

# Poética y ontología del don en Heidegger: el ser-pasado del arte y el rapto de la obra<sup>1</sup>

Gustavo Gómez Pérez\*

## Introducción

En el presente artículo se plantea que Heidegger en *El origen de la obra de arte, 1935/36 (Der Ursprung des Kunstwerkes)*<sup>2</sup>, esboza una poética del don que problematiza la relación entre ontología y poética, tal y como ha sido concebida en la tradición metafísica. En su comprensión poética del arte, Heidegger busca revelar la importancia existencial del arte indagando sobre su origen. Esta búsqueda del origen retoma como pregunta, de manera implícita, la formulación hegeliana sobre el pasado del arte y el planteamiento según el cual el arte ya no está en una relación esencial con la verdad. Al indagar sobre la formulación hegeliana acerca del pasado del arte, Heidegger cuestiona la comprensión metafísica del arte y sus presupuestos ontológicos

---

<sup>1</sup> Artículo producido con el grupo de investigación en poética de la Facultad de Filosofía de la Universidad Javeriana (Bogotá), y como parte del proyecto de investigación titulado "La relación entre ontología y poética a través de Aristóteles, Heidegger y Deleuze" (2008-2011), dirigido por el profesor Juan Fernando Mejía.

\* Candidato a Doctor en Filosofía, Philosophy Department, Boston College (Chestnut Hill, MA). Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Maestro en Artes Universidad Nacional de Colombia. Filósofo Pontificia Universidad Javeriana. Profesor (en licencia), Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá). Grupo de investigación núcleo de investigaciones en estética Pontificia Universidad Javeriana. [ggomezper@gmail.com](mailto:ggomezper@gmail.com)

<sup>2</sup> Las referencias a la obra de Heidegger corresponden a la edición de los Gesamtausgabe. Las referencias directas son pocas, por tanto, he decidido citar los pasajes en alemán e incluir ya sea una paráfrasis o una traducción de los mismos. Para el proceso de traducción me he apoyado parcialmente en traducciones referenciadas al final del presente artículo. Esto aplica también en el caso de la obra de Nietzsche y Hegel, para cuya citación he referido a ediciones canónicas.

fundamentales, desafiando la comprensión del ser como presencia y refiriendo el arte a una comprensión de la verdad como  $\alpha\lambda\upsilon\eta\theta\epsilon\iota\alpha$  (*aletheia*), como des-ocultamiento. Una adecuada comprensión de la verdad como des-ocultamiento supone un análisis de la relación entre temporalidad y ser, y este análisis muestra que el ser del arte es esencialmente pasado porque refiere al momento inapresable, no objetivo, paradójico, en el que se da o acontece la apertura del mundo. De acuerdo con esto, veremos que la oposición tierra-mundo desplaza la oposición metafísica entre lo inteligible y lo sensible en el contexto de una reinterpretación de lo sensible como raptó o embriaguez. Finalmente, veremos que lo sensible se experimenta como raptó en el arte porque el arte es esencialmente poema, esto es, apertura y fundación del mundo.

## 1. Consideraciones en torno al ser-pasado del arte

En el contexto de la reflexión heideggeriana sobre el arte y su cuestionamiento de la comprensión metafísica de la relación entre poética y ontología, el pensamiento de Nietzsche es una referencia fundamental. Ya en 1871, en *El nacimiento de la tragedia (Die Geburt der Tragödie)*, Nietzsche se refiere al arte como la actividad metafísica por excelencia pues “sólo como fenómeno estético se justifica el mundo y la existencia” [“...nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt” (Nietzsche, 1994, p. 133)]. Esto significa que desde la perspectiva del “verdadero creador” [“für den wahren Schöpfer” (1994, p. 133)]<sup>3</sup> somos fundamentalmente proyecciones o imágenes, reflejos de un potencial creativo que surge de la naturaleza misma, un potencial que proviene de la vida misma. En este sentido, el arte revela el ser apariencia de nuestra existencia y nuestro mundo, nuestra esencia última, como si arte hiciera posible que “giremos nuestros ojos para vernos a nosotros mismos” [“...das die Augen drehn und sich selbst anschauen kann” (1994, p. 133)]. Las fuerzas de lo dionisiaco y lo apolíneo, de la embriaguez y el sueño, son las tendencias fundamentales que constituyen una realidad que no se da directamente, y que solo es visible indirectamente a través del arte. Estos planteamientos son reformulados en *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral, 1873 (Über Wahrheit und Lüge in außermoralischen Sinn)* en donde Friedrich Nietzsche refiere el arte al impulso fundamental [Fundamentaltrieb] del ser humano a construir metáforas [Metapherbildung] (WL, 108-109). En este texto, Nietzsche toma como punto de partida de su análisis la constatación del carácter esencialmente finito y frágil [delikatesten] de la naturaleza humana, y de acuerdo con ello muestra que para nosotros

<sup>3</sup> La expresión “verdadero creador” en este caso parece referirse a las potencias creativas de la naturaleza misma, en relación con las cuales el artista no es más que un médium (Nietzsche, 1994).

todo acceso a lo real, a la verdad, se basa en un arte del engaño o el disimulo [*Verstellungskunst*] que encuentra su máxima expresión en el hombre: “*Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel*” (Nietzsche, 1968, p. 98). Precisamente por su precariedad y fragilidad, por su incapacidad para enfrentarse directamente a una realidad que lo amenaza, el hombre ha debido desarrollar la capacidad para mentir, crear ficciones y metáforas en las que lo real es en cierto sentido domesticado. La verdad, entonces, es esencialmente metáfora, una metáfora que con el tiempo se ha solidificado y, así, llega a ser considerada como una entidad fija, atemporal y universal. En este contexto, para Nietzsche el arte es la actividad metafísica por excelencia porque es la actividad, el tipo de producción, que no oculta su carácter metafórico, su ser-obra. Además, aproximándonos a la posición de Martin Heidegger que explicitaremos más adelante, se podría decir que el arte es la actividad metafísica por excelencia porque en últimas, a la base de la realidad, como principio fundamental, se encuentra una dimensión creativa, poética, artística. De acuerdo con esto, según veremos en lo que sigue, para Heidegger, al igual que para Nietzsche, pensar la relación entre poética y ontología implica indagar sobre la necesidad del arte para la existencia, su relación intrínseca con el ser del *Dasein*.

*El origen de la obra de arte* surge en relación con esta problemática relación entre arte, existencia y verdad en lo que parece un diálogo implícito con Nietzsche<sup>4</sup>. Indagar sobre el origen, implica para Heidegger seguir una dirección similar a la que orienta la investigación de Nietzsche sobre el *nacimiento* de la tragedia y el arte griegos. Heidegger y Nietzsche encuentran en el arte una aproximación a la verdad, una relación con el ser, que se contrapone a la ciencia moderna y cuestiona su relación privilegiada con la verdad<sup>5</sup>. Al igual que Nietzsche, Heidegger busca en el mundo griego una comprensión fundamental del arte que reivindique su importancia existencial<sup>6</sup>, su relación esencial con la verdad, en un tiempo en el que esta parece perdida bajo el predominio del “espíritu” científico moderno. Cabe aclarar, sin embargo, que Heidegger se distanciará de Nietzsche en lo referente a su comprensión “biológica” de lo ente y su comprensión del arte basada en la voluntad creativa del artista.

<sup>4</sup> Heidegger elabora *Der Ursprung des Kunstwerkes* durante los años 1935/36, y trabaja en sus lecciones sobre Nietzsche I, *Der Wille zur Macht als Kunst* en los años 1936/37. Esta coincidencia cronológica sugiere que Nietzsche es un referente importante en la obra heideggeriana de aquella época.

<sup>5</sup> Esta crítica del espíritu científico es justamente el leitmotiv de *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*, y se encuentra también expresado en *El origen de la obra de arte*, no solo implícitamente en la crítica a las perspectivas filosóficas metafísicas que atropellan o atacan [überfall] la obra de arte (Heidegger, 1977b, p. 10), sino en la afirmación explícita de que la ciencia no es una manera como acontece la verdad (1977b, p. 49-50).

Este sentido de pérdida del arte que exige volver a su origen griego, se encuentra paradigmáticamente expresado por Hegel en sus *Lecciones de Estética*, 1835/1838 (*Vorlesungen über die Ästhetik*). Según Hegel, el arte es una cosa del pasado porque ya no tiene para nosotros una relación esencial con la verdad y la vida<sup>7</sup>, por tanto, ya no ocupa la posición más alta que le corresponde, por ejemplo en la edad de oro del mundo griego o la Edad Media tardía: “*Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber*” (Hegel, 2003, p. 24). Hegel afirma que nuestra época no es propicia para el arte [*“Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig*” (2003, p. 25)], porque el arte no se da ya de manera inmediata sino que pasa por un ejercicio reflexivo, necesita de la filosofía del arte<sup>8</sup> (2003, p. 25). Así, para Hegel, nuestro lugar en la historia está determinado por la filosofía, por la ciencia, por el concepto. De esta manera, el arte, en tanto actividad esencialmente ligada a lo sensible, es una cosa del pasado<sup>9</sup>.

Vemos, pues, que en sus planteamientos sobre el carácter pasado del arte, Hegel revela el horizonte histórico en el cual el arte aparece como un momento perdido en el pasado y que es superado en función del predominio del pensamiento científico. Nietzsche, atendiendo a los orígenes griegos de la tragedia, responde al diagnóstico de Hegel en un movimiento de oposición a este “destino” histórico-metafísico del arte. Ahora bien, aunque Heidegger persigue una aproximación no-metafísica al arte, parcialmente en consonancia con el proyecto nietzscheano, su reflexión sobre la obra de arte muestra que la formulación hegeliana sobre el pasado del arte manifiesta una verdad esencial, histórica, del arte. Así, superar la perspectiva metafísica sobre el arte, como aquella que supuestamente ejemplifica la filosofía de Hegel, no depende de una frontal oposición a la tradición metafísica –que sería la estrategia de

<sup>6</sup> Usamos aquí el término “existencial” en un sentido metafísico u ontológico-fundamental, de acuerdo con el sentido que adquiere el término en *Ser y tiempo* (Sein und Zeit) (1977a, p. 17). En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se refiere al arte como la única justificación posible de la existencia, formulación que resuena parcialmente en la comprensión heideggeriana de la verdad como des-ocultamiento.

<sup>7</sup> El pasaje en cuestión es el siguiente: “In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere Vorstellung verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnahm” (Hegel, 2003, p. 25).

<sup>8</sup> Según Arthur Danto, esto significa que el arte ya no se da inmediatamente a los sentidos y depende de una reflexión filosófica, es esencialmente reflexivo, conceptual (Danto, 1997, 31).

<sup>9</sup> Nietzsche y Heidegger son críticos respecto de la filosofía y el pensamiento científico moderno, concretamente en lo que se refiere a sus pretensiones de universalidad y certeza. La formulación hegeliana, por su parte, aunque valora la filosofía y la ciencia (como sistema) como la manifestación más alta de la historia del espíritu, deja entrever también una cierta nostalgia en su formulación sobre el pasado del arte, pues se refiere a la época dorada del arte como a una época perdida, no simplemente superada. Esta aclaración es importante para señalar que la posición de estos pensadores sobre el arte no está de manera clara en una relación de simple oposición.

Nietzsche— sino de una dilucidación de la verdad que opera en ella. En lo que sigue vamos a explorar esta posibilidad.

En el “Epílogo” a su conferencia sobre la obra de arte, Heidegger se refiere a la formulación hegeliana sobre el pasado del arte y afirma que una decisión sobre el planteamiento hegeliano no está aún definida, particularmente porque detrás de esta afirmación se encuentra toda la historia del pensamiento occidental, y su origen griego<sup>10</sup>. Heidegger plantea, además, que una decisión sobre la formulación hegeliana debe darse a la luz de “la verdad de lo que es y sobre esta verdad”: “*aus dieser Wahrheit des Seienden und über sie*” (1977b, p. 68). Cuando se afirma aquí que aún no se ha tomado una decisión respecto de la formulación hegeliana sobre el pasado del arte, y que ella contiene en cierto sentido el conjunto del pensamiento occidental, esto significa que el planteamiento hegeliano revela una verdad histórica que requiere ser cuestionada e interpretada. La pregunta que se hace Heidegger es, en este sentido, si “el arte es todavía para nosotros, en relación con nuestra existencia histórica, una manera esencial y necesaria como ocurre crucialmente la verdad, o no es así” [“*Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst des nicht mehr?*”] (1977b, p. 68). Heidegger indaga así, por la relación del arte con lo real, por su fuerza ontológica, en un momento en el que el arte parece haber pasado a un segundo plano en relación con las necesidades de la existencia.

De este modo, cuando Heidegger pregunta por la fuente que determina la esencia del arte y su relación con la verdad (1977b, p. 69), está planteando las condiciones para interpretar, y tomar una decisión, respecto de la comprensión hegeliana sobre el carácter pasado del arte<sup>11</sup>. Este horizonte interpretativo se puede clarificar teniendo en cuenta dos aspectos.

Primero, preguntar por el origen del arte significa para Heidegger preguntar por lo que es y por cómo es el arte<sup>12</sup> (1977, p. 7). Al respecto es importante tener en cuenta que para Heidegger la verdad está en una relación intrínseca con el

<sup>10</sup> Heidegger sugiere así que la formulación hegeliana en cierto sentido trae consigo toda la historia de la metafísica y, por lo tanto, en la medida en que refiere a un horizonte de comprensión que rebasa los límites de lo que puede ser pensado por un pensador, afirma que su verdad esencial permanece aún impensada, incluso por Hegel mismo.

<sup>11</sup> Teniendo en cuenta que el “Epílogo” a El origen de la obra de arte fue escrito después de 1936, fecha que corresponde a la última versión de la conferencia, es ambigua o problemática la relación que este tratado sobre el arte tiene en relación con las Lecciones de estética de Hegel. Por una parte, parece que Heidegger encuentra que su formulación sobre el arte responde a los cuestionamientos que surgen de la comprensión hegeliana del pasado del arte. Por otra parte, parece que Heidegger intenta cuestionar presupuestos básicos de su propio tratado que plantea una relación esencial entre arte y verdad.

ser, pues “la verdad es la verdad de lo que es” [*Die Wahrheit ist die Wahrheit des Seins*] (1977b, p. 69). En este sentido, la conferencia sobre la obra de arte pregunta por el origen asumiendo que este origen es *en cierto sentido* presente, aparece, existe, no es algo simplemente perdido en un instante anterior en el tiempo, pues también el concepto de origen está ligado al concepto de verdad (1977b, p. 69)<sup>13</sup>. Segundo, teniendo en cuenta que el arte es en cierto sentido presente y que su origen no refiere a un instante pasado de la historia del arte, surge la pregunta sobre el significado de la formulación hegeliana sobre el pasado del arte, en qué sentido lo que dice Hegel revela una verdad esencial del arte y su relación con el pensamiento metafísico. En efecto, Heidegger argumenta que la formulación hegeliana sobre el pasado del arte no dice que ya no se hará más arte, y no se puede decir que es falsa porque todavía vemos obras de arte en el presente (1977b, p. 68), sino que el arte ya no se presenta como algo esencial y necesario para el espíritu<sup>14</sup>. En este sentido, es claro que Hegel no concibe el pasado del arte como un pasado meramente cronológico, ni la pérdida del arte como una desaparición total del arte<sup>15</sup>. Por lo tanto, la formulación hegeliana sobre el pasado del arte no se opone a la comprensión de su origen como algo que se da en el acontecer efectivo del arte, en su presente como obra. Por esta razón, se podría decir también que en su aproximación al origen de la obra de arte, Heidegger apunta a una comprensión de la temporalidad de la obra de arte que desafía, o cuestiona, la comprensión metafísica del tiempo que privilegia el ser-presente. De acuerdo con esto, y en relación con un análisis del concepto de verdad, ahora trataremos

<sup>12</sup> En relación con este punto, vale la pena contraponer el “método” de Heidegger al de Hegel. Cuando Heidegger pregunta sobre la esencia de la obra de arte va a entablar un diálogo directo con una obra de arte, la obra de Van Gogh, por ejemplo, de manera tal que toma en consideración una obra singular. Hegel, por el contrario, en su filosofía del arte decide abandonar los casos particulares, la obra en cuanto tal, en función de una comprensión sistemática, general, del arte.

<sup>13</sup> Dennis Schmidt (1988, p. 100) explica que para Heidegger el origen no es simplemente el comienzo del algo, sino que por el contrario, el origen se muestra como tal en los eventos, y se da plenamente en ellos. Para una discusión general sobre las relaciones y diferencias en las aproximaciones de Heidegger y Hegel al concepto de origen, ver: Schmidt (1988, cap. 3).

<sup>14</sup> Sin adentrarnos en los problemas que rodean el uso del término “espíritu” en Heidegger que, según lo muestra Derrida en *De l’esprit* (1987) es esencialmente oscuro y problemático, vale la pena aclarar que aquí tomamos en consideración la interpretación del término que acompaña el análisis del concepto vulgar de tiempo en *Sein und Zeit*, Segunda Parte, capítulo 6. En el contexto de esta discusión sobre la relación entre espíritu y temporalidad, la interpretación heideggeriana del concepto en Hegel es ambigua. Por una parte, Heidegger presume cierta identificación de los términos “alma” y “espíritu” (1977a, p. 564). Por otra parte, Heidegger llama la atención sobre la definición de la esencia del espíritu como concepto, como negatividad absoluta, como diferencia de la diferencia que se da entre Yo y el No-Yo. Esta última aproximación al concepto de espíritu está a la base de una comprensión de la relación entre espíritu y tiempo, no solo porque en este proceso dialéctico se da un “progreso” [Fortschreiten] del espíritu, sino también porque el tiempo mismo es definido por Hegel como “negación de una negación” (1977a, p. 572). Este progreso del espíritu, es un progreso en el que el espíritu se revela a sí mismo como historia (1977a, p. 572), más precisamente, añadimos nosotros, como historia del pensamiento de Occidente. Justamente, como lo sugiere Derrida (1987), el concepto de espíritu refiere al movimiento propio de una particular delimitación de la historia del pensamiento europeo que va de Grecia a Alemania.

de dilucidar esta relación entre temporalidad y obra.

## 2. La verdad esencial del arte y el instante paradójico de su acontecer

Teniendo en cuenta la aproximación de Heidegger a la verdad como *ÜēPēāēā* (*aletheia*), y su posible relación con la formulación hegeliana sobre el carácter pasado del arte, consideremos ahora la siguiente hipótesis: justamente porque el arte pertenece al pasado, porque no se hace plenamente presente al espíritu o la razón, se puede decir que se encuentra en una relación esencial con la verdad, con el ser y la existencia. El arte no se da plenamente al espíritu –en su relación esencial con el pensamiento occidental– porque lo que en esta tradición se considera como real, esto es, lo objetivo y “actual”, hace que “se oculte una particular convergencia de la belleza y la verdad” [“...*verbirgt ein eigentümliches Zusammengehen der Schönheit mit der Wahrheit*”] (1977b, 69), y la belleza es justamente el resplandor de la aperturidad o verdad de las cosas que se hace patente en la obra de arte (1977, p. 43). Para desarrollar esta hipótesis, particularmente lo que se refiere a la naturaleza de este *ocultamiento* del arte, es importante revisar la aproximación de Heidegger al concepto de verdad y, especialmente, de la relación entre verdad y no-verdad.

En la §44 de *Ser y tiempo* 1927 (*Sein und Zeit*), Heidegger muestra que el fenómeno originario de la verdad se basa en una comprensión de la verdad como *αληθεια* (*aletheia*), como descubrimiento o des-ocultamiento. Lo que se revela, lo que aparece como verdadero o evidente, se da con la existencia del *Dasein* en su ser arrojado en el mundo. Esta comprensión originaria demuestra que, en últimas, el *Dasein* es siempre en la verdad porque es esencialmente aperturidad (1977a, p. 292). En su texto de 1930, *De la esencia de la verdad*, (*Vom Wesen der Wahrheit*), Heidegger desarrolla estos planteamientos para mostrar que precisamente porque la verdad pertenece de manera esencial al *Dasein*, incluso la concepción metafísica de la verdad como adecuación o correspondencia, que es en cierto sentido no-verdad, pertenece al carácter abierto del comportarse y, así, ambas comprensiones de la verdad están en una relación esencial con la no-verdad (1976, p. 185). La verdad y la no-verdad están en una relación esencial, más exactamente, dice Heidegger, “la no-verdad

<sup>15</sup> En relación con este sentido de pérdida del arte, es importante aclarar que, para Heidegger, el hecho de que el arte no sea percibido como necesario también revela una cierta disposición fundamental del “espíritu” de nuestra época (entendida como época metafísica). Como veremos en lo que sigue, la reflexión heideggeriana parece ubicarse en el centro de esta constatación paradójica.

debe tener su origen en la esencia de la verdad” [“*Unwarheit muß vielmehr aus dem Wesen der Wahrheit kommen*”] (1976, p. 191). La no-verdad, lo que no se da, lo que permanece oculto, todo ello proviene del acontecer de la verdad, de la aperturidad originaria del *Dasein*. Esta aperturidad del *Dasein* solo se da en tensión con lo oculto, con lo que permanece velado u oscuro, aquello que no se da plenamente al espíritu o la conciencia. Esto significa que aquello que no se presenta más como verdadero, aquello que se ha perdido en el pasado o permanece oculto –como la relación entre belleza y verdad–, puede provenir de una experiencia de la verdad más esencial, más profunda, que aquella verdad que corresponde a lo que se hace presente como meramente actual y objetivo en el pensamiento metafísico.

Este planteamiento según el cual la no-verdad y la verdad están en una relación intrínseca, ilumina el giro que da Heidegger en relación con la formulación de Hegel sobre el pasado del arte y que planteamos anteriormente como hipótesis de lectura. Ahora podríamos reformular esta hipótesis de la siguiente manera: considerando esta dualidad propia de la verdad, si el arte aparece como una cuestión del pasado, y como algo inesencial en relación con la verdad –en su sentido metafísico como representación correcta o adecuación–, es quizás porque su ser-pasado, su ser no-objetivo o no-actual, de alguna manera hace parte de su esencia, revela una verdad esencial del arte en relación con la historia del pensamiento occidental o metafísico.

En tanto que el arte está en una relación intrínseca con lo sensible, es propio del arte que no se pueda presentar plenamente al espíritu<sup>16</sup> y, precisamente por ello da qué pensar, posibilita el acontecimiento de la verdad como descubrimiento o des-ocultamiento. Por una parte, esto significa que la razón o el pensamiento llega demasiado tarde al acontecimiento que tiene lugar en el arte, al proceso de apertura y el clarear de lo bello que se manifiesta en nuestra experiencia poética de lo sensible. Por otra parte, esto quiere decir que el ejercicio del espíritu o la razón en sus pretensiones teóricas, solo puede hacer de las cosas algo plenamente presente u objetivable si deja en el pasado, olvida o subsume, el proceso de apertura que ha ocurrido *previamente* en una aproximación poética a las cosas, esto es, si pasa por alto la experiencia de la verdad como des-ocultamiento. De acuerdo con esto, según lo sugiere Günter Figal, se podría decir que el arte es esencialmente pasado porque es origen, porque está a la base de nuestra experiencia misma de la verdad, de

---

<sup>16</sup> En tanto el arte se da o aparece como algo sensible y singular, no puede ser aprehendido en términos ideales, abstractos, conceptuales, sin perder su carácter esencial como arte, como actividad intrínsecamente ligada a lo sensible.



lo que es y se da sensiblemente<sup>17</sup>. Esta interpretación nos permite aclarar por qué la experiencia del arte como origen no refiere simplemente a un momento anterior en el tiempo, haciendo evidente el arte en tanto fundamento de nuestra experiencia. Por supuesto, esta comprensión del arte como origen no solo da un giro respecto de la comprensión metafísica de la relación entre arte y verdad, sino que además cuestiona presupuestos fundamentales del pensamiento metafísico en lo que refiere a su relación con el tiempo. En este sentido, la cuestión del origen del arte nos conduce a la problemática de la temporalidad en Heidegger y su relación con el concepto de don.

Uno de los objetivos fundamentales de *Ser y tiempo* es mostrar cómo los problemas centrales propios de toda ontología dependen de una adecuada aproximación al fenómeno del tiempo (1977a, p. 25). Este proyecto se justifica porque en la tradición metafísica hay una determinación fundamental del ser como presencia u οὐσία (*ousía*) [*Anwesenheit*] (1977a, p. 25-27) que oculta aspectos fundamentales de la relación entre ser y temporalidad. Por este motivo, Heidegger analiza la temporalidad originaria del *Dasein* como ser-en-el-mundo y la comprensión metafísica del tiempo que privilegia el presente, el ahora. Este análisis pone en evidencia que aunque la comprensión metafísica del tiempo oculta la temporalidad del *Dasein*, también la presupone como condición fundamental. En lo que sigue, teniendo en cuenta el contexto de nuestra indagación sobre el carácter pasado del arte, examinaremos brevemente el contraste entre temporalidad originaria y la concepción metafísica de tiempo considerando dos aspectos.

En primer lugar, este análisis de Heidegger muestra que el pasado constituye de manera fundamental el ser del *Dasein*. Desde la “Introducción” a *Ser y tiempo*, Heidegger cuestiona la relación privilegiada que la tradición metafísica establece entre ser y presencia al plantear que el ser del *Dasein*, en su facticidad, es “pasado” [*Vergangenheit*] (1977a, 27)<sup>18</sup>. Al definir al *Dasein* como pasado, Heidegger alude no solo a aquellas determinaciones en cierto sentido objetivas que preceden su existencia –a lo que se entiende usualmente como pasado–, sino especialmente al hecho de que el *Dasein* crece al interior de una interpretación habitual de sí mismo, una tradición que en cierto sentido lo precede, que abre y regula las posibilidades propias de su existencia, su futuro, y que constituye una historia compartida con su “generación” (1977a, p. 27-29). Más adelante, al final del presente artículo, volveremos a este planteamiento

<sup>17</sup> Esta interpretación del concepto de origen, según la cual el tratado de Heidegger sobre el arte no solo busca el origen de la obra de arte sino mostrar el arte mismo como origen de la verdad, es una de las tesis desarrolladas por el prof. Figal (Albert Ludwigs-Universität Freiburg) en el curso “Truth and Appearance: Aesthetical Considerations Concerning Nietzsche and Heidegger”. Collegium Phaenomenologicum, Città di Castello (Umbria), Italia, julio 25-29 del 2011.

respecto a un análisis del carácter fundacional del arte y su relación con una tradición y un pueblo.

En segundo lugar, el contraste entre temporalidad originaria y la comprensión vulgar del tiempo evidencia que al privilegiar el ser-presente, el ahora, la metafísica elabora una comprensión puramente ideal o abstracta del tiempo. Para clarificar este punto, en el último capítulo de la “Segunda parte” de *Ser y tiempo*, Heidegger analiza la comprensión hegeliana del tiempo. Este análisis es importante, no meramente en función de una crítica a Hegel, sino porque su concepto de tiempo presenta de manera radical las consecuencias que se derivan de la comprensión vulgar del tiempo (1977a, p. 565). Particularmente, Heidegger llama la atención sobre el hecho de que la experiencia vulgar del tiempo no solo se refiere a lo que se ha denominado el “tiempo del mundo” [*Weltzeit*] (1977a, p. 564), esto es, al tiempo que pertenece a nuestra relación con las cosas o la naturaleza, sino que además se encuentra en una importante relación con el espíritu, relación que es explicitada por Hegel (1977, p. 564).

Hegel plantea que el espíritu cae en el tiempo, se da al interior del tiempo y, para Heidegger, este planteamiento supone una problemática idealización del tiempo. Esta idealización del tiempo es posible gracias a una analogía estructural entre tiempo y espíritu, según la cual el tiempo, al igual que el espíritu, es negatividad absoluta (negación de la negación). Esta analogía se basa en el presupuesto según el cual el tiempo está constituido por una sucesión de “momentos”. Aunque Heidegger reconoce que es oscuro lo que significa ontológicamente esta caída en el tiempo, es claro que el tiempo para Hegel es intuitivo como algo presente que en últimas solo puede ser aprehendido de manera ideal o abstracta. En tanto el tiempo es intuición del devenir, entendido como un conjunto de momentos objetivables, el tiempo es intrínsecamente ajeno a la naturaleza del espíritu, es externo al espíritu. Sin embargo, en tanto esta sucesión de momentos supone un paso imposible del ser al no-ser, un momento es y deja de ser inmediatamente, su configuración como tiempo solo puede ser constituida idealmente, abstractamente, por el espíritu. Por ello, recalca Heidegger, en tanto presente objetivo y externo al espíritu, el tiempo no tiene poder sobre el concepto, sino todo lo contrario, el concepto es el poder mismo del tiempo como tal que permite capturar la objetividad del tiempo (1977a, p. 573).

---

<sup>18</sup> Al respecto también es importante considerar la distinción entre ser temporal y ser en el tiempo [“in der Zeit seiend”], que abre el espacio para concebir lo que es “atemporal” o “supratemporal” (1977, p. 25-26).

En un contraste con esta comprensión del tiempo, y del ser, que privilegia el ahora y el ser-presente, Heidegger muestra que en su ser cotidiano el *Dasein* no se encuentra en primera instancia en relación con una mera sucesión de “momentos” aislables, sino con una comprensión de la temporalidad que el *Dasein* se da en cada caso a sí mismo (1977a, p. 542)<sup>19</sup>, y que supone una cierta unidad entre lo que ha pasado, lo que está pasando y lo que está por venir (1977a, p. 408-409). Además, Heidegger recalca que esta temporalidad es previa a toda dimensión meramente subjetiva u objetiva, porque ella misma es la condición de posibilidad de que haya algo “previo” [*früher*] (1977a, p. 554). Esto significa que el tiempo se da previamente a todo tiempo particular, es esencialmente pasado porque es irreductible a lo objetivo u actual, de la misma manera que el ser se da previamente a todo ente y no puede identificarse con un ente<sup>20</sup>. De esta manera, vemos que el tiempo es algo que el *Dasein* se da a sí mismo en su ser arrojado al mundo, porque se constituye en la aperturidad misma del *Dasein*. Este darse del tiempo, y del ser, como bien lo señala Derrida en *Donner le temps* (1991), supone un enigmático “juego” [*Spiel*] en el que en sentido estricto nada se da, un juego en el que ser y tiempo no son nada objetivo (Derrida, 1991, p. 34)<sup>21</sup>. Esto significa, por una parte, que el ser y el tiempo, en su despliegue como presencia, solo se *dan* como olvido o sustracción, pues para que un don se dé como tal es necesario un olvido radical del don mismo (Derrida, 1991, p. 36-38)<sup>22</sup>. En otras palabras, lo que se hace presente es presente u actual solo en tanto que borra las huellas de su origen. Esto quiere decir, por otra parte, que si algo se da, se hace presente objetivamente, es necesario que el *darse* mismo sea anulado o cancelado en este aparecer. En efecto, para que algo sea apropiado como objeto plenamente presente, como algo disponible en el presente, es necesario ignorar el pasado del cual proviene este objeto, un pasado que no está ni puede estar disponible objetivamente.

Esta comprensión del ser y del tiempo en términos del “don”, revela una situación paradójica en la que la circularidad del tiempo metafísico<sup>23</sup> es, a la vez, suspendida y puesta en movimiento (Derrida 1991, p. 18-19). Por ello, la temporalidad del don, como la del ser, supone la posibilidad de un instante paradójico, un instante que desarticula el tiempo, que no se hace presente

<sup>19</sup> Heidegger muestra, además, que esta temporalidad se da para el *Dasein* en su ser-en-el-mundo, su historicidad (1977a, p. 27), y su ser como cuidado (1977a, p. 406-409).

<sup>20</sup> Heidegger aclara en la “Introducción” a *Ser y tiempo* que si la cuestión del ser ha de ser explicada en relación con un análisis del tiempo, es importante aclarar que si el ser ha de hacerse visible en su carácter temporal esto no significa que el ser se da en el tiempo (1977a, p. 25-26), esto significa que fundamentalmente ni el ser, ni el tiempo, se dan como entes intramundanos.

<sup>21</sup> Derrida complementa aquí su lectura del don del tiempo y del ser en *Ser y tiempo*, con el análisis de algunos fragmentos de “*Zeit und Sein*” (1962, GA, p. 14).

objetivamente, o que se hace presente solo como un presente sin tiempo (Derrida, 1991, p. 21). Por ello, concluye Derrida, el don es imposible, es un concepto imposible que se resiste a toda apropiación metafísica. La pregunta que surge es, entonces, cómo pensar este instante paradójico, como hacerlo “presente” sin objetivarlo. La respuesta, que por ahora esbozamos sin mayor explicación, es: a través de la obra de arte.

### 3. El rapto de lo sensible en la obra de arte

Aunque el círculo representa o simboliza el tiempo metafísico, Derrida aclara que no necesariamente debemos evitar o condenar el círculo como una mera repetición o un proceso inútil. Por el contrario, tal como se sugiere al comienzo de *El origen de la obra de arte*, es entrando en el círculo que se da la “fiesta del pensamiento” [*das Fest des Denkens*] (1977b, p. 3; Derrida, 1991, p. 20-21). Efectivamente, la posibilidad del pensar depende de nuestra capacidad para entrar en el círculo como círculo, como manifestación de una situación imposible, insostenible, sin salida, como aquella situación de perplejidad que está a la base de nuestra relación con el ser y la verdad<sup>24</sup>. En consonancia con esta posibilidad del pensar, en su aproximación al arte, Heidegger hace patente la situación paradójica que surge cuando indagamos sobre el origen de la obra de arte y constatamos que este origen no puede ser otro que el arte mismo<sup>25</sup>. Esta constatación revela un movimiento circular: el arte se hace patente en la obra de arte, la obra, sin embargo, aparece como obra de arte sólo en tanto proviene del arte (GA 5, 2). En este contexto, y en una formulación que nuevamente nos remite a Hegel, Heidegger nota que el arte como tal es algo en cierto sentido intangible, que ha sido dejado atrás en el pasado: “Arte; no es más que una palabra a la que *ya* no corresponde nada real” [*Die Kunst, das ist nur noch ein Wort, dem nichts Wirkliches mehr entspricht*] (1977b, p. 2)<sup>26</sup>. El arte se presenta aquí como algo que ha quedado olvidado en el pasado, algo que permanece oculto, pero que paradójicamente tiene lugar de manera decisiva en la obra de arte (1977b, p. 2). De este modo, Heidegger sugiere

<sup>22</sup> La reflexión de Derrida sobre este punto es muy compleja y no es posible tratarla en detalle en el contexto de la presente investigación. Sin embargo, por el momento podemos señalar que Derrida llega a esta conclusión analizando la comprensión habitual del concepto de don, como algo que no entra en el intercambio económico y que, por tanto, si el don es un don puro, este no puede admitir ni siquiera la reciprocidad del reconocimiento o la gratitud, debe de alguna manera ser olvidado en el momento mismo en que se da (Derrida, 1991, cap.1).

<sup>23</sup> Derrida encuentra que el círculo es la representación privilegiada del tiempo metafísico (1991, p. 19). Esto es claro también en el contexto de la anterior reflexión sobre el tiempo en Hegel, como un movimiento que va del espíritu a sí mismo, a través de una negación de la negación. Derrida, en efecto, llama la atención sobre la manera como el concepto de tiempo tiene que ver con la posibilidad del retorno, del movimiento circular que va del día a la noche y viceversa (1991, p. 17).

que es necesario entrar en el círculo a través del lugar donde el arte se hace presente en el tiempo, el lugar en el que el arte ocurre temporalmente y a la vez se niega o cancela: su ser-sensible como objeto, su “coseidad” [*Dinghafte*] (1977b, p. 3).

Este paso de entrada en el círculo de la obra de arte reproduce la paradójica dinámica del don. En efecto, aunque en principio parece que la manera más simple o inmediata como se hace presente el arte es en su ser cosa, el ser de la cosa se resiste a ser pensado directamente, se sustrae a las aproximaciones filosóficas. Esto ocurre principalmente porque las definiciones filosóficas de la cosa violentan o atropellan [*Überfall*] el aparecer de las cosas (1977b, p. 10), niegan la unidad de la cosa misma que se da sensiblemente (en el tiempo) en función de representaciones que permiten objetivar y apropiarse de la cosa, aun cuando esto implique diseccionar y destruir su aparecer como fenómeno<sup>27</sup>. De esta manera, la entrada en el círculo de la obra de arte revela la paradoja que se oculta bajo la comprensión metafísica de lo sensible. Lo sensible se da inmediatamente a los sentidos como objeto y, sin embargo, como el tiempo en Hegel, solo se hace presente u objetivo en tanto idealizado o abstracto, en tanto “forma”. Precisamente, Heidegger dedica especial atención al análisis de la concepción de la cosa como materia conformada (1977b, p. 7-14), no solo porque es una interpretación predominante de la cosa en el dominio de la estética o la filosofía del arte, sino porque revela que las aproximaciones tradicionales a las cosas se basan en el ser del útil como algo determinado por un agente, de acuerdo con una idea o forma que se impone sobre lo sensible, presuponiendo así las distinciones metafísicas, circulares, entre sujeto y objeto, lo inteligible y lo sensible<sup>28</sup>.

En este orden de ideas, podríamos decir que lo sensible en su aparecer singular es uno de los fenómenos esencialmente impensados en la tradición metafísica, es justamente lo que en los fenómenos se resiste a ser conceptualizado o reducido a la dimensión de objeto. Esto explica por qué en la tradición metafísica el arte, en tanto trabajo intrínsecamente ligado a lo sensible, no ha

<sup>24</sup> La verdad como de-velamiento, como des-ocultamiento, y el ser como aquello que se da en tanto se sustrae, en tanto no se hace presente.

<sup>25</sup> Heidegger muestra que tanto el artista como la obra de arte presuponen la existencia del arte como tal, de esta manera, el arte en sí mismo se presenta como condición de posibilidad u origen de la obra de arte y del artista (1977a, p. 1).

<sup>26</sup> La traducción y la cursiva son mías.

<sup>27</sup> En *Qué significa pensar?* (*Was heisst Denken?*) (Heidegger, 2002) se da una explicación más detallada de la manera como las aproximaciones científicas y filosóficas a las cosas destruyen la singularidad de los fenómenos de acuerdo con lo que Nietzsche llama el “espíritu de la venganza” [*Der Geist der Rache* (2002, p. 89)]. Al respecto ver también Mulhall (2001, p. 306-307).

ocupado jamás un lugar ontológicamente privilegiado, esencial, necesario<sup>29</sup>. Esto explica también por qué Heidegger se enfrenta al misterio de lo sensible desde el comienzo de su conferencia sobre el arte. Según John Sallis (2008, p. 181 y ss), la indagación heideggeriana sobre la coseidad del arte busca una reinterpretación de lo sensible que vaya más allá de la metafísica, una interpretación en la cual lo sensible no tenga un estatus ontológico subordinado u opuesto a lo inteligible. Por lo tanto, para llegar a una interpretación no metafísica de lo sensible es necesario revisar o reinterpretar también el concepto metafísico de verdad en función de una comprensión originaria de la verdad. La comprensión de la verdad como *αληθεια* (*aletheia*), que hemos analizado previamente, se presenta así como la verdad que corresponde a una fenomenología de lo sensible que hace justicia a la dimensión irreductible de lo que se oculta en los fenómenos, a su ser independiente de lo humano, un modo de ser que se resiste a ser apropiado. De acuerdo con esta determinación de la verdad, se podría decir que lo sensible no se puede apropiarse como objeto porque pertenece al instante fugaz, paradójico, en que el ser se hace presente como ocultamiento, como sustracción.

En efecto, el pensamiento metafísico y científico en su aprehensión objetiva de las cosas no retiene más que un sustituto de su ser, pues siempre llega

<sup>28</sup> Vale la pena notar que el análisis del concepto de cosa como materia conformada que aparece en El origen de la obra de arte, parece problematizar los límites de la ontología fundamental de Ser y tiempo que comprende el ser de lo ente bajo dos formas de relación paradigmáticas que privilegian el ser del útil: *Zuhandenheit* y *Vorhandenheit*, el ser a la mano y el ser presente. Aunque Heidegger problematiza la comprensión del ser humano como animal racional, y con ello toda concepción ideal de lo humano como ente privilegiado, en estas comprensiones básicas del ser predomina una problemática relación esencial con la mano, según la cual el ser de las cosas está enmarcado por un ámbito pragmático que privilegia la existencia humana. Derrida (1988), justamente, hace patente el humanismo metafísico que subyace a este privilegio de la mano en Heidegger.

<sup>29</sup> Según Hegel, el arte ha alcanzado su punto culminante en la antigua Grecia, en lo que él mismo denomina el periodo clásico del arte, pero esta época aparece en el sistema hegeliano como un periodo aún incipiente en el desarrollo del espíritu. Platón, al igual que Hegel, parece que subordina el arte a la filosofía, y lo condena como algo que debe ser superado en función de lo inteligible. Aristóteles considera la poesía más filosófica que la historia, pero su juicio implícitamente valora la poesía bajo los estándares de la filosofía, pues valora en la poesía su capacidad para dar cuenta de lo universal. Lo universal, lo inteligible, lo ideal, es lo único que se da al pensamiento metafísico como totalmente presente. Lo sensible, lo singular, lo que pertenece al reino del arte, es lo que en su fugacidad se resiste a ser apropiado por el pensamiento, se resiste a ser presente. En un contraste con la tradición metafísica, Nietzsche nos remite a los orígenes de la tragedia griega como el momento en que precisamente lo sensible era valorado en su mero aparecer, y concebido así como afirmación de la vida, de lo real. De esta manera, Nietzsche reivindica al arte como manifestación fundamental de lo real, una realidad que es esencialmente voluntad de poder, afirmación de lo sensible, y que encuentra su máxima expresión en la actividad creativa. Heidegger, sin embargo, en sus Lecciones sobre Nietzsche califica esta reivindicación de lo sensible como una inversión del platonismo en la que lo sensible es opuesto a lo inteligible como fundamento de lo real y, así, se mantiene preso de las clásicas oposiciones metafísicas. La reflexión nietzscheana sobre el arte pertenece todavía al tiempo metafísico porque replica su lógica, su economía, intercambiando lo inteligible por lo sensible. Nietzsche no está, sin embargo, simplemente en un error, su teoría no es simplemente falsa. Superar la metafísica en este caso no es oponerse frontalmente a los pensadores que constituyen su historia, significa por el contrario, entrar de lleno en su círculo, en su temporalidad, para revelar lo impensado, lo imposible, lo que permanece indeterminado en su historia.

demasiado tarde al acontecimiento de la verdad que se da en el aparecer fugaz de los fenómenos. Heidegger muestra que si diseccionamos la piedra para establecer sus componentes, o si analizamos el color en función de su longitud de onda, sucede que llegamos a las cosas cuando ellas ya se han ido, cuando la piedra y el color en su clarear o apertura, en su brillo o pesantez, han desaparecido (1977b, p. 33). En este sentido, podríamos decir que la metafísica y la ciencia sustancializan el trazo o las huellas que dejan las cosas en su aparecer histórico y, así, niegan su fundamento oculto, su alteridad, su pertenencia a la tierra. Esta sustancialización del trazo se presenta como un develar total, situación que solo es posible convirtiendo las cosas en representaciones, negando su independencia. Lo sensible ofrece resistencia porque se encuentra soportado por la tierra y no puede ser extraído fuera de ella sin perder su ser, su consistencia propia. Esta resistencia de las cosas es lo que las hace aparecer como fugaces, como seres que escapan o se sustraen constantemente a nuestra mirada.

El arte, por el contrario, deja ser a la tierra (Heidegger, 1977b, p. 33). Esto significa que el arte fija el trazo como trazo, muestra el aparecer de lo ente como mero aparecer, deja que el color brille como color, o que la piedra se presente como tal en su impenetrabilidad. “El color brilla y sólo quiere brillar” [*Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten*] (1977b, p. 33), dice Heidegger, para mostrar que las cosas tienen una consistencia propia, singular, que se resiste a ser explicado o analizado, que se resiste a la manipulación humana. El color de las cosas, la pesantez de la piedra, son los rastros que hacen patente el ser de las cosas como algo que se resiste a entrar de lleno en el mundo del *Dasein*. Esta formulación contrasta con aquella según la cual la piedra, la planta y el animal, no tienen mundo (1977b, p. 30-31). Por una parte, esto significa que estos entes no se abren al mundo y que así son indiferentes respecto de la experiencia del ser (Derrida, 1987). Por otra parte, esta carencia de mundo puede significar que la piedra, la planta o el animal se encuentran en una relación de alteridad radical respecto de la existencia humana. En relación con este punto, Heidegger plantea que el mundo es no-objetivo [*ungegenständliche*], esto es, no objetivable, porque no puede desligarse de la existencia del *Dasein*, porque surge justamente en el camino que se abre entre nacimiento y muerte, en el tiempo finito de la existencia que nos concierne (1977b, p. 30-31). De acuerdo con esto, todo aquello que aparece al interior del mundo está de entrada en una relación intrínseca con las necesidades humanas. No obstante, lo que aparece al interior del mundo no agota todo lo que es. La tierra se cierra sobre sí misma en oposición al mundo como la fuente inagotable de sus recursos, como condición de posibilidad de la existencia misma. Se podría decir, quizás, que el *Dasein* puede abrirse al

ser, al mundo, existir, justamente porque se separa, se diferencia, es en sí mismo el lugar de la ruptura o el trazo que separa mundo y tierra. El tiempo del *Dasein* es el lapso que se abre desde este desprendimiento de la tierra y su retorno a ella, su muerte. La existencia del *Dasein* no es así posible más que en relación con esta experiencia del límite, de la finitud, de la muerte, que es en sí misma paradójica en tanto implica la relación con algo que se oculta esencialmente. La obra de arte refiere a la experiencia de este límite, es la instalación del conflicto entre tierra y mundo.

La oposición entre tierra y mundo viene, justamente, a desplazar y reinterpretar la tradicional oposición metafísica entre lo sensible y lo inteligible. La tierra es el “ahí “ que soporta (Sallis, 2008, p. 177), sostiene, y resguarda todo aquello que se hace presente (1977b, p. 28). El mundo se abre como el conjunto de los ejes u horizontes que guían a un pueblo (Sallis, 2008, p. 177; 1977b, p. 35). La obra de arte abre el espacio para que se dé esta apertura del mundo, mientras que, a la vez, deja que la tierra aparezca como fundamento o soporte de esta apertura (1977b, p. 33-34). Este espacio de la obra no surge como una síntesis dialéctica sino que persiste como lucha, como conflicto en el que se instala la verdad. La obra de arte surge, así, como una tendencia hacia la obra, hacia el des-ocultamiento, que proviene de la verdad misma (1977b, p. 49). Esta lucha propia de la verdad se manifiesta de manera paradigmática en el ser-obra o ser-creación de la obra de arte, en tanto que la obra se presenta en sí misma como des-ocultamiento. La obra de arte des-oculta porque saca algo fuera de la tierra y opera una transfiguración de las cosas evidenciando rasgos de “espiritualidad” o inteligibilidad en ellas: la vivacidad del color hace aparecer unos zapatos, la pesantez y dureza de la piedra erige un templo. En su apertura al mundo, la obra de arte hace patente su dependencia de la tierra, muestra el color como color, la piedra como piedra, evidenciando los límites del mundo histórico del *Dasein*.

Ahora debemos retomar el diálogo con la obra de Nietzsche, pues ella ofrece la clave que permite entender como se da la experiencia de esta transfiguración de lo sensible en el arte, experiencia que problematiza los límites de la oposición metafísica entre lo sensible y lo inteligible. El concepto de raptó juega un papel fundamental en la lectura heideggeriana de la filosofía del arte de Nietzsche (Heidegger, 1996, p. 92). Para Nietzsche, el raptó artístico instiga la capacidad del hombre para ir más allá de sí mismo. Esta es la expresión de lo que Heidegger críticamente denomina una “estética masculina” que se basa en la capacidad del artista para engendrar la obra de arte, opuesta a la “estética femenina” (1996, p. 67-68), meramente contemplativa o receptiva, como la de Kant. Ahora bien, aunque todavía ligado a una estética de la



creación que enfatiza el poder creador del artista y que así se mantiene en una cercanía problemática con la metafísica<sup>30</sup>, el concepto nietzscheano de raptó o embriaguez [*Rausch*] revela una dimensión esencial del trabajo artístico: su carácter excesivo (1996, p. 92-100). En efecto, Heidegger rechaza las aproximaciones “estéticas” al arte, aquellas que lo conciben como mera vivencia psicológica, como expresión cultural, como manifestación de una visión del mundo, porque estas aproximaciones pasan por alto la capacidad del arte para transformar la tierra y traer algo nuevo a la presencia, para desplazar los límites del mundo y exponernos al acontecimiento del ser, a lo que no ha sido aún conceptualizado. En este contexto, el concepto de raptó o embriaguez alude al movimiento que tiene lugar en la obra artística y su relación con la belleza. Señalamos antes que la belleza es el clarear mismo de lo ente en su acontecer, ahora podríamos decir que esta experiencia de lo bello, del clarear del ser, solo es posible como raptó, como embriaguez, como éxtasis; en últimas, como una experiencia que disloca el tiempo ordinario.

Justamente, Heidegger encuentra que el *Fedro* de Platón, en su análisis del raptó de lo bello, ofrece una aproximación a la relación entre arte y verdad que va más allá de las aproximaciones estético-metafísicas y que, paradójicamente, desafía la metafísica nietzscheana. Nietzsche abre el camino hacia una superación de la estética metafísica a través del concepto de raptó, pero este raptó se encuentra anclado en la voluntad del artista, no en la experiencia del ser mismo. Por el contrario, según la lectura de Heidegger, Platón muestra que lo bello genera un raptó que dirige nuestra mirada hacia el ser, pues “lo bello es lo que viene hacia nosotros de modo más inmediato y nos cautiva. Al afectarnos como ente, al mismo tiempo nos arrebata en la mirada hacia al ser” [*Das Schöne ist jenes, was am unmittelbarsten auf uns zukommt und uns berückt. Indem es uns als Seiendes trifft, entrückt es uns zugleich in den Blick aus das Sein*] (Heidegger, 2000, p. 186). Según el énfasis de Sallis (2008, p. 181), revisando el concepto platónico de belleza es posible reinterpretar lo sensible como el resplandor de lo real en su singularidad, resplandor en el que se da el paso de lo sensible a lo inteligible. En otras palabras, la experiencia de lo bello en la obra abre un espacio que no es ni meramente sensible, ni meramente inteligible: es la experiencia inmediata de un movimiento hacia fuera, hacia el ser mismo de las cosas. Esto significa que la experiencia de lo bello que se da en la obra posibilita una relación con las cosas que no se reduce

<sup>30</sup> Según Heidegger, Nietzsche se mantiene en una problemática cercanía al pensamiento metafísico no solo porque privilegia la figura del artista, en vez de prestar atención a la obra misma, sino además porque entiende la voluntad de poder, la voluntad de creación, en relación con una afirmación de lo biológico que vincula lo sensible a lo orgánico, corporal o físico, tal como sucede en las aproximaciones metafísicas a lo sensible.

a lo sensible, entendido como una determinación objetiva de el ser de lo ente según sus propiedades físicas o materiales, ni a lo inteligible entendido como una representación meramente ideal o subjetiva del objeto. Lo bello surge como la presentación de la forma singular de un objeto que aparece o se hace visible a una cierta distancia: como algo que está fuera de nosotros y, aun así, no es meramente pasivo, sino que actúa sobre nosotros, nos cautiva o seduce como si tuviera poder sobre nosotros. Por ello, afirma Heidegger que la presentación de lo bello se da como un raptó, un shock, o un “resplandor”. Según veremos más adelante, este resplandor de lo bello se da en un movimiento doble. Por una parte, lo bello se nos acerca, viene hacia nosotros, se nos hace presente, se nos *da*. Por otra parte, nos cautiva, nos porta a un mundo distinto, fuera de nosotros mismos, nos raptó. La obra de arte es, pues, el lugar en el que lo real aparece como bello, el lugar que posibilita el aparecer de un ente de acuerdo con este doble movimiento del raptó.

Para ilustrar cómo ocurre este doble movimiento en la obra de arte, en qué sentido ella se constituye como creación que nos lleva fuera de nosotros mismos, podríamos decir que este raptó de lo real ocurre como el nacimiento, el parto. La figura del nacimiento o del parto sería apropiada aquí porque, según lo enfatiza Heidegger en su lectura de Schelling (p. 227-228), cuando creamos algo, lo producido permanece en cierto sentido independiente, libre, singular. Siguiendo esta lectura, la obra de arte no es expresión de la subjetividad del artista ni la imitación de cosas o ideas. Al nacer como al crear (engendrar) se experimenta un auténtico don porque se da, viene a la presencia, un ser. No obstante, el nacer viene acompañado de un raptó porque implica una escisión, una ruptura, un desprendimiento, un *trazo* (*Riss*) en el que se abre un mundo totalmente diferente, singular, irreplicable, irrepresentable. Volviendo sobre una referencia a Platón, lo que nace, lo que surge o sale a la luz en el trazo nos precede, ha debido *darse* antes de llegar al encuentro con nosotros porque no es simplemente una reproducción de lo que está ya disponible para nosotros, ni tampoco una consecuencia lógica. Este ser nos cautiva porque aunque está en relación con nosotros se mantiene distante, es extranjero, en cierto sentido viene de otro “mundo”.

La obra de arte refiere en últimas a este momento originario en el que se interrumpen las dicotomías metafísicas que constituyen la comprensión metafísica, ideal, del tiempo, y que es paradigmáticamente conceptualizada en la filosofía de Hegel. Para Hegel, el tiempo debe estar ya contenido en el espíritu, en una cierta eternidad del presente, porque de otra manera no es posible concebir el paso del no-ser al ser, de un instante al otro. La obra de arte interrumpe esta temporalidad en función de un acontecimiento *poético*

del ser: la poesía revela, des-oculta o hace que algo venga a la presencia. En la experiencia poética de lo bello, algo *presencia*, surge o viene a la presencia, sin ser simplemente presente o actual, algo *pasa* del no-ser al ser sin convertirse en un “ser” determinable como “real” –plenamente determinado– u objetivo. De acuerdo con esto, podríamos decir que la obra de arte está en una relación esencial con la verdad porque muestra la marca de nacimiento de todo ente, su pertenencia a una escisión o conflicto fundamental entre lo que se da y se sustrae. De este modo, la obra de arte permanece en el límite de lo sensible –así no es meramente sensible como objeto determinable conceptualmente–, en el límite abisal en el que lo sensible se presenta como lugar de paso a lo inteligible, sin ser plenamente inteligible, totalmente presente a la conciencia. Los zapatos que aparecen en la obra evocan el mundo que corresponde a este útil y sin embargo este mundo ya no existe, está en el pasado, es en cierto sentido inaccesible porque se cierra sobre la tierra misma, sobre el color y la superficie pictórica. De manera similar, el templo griego evoca el mundo de su gente, deja entrever trazos de este pueblo histórico, aun cuando este mundo ya ha perecido y no se puede reconstruir plenamente (1977b, p. 27). Retomando nuestra reflexión sobre Hegel y el pasado del arte, podríamos decir que el arte *ya* no es necesario, ya no es una expresión necesaria del espíritu, porque lo que muestra el arte interrumpe la temporalidad cotidiana, interrumpe el tiempo continuo del espíritu.

La obra de arte abre así un espacio para que ocurra el momento paradójico en que lo sensible se hace presente sin ser aún plenamente apropiado por el espíritu. En el círculo imposible de la temporalidad del don, lo sensible se presenta como esencialmente lejano, impensable, inapresable. El espíritu por su parte, no podría hacerse presente a sí mismo como pura inteligibilidad o presencia sin pasar por el momento de la diferencia, sin una relación con lo esencialmente otro. La obra de arte hace patente y fija en la forma sensible, este movimiento que ocurre fuera del tiempo. Así, el raptó de la obra de arte es un raptó en el tiempo que ilumina el instante del darse o “abandono” [*Verlässlichkeit*] de las cosas, que es previo a nuestra existencia en el mundo: los zapatos o la piedra se dejan llevar, se abandonan, al *obrar* del *Dasein* para que este pueda caminar o construir un templo.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger da un giro en su indagación sobre la obra de arte y la cosa para evidenciar este darse de las cosas. En principio, parece que llegamos a la esencia de la obra de arte indagando sobre la esencia de la cosa, como si la obra de arte fuera una cosa de un género particular. Sin embargo, después de cuestionar las aproximaciones tradicionales al concepto de cosa y aproximarse a la cosa (por ejemplo, los zapatos) desde

la obra de arte, Heidegger concluye que es justamente la obra de arte la que revela la esencia de la cosa (1977b, p. 20-21). De este modo, la pregunta sobre el origen de la obra de arte termina revelando que la obra de arte está en el origen, es el origen, de lo que es, de lo que se da a la presencia en el tiempo, es el origen de la verdad que se instala históricamente. Heidegger desarrolla este giro en la comprensión de la obra de arte mostrando que la obra de arte es esencialmente poema, de acuerdo con lo que significa esta palabra en su origen griego. La comprensión de la obra de arte como poema revela que el arte es fundamento de la existencia como apertura, pues, en últimas, el arte no es en sentido estricto sino que da, hace aparecer, su esencia proviene del mismo origen enigmático que el del lenguaje.

#### **4. La obra de arte como fundación no-metafísica de lo real**

La obra de arte establece, instala en medio de lo ente, el conflicto entre tierra y mundo. Este conflicto está al origen del nacimiento de las cosas, porque las cosas surgen, se hacen presentes, en medio de esta tensión fundamental. Esto no significa que todo ente es obra de arte, sino que lo ente en su ser sensible solo se da en el arte. En este sentido, la obra de arte tiene la capacidad para revelar el origen de las cosas, es en cierto sentido el fundamento ontológico de lo ente. Según veremos en lo que sigue, esta comprensión del arte como origen, como fundación de lo real y expresión de la verdad de las cosas, la desarrolla Heidegger analizando el concepto de poema y su relación con el concepto de fundación (*Stiftung*).

En *El origen de la obra de arte* encontramos que Heidegger desarrolla la relación entre arte y verdad refiriendo el arte al poema [*Dichtung*]<sup>31</sup>: “En tanto que la verdad se da en la obra, el arte es poema” [“*Die Kunst ist als das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit Dichtung*”] (1977b, p. 62). En este caso, por supuesto, el concepto de poema tiene un sentido muy amplio que no refiere exclusivamente a la creación con palabras, sino que alude a la apertura misma de la existencia del *Dasein*: “El *Dasein* como ser histórico ya arrojado, es lo que se abre en el proyecto verdaderamente poético” [“*Der wahrhaft dichtende Entwurf ist die Eröffnung von Jenem, worein das Dasein als geschichtliches schon geworfen ist*”] (1977, p. 63). Esta aproximación al concepto de poema o *poiesis* complementa lo que hemos dicho sobre lo bello y la reinterpretación heideggeriana de lo sensible como raptó y donación. En efecto, podríamos decir que Heidegger caracteriza al “proyecto verdaderamente poético” no simplemente como aquello que hace visible o sensible el mundo, sino como

aquello que evidencia el rapto o apertura en el que somos arrojados al mundo. De acuerdo con esto, Heidegger afirma que el poema es fundación [*Stiftung*] de la verdad, de la existencia del *Dasein*.

Los conceptos poema y fundación cierran provisoriamente el círculo que se abre en el origen de la obra de arte y que va del develamiento de la tierra al establecimiento del mundo. En últimas, Heidegger muestra que la obra de arte está en el origen de las cosas, da o funda el mundo, porque es esencialmente poema. El poema es fundación en tanto que constituye el mundo histórico, sensible, visible, del *Dasein*. Para existir, el *Dasein* necesita sacar a la luz las cosas, obrar sobre la tierra. Ahora bien, si el poema es fundación del mundo, esto significa, paradójicamente, que el mundo carece de fundamento. Al estar fundado en el poema, el mundo descansa sobre el abismo que existe entre tierra y mundo, tiene sus raíces en un don sin fundamento, en la apertura misma. De acuerdo con esto, la verdad que revela la obra, o la verdad que obra en el arte, es la verdad de la contingencia radical que amenaza a todo lo que se da por sentado como real, a lo que se considera como seguro o incuestionable:

La verdad que se instala en la obra da un giro que abre lo misterioso y, al mismo tiempo, da un giro a lo familiar y que se presenta como disponible. La verdad que se abre en la obra no se ha derivado ni demostrado con base en lo dado hasta ahora. Lo dado hasta ahora en su realidad exclusiva es refutado a través de la obra. Lo que funda el arte no puede jamás, por esta razón, ser compensado y superado por lo presente y disponible. La fundación es un exceso, un don “[*Das Ins-Werke-Setzen der Wahrheit stößt das Un-geheure auf und stößt zugleich das Geheure und das, was man dafür hält, um. Die im Werk sich eröffnende Wahrheit ist aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten. Das Bisherige wird in seiner ausschließlichen Wirklichkeit durch das Werk widerlegt. Was die Kunst stiftet, kann deshalb durch das Vorhandene und Verfügbare nie aufgewogen und wettgemacht werden. Die Stiftung ist ein Überfluß, eine Schenkung*”] (Heidegger, 1977b, p. 63).

En este pasaje, Heidegger afirma explícitamente que lo que funda el arte es un don y que este don cuestiona lo que se da por efectivo o real, y por ello no puede ser “compensado y superado por lo presente y disponible”. En este sentido, la obra de arte revela lo sensible, lo que se ha estratificado como verdadero o real, en su ser esencialmente extraño e inaprehensible. Las otras dos acepciones del poema como *Stiftung* (fundación e inicio), mencionadas por Heidegger, enfatizan aun más la dimensión paradójica que se abre con

<sup>31</sup> Retomando la relación entre el arte y el lenguaje como “dar”, en conexión con la noción de poesía, Heidegger aclara que efectivamente el lenguaje es esencialmente poético por ser justamente una apertura de lo ente, porque “el decir que proyecta es poema” “[*Das entwerfende Sagen ist Dichtung*”] (1977b, p. 61).

esta donación del arte. En efecto, dice Heidegger, esta *donación* del arte no ocurre en “el vacío y lo indeterminado” sino que implica una cierta apropiación de lo ya dado, de lo heredado, del pasado que constituye el territorio sobre el que habitamos: “Por ello, es necesario que todo lo dado al ser humano sea extraído fuera del fundamento cerrado y establecido explícitamente como proyecto. De esta manera, el fundamento será fundado como fundamento que soporta” [*“Deshalb muss alles dem Menschen Mitgegebene im Entwurf aus dem verschlossenen Grund heraufgeholt und eigens auf diesen gesetzt werden. So wird er als dertragende Grund erst gegründet”*] (1977b, p. 64). Esto significa que el poema solamente funda en la medida en que se establece “explícitamente” sobre la tierra, aquello que se cierra sobre sí, en la medida en que trabaja la tierra para extraer su sustento. El poema únicamente funda en la medida en que se encuentra vinculado a la historia y la vida de los hombres, como proyecto de un pueblo, el poema no es una mera fantasía o representación, no es ficción.

En un claro contraste con esta última acepción, el tercer sentido en el que la actividad poética es un fundar, a saber, como inicio o salto hacia el origen, por ello se trata de un “salto previo”: “El auténtico inicio es, en tanto que salto, siempre un salto previo en el que todo lo que está por venir está ya sobrepasado, aunque sea como algo velado. El inicio contiene ya ocultamente el final” [*“Der echte Anfang ist als Sprung immer ein Vorsprung, in dem alles kommende schon übersprungen ist, wenngleich als ein Verhülltes. Der Anfang enthält schon verborgen das Ende”*] (1977b, p. 64). Qué se entiende aquí por “salto previo” [*Vorsprung*] no es del todo claro, sin embargo, considerando que el *Dasein* se encuentra ya siempre instalado en la verdad como des-ocultamiento, y que en este establecimiento de la verdad se da simultáneamente la no-verdad, la distorsión, el oscurecimiento de las cosas, se podría decir que en efecto, el salto como apertura trae consigo su propio final como velo u oscurecimiento. La palabra clave para esta interpretación se encuentra en la expresión “...*als ein Verhülltes*”, expresión que indica que, en efecto, el salto se puede dar “... como algo velado”, o mejor aún, “...como un ocultamiento”, pues aquello que queda oculto en el salto sería justamente el final, en el sentido de límite, de barrera. De este modo, el poema es fundación en tanto que marca un límite, permite el develamiento de unas ciertas posibilidades y no de otras.

En últimas, al referir al arte como fundación del mundo, y a esta fundación como una forma de don, más que proponer una nueva ontología en un sentido tradicional, Heidegger está cuestionando los presupuestos ontológicos y metafísicos que están a la base del pensamiento occidental, asumiendo, por supuesto, que es posible determinar una línea histórica del pensamiento

occidental. En el origen de la obra de arte, o el origen que es obra de arte, no hay un solo principio, un principio metafísico último, sino una escisión que hace del origen histórico del arte y la existencia una multiplicidad de principios: la tierra, el mundo y el abismo que se abre entre los dos. Esta multiplicidad escapa a toda determinación objetiva, no se hace plenamente presente, sino que se da en un tiempo que desafía todo presente, se da solamente como algo previo, que es esencialmente pasado, ya sea como la historia o tradición que constituye un mundo, ya sea como condición de posibilidad de la existencia de las cosas que se dan en la tierra, ya sea como el abismo esencialmente oculto y olvidado que se abre en el paso de la tierra al mundo.

## Referencias bibliográficas

- Danto, A. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Derrida, J. (1987). *De L'éprit*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1991). *Donner le temps*. Paris: Galilée.
- Hegel, G. W. F. (2003). Vorlesungen über die Ästhetik I. En *Werke II. Electronic Edition*. Recuperado de Past Masters Database. Publisher: InteLex Corporation.
- Heidegger, M. (1976). Wegmarken. En *Gesamtausgabe 9*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger, M. (1977a). Sein und Zeit. En *Gesamtausgabe, Bd. 2*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger, M. (1977b). Holzwege. En *Gesamtausgabe Bd. 5*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger, M. (1995). El origen de la obra de arte. En *Caminos de bosque*. H. Cortés & A. Leyte (Trad.). Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (1996). Nietzsche. En *Gesamtausgabe Bd. 6.1*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger, M. (1997). Besinnung. En *Gesamtausgabe, Bd. 66*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche I*. J. L. Verma (Trad.). Barcelona: Destino.
- Heidegger, M. (2002). Was heisst Denken? En *Gesamtausgabe, Bd. 8*. Frankfurt am Main: Klostermann.

- Heidegger, M. (2005). *¿Qué significa pensar?* R. Gábas (Trad.). Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y Tiempo*. J. E. Rivera (Trad.). Madrid: Trotta.
- Mulhall, S. (2001). *Inheritance and originality: Wittgenstein, Heidegger, Kierkegaard*. New York: Oxford University Press.
- Nietzsche, F. (1968). Über Wahrheit und Lüge in außermoralischen Sinn. In *Erkenntnis-Theoretische Schriften. Nachwort von Jürgen Habermas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Nietzsche, F. (1994). *Die Geburt der Tragödie. Schriften zu Literatur und Philosophie der Griechen*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Sallis, J. (1995). *Double Truth*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Sallis, J. (2008). *Transfigurements*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Schmidt, D. (1988). *The Ubiquity of the Finite. Hegel, Heidegger and the Entitlements of Philosophy*. Cambridge, MA: The MIT Press.