «la expresión acerca de la vecindad del poetizar y del pensar significa por consiguiente que ambos habitan en referencia al otro, que uno se ha establecido frente al otro, que uno se ha asentado en la proximidad del otro»⁶⁶. Esta relación de vecindad puede ser concebida de muchas maneras, pero siempre nos encontramos con un elemento: el decir (Sagen).

La poesía y el pensamiento no sólo se mueven en el elemento del «decir» (Sagen), sino que a la vez deben ese «decir» a múltiples experiencias

⁶¹ *Identität und Differenz*. Pfullingen, 1957. Pág. 35.

⁶² *Einführung in die Metaphysik*. Pág. 20.

⁶³ *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen, 1978. Pág. 132.

⁶⁴ *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»*. Frankfurt a.M., 1980. Pág. 41.

⁶⁵ *Unterwegs zur Sprache*. Pág. 38.

⁶⁶ *Ibidem*. Pág. 187.

con el lenguaje, que apenas habrían sido reunidas y valoradas debidamente. Sin embargo, tal tarea sería de primordial importancia pues lo que está en cuestión es el tema recurrente que obsesiona a Heidegger: buscar otra forma de habitar sobre la tierra. Precisamente esa vecindad entre el pensar y el poetizar domina por doquier nuestra morada en la tierra y nuestro paso por ella. Mediante el cultivo de esa vecindad el hombre deberá hacer frente al desarraigo de la civilización científico-técnica.

De los tres peligros que según *Aus der Erfahrung des Denken* amenazan al pensamiento, la proximidad del «poeta que canta» constituiría para Heidegger el peligro «bueno y por lo tanto saludable». Más que de establecer una jerarquía entre ambas instancias, Heidegger quiere alcanzar una promoción recíproca, desde un horizonte en que se replanteen tanto la esencia del pensamiento como de la poesía⁶⁷. La poesía no se limita a ser un adorno folklórico, pero tampoco el pensamiento ha de ser concebido como un mero desencantamiento del mundo. Sin embargo, también aquí nos vamos a tropezar con la ambigüedad de muchos planteamientos heideggerianos. Pues junto con planteamientos que parecen muy legítimos surge de una forma inevitable la pregunta de si tanto la poesía como el pensamiento logran mantener a flote su verdadera identidad.

En este contexto de diálogo entre la poesía y el pensamiento, la figura de Hölderlin ocupa, como es sabido, un lugar del todo relevante. Con razón se ha podido afirmar que ninguna gran figura de la tradición goza para Heidegger de una aceptación comparable a la de Hölderlin. Todavía en la entrevista publicada póstumamente por *Der Spiegel* volvía sobre este punto y declaraba: «Mi pensamiento está en una indispensable relación con la poesía de Hölderlin. Para mí Hölderlin no es un poeta como cualquier otro cuya obra un historiador de la literatura estudia como tema entre tantos otros. Hölderlin es para mí el poeta que señala el futuro, que espera a Dios y que no puede quedarse solamente como objeto de la investigación histórico-literaria»⁶⁸.

Tanto Nietzsche como Hölderlin serían para Heidegger intérpretes de la indigencia de nuestro tiempo. Sin embargo, la valoración que ambos le merecen es bastante distinta. Mientras que Nietzsche frente al nihilismo y al desarraigo del hombre moderno no encontraría otra salida que la inversión de la metafísica, Hölderlin nos invitaría a vivir en las proximidades a los orígenes, para encontrar así nuestra esencia. La «patria» del vivir histórico es la proximidad al ser. Pero, tal como señala la carta sobre el humanismo, «el destino del mundo se anuncia en la poesía, sin que resulte manifiesto ya como historia del ser»⁶⁹. De ahí la necesidad de pensar el

⁶⁷ Véase respecto a toda esta temática el interesante estudio de O. Ugirashebuja: *Dialogue entre la poésie et la pensée d'après l'oeuvre de Heidegger*. Bruxelles, 1977.

⁶⁸ Cfr.: *Sólo un Dios puede salvarnos todavía*. Pág. 14.

⁶⁹ *Platons Lehre von der Wahrheit*. Pág. 85.

mensaje del poeta. A través de cursos, conferencias y artículos Heidegger, desde mediados de los años treinta, se ha dedicado apasionadamente a esta tarea, pues el cometido histórico de la filosofía debería culminar en el reconocimiento de la necesidad de «prestar atención a la palabra de Hölderlin»⁷⁰.

De esta manera, tanto el joven Hegel como el Heidegger maduro encontraron en su horizonte el poetizar de Hölderlin, aunque con resultados distintos. El joven Hegel compartía ciertamente con Schiller y Hölderlin el ideal de una reconciliación estética en el seno del desgarramiento de la cultura moderna. Sin embargo, a partir de 1800 las cosas se le van a presentar bajo una luz distinta. El «mundo vivo» ya no se deja comprender adecuadamente a través del arte, de forma que la actitud hegeliana nos va a recordar la platónica. Desde la *Fenomenología del Espíritu* hasta las *Lecciones sobre estética* vamos a comprobar que es el filósofo y no el poeta quien se ha de enfrentar, desde una perspectiva adecuada, a la complejidad de los problemas del mundo moderno. De esta manera, al margen de las contingencias personales, el proyecto poético de Hölderlin aparecía desde un principio condenado al fracaso⁷¹.

Heidegger va a procurar que su reencuentro con el gran poeta tenga unos resultados distintos. Hölderlin va a ser más bien aquel interlocutor privilegiado que señala poéticamente más allá de la metafísica y de la concepción estética del arte. De esta forma, Hölderlin parece constituir una clave importante para analizar la compleja relación Hegel-Heidegger. De ahí también que Heidegger no haga suyo, sin más, el problema hegeliano de la «muerte» del arte.

Para Heidegger, si hay algún poeta que exija ser conquistado a través del pensamiento, ese sería Hölderlin. Ello sería así no porque Hölderlin, además de poeta, haya sido eventualmente «filósofo» sino más bien que Hölderlin sería el pensador «más futuro», porque es mayor poeta. Se trata, por ello, de elaborar una confrontación *pensante* con la *revelación del ser* alcanzada en esta poesía⁷². Al margen del éxito que haya podido tener en ello, Heidegger es consciente del peligro que supone invadir el mundo poético desde un horizonte extraño, que acabaría desvirtuándolo. Así, por ejemplo, al comienzo de su estudio *Hölderlins Hymne «Andenken»* se plantea abiertamente el problema: «¿Pensar la poesía? ¿No significa esto transformar la poesía de Hölderlin en filosofía o en hacerla apta para una filosofía? No. Pensar lo poetizado significa aquí alcanzar un saber desde el que dejemos ser a lo poetizado de este poesía lo que es desde sí misma y lo que llegará a ser. Para nosotros, que no somos poetas, lo poe-

⁷⁰ Cfr. O. Pöggeler: «Philosophie im Schatten Hölderlins», en *Der Idealismus und seine Gegenwart*. Hamburg, 1976.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 369. Asimismo, W. Oelmüller: *Die unbefriedigte Aufklärung*. Frankfurt a.M. Págs. 240 y ss.

⁷² *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»*. Frankfurt a.M., 1980. Págs. 5-6.

tizado sólo puede ser poético en la medida en que pensamos la palabra poética»⁷³.

De lo anterior resulta claro que el interés de Heidegger por Hölderlin va más allá de lo puramente literario y estético. El mismo Heidegger llama la atención sobre ello con frecuencia. Así lo hace, por ejemplo, en el prólogo a la cuarta edición de las *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*: los trabajos allí reunidos no pretenden ser aportaciones a la investigación histórico-literaria o estética, sino que «brotan más bien de una necesidad del pensamiento».

Por supuesto, Heidegger es consciente de que puede ser acusado de arbitrario al elegir a Hölderlin como su interlocutor privilegiado y trata de responder de alguna manera a esta objeción. Hölderlin sería el elegido porque puede ser considerado como el «poeta del poeta» en la medida en que siente como destino propio el poetizar propiamente la esencia de la poesía, tal como Heidegger trata de poner en evidencia en su bello estudio: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*⁷⁴. Lo que ocurre es que Hölderlin no poetiza la esencia de la poesía en abstracto, manejando un concepto intemporal de la misma. Por el contrario, su expresión de la esencia de la poesía pertenece a un tiempo determinado: es el tiempo de indigencia, que se halla ante una doble privación: el «no más» (Nichtmehr) de los dioses huidos y el «todavía no» (Nochnicht) del que ha de venir. Al ser Hölderlin el pre-cursor (Vor-gänger) de los poetas en un tiempo de indigencia, ningún poeta de esta época podrá superarle⁷⁵.

Dejando a un lado el coeficiente de artificialidad de este enfoque heideggeriano, podemos atenernos aquí a la meta perseguida conjuntamente por ambos autores: buscar la posibilidad de habitar poéticamente esta tierra. Pero este habitar, en cuanto encontrarse en la presencia de los dioses y en estar afectado por la proximidad esencial de las cosas, es algo más que un «mérito» (Verdienst) o conquista humana. En definitiva, la existencia en cuanto fundamentada, no es un «mérito» sino un «don» (Geschenk). Por ello el poetizar supone el primer retorno al hogar, a la patria, en cuanto proximidad a los orígenes. Por ello, la vocación del poeta es definida como «el retorno al hogar, a través del que se prepara primeramente la patria como el país de la proximidad al origen»⁷⁶.

Observemos, finalmente, que para Heidegger la poesía de Hölderlin ya dejaría de ser simbólica (sinnbildlich), tal como le ocurría al arte occidental que tenía como punto de referencia una determinada metafísica. Heidegger va a insistir en este punto especialmente en su estudio *Hölderlins Hymne «Der Ister»*, en el que señala: «Pero entonces según lo dicho, esta poesía habría de situarse fuera de la metafísica y con ello fuera del

⁷³ *Hölderlins Hymne «Andenken»*. Frankfurt a.M., 1982. Págs. 12-13.

⁷⁴ *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt a.M., 1981. Págs. 33 y ss.

⁷⁵ *Holzwege*. Pág. 295.

⁷⁶ *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Pág. 28.

ámbito esencial del arte occidental. Entonces serían inútiles todas las restantes interpretaciones y valoraciones de esta poesía, porque toda interpretación toma sus instrumentos y aparato conceptual, de una forma inconsciente, de la metafísica y de la teoría metafísica del arte, es decir, de la estética⁷⁷. Aquí residiría lo novedoso de Hölderlin. El marco metafísico y estético tradicional ya no serían adecuados para la interpretación de esta poesía.

Con ello cree Heidegger que existen las condiciones para revisar una situación existente desde Platón. Para toda metafísica, la poesía sería «mera» poesía. En este horizonte, la diferencia entre el pensar y el poetizar se convierte en algo psicológico, es decir, en algo estético. La apelación al sentimiento valdría como un bienhechor sucedáneo para la impotencia del pensamiento y de sus conceptos vacíos.

EL PROBLEMA DEL ARTE MODERNO

Uno de los reproches más habituales a la concepción heideggeriana del arte consiste en señalar que habría concedido escasa relevancia al arte moderno⁷⁸. Sería fácil aducir en este sentido que en el ensayo sobre el origen de la obra de arte los puntos de referencia fundamentales son un templo griego y un cuadro de van Gogh, que a Heidegger le evocaba la sencillez del mundo rural. En ninguno de los casos algo propiamente moderno.

Pöggeler a la vez que llama la atención sobre este punto, advierte sobre la circunstancia de que el mismo Heidegger había llegado a concebir la idea de escribir una segunda parte al ensayo sobre el origen de la obra de arte. Esa especie de segunda parte estaría orientada de una forma más decidida a evaluar el problema del arte moderno y de una forma más específica, el problema del arte en el mundo técnico actual. Dicho punto de vista ha sido confirmado por H. W. Petzet en su estudio biográfico sobre Heidegger. El estímulo más concreto para ello vendría dado por la figura de P. Klee, cuya obra causó una impresión profunda sobre Heidegger⁷⁹. Aún cuando esa segunda parte no llegó a escribirse, disponemos de una serie de manifestaciones fragmentarias de Heidegger acerca de este punto. Tales manifestaciones poseen en común el tener como marco de referencia el mundo de la técnica peculiar del hombre moderno, pero cabe observar una cierta oscilación a la hora de evaluar la situación del arte en

⁷⁷ Hölderlins Hymne «Der Ister». Pág. 21.

⁷⁸ Aparte de los escritos de O. Pöggeler, véanse, por ejemplo, M. Froment-Meurice: «L'art moderne et la technique», en *L'Hermé: Martin Heidegger*, págs. 302 y ss.; J. J. Kockelmans: *Ob. cit.*, págs. 202 y ss.

⁷⁹ Cfr. H. W. Petzet: *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen mit Martin Heidegger 1929 bis 1976*. Frankfurt a.M., 1983. Pág. 154.

el mundo técnico. Para empezar resulta significativa la perplejidad manifestada en la entrevista con *Der Spiegel*: «Quiero aclarar que no veo la orientación del arte moderno y, para mí, queda oscuro a dónde mira el arte y lo que busca»⁸⁰.

Cabría decir que la ambigüedad del arte en este ámbito consiste en que por una parte parece reflejar la cerrazón del mundo técnico. Tal es el enfoque que ofrece *Der Satz vom Grund* al hablar de la visión científico-técnica del mundo. En este ámbito el llamado «arte abstracto» posee su legítima función⁸¹, aún cuando ello parezca trastocar el sentido tradicional del arte: «El que en una época tal, el arte se convierta en inobjetual muestra que sus productos ya no pueden ser más obras, sino algo para lo que falta la palabra adecuada»⁸². En el fondo está la incapacidad del arte moderno para superar el ámbito de la vivencia (Erlebnis) y de la metafísica. Lo que ahora es vivenciado es la indeterminación y la vaciedad de lo «tecnológico»⁸³.

Pero el arte parece llamado a desempeñar una segunda función más radical: la de ayudar a comprender los límites del mundo técnico, colaborando quizá a poner las bases de su posible «superación». Tal interrogante ya asomaba al final del ensayo sobre la técnica. Dado que la esencia de la técnica no es algo técnico, la reflexión esencial sobre la técnica y la decisiva confrontación con ella deben tener lugar en un ámbito emparentado con la esencia de la técnica y por otra parte fundamentalmente diferente de ella. Un tal ámbito es el arte. Lo que ocurre, a juicio de Heidegger, es que ante la experiencia absorbente de la técnica todavía no experimentamos lo esencial de la técnica, de la misma manera que no mantenemos a salvo lo esencial del arte ante tanta estética⁸⁴.

Sobre todo ello va a insistir Heidegger con más detalle en el escrito más relevante sobre el arte, de su última época. Se trata del texto de la conferencia pronunciada en abril de 1967 en Atenas, bajo el título *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*.

La presencia en Atenas le resulta estimulante a Heidegger, pues le conduce ante un mundo que en su conformación externa (historisch) está ciertamente caducado, pero que en cuanto a sus virtualidades internas (geschichtlich) permanece todavía actual en cuanto nuestro destino, pues «el comienzo de un destino es lo más grande» y condiciona todo lo que va a venir después⁸⁵.

⁸⁰ Sólo un Dios puede salvarnos todavía. Pág. 15.

⁸¹ *Der Satz vom Grund*. Pág. 41.

⁸² *Ibidem*. 65-66.

⁸³ Cfr.: *Gesamtausgabe*, Bd. 5, pág. 66, nota a.

⁸⁴ *Vorträge und Aufsätze*. Págs. 39-40.

⁸⁵ «Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens», en *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart* (Herausg. von P. Jaeger und R. Lütke). Königshausen, 1983. Pág. 12.

Por ello trata Heidegger de preguntar si la antigua comprensión griega acerca del arte puede conservar todavía su vigencia en un mundo como el nuestro. Dos milenios y medio más tarde ¿cabría afirmar que el arte sigue estando bajo el mismo signo que en otro tiempo en Grecia? La respuesta no parece fácil pues más allá del ámbito de lo popular y lo nacional el arte de nuestro tiempo pertenece a la «universalidad de la civilización mundial». Su composición y su organización forman parte de lo que la técnica científica proyecta y produce, de forma que de ésta depende el modo y la posibilidad de la «estancia del hombre en el mundo». Nos encontramos así con el hecho de que es el mundo técnico el horizonte a través del que se ha de interpretar el arte hoy.

Heidegger llama la atención sobre tres grandes fenómenos de este mundo dominado por la técnica: la cibernética, la futurología, la sociedad industrial. Estos tres ámbitos tendrían en común el poner al hombre sometido a un círculo cerrado, que gira en torno a sí. ¿Qué función desempeña el arte en este horizonte? Heidegger se plantea una serie de interrogantes acerca de la posible función del arte en el horizonte actual, pero todos ellos remiten a la cuestión acerca del sentido de la inclusión del hombre en su mundo científico-técnico. En esta existencia cerrada, ¿no reinará una clausuración, una cerrazón del hombre a lo que primeramente le encamina al destino que le es propio? Tal como señalaba en la entrevista con *Der Spiegel*, la técnica separa a los hombres de la tierra y los desarraiga cada vez más: «Tenemos solamente puras relaciones técnicas»⁸⁶.

Heidegger considera que la superación de esta clausuración constituye una tarea sobremanera difícil, pero el hombre no debe regatear su participación en este cometido. Lo primero de todo debería ser no esquivar las cuestiones que surgen de este mundo en el que nos encontramos. Precisamente la amenaza peculiar del mundo técnico, del *Gestell*, consiste en que le permanezca cerrada al hombre la posibilidad de un desvelamiento, de una verdad más originarios⁸⁷. Es preciso someter al pensamiento meditativo (*besinnlich*) las condiciones que rigen este mundo en el que nos encontramos. Todo el esfuerzo de Heidegger gira en torno a la posibilidad de alumbrar un tipo de pensamiento que vaya más allá del pensamiento calculador (*rechnend*) del mundo técnico y, en definitiva, de la metafísica.

A través de ese pensamiento meditativo, Heidegger descubre una vez más la necesidad de dar el «paso atrás» respecto a la civilización mundial que nos engloba, tomando sus distancias frente a ella. Ese paso atrás nos remitiría a la revelación de la «verdad» a la que han tenido acceso los griegos en su comienzo, si bien evitando la impresión de un retorno arcaic-

⁸⁶ *Sólo un Dios puede salvarnos todavía*. Pág. 10.

⁸⁷ *Vorträge und Aufsätze*. Pág. 32.

zante a los presocráticos. La reiteración (Wiederholung) heideggeriana toma sus distancias precisamente frente a esa impresión arcaizante.

En este horizonte Heidegger se pregunta si no le vendrá al arte una indicación acerca de su sentido del ámbito de la *A-λήθεια*. La *A-λήθεια* se desarrolló en el seno de una tensión entre el desvelamiento y la ocultación. Precisamente en cuanto ocultación permite a las cosas ser lo que son. Con tal vocación parece conectar la obra de arte, en oposición al pensamiento calculador que considera al mundo como un objeto que debe someterse sin reservas a ese tipo de pensamiento⁸⁸. La obra de arte parece llamada a mostrar lo que no es disponible para el hombre, lo que se oculta, y en este sentido «suscita en el hombre el pudor ante lo que no se deja ni planificar, ni dirigir, ni calcular, ni hacer».

¿Le estará todavía dado al hombre de esta tierra encontrar una morada, una forma de habitar en consonancia con este mensaje que permita atisbar el arte? La respuesta de Heidegger es matizada y pensamos que merece la pena reproducirla en su detalle. Dice así: «No lo sabemos. Pero sabemos que la *A-λήθεια* que se oculta en la luz griega y que hace por primera vez donación de la luz es más antigua y más originaria y, por consiguiente más permanente, que cualquier obra o producto concebido por el hombre y efectuada por la mano del hombre.

Pero nosotros sabemos también que la desvelación que se encubre permanece como insignificante e irrelevante para un mundo en el que la astronáutica y la física nuclear establecen las normas corrientes».⁸⁹

Hacia aquí se encamina el tipo de pensamiento que Heidegger se esfuerza por preparar y que podría contribuir a reconducir el destino de la humanidad. En esta inquietud ha permanecido hasta el final. Todavía un mes antes de su muerte le escribía a W. Biemel del problema de «preparar la posibilidad de una metamorfosis de la permanencia del hombre sobre la tierra»⁹⁰. A pesar del carácter unilateral de sus planteamientos y de su coeficiente de arcaísmo, nos parecen justificadas aquellas interpretaciones que consideran a Heidegger un precursor no sólo de la posmodernidad sino también de la ecología como tal. Parecen justas en concreto las apreciaciones de Vattimo cuando señala que: «Sólo en relación con la problemática nietzscheana del eterno retorno y con la problemática heideggeriana del rebasamiento de la metafísica adquieren, en verdad, rigor y dignidad filosófica las dispersas y no siempre coherentes teorizaciones del período posmoderno»⁹¹.

En lo que se refiere en concreto al arte, no parece posible desde luego discutir su valor como crítica a la clausuración del mundo técnico. Sí pa-

⁸⁸ Véase, por ejemplo, el bello escrito *Gelassenheit*. Acerca de este concepto puede consultarse a W. Schirmacher: *Technik und Gelassenheit*. Freiburg-München, 1983.

⁸⁹ *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*. Pág. 22.

⁹⁰ Cfr. *L'Herne*. Martin Heidegger. Pág. 137.

⁹¹ G. Vattimo: *El fin de la Modernidad*. Madrid, 1986. Pág. 9.

rece cierto, sin embargo, que el arte se encuentra como «sobredimensionado» en la obra heideggeriana. Heidegger puede afirmar, en un cierto sentido, en la entrevista con *Der Spiegel*, que él no exige nada al arte. Sin embargo, en un sentido global, el arte parece estar sobredimensionado en cuanto por una parte aparece vinculado a la incapacidad heideggeriana respecto a la «superación» de la metafísica, que explicaría entre otras cosas que *Sein und Zeit* permaneciera en estado fragmentario. Aun cuando la obra heideggeriana haya sido a menudo objeto de críticas demasiado globales e indiscriminadas, pensamos que se ha podido hablar con razón del «olvido del logos» que ha tenido lugar en la obra heideggeriana. Desde distintas perspectivas se ha podido hacer este reproche a Heidegger. A este respecto, el recurso al arte podría servir fácilmente a modo de sucedáneo. Por lo que se refiere más específicamente a la «superación» de la estética es significativa la pregunta que plantea Heidegger cuando el interlocutor japonés, a que se refiere *Unterwegs zur Sprache*, señala que la estética les proporciona a los japoneses los conceptos necesarios para la comprensión del arte y de la poesía. Heidegger pregunta sin más: «¿Necesitan ustedes conceptos?»⁹². A este respecto cabría señalar con Pöggeler que Heidegger a través de la meditación de la poesía de Hölderlin reitera en nuestro tiempo la pregunta por una «nueva mitología», que recordaría la derivación de Schelling hacia la revelación y la mitología. De todo ello se derivaría asimismo la proximidad a los postulados del romanticismo y la marcada falta de sensibilidad hacia el valor emancipador de la ilustración y por ello también la visión unilateral, aunque profunda y original, de la función de la técnica en el devenir de la humanidad.

A esa sobredimensionalidad del arte contribuye asimismo el déficit de reflexión de que son objeto tanto las categorías éticas como las políticas, demasiado fácilmente solventadas desde las alturas de una «mística del ser». No es preciso compartir sin más el pensamiento de Levinas para poder criticar a Heidegger desde este punto. Por lo demás la coyuntura política en que se vio envuelto Heidegger vino a incidir en esta situación inmanente a su pensamiento. Sin embargo, el arte quedaría demasiado aislado e impotente en su tarea de relativización del mundo técnico, al margen de la racionalización de nuestra condición moral y política.

Por último, señalemos al menos que Heidegger, a pesar de su proximidad al pensamiento romántico sabe esquivar las posiciones demasiado simplificadoras de Schelling y Hegel en lo referente a las relaciones entre arte y filosofía. Heidegger trata de situarse con buen criterio más allá de la subordinación del arte a la filosofía o viceversa. Pero lo que no parece tan convincente es el papel asignado a la subjetividad y a la imaginación en la creación artística. Parece que una de las grandes tareas de la filosofía actual consiste en un replantear críticamente el problema del

⁹² *Unterwegs zur Sprache*. Pág. 86.

sujeto que tenga en cuenta todos los cuestionamientos de que ha sido objeto a partir del siglo XIX. En este sentido también sería posible conceder al sujeto creador y a la imaginación un papel más relevante del que le ha concedido Heidegger. A la vez parece que tiene que ser más matizada la concepción del arte como conocimiento de lo que ocurre en Heidegger. Por ello algunos intérpretes de su pensamiento echen de menos una conexión más profunda con la tercera crítica kantiana.

Pero, en todo caso, el arte según Heidegger no remite tanto a un «pasado», tal como ocurría en Hegel, sino que supone más bien un rayo de esperanza y de libertad en un mundo manipulado y uniforme según los criterios de la razón instrumental.

Arsenio GINZO FERNÁNDEZ