

## **PASAJES**

*La sección Pasajes nos adentra en esta ocasión, de la mano de César Moreno, por una de las selvas más intrincadas y, cabe decir, apasionantes de la historia de la reflexión estética: El Origen de la Obra de Arte de Martin Heidegger. Aunque su publicación en forma de libro data de 1950, el ciclo de conferencias que constituyen el texto original fue dictado por el pensador alemán entre los años 1935 y 1936, justo en un momento en el que se están produciendo fenómenos de enorme relevancia no sólo en el terreno de la creación y la reflexión estética sino, principalmente, en el de la política. La radicalidad con la que Heidegger aborda la pregunta por la obra de arte, así como la ambigüedad en la que, necesariamente, ha de moverse un pensamiento que pretende replantear desde sus orígenes toda la historia de la metafísica occidental, ha dado lugar a una gran diversidad de interpretaciones. Creemos que pocas de ellas, no obstante, habrán dialogado de forma tan intensa y creativa con el texto originario como ésta que ahora reclama la atención del lector de FEDRO.*

### **ÚLTIMA PALABRA DEL ORIGEN**

#### **Una aproximación a la concepción heideggeriana del arte**

**César Moreno**



Chema Madoz  
*Zapatos raíces*

## [Indice]

[Por comenzar]

1. *Circunstancialmente I*. El *Führer* inaugura la *Gran Exposición de Arte Alemán* (1937).
2. *Circunstancialmente II*. En retirada (hacia el Arte).

**PRIMERA PARTE.** *Epojé y Abbau* (deconstrucción). Sistemática del “sin” en vista de la liberación del *poner-en-obra* de la verdad del ser como obra de arte.

- a) *Sin embargo* [«*Un par de botas [de campesino] y nada más, y sin embargo...*»]. Demora, recogimiento, proximidad I: Botas, 1935/1936.
- b) *Sin autor*. No es del artista la metafísica, sino del Arte –respecto al Ser.
- c) *Sin propietario*. Crítico contra Filósofo (y viceversa)
- d) *Sin parecido*. Demora, recogimiento, proximidad II: Templo, 1935/1936.
- e) *Sin prestigio*. Aún Obra (de artesano). Demora, recogimiento, proximidad III: Jarra, 1949.
- f) *Sin belleza* [ni fealdad].
- g) *Sin utilidad*. Des-obramiento de la Obra de Arte. Apertura de mundo y verdad del ser en el límite del Desecho. Demora, Recogimiento, proximidad IV: Muro, 1927.
- h) *Sin arte*, sin espíritu, sin cultura.

**SEGUNDA PARTE.** Arte y esclarecimiento *entre* Tierra-y-Mundo.

II.1) Desposesión, apertura y vanguardia.

II.2) Tierra y Mundo. Apunte sobre el *Retrocrecer* (*Zurückwachsen*)

II.3) Irrupción del Ser y límite I: rasgo-y-figura. Contención y consistencia de la Forma  
[*Gracia de aparición*].

II.4) Irrupción del Ser y límite II: pertenencia. (Compromiso y desfallecimiento).

[Por finalizar]



[*Por comenzar*]

Fragmentos de un diálogo entre Antonio López, Fan Xiao Ming y Yan Sheng Dong, el 2 de noviembre de 1990<sup>1</sup>.

- ¿Es la primera vez que usted pinta este árbol?
- A.L.: Es la tercera vez. El año pasado hice un dibujo más pequeño.
- Seguramente a usted le gusta mucho este árbol.
- A.L.: Me gusta este árbol y me gustan mucho los membrilleros, o sea, el árbol membrillero. He dibujado otros árboles, pero tengo como una especie de, no sé, de tendencia a trabajar sobre el árbol membrillero. [...] No sé muy bien por qué, ¿eh?
- Son unas frutas muy bonitas. A lo mejor este árbol lo ha plantado usted mismo.
- A.L.: Lo he plantado yo, sí, hace unos cuatro años.
- Ah, bueno, entonces alguna razón tendrá...
- A.L.: He plantado otros también. Aquél también lo he plantado... sí...
- He notado que usted utiliza un método o una técnica bastante diferente al resto [...]. Que yo sepa, muchos pintores, incluso para mayor comodidad, comienzan a pintar una foto.
- A.L.: Bueno, pero yo pienso que lo maravilloso es estar junto al árbol, ¿no? Eso es para mí mucho más importante que el resultado, y la fotografía no te da eso... [...]
- Seguramente también se debe a su cariño por este árbol.
- A.L.: Claro, claro.
- Otra cosa que le impresiona [a ella] es lo compacta que es la composición que usted suele hacer.
- A.L.: Bueno, en este caso, y en general, a mí me gusta el orden que crea la simetría [...] En mi caso para mí tiene, de esta manera, este árbol una presencia, una solemnidad, como un ser humano, al centrarlo en el papel y no jugar con ninguna estética del espacio. El personaje se presenta, aquí, de una manera totalmente ordenada en relación a la simetría.
- ... si usted quiere representar esta luz...
- A.L.: No, no es posible. Es un lenguaje, en ese sentido, muy limitado. Se trata únicamente de reflejar el límite de las formas y a través del límite de las formas representar el árbol... He tenido que renunciar...

---

<sup>1</sup> Con permiso de Victor Erice (*El sol del membrillo*, 1992). La escena transcurre cuando ya Antonio López ha debido abandonar por imposible una pintura al óleo sobre el membrillo, ante el espantoso tiempo meteorológico de octubre de 1990, en Madrid. Lo que emprende es un dibujo de las mismas proporciones.

[Fin del fragmento]



- ...de modo que la experiencia del arte no sería, ante todo, la de un buen *saber hacer*, ni siquiera realmente genial. No se trataría tampoco, entonces, de una feliz ocurrencia, desde luego, ni del dominio de la rima, ni del uso magistral de los pinceles, ni de esa sensibilidad de algunos –a veces extraordinaria, la de los poetas- para desatar imágenes...
- Ya queda muy poco...
- En realidad, creo que ni siquiera sería necesario que se consumara con *éxito* en “la obra”: ni en su perímetro, ni en su peso o en su espesor, ni en su forma o su ritmo o su bella apariencia...
- ¿Qué éxito, pues, cabría esperar? Sólo hay pequeñas y muy frágiles felicidades, rodeadas de un mar inmenso de interrogaciones y búsquedas. Qué difícil la serenidad...
- Pero siempre habría que buscar la Obra...
- Quizás, pero ella es (y si no fuese eso, sería demasiado poco, o casi nada) la excusa para *estar-ahí, junto a, en la proximidad*<sup>2</sup>.



## 1. Circunstancialmente I. El Führer inaugura la *Gran Exposición de Arte Alemán (Munich, 1937)*.

...Pero antes de seguir (incluso aunque fuese para comenzar casi de cualquier modo), ni un segundo más se habría de dejar pasar sin advertir que no deberían distraernos los ejemplos de Heidegger, tan, en principio al menos, aparentemente “conservadores” –digámoslo así, aún en precario. Lo que le importaba de Van Gogh en *El origen de la obra de arte* no era, en absoluto, su genial estilo ni, menos, su vida o su

---

<sup>2</sup> ¿Acaso no había dicho Heidegger que «es precisamente donde el artista y el proceso y circunstancias de surgimiento de la obra no llegan a ser conocidos, donde sobresale del modo más puro ese impulso que hace destacar a la obra, este “que es” de su ser-creación»? (Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, GA 5 (hrsg. F.-W. von Herrmann), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1977, p. 53. En todos los casos citaremos, en el propio texto de este artículo, primero por la ed. en castellano, y luego por el texto original (O: para *Origen...* y U para *Ursprung...*). La trad. en castellano estuvo a cargo de H. Cortés y Arturo Leyte en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p.56. Hubo tres elaboraciones de la conferencia: el 13 de noviembre de 1935 en Freiburg; el 17 de enero en Zürich; y 17 y 24 de noviembre, y 4 de diciembre de 1936, en Frankfurt. Muchos datos al respecto pueden encontrarse en el exhaustivo estudio de Herrmann, F.-W. von, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung “Der Ursprung des Kunstwerkes”*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1994.

locura<sup>3</sup>... Ni una letra sobre esos “accidentes” pictóricos o biográficos y sí muchas, en un pasaje memorable, en homenaje a la *Referencia* del cuadro<sup>4</sup> y al modo en que éste muestra no sólo y sin más esa Referencia escueta, casi a punto de ser ridícula si se la midiera por las medidas que sí *hay en el mundo*, Referencia demasiado simple, vulgar (*unas botas de campesino y nada más...*), sino sobre todo el Mundo que se anuncia o *expresa* en ella: mundo del campesino que Heidegger cree poder vislumbrar en aquellas botas. En el extenso ensayo que nos ocupa, las otras “referencias” de Heidegger, sus “hitos”, eran la catedral de Bamberg y, especialmente, el impresionante conjunto de templos de *Paestum*, en la proximidad de Salerno. Para un lector desprevenido, la extrañeza no tardaría en surgir bajo la forma de preguntas sobre, por ejemplo, cómo, a la altura de la década de los treinta, elegir *aún* esos ejemplos para rastrear el espacio del arte, o de las obras de arte, como si nada hubiesen aportado las fascinantes aventuras formales que se habían sucedido en Europa desde comienzos del siglo XX. Y, sin embargo, ¿no se podría incluso pensar, a la luz de esa especie de *mirada reaccionaria* de Heidegger, que justamente aquellas aventuras habrían podido distraer de lo esencial y entretenido demasiado, es cierto que ya no con la representación de lo real al cabo del “ojo mullido” de los afanes cotidianos, pero sí, y demasiado, con veleidades de artistas tales como la subjetividad, el deseo, la imaginación o la libertad, cuando no (como en el caso de la *Nueva Objetividad*) con la más cruda realidad cotidiana de postguerra...? ¿No se habría sufrido, una vez más, el riesgo de desatender lo esencial a pesar de, o justamente debido a, los logros prácticos y teóricos de la vanguardia, a puro golpe de martillo? Y sin embargo, a pesar de la ignorancia, indiferencia o tal vez decepción del *Professor* Heidegger frente a la eclosión de las artes en el primer tercio del siglo XX, tal vez no le faltase razón a Michel Haar para afirmar que la interpretación heideggeriana del arte es la más radical transmutación de la “estética” no sólo desde Kant, sino desde los griegos<sup>5</sup>. Y esa es la cuestión: pensar la transmutación, o la *vanguardia*, ante lo más aparentemente anodino, sin estridencia ni escándalo, sin proclama ni aspaviento: una revolución sin *Sturm* ni *Drang*. De cualquier modo, si hay *Kunstwerk*, *obra-de-arte*, ¿acaso no debía ser reconocida en aquellas botas de campesino del cuadro de Van Gogh no menos que en una *Improvisación* de Wassily Kandinsky? ¿Acaso, por no ir demasiado lejos, no había éste alabado no sólo la “gran abstracción” sino también el

---

<sup>3</sup> Cfr. Pöggeler, O., «Heidegger und die Kunst», en AA.VV. (C. Jamme und K. Harries, hrsg), *Martin Heidegger. Kunst, Politik, Technik*, Wilhem Fink, München, 1992, p. 79.

<sup>4</sup> Cfr. Derrida, J., *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 322.

<sup>5</sup> Haar, M., *Le chant de la terre*, L'Herne, Paris, 1987, p. 191.

“gran realismo”, siempre y cuando estuviese impulsado por la “necesidad interior” (*innere Notwendigkeit*)<sup>6</sup>? Y en definitiva (y esto es lo importante), ¿no se debía reflexionar el arte de modo que ya, de una vez por todas, fuese indiferente la cuestión del Tema *en litigio*: no importando si botas, jarra o portabotellas, bodegón barroco o collage dadá? ¿Pero de veras era realmente indiferente el tema?

Por *otra parte* (y subrayo este “otra parte”, estrictamente fuera del texto de Heidegger), no es fácil olvidar las fechas: desde 1933 a 1937 el nacionalsocialismo se había preocupado por discriminar el arte admirable e incluso practicable del que no lo era. Casi inmediatamente después de que Heidegger presentase *El origen de la obra de arte* en 1935/36, se inauguraron en Munich dos exposiciones simultáneas, una de ellas el 19 de Julio de 1937, organizada por Goebbels y Adolf Ziegler, a la que se puso el título, luego tristemente famoso, de *Arte Degenerado* [*Entartete Kunst*]<sup>7</sup>, que estaría de gira por doce ciudades hasta abril de 1941, y otra a la que se puso por título *Gran Exposición de Arte Alemán*, y que fue inaugurada con un discurso de Adolf Hitler en el que, en un terrible tono, se atacaba fieramente a las vanguardias<sup>8</sup>. Pero, ¿quién podía

---

<sup>6</sup> Lo único que obsesivamente exigía Kandinsky era que la Obra (figurativa o no figurativa, con un grado u otro de abstracción o realismo) tuviese *necesidad interior* o, como dice en otros textos, *resonancia interior*. Ya lo manifestó en *De lo espiritual en el arte* y, concretamente, por ejemplo, en el importante texto *Sobre la cuestión de la forma*, de 1912 (en Kandinsky, W., *La gramática de la creación/El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 13-34). Cfr. Moreno, C., «El hervidero interior», Sileno 10 (2001), pp. 13-28.

<sup>7</sup> La expresión *Entartete Kunst* se inspiraba en las tesis defendidas a finales del XIX (1895) por Max Nordau en una obra titulada justamente *Entartung*, donde atacaba con fiereza todo el arte moderno y, en general, la decadencia del final de siglo.

<sup>8</sup> A riesgo de extendernos demasiado, merece la pena citar algunos pasajes del discurso de Hitler, quien se refería allí al cubismo, dadaísmo, futurismo, impresionismo, etc. como «artificiosos balbuceos de hombres a quienes Dios ha negado la gracia del auténtico talento artístico y concedido en cambio el don de la algarabía y del engaño. Quiero confesar, en este preciso momento, que he llegado a la definitiva e inalterable decisión de hacer limpieza, al igual que lo he hecho en el terreno de la confusión política, y de liberar desde ahora a la vida artística alemana de su charlatanería.

Las “obras de arte” que no pueden ser comprendidas por sí mismas, sino que para justificar su existencia necesitan de altisonantes instrucciones para su uso y llegan por último a los espíritus apocados que aceptan paciente y dócilmente tan cretina o impertinente estupidez, esas obras de arte, desde ahora mismo, cesarán de existir en el pueblo alemán.

Y frases hechas como “experiencia interior”, “intenso estado mental”, “poderosa voluntad”, “emociones preñadas de futuro”, “actitud heroica”, “significativa empatía”, “experiencia de la época”, “primitivismo original”, etc., ninguna de esas vulgares y mendaces excusas, de estos artificios indignos, de esta jerigonza, nada de ello será aceptado como pretexto o incluso recomendación de productos sin valor e integralmente torpes. *Si alguien tiene o no tiene una voluntad poderosa o una experiencia interior, tendrá que demostrarlo con su trabajo y no con sus habladerías. Y en cualquier caso, estamos mucho más interesados en la calidad que en la llamada voluntad...*

Entre los cuadros aquí presentados, he observado que hay bastantes que permiten llegar a la conclusión de que el ojo muestra a ciertos seres humanos las cosas de modo distinto a como realmente son, esto es, que hay gentes que consideran a los actuales habitantes de nuestra nación como cretinos putrefactos; gentes que, por principio, ven prados azules, cielos verdes, nubes amarillo-azufre, etc., o, como ellos dicen, lo experimentan así. No quiero entrar aquí en la discusión de si las personas en cuestión ven o no ven, sienten o no sienten en verdad de tal manera; pero en nombre del pueblo alemán

extrañarse, en aquella época, de tan terribles amenazas? ¿No eran del propio Hitler las palabras, pronunciadas ya en Nüremberg, en 1935: «No es posible por más tiempo discutir o tratar con esos corruptores del arte. Son locos, mentirosos o criminales, cuyo lugar está en los manicomios o en las cárceles?». Aunque Heidegger no simpatizara con las vanguardias o las ignorase, en el “espíritu” (nacionalsocialista) de la época estaba justificada la indiferencia hacia las vanguardias, cuando no –lo que era más frecuente– su más virulento rechazo. En épocas posteriores, Heidegger habría de manifestar interés por artistas como Cezanne, Braque, Chillida o Klee, pero a la altura de la década nefasta de los años treinta, con aquellas proclamas contra el *arte degenerado*, que Heidegger recurriese –lo que incluso rozaría el atrevimiento– a Van Gogh (¿no era éste aquel loco...?) o a la catedral de Bamberg, o a un templo griego, no sería extraño. Quizás ni siquiera le fuese necesario enmascararse<sup>9</sup>. La voluntaria restricción de Heidegger al “Gran Arte” es (demasiado) elocuente. Y sin embargo, la doctrina heideggeriana sobre el arte como *puesta en obra de la verdad del ser* era completamente innovadora y dejaba abierto un *Claro* gigantesco, de descomunales proporciones, del que nuestra contemporaneidad ha sido ya, sin duda, testigo privilegiado y lúcido (hasta la extenuación, ciertamente). En aquella época terrible, con los ejemplos propuestos por Heidegger, su texto se deslizaría sin impedimento ni escándalo. Insistir en esta cuestión sería fútil si no fuese porque el texto de Heidegger puede ser leído (y ésta podría ser, al

---

quiero prohibir que esos pobres desgraciados, que sin duda sufren de una enfermedad de la vista, intenten vehementemente imponer esos productos de sus erróneas interpretaciones a la época en que vivimos, e incluso presentarlos como “arte”.

No, aquí no hay sino dos posibilidades. O bien esos llamados “artistas” ven las cosas realmente así y por lo tanto creen en lo que pintan; si es de este modo, habrá que examinar su deformación visual para saber si es producto de un fallo mecánico o algo heredado. En el primer caso, esos desgraciados sólo merecen lástima; en el segundo, serán objeto de gran interés para el Ministerio del Interior del *Reich*, que habrá de ocuparse de la cuestión de si una futura herencia de tan horrible disfunción de la vista no puede al menos controlarse. O bien si, por otro lado, ellos mismos no creen en la realidad de tales impresiones e intentan atormentar a la Nación con estas engañifas por otras razones, entonces un propósito así cae dentro de la jurisdicción del Código Penal. Esta Casa, en cualquier caso, no ha sido planeada ni construida para albergar las obras de este tipo de arte incompetente o criminal... (Hitler, A., «El Führer inaugura la Gran Exposición de Arte Alemán», en Chipp, H.B., (ed.), *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid, 1995, p. 510).

<sup>9</sup> Al nacionalsocialismo ya se le había adelantado el comunismo de Stalin, cuando se instaura definitivamente el dogma del *realismo socialista* hacia 1934. Es más bien improbable que Heidegger simpatizase con la mezcla de naturalismo e idealismo, entre idílico y olímpico, preconizado por el nacionalsocialismo. Félix Duque llama la atención al respecto al recordar cómo en *Besinnung*, de 1938-1939, que recogía textos anexos a los *Beiträge zur Philosophie*, confesaba Heidegger no gustarle aquella tremenda “virilidad” de las representaciones del cuerpo, con sus músculos gigantescos o con sus genitales, y rostros que sólo reflejaban *Brutalität* (Heidegger, M., *Besinnung* (1937-1938), GA 66 (hrsg. F.-W. von Herrmann), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1997, p. 34 (cit. por F. Duque en su Introducción («La mirada y la mano») al vol. Heidegger, M., *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum, Die Kunst und der Raum / Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio, El arte y el espacio* (trad. Mercedes Sarabia; Intr. y notas de Félix Duque), Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003, p. 48).

menos en cierto sentido, nuestra propuesta de lectura) no tanto como una despedida del furor de la vanguardia –de la que sí, sin duda, permanece muy distante-, cuanto como un manifiesto, pero no como un manifiesto más, sino como una especie de *Ultimatum*. Y no de un artista, sino de un filósofo. Pero, ¿no sería insólito y demasiado provocadora la estampa: Heidegger incorporado a la galería de los Marinetti, Kandinsky, Tzara, Malevich, Breton...? ¿Hablaba Heidegger de veras sobre Arte? En todo caso, sus conferencias introducían en el panorama algo demasiado extravagante que parecía, salvo alguna contada excepción, no tener cabida en vanguardia alguna: algo así como –decía Heidegger- *la verdad del ser*. Aunque pudiera sonar demasiado vulgar en algún oído torpe... (¿qué novedad se anunciaría ahí?), se diría que Heidegger más bien miraba no ya ante todo a las Formas, sino al *Fondo* –aquí ya no como *abismo/Abgrund*, sino como *Physis*- buscando en él en una dirección absolutamente contraria a la delirante velocidad de los tiempos, la voluntad, el deseo o la imaginación..., más bien a la busca de *recogimiento, proximidad a las cosas, serenidad* y –lo que tratándose del arte pudiera parecer extraordinario- *verdad*. Estaríamos aquí, pues, ante un manifiesto *à rebours*. Por eso el texto de Heidegger podría ser, quién sabe, el de la *última palabra del Origen*.

## 2. Circunstancialmente II. En retirada -hacia el Arte.

No sería necesario hurgar mucho en la biografía de Heidegger para justificar su desplazamiento al Arte. Algunos intérpretes relacionaron con excesiva facilidad dicho desplazamiento (frente a la filosofía, la política o la religión) como una especie de gesto romántico de retirada o despedida del compromiso político y el fragor del “mundanal ruido”. En efecto, hacia finales de 1935 Heidegger habría vivido (y pensado) la decepción de una vida demasiado entregada a la gestión política de lo real –él, por lo demás un pensador tan, digamos aún, “metafísico”. Al truncarse el sueño del vínculo entre Política y Metafísica<sup>10</sup>, la “retirada” de Heidegger –o su Jardín- habría adoptado la forma del Poema y (aunque casi sea redundante) de la Obra de Arte (un camino opuesto, por cierto, al de Hitler). Así, dice Safranski que Heidegger

«logra de nuevo la libre movilidad de su pensamiento cuando ya no quiere colaborar con la obra de arte conjunta de la comunidad del pueblo, sino que se dirige de nuevo a

---

<sup>10</sup> Insiste en ello Safranski, R., *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo* (trad. R. Gabás), Tusquets, Barcelona, 1997, p. 343

las obras de arte y de filosofía. En tales obras Heidegger podía “leer” mejor que en la realidad política. Él sólo se encontraba en casa estando con la filosofía y con una realidad erigida filosóficamente. Fue una exigencia excesiva a sí mismo el hecho de “adherirse” al movimiento revolucionario en el plano de una política real. Heidegger pronto volverá a retirarse a los cuarteles del pensamiento filosófico, que son comparativamente más seguros»<sup>11</sup>

Había rechazado por dos veces cátedras (en Berlín y Munich), y en el texto breve sobre *¿Por qué permanecemos en la provincia?* (1934) había repetido una vez más, como tantos otros antes y después de él, el oficio de filosofar en-retirada y a-resguardo. ¿O acaso no se refería a ello (a algo parecido al ambiente de la famosa “estufa” cartesiana) cuando decía Heidegger:

«Cuando en la profunda noche del invierno una bronca tormenta de nieve brama sacudiéndose en torno del albergue y oscurece y oculta todo [*und alles verhängt und verhüllt*], entonces es la hora propicia [*hohe Zeit*] de la filosofía. Su preguntar debe entonces tornarse sencillo y esencial [*einfach und wesentlich*]. La elaboración de cada pensamiento no puede ser sino ardua y severa [*hart und scharf*]. El esfuerzo por acuñar las palabras se parece a la resistencia de los enhiestos abetos contra la tormenta»<sup>12?</sup>

Añadía, hacia el final del breve texto, que antes que ir a la gran ciudad y su tráfigo y sus soledades, prefería el *retiro a su refugio* en la vida campesina. Y, sin embargo, si hubiésemos de atender a los datos biográficos, quizás debiera quedar desmentida aquella aproximación al arte como si de un gesto “romántico” se tratara en un autor tan absolutamente poco dado a romanticismos (al menos, digamos, en el nivel psicológico-afectivo), como Heidegger. En efecto, en una carta a Elisabeth Blochmann de 20 de diciembre de 1935, en la que Heidegger le envía el texto de su segunda versión de *El origen de la obra de arte* (la que había de presentar el 17 de enero de 1936 en Zürich) esperando su opinión al respecto, dice Heidegger que el pensamiento sobre el

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 309. Cfr. p. 327. Cuando después de dejar el Rectorado Heidegger siente el placer de volver a la cabaña de Todtnauberg, se encuentra con Wolfgang Schadenwaldt por la calle y éste le pregunta: «¿De regreso de Siracusa?». Safranski recuerda que fue en Siracusa donde Platón quiso realizar su utopía filosófico-política.

<sup>12</sup> Heidegger, M., «Schöpferische Landschaft: warum bleiben wir in der Provinz?» (1933), en *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, GA 13 (hrsg. Hermann Heidegger), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1983, p. 10. He utilizado la trad. de Jorge Rodríguez para *Eco* (Bogotá), VI/5 (1963), puesta *on line* en la web *Heidegger en castellano*.

arte surgió del feliz tiempo de trabajo de 1931-1932. Habría sido anterior, así pues, a cualquier decepción.

En todo caso –una vez más a vuelta con datos biográficos-, no pienso que se debiera temer demasiado de la asignación de 1931-1932 como época del surgimiento de la idea matriz de *El origen de la obra de arte*, para que no pudiésemos pensar en esos términos de “retirada”. La obra de arte sólo se presenta, aunque haga aparecer todo un mundo, *en retirada*, sea o no post-política. En realidad, hay un curso más o menos implícito del pensamiento heideggeriano en el que se puede constatar una fascinación por el desecho, lo olvidado, insignificante o “inaparente”. Se lo constatará de inmediato en la serie que proponemos de cuatro tentativas de “recogimiento, proximidad”, en un arco de tiempo que abarca desde 1927 (*Grundprobleme der Phänomenologie*) a 1949 (*Das Ding*) pasando por esa fecha crucial del “recogimiento” que es 1935-1936. Los *accesorios intuitivos* de Heidegger<sup>13</sup> o, en nuestra expresión, sus dispositivos de *intuición asistida* son extremadamente ilustrativos respecto a un tono existencial de *retirada creativa*, pero no simplemente a favor de lo que solemos entender por “arte” sino, sobre todo, de una nueva concepción de la articulación *Physis-Logos*<sup>14</sup>: el muro de una casa derruida, unas *botas* (por más que en una “obra de arte”), las *ruinas de un templo* o una *jarra*. He aquí pruebas de que el pensamiento se curtía no simplemente en el intento de comprender, sino contra la planificación de lo real, la pérdida del lugar, la aniquilación de la serenidad y la proximidad a las cosas, en el empeño de un pensamiento en el que cada cosa, un árbol, una montaña, una casa, una llamada de pájaro perdiese enteramente la indiferencia y la normalidad [*Gewöhnlichkeit*]<sup>15</sup>.

Esa retirada supone también un giro o *Kehre* a partir de la cual ya no se podría exigir tanto a la Filosofía cuanto al Poema (o al Arte): decir, poner en obra la verdad del ser. La disciplina heideggeriana de *khenosis* (“vaciamiento”) será radical. Ya ni siquiera se tratará de abrir un Mundo en un entorno o en un proyecto (*Sein und Zeit*)<sup>16</sup>, sino de

---

<sup>13</sup> Expresión de J. Derrida, *op. cit.*, p. 324.

<sup>14</sup> Pienso especialmente en el escrito de Heidegger sobre el Logos de Heráclito y en la tríada *Physis-Logos-Thing/Ding*. Vid. Heidegger, M., «Logos» (1951), en *Vorträge und Aufsätze*, GA 7 (hrsg. F.-W. von Herrmann), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 2000, pp. 211-234 (ed. cast., *Conferencias y artículos*, a cargo de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 179-209).

<sup>15</sup> Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1976, p. 20 (ed. cast. a cargo de A. Ackermann, Gedisa, Barcelona, 1993, p. 33). Decía Heidegger que «el poetizar del poeta y el pensar del pensador siempre dejan tanto vacío en el espacio cósmico que cualquier cosa en él pierde por completo su carácter indiferente y banal».

<sup>16</sup> Pöggeler, O., *El camino del pensar de M. Heidegger* (trad. F. Duque), Alianza Editorial (Universidad, 476), Madrid, 1986, p. 222 y ss. Vid. p. 223: «...en el mundo como mundo-entorno se convierte el bosque en recinto forestal, la montaña en cantera, el río en fuerza hidráulica, el viento en “viento en las velas”».

revelar “el ente en su totalidad” desde o en el aislamiento, casi reclusión, de la Cosa/Obra de Arte. Para dejar-que-aparezca la verdad del ser en la obra de arte es imprescindible *vaciar* exhaustivamente, casi se diría que *arrasar* –con resonancias cartesianas. Aunque en retirada, el revolucionario (pero también campesino, profesor, filósofo) Heidegger no ha cedido un ápice en su radicalismo. Y eso se deja constatar en los entresijos de su filosofía. Aunque fuese para preparar nuevamente el *In-der-Welt* desde el hálito o fuerza-imperante artístico-poética, era preciso preparar una *tabula rasa* que permitiese no ya sólo descender a lo más profundo de donde cabría esperar que emergiese lo merecedor de ser pensado, sino sobre todo dejar que la *plétora* o la *abundancia* (y su fuerza de *irrupción* o *asistencia* –*Anwesenung*-, y los combates entre *Irrupción* y *Límite*) apareciesen en su propio ser. Sólo después de devastar mucho podría aparecer la *referencia inobjetiva* (casi nos atreveríamos a decir ya: la *verdad del ser*) de la *referencia objetiva* (el ente, lo mostrado en la obra/cosa, o puesto-en-obra/cosa): la trama no ya utilitaria, sino poética de un mundo (el del campesino, por ejemplo), a los pies... o en las botas casi abandonadas, con los cordones desatados, insignificantes, pintadas por Van Gogh. Nada ya, pues, de botas de militar, ni de aquel casco de acero del que un miembro de las SS que sustituyó al director del *Folkwang Museum* de Essen dijo que era «el objeto más perfecto creado durante las épocas pasadas», no surgido de taller alguno de artista<sup>17</sup>.

*Sólo unas botas de campesino y nada más, y sin embargo...*

En efecto, primero era imprescindible la disciplina de *vaciar*. Había que ejercitarse (Primera parte) en múltiples epojés que liberasen al arte de sus rémoras y distracciones. Y luego (segunda parte) era necesario hacer ver el íntimo e invisible combate [*Streit*] –o la pugna, o el litigio- que se libra en toda obra de arte, en el que se debate todo artista (no diremos que “de veras lo sea”, pues un artista no podría ser falso), entre la *Forma de Mundo* que busca configurar(se) y el *Fondo de Tierra*. Creo que podría decirse que Heidegger había emprendido la busca de la *Gran Expresión*.

### **Primera parte. Epojé y Abbau (deconstrucción).**

Sistemática del “Sin” en vista de la liberación del *poner-en-obra*  
de la verdad del ser como obra de arte.

---

Bosque, montaña, río y viento no son experimentados como aquello que se retira en todo caso a una alteridad y extrañeza inagotables».

<sup>17</sup> Vid. Chipp, H.B., (ed.), *Teorías del arte contemporáneo*, op. cit., p. 506 (nota).

No es fácil una aproximación a *El origen de la obra de arte* sin volver a practicar esa especie de desbrozamiento del terreno –o del solar- del arte que lleva a cabo Heidegger. ¿Acaso no se trata, a fin de cuentas (como comprendemos luego), de *hacer-un-claro* o esclarecer, en esta extremadamente *sui generis Auf-klärung* heideggeriana? Quitar maleza, limpiar de desperdicios, allanar el camino, desbrozar<sup>18</sup>.

Como respecto a la retorcida (o torturante) historia del olvido del Ser, aquí también se trata de operar una *Destruktion* o, si se prefiere un término menos belicoso, una *Abbau* (de- o des-construcción) de todas las impropias o torcidas interpretaciones del arte, como origen de la obra de arte, que lo apartaron, en su esplendor, de la pregunta por el Ser. El propósito heideggeriano era librar al arte de la estética<sup>19</sup>, atrapada por la maraña de las vivencias, el gusto, la belleza, los propios artistas, los espectadores, la industria cultural... En el texto de Heidegger se pueden detectar dos grandes prácticas de epojés. En el primero se han de cuestionar las nociones ontológicas orientativas en lo que habría de ser una analítica de la *Kunstwerk*. Habría que revisar, pues, las nociones de **a)** la cosa como substancia [*hypokheimenon*], es decir, la cosa como soporte/sustrato de atributos o propiedades; **b)** la cosa como conjunto de sensaciones; y **c)** la cosa como conglomerado de materia y forma. Las transformaciones a que Heidegger somete estas nociones hacen posible que la “mirada” a la Obra/Cosa ya no se deje confundir. Así,

**Ad a) [O, 16-18/U, 6-10]** Como comprobaremos luego, es posible predicar una serie de propiedades de las botas de campesino sin que por ello tenga lugar una aproximación a lo que a partir de ellas se abre como “*mundo de campesino*”. Igualmente, se podría concebir la obra de arte que es el cuadro mismo de Van Gogh enumerando o describiendo sus atributos (lo que un Barthes llamaría *studium*, propio de al menos cierto tipo de crítica), sin que por ello se encontrara camino alguno conducente

---

<sup>18</sup> Según el DRAE: *Desbrozar*: **1.** Quitar la broza, desembarazar, limpiar; **2.** Eliminar los aspectos accesorios o confusos que complican un asunto innecesariamente y entorpecen su comprensión.

<sup>19</sup> Aunque anecdótico, es interesante que hacia finales de 1918, en una carta a Elisabeth Blochmann confesara Heidegger que, a pesar de la derrota de Alemania en la Guerra y de los malos tiempos que se avecinaban, sentía ganas de vivir. Y añadía: «Sólo estetas interiormente pobres y hombres que, como “espirituales”, antes se limitaron a jugar con el espíritu, lo mismo que otros con el dinero y los placeres, ahora se desplomarán y desesperarán desconcertados» (cfr. Safranski, R., *op. cit.*, p. 117). Una tesis muy parecida sigue defendiendo Heidegger diecisiete años años después, cuando en su crítica en *Introducción a la metafísica* a «lo que se entiende por espíritu» asocia a «literatos y estetas profesionales estrechos de miras» con la “mera ingeniosidad” fruto de una mala concepción del espíritu como “inteligencia” (Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, p. 35 (ed. cast., p. 50)).

a la obra en cuanto obra-*de-arte*. Ante ésta, la mirada y la comprensión deben apartarse, pues, del esquema “substancia-atributos” propio del ente/objeto, en la medida en que la obra aparece como obra de arte más bien cuando no tiene atributos que soportar quedando libre, entonces, para *atraer-Mundo*, lo que por lo demás no se dejaría “ver sobre” la cosa/obra, pues no pertenecería a sus atributos óptico-objetivos visibles. Si se permitiera decirlo así: como siendo “de arte” la Obra no soporta, sino que *atrae-mundo* (y, podemos decirlo ya, *extrae Tierra*). Y hace de ese Mundo no un plexo de conformidad pragmático o manipulatorio (como básicamente en *Ser y tiempo*), sino un Todo del que “cuidarse” en una (serena) contemplación que lo deje-ser. En cierto momento Heidegger hace depender este esquema “substancia-atributos” de la estructura de la habitualidad de la Frase (sujeto-predicado), cuestionándola. No comprenderíamos adecuadamente lo que ello significa si no alcanzásemos a percatarnos de que lo que debe “aventarse” o “aclararse” aquí es un aparecer prejudicativo o antepredicativo de la Obra<sup>20</sup>. Por ello podrá decir de inmediato Heidegger que la Obra se sostiene *por sí*: es su presencia *atractora de Mundo* (y, decíamos, *extractora de Tierra*) lo que se destaca, y no su dependencia frente al Juicio y la Causalidad (causalidad del que hace la bota o pinta el cuadro, por ejemplo<sup>21</sup>) (un camino, éste, que acabará por conducir a la Rosa de Silesius en *Der Satz von Grund*). Heidegger, en fin, no se conformará con denegar derecho a este esquema “substancia-atributos”, sino que estimará que constituye un atropello [*Überfall*] de la Cosa [O, 18-19/U, 9-11].

**Ad b) [O, 19-20/U, 10-11]** Lejos de cualquier primitivismo o positivismo de la sensación, no es cierto que percibamos “cúmulos de sensaciones”, sino cosas *provistas de sentido*<sup>22</sup>. Esta crítica se enlaza con la anterior en la medida en que pareciera que el

---

<sup>20</sup> Esencial para la descripción fenomenológica, como Husserl la concibe. Aunque sean muchos los textos que podrían aducirse, cfr., p.ej., Husserl, E., *Erfahrung und Urteil*, Meiner, Hamburg, pp. 21 y ss. (§§ 6-7) (ed. cast. *Experiencia y juicio*, UNAM, México, 1980, pp. 28 y ss.). Ciertamente, entre los cuestionamientos husserliano y heideggeriano hay diferencia, pero uno de los estímulos iniciales procede del encuentro entre el retroceso al mundo vital (*Rückgang zur Lebenswelt*) y la reivindicación de la primordialidad de lo *Vor-prädikativ*.

<sup>21</sup> Obsérvese la terquedad de uno de los interlocutores de A. López, en el fragmento de *El sol del membrillo* que reproducimos al comienzo, en ubicar motivacionalmente el afán de López en pintar el árbol membrillero.

<sup>22</sup> «Cuando se nos aparecen las cosas nunca percibimos en primer lugar y propiamente dicho un cúmulo de sensaciones [*Andrang von Empfindungen*] [...], sino que lo que oímos es cómo silba el vendaval en el tubo de la chimenea, el vuelo del avión trimotor, el Mercedes que pasa y que distinguimos inmediatamente del Adler. Las cosas [*die Dinge selbst*] están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación. En nuestra casa oímos el ruido de un portazo pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas [*müssen wir von den Dingen weghören*], apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta» (O, 19/U, 10-

contrapeso a la relevancia de la *mediación*/tergiversación del Juicio en el esquema “substancia-atributos” pudiera ser la *inmediatez* de la sensación. Pero aisladas del sentido que las congrega, las sensaciones no se dan salvo en el proceso abstractivo del análisis del conocimiento. No veo manchas de color cuando miro “eso”, sino “botas”. En este caso, y como diremos de inmediato, lejos de toda suerte de reduccionismo sensorial, el destino de la Cosa como Obra de Arte es más bien, en Heidegger, lo opuesto a ese reduccionismo. Lo que “ve” el Contemplador heideggeriano no son siquiera tan sólo “unas botas” sino también, y con gran *énfasis hermenéutico*, “de campesino” y *más aún...* Lo que podría reprochársele en todo caso a Heidegger, si algo pudiera reprochársele a este respecto, es que haya “visto” *más* de lo que le estaría permitido en principio (luego hablaremos más de esta cuestión). En todo caso, ese *Más* es una *excedencia que envía hermenéuticamente* la Forma/Eidos a la Forma/Mundo. Por decirlo así: provoca *que el Mundo inunde el eidos*. Y eso sin contar que Heidegger no hubiese reparado suficientemente en la circunstancia de que la *quiddidad* (respuesta al *qué es*) hubiese sido ya cuestionada fuertemente en algunas prácticas de vanguardia –de lo que me parece emblemático el transgresor *Cadeau* de Man Ray<sup>23</sup>. Si bien es cierto que la superación (sin abandono) del eidos fue una tarea permanente de Heidegger, éste sigue aún bastante vinculado al aspecto “razonable” (esencial) de los objetos (cotidianos, para más señas –si se me permite decirlo así), aunque ya no hable de “esencia” (*quidditas*), sino más bien, al menos en el texto que nos ocupa, de *rasgo-y-figura* (vid. infra, el epígrafe II.3).

**Ad c) [O, 20-24/U, 11-15]** Es cierto que en la Obra se dan o se encuentran materia y forma, pero Heidegger va a desplazar ese par de “materia y forma”, que él considera ya dependiente del arte, y que no se nos ocurriría ante una piedra sin más,

---

11). Qué duda cabe que esa pureza iba a importar mucho, años después, a John Cage y, ya fuera de la música, esa pureza misma de la donación, a muchos otros. Cage podría haberse interesado por Heidegger, en este sentido preciso, si hubiese dado con aquel texto de *Introducción a la metafísica* en el que Heidegger, debatiéndose con la objeción de que –formulada a la *Nietzsche*- el Ser fuese “un vapor y un error”, dice que «incluso resulta difícil y deshabitual describir el ruido puro, porque no es lo que oímos comúnmente. Tomando como referencia el mero ruido, siempre oímos *más*» (cfr. Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, p. 26 (ed. cast., pp. 40-41).

<sup>23</sup> Al que me he referido en diversas ocasiones, especialmente en *Objekt in der Revolte* (Praga, 2002), publicado en Milan: «L'oggetto in rivolta. Saggio sull'intenzionalità estraniata dell'oggetto surrealista», en AA. VV (a cura di M. Ophälders), *Fenomenologia e Arte. Immagini e figure riflesse nella filosofia*, Mimesis, Milan, 2005, pp. 63-75. También en «Break/Freak: fenómeno (Notas para una geneidética: eidos y monstrum)», en *Daimón. Revista de Filosofía* (Murcia) 32 (2004), pp. 55-75. El famoso “regalo” representa una plancha con catorce clavos en su superficie deslizante. Perfectamente realista la fotografía de Man Ray, y *sin embargo...*

“informe”, diríamos, o con su forma “de suyo”, sin intervención humana alguna y, por tanto, sin propósito ni utilidad, en el abandono de su propio azar. Es como si siempre debiésemos pensar en términos de una especie de materia informe a la busca de una forma esculpida, tallada sobre la mole azarosa, sin destino. El desplazamiento va a producirse desde *Materia/Forma* a *Tierra/Mundo*, sobre el que se asienta y articula todo el texto de *El origen de la obra de arte*. Aunque en el desarrollo del texto asistamos a la mutación del par materia/forma en Tierra/Mundo, en este momento Heidegger subraya que ese par no es propio de la Cosa, sino de la Obra elaborada y de lo creado/conformado. La forma se vincula a la *utensibilidad* de la cosa-obra. Zapato, martillo, barca, remo, libro, tecla, lápiz... reciben la forma de su carácter de *utensilios*. Pero Heidegger pretende desconectar a la Obra de la Utilidad y de su creador, para que repose en sí misma. La verdad viene de mucho más lejos que aquella experiencia de donde procede el par materia-forma. Tendría que haber un equilibrio entre la Cosa, que reposa en sí, y lo producido, pero ese equilibrio no nos lo deja comprender el par “materia-forma”, vinculado a un activismo de la Forma sobre la Materia que, en todo caso, nos daría el Zapato-hecho, no *el zapato en cuanto tal, que es precisamente el que rescata el lienzo de Van Gogh*. En ese no-atenerse a lo dado-sin-más, se atropella a las cosas.

Hemos de comprender que el recurso heideggeriano a la Cosa es estratégico. Ni objeto (a objetivar) ni útil (a manejar). Las botas allí representadas son útiles (para la campesina, o para Van Gogh), pero no para el artista que “hace arte”. No en el lienzo, pues. Y aproximativamente se habla de ellas como “cosas”, pero si la Cosa reposa sobre sí, las botas *útiles* no lo son. Por eso hace falta *desconectarlas* y rescatarlas en su *ser-por-sí*, siendo útiles por lo que son e inequívocamente *significan*, pero completamente inútiles en tanto traspasadas al Lienzo. Qué relevante, entonces, que Van Gogh las pintase con los cordones desatados (como observó Derrida), casi como arrojadas allí, un poco abandonadas... Es completamente necesario tal gesto —el paso al Lienzo— para atraer la descripción (o la atención) hacia-lo-que-las-Botas-hacen-saber y *dan-de-sí*, pero no hacia su uso. No en vano Heidegger sitúa a la *Kunstwerk* en la orientación de la *verdad del ser*: ella hace-saber. No da gusto el cuadro, ni hace resplandecer porque estén bien pintadas las botas, o sea bello el efecto..., sino que *da-verdad*. Para salir del *útil* [Zeug] era imprescindible acabar con el ente conformado con vistas a su utilidad. Por eso se esfuerza tanto Heidegger en mostrar que el par materia-forma tiene su origen en la utilidad del útil.

Lo que, en fin, trataba de mostrar Heidegger es que el enfrentamiento con la Obra de Arte se condenaría al fracaso si no lograrse superar lo que tiene no sólo de insuficiente, sino también de empobrecedora esa conceptualidad heredada de la ontología tradicional. *Lo que enseñan* esas Botas no se deja “coger” por tan pobres conceptos.

Pero no bastaría con *despejar* frente a la substancia, el cúmulo sensacionario, aparentemente inmediato, o el compuesto hilemórfico. Para ir avanzando en la *Abbau* es preciso ahondar la nueva verdad que se anuncia en las botas. En resumen, éste que ahora presentamos esquemáticamente será el camino que sigamos, de acuerdo al siguiente plan:

a) ***Sin embargo*** [«*Un par de botas [de campesino] y nada más, y sin embargo...*»].

Demora, recogimiento, proximidad I: Botas, 1935/1936.

b) ***Sin autor***. No es del artista la metafísica, sino del Arte –respecto al Ser.

c) ***Sin propietario***. Crítico contra Filósofo (y viceversa)

d) ***Sin parecido***. Demora, recogimiento, proximidad II: Templo, 1935/1936.

e) ***Sin prestigio***. Aún Obra (de artesano). Demora, recogimiento, proximidad III: Jarra, 1949.

f) ***Sin belleza***. Fuera del gusto (O, 70)

g) ***Sin utilidad***. Des-obramiento de la Obra de Arte. Apertura de mundo y verdad del ser en el límite del Desecho. Demora, Recogimiento, proximidad IV: Muro, 1927.

h) ***Sin arte, sin espíritu, sin cultura***.



a) ***Sin embargo*** [«*Un par de botas [de campesino] y nada más, y sin embargo...*»]. **Demora, recogimiento, proximidad I: Botas, 1935/1936.**

Es aquí, pues [O, 26/U, 18], donde aparecen las botas<sup>24</sup>. Aunque parece de escasa importancia, es decisivo reparar en lo que dice Heidegger:

«Tomaremos como ejemplo un utensilio corriente: un par de botas de campesino. Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese

---

<sup>24</sup> Ya habían aparecido en *Einführung in die Metaphysik*, de 1935, p. 27 (ed. cast., pp. 40-41).

tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más procurar ofrecer una ilustración [*Veranschaulichung*] de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico [*eine bildliche Darstellung*]. Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino» [O, 26/U, 18].

Pero –digámoslo ya- hay que *llenar de mundo* para comprender el utensilio. No basta describirlo en su aspecto. Heidegger lo ha hecho un poco antes, y eso no brinda reto alguno:

«Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato. A no ser que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos» (Ibid.).

Pero hemos dicho que ya no bastarían ni los atributos, ni el conglomerado de sensaciones, ni el juego de articulación hilemórfico. Ni se trata, tampoco, del *eidos* ni de las variaciones a las que sería capaz de producir y abrazar, en las que eclosionarían infinitas botas –de campesino o no... *Nada* de todo ello tendría ahora relevancia, sino ante todo la *potencia de apertura de mundo*<sup>25</sup>, de *remisión y transferencia*... Eso es lo que se convoca en los zapatos cuando precisamente están allí, en el Lienzo, rescatados de su trivialidad. No importa tanto su *eidos* ni, más próximo al ámbito de la mera imagen, su *aspecto* como tales (en la referencia) o intrapictóricos. Entonces, ¿qué se habría ganado respecto a *Sein und Zeit*? Que no se trata simplemente de(l) remitir(se de) los zapatos al mundo del campesino (todavía sin referencia al arte, pues), sino de un *aparecer del Mundo-en-tensión-con-la-Tierra y de un Emerger o una Physis inagotable que surte Mundo y acoge Mundo*. Ello se aprecia en la ampliación de la apertura del *diafragma hermenéutico* en un mundo ya por completo imposible de re(con)ducir

---

<sup>25</sup> «Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser» (O, 37/U, 30).

“pragmáticamente” y fuera de todo proyecto, entregado a la contemplación<sup>26</sup>. Por eso podría decirse que ha resultado finalmente empobrecedora aquella descriptibilidad del zapato en el horizonte o plexo de conformidad del *Umwelt* (*circunmundo, mundo en torno*). Lo decible desde la ontología fundamental (*Sein und Zeit*) ha de abrirse-y-ahondarse en un nuevo pensar sobre el *acontecimiento*. Lo que importa de las botas no es ni siquiera sólo el caminante (ni menos qué caminante, por cierto), o el zapatero, o el fabricante...

Lo que no consigue la mirada de la campesina (dejémosla tranquila en su propio mundo), ni la trivialización mundana de las botas lo consigue la Obra de Arte tomando como mediadora la “mirada” del artista –o del Pensador (por más que éste tema sea rehuido en *El origen de la obra de arte*). En *Introducción a la metafísica* ya había dicho Heidegger:

«Aquel cuadro de Van Gogh: un par de zapatos rústicos, nada más. De hecho, la imagen no representa nada. Sin embargo, uno se encuentra enseguida a solas con lo que allí *es*, como si uno mismo, al caer la tarde otoñal, regresara cansado del campo a casa, con el pico en la mano y a la débil lumbre de las últimas brasas de la hojarasca de patata quemada. ¿Qué es aquí lo que *es*? ¿La tela? ¿Los trazos del pincel? ¿Las manchas de color?»<sup>27</sup>

Y un poco más tarde, en el texto que nos ocupa, se extiende (ahonda) más:

«[...] Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca [*aus der dunklen Öffnung*] del gastado interior del zapato está grabada [*starrt*] la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada [*ist aufgestaut*] la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero

---

<sup>26</sup> Pienso que Heidegger rehuye deliberadamente hablar de “contemplación” a fin de evitar connotaciones que pudieran psicologizar el “estar-ante” la Obra de arte. En realidad, lo que es rechazado, pero ante todo a efectos estratégicos, es el vocabulario que desearía una psicología del arte, o de la experiencia estética, etc. Y sin embargo, la contemplación retiene el éxtasis hacia la cosa como tal, y resulta difícil prescindir de la actitud no ya simplemente psicológica o gnoseológica, sino existencial, y de compromiso-con-la-obra que supone.

<sup>27</sup> Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, p. 27 (ed. cast., pp. 40-41). Sería interesante constatar el contexto y las “modulaciones” del texto heideggeriano cuando se refiere a un instituto, a ruidos, una tormenta, una cadena montañosa, un portal de iglesia protorrománica, al Estado ¡y a las botas!, pero las botas... representan un hito afectivo que se hace notar en la locuacidad heideggeriana. En este texto trabajaba Heidegger con la idea de “perspectiva”, y aquí aún se refiere al propio cuadro (en cuanto pintura) de Van Gogh, lo que luego no hará apenas. Mientras del instituto, los ruidos, el Estado... hablaba Heidegger como si apenas le afectasen, al llegar a las botas es íntimamente “tocado”.

está estampada [*liegt*] la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega [*schiebt sich hin*] toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla [*schwingt*] la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia a sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través [*durch*] de este utensilio pasa [*zieht*] todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio» [O, 27/U, 22-23].

La paradoja consiste en que al fijar la atención en ellas, dejándolas ser por sí, *las botas ya no importan...* después de que han atraído, imantado o magnetizado el mundo a que pertenecen, o al que han condensado prodigiosamente. Pero sí importan, en la medida en que en el Lienzo, al poner-en-obra, siga *vigilando* la Apertura y nosotros nos *cuidemos* de no perder el *fondo*.

Heidegger no ha titubeado, pero no simplemente a la hora de pensar la asignación a las botas de un propietario (hablaremos de ello de inmediato), sino que ni siquiera ha introducido algo así como las „variaciones“ o las „perspectivas“ que pudieran distraernos del Fondo y la Remisión, haciendo de la presencia de las botas un problema gnoseológico o intersubjetivo. Eso habría producido otras posibilidades deconstructivas *à la Derrida*. Así que cuando más abren –ésta es la paradoja a que nos referíamos hace un momento- es cuando se las aparta (amorosamente, diríamos) del pequeño mundo de los afanes cotidianos. Por eso, a diferencia de *Sein und Zeit*, ese otro „gran Mundo“ no se deja atrapar por una cotidianeidad [*Alltäglichkeit*] pragmática.



Vicent Van Gogh  
*Par de botas* (1886)

Si nos acercamos al conocido texto de Heidegger (vid. supra) comprobaremos que, realmente, los atributos/cualidades de la cosa-substancia „Botas“ son escasos, sin que tal pobreza descriptiva respecto al esquema substancia/atributos afecte en absoluto a la apertura de mundo/puesta en obra de la verdad del ser. Así, respecto a los atributos descriptibles, he ahí su *interior* „gastado“, su *pesadez* „ruda y robusta“, el *cuero* y las *suelas*. ¿Nada más? Nada más. Y sin embargo, la Cosa que rescata el arte en la Obra de Van Gogh/Heidegger está demasiado „viva“; en ella *tienen-lugar* o „discurren“ demasiados sucesos. Así,

...

En su gastado interior *está grabada...: startt*

En su pesadez ha quedado *apresada...: ist aufgestaut*

En el cuero está *estampada...: liegt*

Bajo las suelas *se despliega...: schiebt sich hin*

En suma, en el zapato *tiembla...: schwingt*

*A través de él pasa... Durch [...] zieht*

Todo depende de que comprendamos bien esos verbos. ¿Acaso el aislamiento, la concentración en el Lienzo impidió esa vida, dificultando que las botas dejaran ver o „entrever“, además:

*los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado;  
la humedad y el barro del suelo;  
el camino del campo cuando cae la tarde;  
el silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia a sí misma en el yermo  
barbecho del campo invernal?*

Y especialmente, pero no de modo exclusivo, aparece, como formando parte de un mundo, no dominándolo, él o ella, el campesino o la campesina, o quizás, si siguiésemos el juego derridiano, ambos. En todo caso carece o carecen de figura, rostro y nombre. Pero lo que en realidad se „aprecia“ es, a través de las botas:

*Fatiga, Obstinación, Soledad, Temor, Alegría, Angustia, Escalofrío,*

ante acontecimientos tan humanos como:

*Los pasos de la faena,  
El lento avanzar,  
Asegurarse el pan,  
Vencer la miseria,  
Nacimiento del Hijo, Muerte*

Sin duda ese par de zapatos/botas permitieron que Heidegger *entreviese su propio mundo* –el de Todtnauberg–, que debía atraerle poderosamente aquellos años (y siempre)<sup>28</sup>. La *proximidad* de la *Cosa* viene de que la *apertura de mundo* hace ver lo que se ve cada día. A Heidegger, su querido mundo campesino..., pero, sobre todo, lo que *le hacía y le dejaba pensar* ese mundo.

---

<sup>28</sup> Y resulta difícil suponer que Heidegger no hubiese encontrado un paso entre esas botas de Van Gogh y el *El Angelus* que hacia 1858-1859 pintase Jean-François Millet. Ellos (los campesinos) están perfectamente imaginados (diría Schapiro) o se presentan (diría Heidegger) en la escueta descripción.

Y de este modo, no es que ese par de botas pertenezcan al campesino (o la campesina), a Van Gogh o incluso, por qué no, traslaticiamamente, al propio Heidegger..., sino que, por el contrario, campesino, campesina, Van Gogh y Heidegger mismo “pertenecen” al par de botas que la obra de arte ha puesto “en primer plano” de un modo extraordinario. Pero no al par de botas (entiéndase), sino al “mundo del campesino”, que pasa así al primer plano desde el Fondo/Tierra del que emerge. Así pues,

«¿Qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura [*Eröffnung*] por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser [*Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus*]. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos ἀλήθεια. Nosotros decimos «verdad» sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.

En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. «Poner» [*Setzen*] quiere decir aquí erigirse, establecerse [*zum Stehen bringen*]. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser [*kommt im Werk in das Lichte seines Seins zu stehen*]. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer [*in das Ständige seines Scheinens*]» (O, 29/U, 21).

Ése es el “mérito” y el prestigio verdadero del arte: poner en obra, en una obra, en esas botas, en ese lienzo, no sólo el Mundo del campesino, sino el fondo “invisible”, inexcrutable, y sin embargo presentido, desde donde ese mundo se ha “arrancado” o “formado”.

Este es el camino del Arte, pues. Ya no se trata sólo del camino de la analítica existencial en la ontología fundamental. La “guía” no es sólo lo cotidiano sin más, sino esos nódulos pletóricos y extraordinarios que son las obras de arte.

*Comenzamos ya, pues, con dos de las epojés más significativas, referidas al autor del cuadro (¿pero cómo, no era Van Gogh?) y al propietario de lo representado. Veremos de inmediato aparecer unas botas... Pero ¿de quién? Se parece un poco, esta historia, a la de la Cenicienta, y casi podría sentirse la tentación de imaginar a Heidegger como un príncipe a la busca del pie perfectamente adecuado a aquel bonito zapato, pero no, no es ésta la historia. Aunque sí parece que habría que encontrar al dueño de aquellas botas. Por eso, si no para un cuento de hadas quizás sí podría*

*sacársele partido a este episodio –el del dueño o la dueña de las botas- para una historia de detectives. Una historia, pues, de “restituciones” –diría Derrida.*

### **b) Sin autor. Epojé del artista (o Firma).**

En realidad, el conocido escándalo del Crítico (permítasenos esa mayúscula: Meyer Schapiro): Heidegger se confundió al creer que las botas pintadas por Van Gogh eran de un/a campesino/a, siendo “la verdad” que eran suyas propias (vid. nuestro siguiente epígrafe) no acabaría aún de dar crédito al hecho de que a Heidegger no le habría importado nada aquel error porque desde el comienzo habría desestimado la verdad *del artista* en su obra. Así que esta epojé no se refiere propiamente al conocimiento o ignorancia del autor, sino a la relevancia de su presencia efectivo-vital en la obra. La des-subjetivización culmina no solamente en esa especie de vocación de la hermeneusis hacia la verdad (revelada) del ser, sino en este corte transgresor entre la obra y *su* autor. ¿No es absolutamente cierto que si las botas las hubiese pintado Velazquez o Rembrandt no habría importado lo más mínimo (a Heidegger), tan exigente es la presencia de suyo de la cosa-misma? Nada tiene de extraño que entre las muchas críticas dirigidas por Heidegger a la concepción nietzscheana del arte (su exceso de vitalismo y voluntad de poder, aparte de su radical contraposición entre el arte y lo que Nietzsche entiende por verdad), en el semestre de invierno de 1936-1937, en sus lecciones sobre *La voluntad de poder como arte*, Heidegger también reprochase a Nietzsche su excesiva preocupación por la figura (“masculina”) del artista frente al espectador o receptor<sup>29</sup>. La concentración que requiere la Obra de Arte exige el “olvido” del Autor como dueño de la obra. Si se hubiese comprendido esto, no sería extraño el “error” de Heidegger: por no haber atendido de veras al autor, ha errado en el juicio sobre el propietario de las botas. Pero esto, ya lo decíamos, tampoco habría importado a Heidegger, aunque sí al Crítico (con mayúscula). [Ya sabemos, por lo demás, que este *Sin Autor* equivale a la epojé o al olvido de la *Firma*].

Es cierto que Heidegger concedió al Artista, a mediados de la década de los 30, el poder de extraer la obra de la Tierra. Ello se aprecia más en el primer borrador de *El origen de la obra de arte* y en la conferencia de Freiburg de 1935, que en el texto de *Holzwege*. Como recuerda F. Duque, en esos textos se ensalzaba al Artista como ese

---

<sup>29</sup> Cfr. Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43 (hrsg. B. Heimbüchel), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1985, pp. 80-82 (ed. cast. «La voluntad de poder como arte» (1936-1937), en *Nietzsche I* (trad. J.L. Verma), Destino, Barcelona, 2000, pp. 74-76).

Único que sería capaz de acoger la cuestión del ser, suministrando al pueblo las “palabras aurales”. Heidegger sostenía que «la creación acontece solamente en la soledad de [seres] únicos, singulares. Por ellos se lleva a decisión la verdad de la existencia histórica de un pueblo», etc., de modo que el creador se apartaría del pueblo<sup>30</sup>, etc. Sin embargo, en la versión definitiva desaparecieron esas alusiones. Los artistas, pensadores y estadistas no *producen* la verdad, sino que *la llevan a decisión*. En la versión de *El origen de la obra de arte* contenida en *Holzwege* se decía que gracias al artista

«la obra debe abandonarse a su pura autosubsistencia [*Insichselbststehen*]. Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente [*etwas Gleichgültiges*] frente a la obra, casi a un simple puente [*Durchgang*] hacia el surgimiento [*Hervorgang*] de la obra que se destruye a sí mismo en la creación» (O, 33 / U, 26).

Y en *Serenidad* había comentado Heidegger que «cuanto más grande el maestro tanto más puramente desaparece su persona detrás de la obra»<sup>31</sup>. En realidad, no podía ser de otro modo. Ya así, con esta marginación del artista, se había abierto el propio texto de *El origen de la obra de arte*. Pasado el furor de todo Führer, en cualquier orden, quedaba no ya Van Gogh<sup>32</sup>, sino el autor anónimo del templo o el alfarero desconocido de la jarra, y por supuesto el templo mismo, la jarra misma.

### **c) Sin propietario [Crítico contra Filósofo –y viceversa].**

Podría desanimar mucho que el esfuerzo invertido en la lectura del texto de Heidegger pudiera verse amedrentado por los escuetos textos que un crítico de arte,

---

<sup>30</sup> Para más precisiones al respecto, cfr. Duque, F., «La mirada y la mano», cit. supra, pp. 40-44. Por lo demás, ya había dicho Apollinaire que «sin los poetas, sin los artistas, los hombres se aburrirían rápidamente de la monotonía natural. La idea sublime que poseen del universo se desmoronaría a una velocidad vertiginosa [...] Todo se desharía en el caos. No habría más cambios de tiempo, ni más civilización, ni más pensamiento, ni más humanidad, ni siquiera más vida y la impotente oscuridad reinaría para siempre. Los poetas y los artistas determinan al unísono la imagen de su época y dócilmente el futuro se pone de su parte» (Apollinaire, G., «Sobre la pintura» (1913), en *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Visor/La Balsa de la Medusa, Madrid, 1994, p. 25).

<sup>31</sup> Heidegger, M., «Gelassenheit», en *Reden und andere Zeugnisse*, GA 16 (hrsg. H. Heidegger), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 2000, p. 517 (ed. cast. a cargo de Y. Zimmermann, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, p. 16).

<sup>32</sup> Señala Pöggeler («Heidegger und die Kunst», art. cit. supra, p. 79) que en la época del nacionalsocialismo el pensamiento heideggeriano se mantenía en una ambigüedad política. Van Gogh remitía, en efecto, al “arte del pueblo” o de los trabajadores y campesinos, pero con las imágenes de la época de la locura sería incluido en el “arte degenerado”.

Meyer Schapiro, dedicó a demostrar los errores de Heidegger<sup>33</sup>. Es lo cierto, sin embargo –al menos a mi juicio- que aunque, como en otras ocasiones más graves, la crítica de Schapiro (y, en general, este tipo de críticas) haya corrido de boca en boca, no toca (hiere) al texto de Heidegger en nada esencial. ¿Acaso se habría podido resolver algo decisivo porque Heidegger se hubiese equivocado al asignar aquellas botas, y que éstas no lo fuesen, pues, de un campesino, o una campesina, sino del propio Van Gogh? Aunque por otra parte, bien visto, ¿no es acaso un gran favor el que, sin pretenderlo, ha prestado el Crítico a la comprensión genuina del texto de Heidegger? ¿No ha ayudado a comprender que aquella verdad del Ser no es nada fáctica (resumámoslo en estos términos) ni (auto)biográfica? Habríamos, pues, de estar agradecidos al Crítico a pesar de todo, por habérselo recordado *malgré soi*. Quizás, entonces, habría que zanjar o desechar cuanto antes esta cuestión menor, sin concederle más espacio del que merecería, quizás, a pie de una página<sup>34</sup>. Por lo demás, ¿acaso es difícil comprender el error (por precipitación o imprudencia) de Heidegger? ¿No podríamos simpatizar con ese error *demasiado objetivo*? Ante el poder de fascinación de la obra de arte, ¿es acaso imperdonable que uno se dejara transportar por lo que (le) dice la obra a voz en grito o íntimamente, al oído, siendo que eso que le dice se ajusta como anillo al dedo, o como pie al zapato, al tema de la cosa misma mostrada allí, sobre el lienzo?: unas botas, y añade Heidegger: de campesino, pero podría haber dicho igualmente “de comerciante” y la descripción –más que imaginación- (hermenéutica) se habría puesto igualmente en deslumbrante funcionamiento, con una corrección implacable. Derrida lo dice con claridad:

---

<sup>33</sup> Uno de los textos data de 1968 («La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh») y el otro de 1994 («Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh»). Ambos están recogidos en el volumen *Estilo, artista y sociedad*, Tecnos, Madrid, 1999, pp. 147-162. Aquel año de 1968, por lo demás, publicó Roland Barthes su texto sobre *La muerte del autor* (vid. Barthes, R., *El susurro del lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 1987, pp. 65-71).

<sup>34</sup> Sin duda Jacques Derrida dedica mucho espacio, a nuestro juicio innecesario, a esta cuestión. Toda la parte final de *La verdad en pintura* está dedicada a esta cuestión. Cfr. Derrida, J., *La verdad en pintura*, op. cit. supra, pp. 269-395. Una de las tareas que se propone Derrida, pero para defender a Heidegger del crítico, es incrementar deconstructivamente la *incertidumbre de la referencia*, de modo que frente a la presunta solidez de la referencia en Heidegger (los zapatos *son de* un campesino), cuestionada por la presunta solidez de la referencia en Schapiro (los zapatos *son de* Van Gogh), Derrida comienza un rosario de incertidumbres que abordan la cuestión de si se trata realmente de un par, y no de, por ejemplo, dos botas ambas del mismo pie, o si se trata de botas de campesino o de campesina, o de qué significan los cordones desatados, etc., etc. La enseñanza primordial estriba en que para Heidegger, aunque no lo parezca en principio (trampa en la cual habría caído el crítico por completo), la Referencia es secundaria *en su objetividad*.

«La “misma verdad”, la que “presenta” el cuadro, no es para Heidegger la verdad “campesina”, una verdad cuyo contenido esencial vendría de la atribución (incluso imprudente) de los zapatos a lo campesino. La característica “campesina” sigue siendo aquí secundaria. La “misma verdad” podría ser presentada por cualquier otro cuadro con zapatos, incluso por cualquier experiencia de zapatos e incluso por cualquier “producto” en general: se trata de la experiencia de un ser-producto que vuelve de “más lejos” que la pareja materia-forma, incluso que una “distinción entre las dos”. Esta verdad vuelve a un “origen más lejano”. No se trata de una *relación* (de adecuación o de atribución) entre tal producto y tal propietario, usuario, detentador, portador-portado. La pertenencia del producto “zapatos” no remite a tal o cual *subjectum*, ni siquiera a tal o cual mundo. Lo que se dice de la pertenencia al mundo y a la tierra vale para la ciudad y los campos. No de manera indiferente sino igual.

Schapiro se confunde respecto a la primera función de la referencia pictórica. No reconoce tampoco un argumento heideggeriano que debería invalidar por adelantado su propia restitución de los zapatos a Van Gogh: el arte como “puesta en práctica (o en obra) de la verdad” no es ni una “imitación”, ni una “descripción” que copia lo “real”, ni una “reproducción” que represente una cosa singular o un esencia general»<sup>35</sup>

Si Heidegger hubiese pedido disculpas por el error cometido con la adjudicación de las botas, habría atado la verdad del ser (mundo-del-campesino) que expresa o pone en obra la obra de arte, a una *corrección objetiva* que para Heidegger (no habría siquiera que recordarlo) no sólo no dice ni agota el significado y la riqueza de la “verdad” sino que, antes bien, conduce atropelladamente a su ocultamiento. Por eso no debía pedir disculpas, y desde luego no lo hizo. Al no hacerlo, se mostraría que el error detectado por “el Crítico” no sólo no menoscaba la verdad del ser, sino que ésta se confirma (como hemos dicho hace un momento) *a fortiori*. Se comprende con mucha facilidad el error de Heidegger, sin que ello impidiese reconocer su apresuramiento (en un pensador tan pausado) y sus escasos miramientos para con lo que un crítico de arte como Schapiro podría enseñarle indagando en catálogos y biografías *cum grano salis*. En realidad, lo que el Crítico en parte no podría perdonar a Heidegger es que hubiese pasado por alto detalles que representan para el crítico un asunto en ocasiones casi de vital importancia. ¿Acaso no estaría ahí Schapiro para, entre otras tareas más o menos encomiables, recordarle al propio Heidegger y a nosotros el error del gran pensador? En el fondo, se trataba de oponerse a la concepción heideggeriana del arte como “puesta en

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp.325-326.

obra de la verdad del ser” incidiendo en la relevancia *expresionista* (más concretamente, *biográfica*) del impulso artístico. Lejos de ser suficiente, un nuevo *impulso* (*Trieb*) hacia la mimesis expresionista/biográfica vendría a complementar y reforzar la voluntad pictórica de *re-presentar*: mimesis sobre mimesis. Dice Schapiro que tras ponerse en comunicación con Heidegger llegó a la conclusión de que las botas a que se refería no eran de campesino/a, sino las suyas, del propio Van Gogh, es decir, de un hombre de pueblo y ciudad. Contra lo que afirma Heidegger, éste “se lo ha imaginado todo”, de modo que su emocionante conjunto de asociaciones “no se derivan del cuadro en sí”. Es decir, que Heidegger lo ha proyectado todo (con lo que venimos a verificar que para Schapiro aquella verdad del ser se deja medir por la adecuación del juicio a la cosa “en sí”). Pero, para el Crítico, el problema no radicaría únicamente en ese error de precipitación e incluso de soberbia filosófica. En lo que dice Heidegger –a juicio de Schapiro- no se descubre nada que no hubiera podido decirse “observando un par de zapatos reales”. Con lo que la revelación de la “verdad del ser” no requeriría de arte, y éste estaría en otra parte. Pero Schapiro se equivoca. Podría cualquiera estar cinco minutos mirando unos zapatos y pensar –así, en voz baja:

- «*están sucios, luego los limpiaré*», o bien
- «*necesitarían que los repasara el zapatero*», o incluso
- «*no volverá a suceder: me costaron demasiado caros para el dolor que me provocan cuando camino demasiado con ellos*»

sin dejar-espacio para que a partir de ellos, fuera ya de su estricta utilidad, se revelara un mundo... -quién sabe: el mundo de un vendedor ambulante, o de un profesor... No, sabemos que no basta *observar*. Mala palabra, quizás la peor de todas, cuando del “arte” se trata, pues nada esencial en el arte tiene relación con el *observar* y sí todo lo decisivo, sin embargo (cómo se parece a “observar”, pero qué distancia las separa) con el *contemplar/comprender* –pero sabemos que no se *contempla/comprende*, sino que se *observa objetivamente* lo desgastado de la suela o la suciedad del zapato..., a no ser que al contemplar aquel desgaste o esta suciedad *se abra un mundo y se retire un Fondo*... – como cuando (cuántos ejemplos) el ladronzuelo Genet se quedaba extasiado contemplando ¡una pinza!..., claro está, ya no como ladrón, sino como artista<sup>36</sup>. El

---

<sup>36</sup> «¡Chalado! –repetía yo, abriendo mucho los ojos-. ¡Chalado!». Creo también recordar que tuve la revelación de un conocimiento absoluto mientras contemplaba, con el lujoso despegue de que halo, una

reproche a Heidegger procede, pues, de considerar que desatendió lo personal y fisionómico de los zapatos, a los que Van Gogh convirtió –dice Schapiro- en tema persistente y absorbente<sup>37</sup>. Así que Heidegger habría casi ofendido no sólo al Crítico, sino también al propio Artista. Pero, ¿acaso el arte depende de eso personal y fisionómico? No, sin duda. Que los zapatos formasen parte de un posible autorretrato de Van Gogh podría resultar interesante, pero *en absoluto sería decisivo a la obra de arte, que habría seguido siéndolo aunque Van Gogh hubiese rescatado esos zapatos de un basurero cualquiera* (a los que, por cierto, era aficionado<sup>38</sup>). No, de los zapatos no emerge ni el impulso para la obra ni ésta misma, no pasando, pues, de ser accidental esa circunstancia objetiva. Estas verdades “bio-expresionistas” (los zapatos eran *de* Van Gogh, y representaban mucho para él) no podrían bastar al aparecer en la obra *de arte* en cuanto tal. En todo caso, ilustran el vínculo entre el artista y su obra, supeditando ésta a aquel (¡y permitiendo que el crítico indague!). La perspectiva heideggeriana, por el contrario, se centra decididamente en la obra, que es lo que irreductiblemente compartimos artista y receptores.

Ya es hora, pues, una vez solventado este incidente de las restituciones, de avanzar hacia posiciones intelectualmente más atrevidas. Dejémosnos, pues, de tantos argumentos *ad homines* (Van Gogh, Heidegger, Schapiro...), y acerquémonos con tiento a la cosa misma. Pero, ¿por qué no?, vayámonos a otro *accesorio intuitivo o intuición asistida* queridos por Heidegger. Es en el propio texto que nos ocupa. Heidegger se traslada desde 1886 hasta el siglo V a.C.

#### **d) Sin parecido. Demora, recogimiento, proximidad II: Templo, 1935/1936.**

Si la retórica de la descripción comprensiva de *Un par de botas* incide, amén de en la propia descripción del mundo del campesino (muy cercano al propio Heidegger), en ese *paso-a-través-de* las botas que tiene lugar gracias al cuadro, en el caso del templo predomina la *erección* y/o el *alzado* (reposado, seguro, consistente, firme), la *acogida* y el *abrazo*. Si *Un par de botas* abre como obra de arte un mundo y así pone en obra la verdad, de modo que aunque todo ese mundo se mantuviera (como es el caso) invisible,

---

pinza de ropa abandonada en un alambre. La elegancia y rareza de aquel pequeño objeto familiar *se me revelaron sin asombrarme*. Percibí, incluso, los propios acontecimientos en su autonomía. El lector se dará cuenta de cuán peligrosa podía ser tal actitud dentro de la vida que yo llevaba, en la que tenía que estar alerta cada minuto, arriesgándome a ser cogido si perdía de vista el sentido usual de los objetos» (Genet, J., *Diario del ladrón*, Seix Barral, Barcelona, 1988, p. 118).

<sup>37</sup> Schapiro, M., *op. cit.*, p. 151.

<sup>38</sup> Cfr. nuestro epígrafe d.

sin embargo, se entregaría como “presente” en las botas –aunque jamás completamente, nunca sin una reserva de Tierra-, el templo hace presente al dios (rodea y encierra su figura) y reúne en torno suyo y torna visibles, con una plenitud o novedad imposibles antes del alzado del templo, el mar, el campo, el árbol y la hierba, la serpiente y el grillo, el águila y el toro, la luz, la oscuridad, la tormenta y la roca y, por supuesto, los hitos esenciales de un destino humano... La obra de arte aparece cuando posee esa doble capacidad de atracción/concentración y remisión. Concentra y reúne, y abre. *Reúne, coliga*: extrae de la Tierra, abre Mundo y mantiene acogido en la Tierra ese Mundo que aparece y se hace en la extracción que es la Obra. Y añadirá Heidegger que no es primero el Mundo del campesino o ese paisaje y el dios, y luego el “par de botas” o el “templo”, sino que éstos abren aquéllos, y aquéllos son por la Obra.



Paestum (aprox. 450 a.C.)

Sería demasiado poco decir que la *verdad del ser* no guarda relación con el *transparentar* o copiar lo que llamamos “realidad”. Heidegger no habría dicho nada nuevo si hubiese dicho tan sólo eso. No habría provocación alguna en oponerse, a la altura de la década de los 30, al poder tradicional de la mimesis o la figuración. Pero la verdad que importa destacar a Heidegger no sólo no conecta con la mimesis, sino

tampoco con aquellos otros gestos (como los de las vanguardias, en muchas ocasiones) que acaban por confirmar *a sensu contrario* lo que pretenden subvertir: gestos de desfiguración, descomposición, casi de tortura de las cosas y los objetos –a los que no se dejaría ser “ellos mismos” en la inmediatez de su aparecer. Pareciera, en principio, que la posición de Heidegger es, más que de vanguardia, de contravanguardia. El Arte no guardaría relación con el *transparentar* (copiar, re-producir, re-presentar ni lo eidético ni lo sensible) ni con el desfigurar, pero tampoco con la despedida del mundo inmediatamente visible de los entes y las cosas al cabo de nuestros ojos-y-manos (en el arte abstracto, por ejemplo). En este sentido, el gesto heideggeriano es tan radicalmente intempestivo, tan deliberada y beligerantemente indiferente a las innovaciones formales de las vanguardias, que cuando se trata de desplazarse fuera de la mimesis Heidegger no piensa en disipación ni desfiguración algunas, ni en la ausencia de objeto. Por supuesto, tampoco se trataría, en general, de las extra-vagancias de la fantasía. Es como si nada hubiese ocurrido... Las vanguardias no soportarían semejante indiferencia, sobre todo cuando en ellas todo fue como si algo hubiera de romperse, innovarse, subvertirse en la orientación de un *novum* radical ¿Pero qué *novum*? A la contra, Heidegger dará un inmenso paso atrás: paso intempestivo, retrospectivo, que no simplemente salta por encima de las vanguardias hacia Van Gogh –lo que supondría toda una justísima deferencia para con éste-, sino que, en esta otra ocasión, se sitúa complacientemente en el centro mismo de aquella “antigüedad griega y romana” que, por cierto, quería superar –de tanto que le aburría- Apollinaire, o en el meollo, en la médula de aquella Antigüedad que quería destrozarse a martillazos o a golpe de acelerador. La denegación de la mimesis no necesitaba recurrir a lo que había visto una Europa sorprendida y en muchas ocasiones escandalizada. Para Heidegger ¡bastaría sencillamente un Templo griego! –el de Paestum, por ejemplo- o la monumental Catedral de Bamberg. Y así se produce el tránsito desde las Botas de campesino en el cuadro de Van Gogh (dejémoslo simplemente en “Botas”, sin más calificativo, olvidándonos de una vez por todas de a quién restituir las –que eso es también hacer epojé de la mimesis, en un sentido redoblado) Templo-en-el-valle. De Botas casi adheridas al suelo/camino/terruño, botas *casi con raíces*, al Templo, emblema de lo erigido y tras-ascendente (*de Tierra a Mundo*<sup>39</sup>). Casi no sería necesario insistir en ello: que la verdad del ser no coincide con realismo alguno, que no se aloja en nada fáctico;

---

<sup>39</sup> Aunque más adelante (por ejemplo, cuando se trata de la Jarra en el texto sobre *La cosa*), esa “tras-ascendencia” se torne “de Mundo a Cielo”. Cfr. Duque, F., «La mirada y la mano», cit. supra, p. 42.

que el ponerse-en-obra obra un milagro que no viene de ente alguno, aunque se “sirva” del ente. El templo nada reproduce, sino que *espacia y hace aparecer* atrayendo “aquí” (*hervorbringend*), entre sus muros y columnas, en medio de sus rayos de sol y espacios de luz y sombras, haciendo comparecer. Tenía razón Klee:

«el arte no devuelve lo visible, sino que hace visible»

[*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*<sup>40</sup>]

..., pero ni siquiera *sichtbar*. Haría que decir, sencillamente, “sensible”, y no, no es que el arte haga siquiera “sensible”, sino que *hace-comparecer*. Por más que buscásemos hacer-sensible la presencia o comparencia del *Theos* (a lo que el templo se debe, lo que se halla en el centro de su erección), esa presencia jamás devendrá sensible, y sin embargo, para el creyente –y para el que busca comprender- “allí está” demorándose simbólicamente la divinidad, y en las botas, un mundo (de campesino o de pintor, qué importancia tiene).

### **e) Sin prestigio. Aún Obra (de artesano). Demora, recogimiento, proximidad III: Jarra, 1949.**

Había que buscar otro modo de nombrar lo que la modernidad filosófica (gnoseológica) se apropió, desvirtuó y violentó como *Objeto*. Y el modo que tiene Heidegger de rescatarlo para el nuevo pensar es el de “cosa” [*Ding*]. Puede resultar (y no sólo al oído, claro) chocante. Ya ni siquiera bastaría el “útil” –o digamos mejor que incluso puede ser que ni siquiera bastase el “útil”- en esta especie de *khenosis*. Debemos retener que el estilo de *apalabramiento* de la cosa “botas de campesino” en *El origen de la obra de arte* es como el de la Jarra en *Das Ding* de 1949. Todo lo relativo al lienzo, al genio de Van Gogh, a las obras que se conservan en el museo, distrae de lo que busca el arte de veras, sea con el pincel (en Van Gogh) o con la palabra (filósofos y poetas, poetas y filósofos). Pues bien, lo que diferencia a aquellas botas y esta jarra es que las botas se sostienen en el lienzo *Un par de botas* y ésta, la jarra, en el texto de Heidegger *Das Ding*. Aquél, Van Gogh, las pinta (las botas) y éste, Heidegger, “narra” la jarra, casi se diría que si no la “hace”, como el alfarero, la “rehace” con su hermenéutica

---

<sup>40</sup> Klee, P., «Credo creador» (1920), en Chipp, H.B., (ed.), *Teorías del arte contemporáneo*, op. cit., p. 201.

*poetizante*. ¿Qué más sería necesario, pues? Lo que suscita la *apertura hermenéutica* no es simplemente, entonces, lo que solemos entender, acorde a cánones, críticos y museos por “obra de arte”, sino el modo de *mirar-y-comprender* del Testigo (otra bella y matizada figura, junto a la de Espectador). Por más “obra de arte” que fuese aquel cuadro de Van Gogh, jamás suscitaría un pensamiento como el presentado por Heidegger si no se diera la comprensión de las *remisiones* que fundan las botas. Para comprenderlo hay que incursionar en el texto sobre la jarra contenido en *Das Ding*. Quizás no se trate, con ello, tanto de desactivar la obra de arte como de comprenderla en su vínculo (por lo demás imprescindible) con *mirada y palabra* –también como arte.

En *La Cosa* se activa el recurso a la “cuadratura” (*Geviert*) Cielo-Tierra, Divinos y Mortales. No se trata, desde luego, de que en este ensayo comentemos pormenorizadamente la conferencia de Heidegger, que no parece a primera vista dedicada al arte –todo lo más, quizás, a la “artesanía”, ¡de pronto elevada por Heidegger a la meditación filosófica!-, sino más bien de llamar la atención sobre la circunstancia de que desde 1936 a 1949, en dos momentos difíciles para el pensador, la apertura hermenéutica se ha desplegado extraordinariamente. Dicho de otro modo, y según una conocida expresión en castellano: desde 1936 a 1949 la Cosa

### *ha-dado-más-de-sí*

Se ha “estirado”, o dilatado, más<sup>41</sup> (sin perder lo más mínimo su rasgo-y-figura y su contorno, o su compostura). El horizonte hermenéutico se ha tornado más amplio e incluso podríamos decir que atrevido –aunque habría bastado decir “poético”. Y sin duda también que Heidegger ha penetrado más hondamente en la *falta-de-guía* racional, mundana, pragmática en dicha apertura... Lo que vendría a significar que *se ha expandido más el mundo* concentrado en la jarra; o que la cosa, ahora así, sin más, ni siquiera como obra de arte, se ha hecho “depositaria” de un Mundo *inmenso*, fuera de todo “tiesto”. Casi se diría que la jarra tira de la lengua y deslumbra y abre de orejas mucho más, incluso, que aquellas botas de campesino. Y bien, ¿se ha dilatado la

---

<sup>41</sup> Se debe recordar que en *Una carta*, de Hugo von Hofmannsthal (1902), Lord Chandos trababa relaciones con cosas (una regadera, un rastrillo...) que le desbordaban por completo su capacidad de palabra y concepto. No es el caso de Heidegger, desde luego, pero sin duda habría un camino conducente desde las botas a la jarra, y desde ésta, por ejemplo, a la regadera de Lord Chandos... Me he ocupado del problema de Lord Chandos en «El hervidero interior» (cit. supra) y en «Dinámica de la intuición. Reflexiones sobre la donación fenomenológica y el fin del conocimiento en Husserl (con una incursión en el caso-Chandos)», en *Signo, Intencionalidad, verdad. Estudios de fenomenología* (César Moreno y Alicia Mª de Mingo, eds.), Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 57-70.

apertura a partir de la obra o de la cosa, o más bien obra y cosa han respondido más abierta y generosamente al afán del Ser por encontrar límite, forma, perímetro, consistencia o... entidad, hasta “aposentarse”, pleno de tensiones, en una jarra con toda su entereza de “naturaleza muerta” (o “viva”, en realidad)? En el fondo, pasar de las botas al mundo-de-campesino era simple. Más arriesgada, quince años después, en 1949, es la *hermenéutica ya abiertamente poetizante* en torno a la jarra. La concentración de Heidegger es máxima entonces. Y su soledad<sup>42</sup>. Y su sobriedad, de paso por lo “insignificante”. En otro texto también de 1949, *El camino del campo*, Heidegger había dicho que

«Lo sencillo conserva el enigma de lo perenne y de lo grande. Sin intermediarios y repentinamente penetra en el hombre y requiere, sin embargo, una larga maduración. Oculta su bendición en lo inaparente de lo siempre mismo [*Unscheinbares des immer Selben*]. La amplitud de todas las cosas crecidas, que permanecen [*verweilen*] junto al sendero nos otorga mundo [*spendet Welt*]»<sup>43</sup>

y un poco después, refiriéndose a quienes no son capaces de seguir “el consejo del sendero del campo”, añadía que, de ese modo,

«el hombre deviene así distraído y sin camino. Al distraído lo sencillo le parece uniforme. Lo uniforme harta. Los hastiados encuentran sólo lo indistinto. Lo sencillo escapó. Su quieta fuerza [*stille Kraft*] está agotada»<sup>44</sup>.

Tras algunas enigmáticas consideraciones, al final decía Heidegger que “la renuncia en lo mismo” «da la inagotable fuerza [*die unerschöpfliche Kraft*] de lo sencillo. Ese buen

---

<sup>42</sup> En Junio de 1949, seis meses antes de la conferencia *Das Ding*, en Bremen, Heidegger confiesa a Jaspers su pensar desde la soledad (pues «la opinión pública mundial y su organización no es el lugar donde se decide el destino del ser humano»). Recuerda Safranski que la carta de Heidegger fue comentada entre Hannah Arendt y Karl Jaspers. Junto a la desconfianza que manifestó éste y sus sospechas de que Heidegger volviese a “tergiversar”, Hannah Arendt escribió: «Esta vida en Todtnauberg, lanzando improperios contra la civilización y escribiendo *Sein* con “y” griega, en verdad es solamente la ratonera en la que se ha retirado, pues supone con razón que allí sólo habrá de ver a hombres que peregrinan hacia el lugar llenos de admiración...» (Safranski, R., *op. cit.*, ppp. 432-433). Se ha de recordar que desde mayo de 1949 hasta finales de 1951 Heidegger está a la espera de que se le restituya la capacidad docente.

<sup>43</sup> Heidegger, M., «Der Feldweg», en *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, GA 13 (H. Heidegger), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1983, p. 89. Tomo la trad. de Sobine Langenheim y Abel Posse, publicada en *La Prensa* el 12 de agosto de 1979 (en la web, editada por H. Potel, *Heidegger en castellano*).

<sup>44</sup> *Idem*.

consejo hace morar en un largo origen». Precisamente ya *El origen de la obra de arte* terminaba con un fragmento poético de Hölderlin: «Difícilmente abandona su lugar / lo que mora cerca del origen» (O, 68 / U, 66).

El paso a través de *Das Ding*<sup>45</sup> permite constatar la hermenéutica que vincula y separa (enriquece) 1949 de 1936. El pensamiento heideggeriano no por solitario es menos *veloz y atrevido*. Más que en otras fases de su camino del pensar, ahora la “cosa” es *Thing, co-ligadora*. También lo eran las Botas, y el Templo y ese Muro del que hablaremos de inmediato... Se recordará que en *La Cosa*, tras una escueta descripción fenomenológica muy primaria, Heidegger pasaba de la Jarra al Agua/Vino, y del Agua a la Fuente/Cielo, y del Vino a la Taberna y a la Misa, y de la Misa a los divinos-y-mortales<sup>46</sup>... Nada de todo ello se habría adivinado si el útil no hubiese pasado a un segundo plano. Casi se diría que la concentración-de-atención se ha dejado-llevar, a punto de ebriedad, por una inmensa amplitud de la que creo que a Gaston Bachelard le habría complacido vincularla a lo que en su *Poética del espacio* llamaba *inmensidad íntima*<sup>47</sup>.

Con fecha 18 de Junio de 1950, Heidegger responde por medio de una breve carta al “joven estudiante” Buchner, que le había preguntado, con motivo de la conferencia (*Das Ding*), *de dónde el pensar del ser recibe la indicación*. Después de unas pocas puntualizaciones a fin de evitar malentendidos, Heidegger decía que es precisamente respecto a la *interpelación del ser* como puede “equivocarse” el escuchar.

«En este pensar, la posibilidad del extravío es máxima. Este pensar no puede nunca acreditarse como lo hace el saber matemático. Pero tampoco es algo arbitrario sino algo atado al sino de la esencia del ser, pero a su vez él tampoco es nunca vinculante como enunciado, más bien sólo como posible ocasión de andar el camino del corresponder y de andarlo en la plena concentración del estado de atención sobre el ser ya llegado al lenguaje»<sup>48</sup>.

Y un poco más adelante, tras algunas densas observaciones respecto a la “guarda del ser”, añadía Heidegger que «el pensar del ser, como corresponder, es una cuestión

---

<sup>45</sup> Heidegger, M., «Das Ding», en *Vorträge und Aufsätze*, cit. supra, pp. 165-187 (ed. cast., pp. 143-162). Sin duda las dos palabras-clave son demorar [*weilen*] y coligar [*versammeln*].

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 168 y ss. (ed. cast., pp. 148 y ss.).

<sup>47</sup> Bachelard, G., *La poética del espacio* (1957), FCE (Breviarios, 183), México, 1991, pp. 220-249.

<sup>48</sup> Heidegger, M., «Das Ding», en *Vorträge und Aufsätze*, cit. supra, pp. 185 (ed. cast., pp. 160-161).

muy sujeta al error y a la vez muy menesterosa». Finalmente, asumía que su intento daba la impresión a algunos de una arbitrariedad sin ley. Y por fin:

«No le puedo proporcionar a usted –cosa que tampoco usted pide- ninguna tarjeta de identidad con ayuda de la cual lo que he dicho podría ser legitimado cómodamente en todo momento como algo que “concuera con la realidad”.

Aquí todo es camino del corresponder que oye a modo de prueba. El camino está siempre en peligro de convertirse en un camino errado. Andar estos caminos requiere práctica en la marcha. La práctica requiere oficio. Permanezca usted en camino en la auténtica penuria y, sin-salir-del-camino, pero en la errancia, aprenda usted el oficio del pensar»<sup>49</sup>.

En realidad, y propiamente, ¿de qué otra cosa trataría, pues, el Arte como origen de la obra de arte, sino del aprendizaje del oficio de pensar [*Handwerk des Denkens*]?

#### **f) Sin belleza (ni fealdad).**

¿Acaso también ella, la belleza, debería sucumbir? No sucumbir, desde luego, sino quedar en la reserva de la epojé. Respecto a la belleza no se trata, claro está, de negarla como si la puesta en obra de la verdad del ser no debiese buscar (casi rastrear) la oportunidad que brinda su esplendor. Lo que ha de ser cuestionado es más bien la preponderancia de la alianza entre belleza y gusto que tanta relevancia ha cobrado en la estética (O, 29 / U, 21-22), y que tan poco habría contribuido a concebir el Arte desde su origen en el debate entre Tierra y Mundo y la verdad del Ser. Belleza y gusto distraen (¿quién podría dudarlo?), cuando no expresamente ocultan. Por eso tampoco se trata de buscar lo Feo, pues la fealdad, tanto como la Belleza, pertenecen al Gusto, que es desestimado en la concepción heideggeriana del Arte a fin de atraerlo radical y provocativamente a la Verdad, de donde había sido excluido –siendo que ésta no es, desde luego, la de la *mímesis* (epígrafe d). La distracción por la búsqueda de la belleza (contra la fealdad), el gusto y la verdad representacional “realista” contribuyó, a juicio de Heidegger, al oscurecimiento del Arte. Esta es una de las razones (no la única) que avala o justifica que el Arte contemporáneo haya incursionado tan intensa (e incluso abusivamente) en lo inútil o lo feo. Habría, pues, que dejar obrar la verdad y acontecer el des-ocultamiento... sin importar que, en efecto, uno de los modos de presentarse lo

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 187 (ed. cast., p. 162)

obrado y lo des-ocultado sea como brillante aparición [*Scheinen*] en la belleza (O, 47 / U, 43). Hacia el final del apéndice de *El origen de la obra de arte* Heidegger señala que la belleza pertenece a la obra, pero no a la verdad del ser. Y no guarda relación con el gusto, sino con la Forma, que sin embargo tiene relevancia en la historia (occidental) de la metafísica. De modo que la Belleza que hubiese de tener su relevancia en la reparación artística del olvido del Ser tendría que “desquitarse” no sólo del gusto y la vivencia sino también de la Forma interpretada desde el ente como “lo efectivamente real” [*das Seiende als das Wirkliche*] (cfr. O, 70 / U, 69-70).

**g) Sin utilidad. Des-obramiento de la Obra de Arte. Apertura de mundo y verdad del ser en el límite del Desecho. Demora, recogimiento, proximidad IV: Muro – ruina (Rilke) 1910/1927.**

Había que llegar, tarde o temprano, a la inutilidad de la Obra de Arte, ahora no ya simplemente supuesta, sino concretamente verificada, y a la disolución, o al menos el cuestionamiento, del hacer del creador. Por eso resultan fascinantes, de entre los dispositivos de “intuición asistida” de Heidegger, aquellos ejemplos que se refieren al abandono o lo inútil: es decir, el templo en ruinas en 1936 o el muro en 1927. Dos ejemplos, por cierto, arquitectónicos. Aunque se hayan librado de la servidumbre del útil, sin embargo, el *ser* del útil sigue presente a través del mundo que resuena en ellos. Tal es el poder de las ruinas, que no es otro que el de la *Ausencia* y la *Huella*.

Lo que se verifica en el mundo suscitado por el muro derruido, y rescatado por el poeta, es que ya no se trata siquiera de la “obra hecha”. La Obra de arte... ¿no tendría por qué ser hecha! El Arte no estaría en la obra, sino en la mirada. Heidegger escamotea afrontar directamente ese reto de la *mirada-sin-obra*, probablemente por eludir la mala interpretación “subjetivista”. Respecto a la posibilidad del arte no se trataría tanto o sólo de *hacer* –en cierto momento Heidegger tendrá que justificar la entrada en escena del creador- cuanto de *encontrar, des-cubrir*: acometer en uno mismo la propia dinámica del *des-ocultamiento*, pero no trayendo lo invisible a lo visible, sino rescatando lo inaparente, lo desapercibido por indiferente o trivial. Heidegger lo supo, y muchos lo supieron muy pronto, pero quien lo defendió y explicitó con mayor arrojo y atrevimiento, desafiando los cánones, fue Marcel Duchamp hacia 1913, cuando Heidegger tenía veinticuatro años, abandona sus estudios de teología y se aproxima a Edmund Husserl, quien en aquel año publica *Ideas I*. Eran los años posteriores a las

tesis de Kandinsky sobre la *necesidad interior*. ¡Ni siquiera hacía falta “Obra” –lo que se dice “una Obra”-, sino que bastaba, ante todo, *con mantener bien abiertos los ojos, pero de-otro-modo –y sin dejar de pensar*<sup>50</sup>! Así, por ejemplo, en el caso de la jarra tampoco hacía falta ya “obra-de-arte” alguna. Por eso es muy ambiguo el caso propuesto por Heidegger en *El origen de la obra de arte*, aquel “Un par de botas” del genio Van Gogh, pero es que el tema –ahora comenzamos a comprenderlo- no era propiamente *la obra*, sino *el arte* como origen de la obra, y en el centro del arte, la *puesta-en-obra-de-la-verdad-del-ser*, la *tendencia del Ser al Límite*, no sólo su *proyecto en la mirada*, sino también su *ejecución en la obra* (vid. infra). O al revés: no sólo no ejecución, sino su *proyecto en la mirada*. A decir verdad, en principio no se trataría de la *puesta-en-obra*, sino de la *presencia-en-cosa* de la verdad del ser, *artísticamente* rescatada. Quizás la gran enseñanza final del des-obramiento fuese ésta: la de que para acceder al Arte habría que des-obrar el universo de las obras de arte, salir de las obras y orientarse a las cosas y los acontecimientos.

Ni botas, ni templo, ni jarra desmienten como referentes el ser de *útil* y, en esa misma medida, aún no marcan un alejamiento definitivo con el ente/*Zeug* de *Ser y tiempo*. Son o fueron útiles. La utilidad puede llegar a ocultar el advenir de la verdad. Pero cuando se trata de la obra de arte, ésta debe pasar por la prueba de lo Inútil, de una marginalidad extraordinaria, fuera del circuito y de los plexos de referencia de la intramundaneidad. Por eso es tan significativo el ejemplo de diafragma-de-mundo de *Problemas fundamentales de la fenomenología*. El ejemplo propuesto comparte con el ejemplo del templo el carácter de ruina, pero se trata de una ruina –el muro- ya ni siquiera venerada, ni recordada, una ruina sin aura ni prestigio, que nadie irá a visitar (a diferencia de los templos/vestigios de Paestum, “venerados” por artistas tan insignes como Goethe, Shelley o Piranesi). No se olvide que el 19 de enero de 1933, Heidegger escribe a Elisabeth Blochmann:

«Las ruinas [*Trümmer*: escombros] de los templos griegos y de las imágenes de sus dioses son como los restos y jirones de las viejas sentencias de sus filósofos. ¿Qué ocurriría si nosotros poseyésemos todas esas cosas intactas, íntegras? Al remate, todo ello se nos tornaría habitual y vacuo. Por eso debe inflamarse en lo que resta [*an dem Gleiebene*n] la lucha por su apropiación [*Kampf der Aneignung*], teniendo nosotros

---

<sup>50</sup> Es del todo ilustrativa al respecto la experiencia de Marcel Duchamp en los años anteriores a la primera Guerra Mundial, su apuesta a favor de la libertad y del pensamiento contra el “arte retiniano” (vid. Tomkins, C., *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 68).

que *transportar* ese inicio –rodeado de oscuridad y de preguntas- en toda su grandeza y llevarlo hacia delante, a aquello que, como un encargo, nos ha sido encomendado»<sup>51</sup>.

A la altura temprana de 1927 ya (o aún) no se trataba del lienzo de un pintor genial, ni [descenso –o ascenso] ni de un templo abandonado, ni [descenso –o ascenso] de una jarra de alfarero... Más abajo –o más elevadamente- aún. Había que bajar [o ascender] más, al fondo de la apertura, al estrato más profundo (y por ello quizás desatentido) de la *Physis*, ya incluso, en su reducto, sin jovialidad ni alegría ni proyecto alguno. En 1927 había sido ya suficiente una desvencijada pared de un casa derruida, en aquella ocasión ayudado, el Filósofo, por el Poeta –compañía siempre imprescindible, sombra del pensador, posible devenir del Filósofo. La posición más difícil –y también más sofisticada- había sido alcanzada frente a lo Insignificante ya en *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. Reproducir aquí el texto *in extenso* de Rilke ocuparía demasiado espacio. Basten unas líneas. A la vista de una de esas paredes que quedan al descubierto cuando se demole un edificio, decía el poeta que

«lo más inolvidable eran las paredes mismas. La obstinada vida de estas paredes no se había dejado pisotear. Estaba todavía allí; se mantenía [*es hielt sich*] en los clavos que quedaban, se apoyaba [*es stand auf*] en un estrecho resto de suelo, se acurrucaba [*es war unter*] bajo un rincón en donde se formaba todavía un poco de espacio interior. Se la distinguía en los colores que habían ido cambiando de año en año, el azul en verde desagradable, el verde en gris, y el amarillo en un viejo decaído blanco que se pudre. Pero se la encontraba también en los lugares que habían permanecido más frescos, que habían permanecido detrás de espejos, cuadros y armarios; pues había trazado sus contornos y había dejado sus telas de araña y su polvo incluso en estos reductos ahora descubiertos. [...]. Y esas paredes, antaño azules, verdes o amarillas, que encuadraban los relieves de los tabiques transversales demolidos, emanaban el aliento de esa vida, un aliento tenaz, perezoso y espeso, que ningún viento había todavía disipado. Allí permanecían los soles del mediodía, las exhalaciones, las enfermedades, los antiguos humos, el sudor que se filtra en las axilas y hace pesada la ropa. Allí estaban el aliento

---

<sup>51</sup> *Briefwechsel* (1918-1969). Deutsche Schillergesellschaft. Marbach am Neckar (1990), p. 58. Citado (y trad.) por Félix Duque en «La mirada y la mano», pp. 45-46. A la vista de esta confesión, F. Duque dice (p. 45) que Heidegger «exigirá que toda obra de creación manifieste *in actu exercito* el “tachón” de su *originario* inacabamiento, de su íntimo fracaso. No por haber llegado a nosotros en ruinas, sino porque el arte y el pensamiento son faenas intrínsecamente *ruinosas*, fallidas conscientemente en su esfuerzo de presentar, no el Absoluto (como los románticos), sino el resto *irreductible*, la retracción o *Entzug* del ser en lo ente, al dejar que éste aparezca».

insípido de las bocas, el olor oleaginoso de los pies, el hedor de la orina, el hollín que quema, el vaho gris de las patatas y la infección de las uvas podridas. Allí estaba la dulzura y el largo olor de los alimentos que se han echado a perder, la angustia de los escolares y el olor sofocante de los lechos de los muchachos púberes. Y todo lo que subía en forma de vaho desde el fondo de la calle, todo lo que se infiltraba desde el tejado con la lluvia que nunca cae pura sobre las ciudades. Y había también otras muchas cosas que los vientos domésticos, esos soplos débiles y domesticados que siempre permanecen en las mismas calles, habían traído, y muchas otras cosas también de las que no sabía su origen. Se creerá que he permanecido largo tiempo delante de él [el muro del que habla Rilke]; pero juro que me he echado a correr tan pronto como lo he reconocido. Pues lo terrible es que lo he reconocido. Reconozco todo lo de aquí y es por ello por lo que entra sin más dentro de mí; en mí está en su casa [zu Hause in mir]»<sup>52</sup>.

Y luego añadía el propio Heidegger:

«Noten de qué forma tan elemental a partir de las cosas se origina aquí el mundo, o sea, el ser-en-el-mundo [*aus den Dingen uns entgegenspringt*] -Rilke lo llama la vida-. Lo que aquí Rilke selecciona, con sus palabras, a partir de ese muro desnudo, no es imaginado en el muro, sino que, al contrario, el relato es posible sólo como explicación y aclaración de lo que es “real” en el muro, a partir de lo que surge del muro en un comportamiento natural con relación a él. El poeta es capaz no sólo de ver este mundo originario, aunque no sea pensado y menos aún descubierto de manera teórica, sino que Rilke comprende también lo filosófico del concepto de vida que ya Dilthey barruntó y que hemos captado mediante el concepto de existencia en tanto que ser-en-el-mundo»<sup>53</sup>.

Al propio Van Gogh le fascinaban los basureros<sup>54</sup>. Y a Marcel Duchamp, no es que le encantasen, es que realmente estaba dispuesto, junto con dadaístas y surrealistas, no

---

<sup>52</sup> Heidegger, M., *Die Grundprobleme der Phänomenologie* [Marburger Vorlesung Sommersemester 1927], GA 24 (hrsg. F.-W. von Hermann), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1975, pp. 245-247 (ed. cast a cargo de Juan J. García Norro), Trotta, Madrid, 2000, pp. 215-217.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 246 (ed. cast., p. 217).

<sup>54</sup> «[...] esta mañana visité el lugar donde los barrenderos amontonan la basura. ¡dios mio, qué bello era! Mañana van a sacar un par de interesantes piezas de ese montón de basura, incluyendo unas farolas rotas, para que yo las admire y, si quiero, para usarlas como modelos [...]. Ese lugar muy bien podría ser tema para un cuento de hadas de Andersen, esa concentración de basuras, botes, canastas, cacharros, cuencos, jarros metálicos, alambres, linternas, pipas, tubos de lamparas y cañones de chimenea que la gente tira. realmente creo que esta noche soñaré con ese sitio, y en el invierno tendré mucho que hacer con todo eso en mi obra [...] Sería un verdadero placer llevarte allí, y a otros lugares que son un auténtico paraíso para el artista, por muy feos que sean» (V. van Gogh, *Carta* (1882); cit. por R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 63).

tanto a hacer, cuanto sobre todo a *encontrar y descubrir* y justamente *rescatar-como-obras...* todo aquello en que pudiera, en suma, demorarse su pensamiento, fuese o no “objeto de arte”. De aquí el *objet-trouvé* (*objeto encontrado*). En Heidegger, la mirada *hermeneutizante* ya había dejado atrás, pronto (en 1927), no únicamente las obras de arte (“Un par de botas”), sino las obras mismas, para abocarse a la intimidad misma de la “mirada” o del “pensar” o del “meditar” *necesitado de ente*: presencia circunscrita, algo a lo que –a pesar de la irrupción del ser, y de la preeminencia del tiempo– aferrarse...

#### **h) Sin arte, sin espíritu, sin cultura.**

Habría que recordar la crítica de Heidegger a las mistificaciones del “espíritu”, tal como se articula en *Introducción a la metafísica*, para comprender unificada y contextualmente esta especie de epojé, también necesaria (¿aún otra? ¿pero qué quedará?), del espíritu, la cultura y el propio “arte”. En un gesto radical, Heidegger sostenía hacia 1935 que

«tan pronto comienza esta errónea interpretación instrumentalista del espíritu, los poderes de la empresa espiritual, como la poesía y las artes plásticas, la construcción de Estados y la religión, entran en el círculo de lo posible y promueven el mantenimiento y la planificación *conscientes*. Al mismo tiempo se comienza a distribuirlos en áreas. El mundo espiritual se convierte en cultura, por medio de cuya creación y conservación el hombre singular trata de alcanzar luego una perfección para sí mismo. Aquellas áreas se convierten en campos de libre actuación que establece sus propios criterios dentro de la importancia que éstos a duras penas alcanzan»<sup>55</sup>.

Había que llegar a la culminación de la desposesión en el *Sin* que debería conducirnos al Arte en ese sentido heideggeriano (no olvidemos la precisión) de “origen”/*Ursprung*. Y casi nos hemos acercado. Hacía falta llegar, pues, al Sin-“Arte” del [verdadero] Arte. Heidegger tomó como referencia un pueblo que otorgaba enorme relevancia al arte (es decir, al combate entre Tierra-y-Mundo) sin por ello ceder ante eso

---

<sup>55</sup> Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, p. 36 (ed. cast., p. 51). El texto prosigue con un ataque a los “valores”: «Estos criterios, que deciden la validez de la producción y del uso, se llaman valores. Dentro del conjunto de una cultura, los valores culturales sólo aseguran su vigencia limitándose a su propia validez: poesía por la poesía, arte por el arte, ciencia por la ciencia».

que solemos llamar hoy “arte” ni conceder importancia a algo parecido a las “vivencias estéticas”. Por ello, *El origen de la obra de arte* también en este sentido piensa una suerte de destrucción de la Estética. Así como Kandinsky –una vez más hemos de recurrir a él- afirmaba que no habría arte sin *innere Notwendigkeit (necesidad interior)*<sup>56</sup>, del mismo modo, para Heidegger no habría Arte sin esa *fuerza de emergencia y configuradora de las Formas* que es, en el fondo, el Arte, lo que fue conocido por los griegos. Por eso, si se nos permite decirlo así, lo que podríamos considerar la “vanguardia heideggeriana” separa al Arte del “Arte” (como hicieron, por cierto, muchas de las otras vanguardias). La necesidad de esa separación la comprendieron la época de las vanguardias y nuestra propia época, la primera por la *inundación del arte por la vida*, y nosotros por lo que se ha denominado *explosión de las artes*, de modo que junto a la eclosión del mercado del arte, hoy sigue siendo muy frecuente la pregunta «Pero ¿es eso arte?». Al estilo de pensamiento de Heidegger le habrían bastado el enorme ejercicio de *Abbau* que aquí hemos intentado desplegar y, sin duda, el paso atrás, hacia lo griego. Creo, sin embargo, que nunca más que con Heidegger estuvo a salvo el Arte en la proximidad de su origen-y-obras. Poco habría importado el cuestionamiento de la preponderancia de la “interpretación” estética. No fue en *El origen de la obra de arte* donde Heidegger más se explayó al respecto, sino en la intimidad y reserva de sus *Beiträge*. Lo que se dice en el *Zusatz* de *El origen de la obra de arte* se sostiene, más fieramente, en los *Beiträge*. Decía allí Heidegger –y me parece imprescindible recordarlo aquí-, que

«La carencia de arte [*die Kunst-losigkeit*] no procede aquí de la incapacidad y la decadencia, sino de la fuerza del saber acerca de las decisiones esenciales, a través de las cuales tiene que andar eso que hasta ahora, bastante insólitamente, acaeció como arte. En el horizonte de este saber el arte ha perdido la referencia a la cultura; se manifiesta aquí sólo como un evento del ser. La *carencia-de-arte* se funda en el saber de que el ejercicio de acabadas habilidades, desde el más completo dominio de las reglas hasta las más elevadas pautas y modelos vigentes, nunca puede ser “arte”; que la metódica organización de una elaboración de lo que corresponde a “obras de arte” vigentes y sus “objetivos” puede alcanzar voluminosos resultados sin que nunca se imponga desde una indigencia una originaria necesidad de la esencia del arte, de llevar a decisión la verdad del ser [*ohne daß jemals eine ursprüngliche Notwendigkeit des*

---

<sup>56</sup> Dedicué a esta cuestión el artículo «El hervidero interior», cit. supra.

*Wesens der Kunst, die Wahrheit des Seyns zur Entscheidung zu bringen, aus einer Not sich aufzwingt ]»<sup>57</sup>.*

Ese era el lado “salvaje” del *arte-sin-arte* griego. Heidegger intentaba, en el apéndice (*Nachwort*) a *El origen de la obra de arte* responder a algo que habría detectado Hegel, al que Heidegger cita cuando sostuvo, en sus *Lecciones sobre estética*, que «para nosotros, el arte ya no es el modo supremo en que la verdad se procura una existencia» (O, 69/U, 68), y habría intentado corregirlo. Por ello todo en *El origen de la obra de arte*

«se mueve, a sabiendas aunque tácitamente, por el camino de la pregunta por la esencia del ser. La reflexión sobre qué pueda ser el *arte* está determinada única y decisivamente a partir de la pregunta por el *ser*. El arte no se entiende ni como realización de la cultura ni como manifestación (*Erscheinung*) del espíritu; tiene su lugar en el *Ereignis*»<sup>58</sup> (O, 73/U, 73).



## Segunda parte.

### Arte y esclarecimiento *entre* Tierra-y-Mundo.

Hacia 1922, en su novena *Elegía a Duino*, expresó magistralmente Rainer Maria Rilke mucho de lo que Heidegger hubo de *combatir por decir* —y no sólo en *El origen de la obra de arte*, sino en su extenso *Denkweg*. Este es un fragmento de la elegía:

«Cierto que el caminante no trae desde el borde de la montaña

---

<sup>57</sup> Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA 65 (hrsg. F.-W. von Herrmann), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1989, § 277, p. 505 (ed. cast. *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, ed. a cargo de Dina V. Picoti para Almagesto/Biblos, Buenos Aires, 2003, pp. 397-398).

<sup>58</sup> No deja de resultar interesante que Heidegger hable aquí de “manifestación” (*Erscheinung*) y no considere el hablar de “expresión” (*Ausdruck*), siendo que muchos de sus esfuerzos en *El origen de la obra de arte* se orientan, *velis nolis*, al sentido de la *Ausdruck* de la verdad del ser. Seguramente había considerado Heidegger, y quizás no sin razón, que haber hablado de *Ausdruck* habría provocado en más de un lector la tentación de asimilar su concepción del Arte, a pesar de ir más allá de la cultura y el espíritu, a un “expresionismo”.

un puñado de tierra al valle, la tierra para todos inefable [*unsäglich*],  
pero sí, una palabra merecida, pura: la amarilla y azul  
genciana. ¿Estamos *aquí* para decir: casa,  
puente, fuente, puerta, vaso, árbol frutal, ventana,  
a lo sumo: columna, torre?... Mas para *decirlo*, comprende,  
ay, para decirlo así como jamás las cosas mismas  
creyeron ser en su intimidad. ¿No es un ardid oculto  
de esta tierra que guarda silencio [*verschwiegenen Erde*], cuando estimula a los amantes  
a que todas y cada una de las cosas se transfiguren en su propio sentimiento?  
Umbral: ¿No es acaso leve para dos  
amantes, desgastar un poco el umbral más antiguo  
de su puerta, ellos también, después de los muchos  
que les precedieron y antes de los que les sucederán...?

*He aquí* el tiempo de *lo comunicable*, aquí está su patria.  
Habla y proclama. Más que nunca  
declinan las cosas [*dahinfallen*] susceptibles de ser vividas, pues  
lo que en acoso incesante las desplaza es un *obrar* sin figura [*ein Tun ohne Bild*].  
Un hacer bajo caparazones que se resquebrajan tan pronto  
como otra actividad huye de su interior y se limita de otro modo.

Entre martillos persiste  
nuestro corazón, como entre los dientes,  
la lengua, que, no obstante,  
se mantiene dispensadora de la alabanza.  
Ensálzale al ángel el mundo, no lo inefable del mundo, pues ante él  
tú no puedes jactarte del esplendor que has sentido; en el universo [*Weltall*]  
que él siente con sentimiento más fuerte eres un advenedizo. Muéstrale, pues,  
una cosa sencilla [*das Einfache*] que, configurada por sucesivas generaciones,  
vive como algo nuestro junto a la mano y en la mirada.  
Dile las cosas [*Sag ihm die Dinge*]. Se quedará asombrado, igual que lo estabas tú  
delante del cordelero, en Roma, o del alfarero, en las orillas del Nilo.  
Muéstrale qué feliz puede ser una cosa, que inocente y nuestra,  
como la queja misma que brota del dolor, se consiente pura en la forma,  
tiene como tal cosa una finalidad, o muere para ser cosa – y más allá  
del violín se evade venturosa. Y estas cosas que viven de su propio  
declinar comprenden que tú las celebras; percederas,

nos comían su salvación, a nosotros, los más precederos.

Quieren que las transformemos en lo invisible de nuestro corazón,  
en, oh infinitamente, en nosotros, seamos a la postre lo que fuéremos.

Oh tierra, ¿no es esto lo que tú quieres: resucitar  
invisible en nosotros [*unsichtbar in uns erstehn*]? ¿No es éste tu sueño,  
hacerte una vez invisible? ¡Tierra! Invisible!  
¿Qué es, sino transformación [*Verwandlung*], tu imperioso mensaje? [...]»<sup>59</sup>

## II.1) Desposesión, apertura y vanguardia.

Parece, pues, como si tras esta especie de demolidora sistemática de la desposesión o del “Sin”, apenas hubiese quedado nada de aquello en lo que antaño se había encontrado confianza y apoyo. Y sin embargo, quizás nos estuviese reservada una amable –o demoníaca- sorpresa. La sorpresa estaba ya preparada, en la evolución de las teorías acerca del arte, desde las tesis defendidas por Kandinsky. Vuelvo a él una vez más. Pero estaba por venir Heidegger. Creo que hoy sabemos que se trataba de lo contrario del “no quedar nada” (o quizás fuese cierto que “no quedaba nada” allí adonde habíamos ido a buscar durante mucho tiempo), y que la forma de abrirse hoy el Arte, y aun así tener que escuchar preguntar cada día:

«*Pero esto, ¿es arte?*»,

era precisamente ponerlo *en el camino de la verdad del Ser* –o quién sabe si justo de lo contrario. (También) Heidegger habría hecho posible que el Arte se presentara incluso allí donde pareciese ausente (su gesto radical y *sui generis* habría sido similar al de otros artistas de vanguardia –al menos según el encaminamiento que estamos siguiendo aquí). ¿No debería extrañarnos, entonces, que no sólo a la altura de 1936, en *El origen de la obra de arte*, sino también, por ejemplo, treinta años después, en *La proveniencia del arte y la determinación del pensar* (Abril de 1967), Heidegger mostrase sus dudas sobre si en el momento presente (de 1936 a 1967) algo parecido a un *Gran Arte* podría hacerse cargo de la encomienda de poner-en-obra la verdad del ser en una época desarraigada y que, apartándose del mundo “comunitario y nacional” [*Volkshafte und*

---

<sup>59</sup> Rilke, R.-M., «Elegías duinesas», en *Antología poética* (estudio, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte), Espasa-Calpe (Austral, 1446), Madrid, 1976 (2ª ed.), Elegía Novena, pp. 134-135.

*Nationale*], entregada a la civilización mundial [*Weltzivilization*], dominada y planificada por la técnica<sup>60</sup>? ¿O que un poco antes, hacia 1955, en *Serenidad* [*Gelassenheit*], Heidegger se hubiese referido con énfasis melancólico a la pérdida del suelo natal y a la ausencia de arte, de modo que hubiera de preguntarse si sería posible que desde la *pérdida del arraigo* [*Verlust der Bodenständigkeit*] el hombre pudiera desenvolverse entre tierra y éter<sup>61</sup>? En el fondo, lo que Heidegger había propuesto pensar en 1936 es que, en última instancia, casi como si se tratara de *ultimatum* de la exigencia del Arte, bastaría la sobriedad de un *poner(se) en obra*, es decir: *dar una presencia, ganar una consistencia, alcanzar un límite, contornear cosas, espaciar...* pero, en realidad, de modo que cada día fuese más difícil de-finir un *entartete Kunst* o un Arte degenerado<sup>62</sup>. En todo su camino del pensar se habría esforzado Heidegger en mostrar que no habría únicamente ni quizás ante todo, e incluso que radicalmente no-habría, una tendencia de la Verdad del Ser al Juicio-y-Frase acorde a la sintaxis metafísica, sino sobre todo a la Obra, al *Ins-Werk* o al *Poema* –que es el reducto de la *Obra*. Y que en eso el Arte, como en otras labores humanas, hacía Mundo. Y por otra parte estaba el gran afluente Nietzsche, al que no fue indiferente Heidegger, a pesar de sus críticas a la querencia y énfasis dionisiacos y a la apología del artista. Tampoco fue indiferente a la crítica, jovialidad y piromanía nietzscheanas ninguna de las vanguardias, que lanzaron abiertamente el arte al encuentro de la vida. Y por lo que se refiere a la relación posible de Heidegger con el fenómeno global y radical de la Vanguardia, es difícil suponer que nada le “traspasara”, siendo que habría bastado el presentimiento del tremendo estímulo, siquiera lejano, presente en todas ellas, por expresar el Mundo y el Devenir sin concesiones ni reparos (entiéndase: *sin espíritu ni cultura*). A fin de cuentas, las vanguardias no habían hecho sino *buscar y dar obras a la Verdad* bajo las formas (tan fascinantes como brutales) del mundo, el tiempo (futuro), la vida, la calle, la ciudad... una Verdad que ya no se dejaba maniar por mimesis alguna, ni por el gusto, ni por la belleza, ni siquiera por la categoría de autor... debiendo por y para ello recurrir expresa y estrictamente *a Todo*, incluso en la deslumbrante experiencia de la

---

<sup>60</sup> Heidegger, M., *La proveniencia del arte y la determinación del pensar*. Tomo el texto de la web *Heidegger en castellano*.

<sup>61</sup> Heidegger, M., *Gelassenheit*, cit. supra, p. 522 (ed. cast., p. 21).

<sup>62</sup> Me parece decisivo considerar que autores (entre otros) como Husserl y Heidegger propiciaron la posibilidad de una apertura (descerrojamiento) de la fenomenalidad de proporciones insospechadas, y que ellos no supieron calibrar suficientemente esas proporciones, aunque quizás las sospecharon, pues junto al gesto titánico de apertura que “pensaron” siempre buscaron, por otra parte (en el caso de Husserl y Heidegger es significativo), cada uno a su modo, “conservar la cabeza” (en referencia cruzada al texto de Bataille de 1936 sobre “Acéfalo” en *La conjuración sagrada*, al que me he referido en otras ocasiones).

abstracción, sin temor ante el abandono no ya únicamente de los parecidos (que habían quedado muy atrás) sino incluso de los aspectos, las formas, los perímetros... hasta que en el dadaísmo y el surrealismo volviese a aparecer, con una extraordinaria energía, "el objeto" (pero ¡qué objeto!). En realidad, lo que expresaban las vanguardias era una extraordinaria fuerza de *empuje* o *irrupción*: era el poner-delante no del *vor-stellen* (representar), sino ese *her-vor-bringen* a que se refiere Heidegger: un "traer-ante". Si no comprendiésemos esto tan simple creo que se nos habría escapado lo que ocurrió en el primer tercio del siglo XX. En todo caso, comoquiera que, lejos de toda sobriedad, la *irrupción* se disfrazó mucho de novedad, nihilismo, transgresión, futurismo, debate sobre formas y estilos... ¿no habría sido necesario, ante tanto barullo, un retorno no sólo, o no ya, al "suelo natal", sino también al Gran Arte? Lo decisivo no radicaba en si se trataba de futurismo, cubismo, dadaísmo, suprematismo o surrealismo: ante todo era el

*pujar*  
*empujar*  
*abrirse-paso,*

que sería como el *poner(se)-en-obra*, lo que se dilucidaba. Por eso se verá en Heidegger una profunda reflexión sobre el advenir y la forma, el límite, el contorno, el perímetro, el hacerse-cosa-ahí-delante..., pero con rasgos y figura. Creo que la única profunda reflexión en tal sentido fue la suya.

## II.2) Tierra y Mundo. Apunte sobre el *retrocrecer* [*zurückwachsen*]

En la concepción heideggeriana de la obra de arte se trata de un combate invisible (pero también de un juego) que tiene lugar en la obra, del que ella es fruto, entre lo que pugna por emerger y de hecho emerge: la forma, la apariencia, la consistencia de la obra y, en ésta, lo que plasma o "moldea": palabras, sonidos, piedra, colores, figuras que hacen una forma... y lo que siendo el fondo de procedencia de donde se arranca y emerge lo que se presenta en la obra, se mantiene siempre en retirada, como queriendo seducir siempre por su profundidad y misterio, y dando albergue a lo emergido, que jamás podría desprenderse de su procedencia, que ahora sería su *necesidad interior*. Lo que sostiene a la Obra que es forma y hacedora de

mundo no es únicamente ni quizás ante todo su propia consistencia de obra (piedra sobre piedra, rima sobre rima, sonoridad sobre sonoridad, colores sobre lienzos...), sino ese Fondo, la *Physis*, del que procede y al que se debe. Si Kandinsky (¡una vez más!) había exigido a ultranza, revolucionariamente, la *necesidad interior* como condición *sine qua non* de la grandeza del Arte, Heidegger exigirá que eso, la Obra, se deba a – tienda al menos a vincularse con- su Fondo de procedencia, desde donde nos adviene (combativamente) *en rasgo-y-figura* y asuma el riesgo de que por advenir bajo-rasgo-y-figura sea olvidado el Fondo que la surte y acoge (a la Obra), que *así pone en obra* la verdad. El riesgo del olvido no conduciría a lo Falso sino a lo Superficial (e inauténtico, si pudiéramos aún hablar en estos términos). Por eso el cuidar y “conservar” ya no serían asuntos de museo alguno, sino de la *comprensión* de la Obra de Arte, que sólo mientras se debe al Fondo se sostiene *de-verdad*. Lo demás serían sólo *objetos, estampas, adornos o mercancías*. Heidegger, sin embargo, se esforzó por devolver la Obra, que sólo tiene apoyo óptico en tanto *intenta dar rasgo-y-figura, a lo que la hizo salir-a-la-luz*, su fuerza de expresión. El templo sólo se sostiene en la presencia del Dios en el espaciamento que el templo obra. De eso depende la Obra de arte, no tanto, pues, del trabajo de arquitectos, escultores o pintores. Como “Un par de botas” se sostiene en lo que alcanza a expresar, en lo que se da y en lo que se retira: el mundo del campesino. Mientras que lo que da a expresar cabe *combativamente* en la forma (he aquí, pues, la Obra en su consistencia), no cabe *combativamente* todo aquello de donde surge. Porque la forma, la cosa, la obra son limitados, de-finidos, mientras que la Tierra es incontinente e incontenible, o excesiva. La “materia primera” del Fondo/Tierra se vale de las “materias” y “materiales” para hacer la obra, pero está más atrás de ellos y para siempre al fondo, en el resguardo no de su oscuridad, sino de su penumbra o claroscuro<sup>63</sup>. La obra, pues, sólo es *de arte* en tanto acogida por la fuerza (*Physis*) que la justifica, que la hizo nacer de un combate con el Fondo para *darla-a-luz*. Se diría que la Tierra “repara” su retirada (o la compensa) por su capacidad de abrazo y apoyo. Ella ante todo sostiene, pero no se entrega, lo que hace comprensible que siempre pueda *dar-de-sí*. *Hay arte mientras se mantiene en pugna esa retirada de lo acogedor*. Y mientras se cuida y vigila eso (vid. infra). Si no hubiese retirada, todo se agotaría en objeto y mercancía; si no fuese acogedor eso que se retira, sólo habría intemperie de la Obra. Así se aprende, pues, a contemplar o comprender la Obra de Arte.

---

<sup>63</sup> Lo que, en otro sentido, explicaría el poder de la metáfora desde la “luz tenue”. Cfr. Aldo Rovatti, P.A., *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Gedisa, Barcelona, 1990.

Así pues, la obra de arte no está ahí sólo para constatar o levantar *acta fenomenológica* –ni siquiera grandiosa o bellísima– de lo que aparece, sino también, y sobre todo, a juicio de Heidegger (en honor a la *alézeia*), para recordar o presentir lo que se retira. El arte añade a la obra, pues, lo que necesita la Obra para que pueda acompañársela en su *retrocrecimiento*, hacia su Fondo o Raíz. Cuando el Arte falta (por ejemplo, del útil), nada ayuda en él a buscar su ser-radical (en su retrocrecer), pues se entrega descubierto, sin reserva, pudor o intimidad. Pero de inmediato que se presenta en la obra de arte (así en “Un par de botas”), gana lo que nunca tuvo como mero útil, la profundidad de la Verdad a la que pertenece, de donde procede de veras –que no es del cuero y del zapatero, en el caso de aquellas botas, sino del Mundo del campesino puesto en obra por un genial pintor, o que, en el caso de la jarra, no es del alfarero, sino (en el pensar heideggeriano) de aquella “cuadratura” puesta en obra en la jarra. Lo decisivo no es lo oculto en sí o la parte soterrada de lo que aparece, como si el reto fuese reconocer y superar nuestra ignorancia, sino el retirarse como des-desocultarse de lo que aparece, *pero-buscando-su-verdad*: ya no buscando el zapato al zapatero y sus hormas, ni el templo al arquitecto y sus planos, no buscando la jarra al alfarero y sus manos, sino buscando las botas el “mundo del campesino”, el templo al Theos, y la Jarra la cuadratura... Juego, éste, de *fundación* (del Mundo en Tierra) y *alzado* (de la Tierra por medio del Mundo) (O, 40/U, 35). Y para eso era preciso aislar la obra, rescatarla del tráfico de los entes y las apariencias, de modo que se ayudara a la atención a no distraerse y poder penetrar en el *zurückwachsen* de la Obra. Nos aproximaríamos conceptualmente, entonces, a lo que denomina Heidegger la *instalación* [*Aufstellung*] de la obra, que implica esa “acotación” del espacio de esclarecimiento de la Obra que permite alzar Tierra y fundar Mundo: preservación del espacio o claro de su presencia: “sacralización” del espacio en que se mantiene la obra (O, 36/U, 29-30).

La obra pertenece, pues, o se debe al Entre de Tierra-y-Mundo o –como diría Heidegger– a la *intimidad* de su co-pertenencia<sup>64</sup>. En absoluto se trata sólo del Mundo.

---

<sup>64</sup> Sin duda, la deuda contraída por Heidegger respecto a la presencia en Hölderlin de nociones como tierra y cielo, divinos y mortales es enorme. Gadamer llega a decir que «para Heidegger tenía que ser realmente un alivio el poder ensayar nuevos caminos del pensar como intérprete de Hölderlin» (Gadamer, H.-G., «Martin Heidegger en su 75 cumpleaños», en *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002, p. 33). Retengamos, por ejemplo, este texto incluido en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, en el que Heidegger comentaba las palabras de Hölderlin «Pero el hombre habita en cabañas...». Dice, pues, Heidegger: «¿Quién es el hombre? Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar [*zeugen*] significa por una parte patentizar [*bekunden*] y por otra que lo patentizado queda en lo patente. El hombre es lo que es aun en la manifestación de su propia existencia. Esta manifestación no quiere decir la expresión del ser del hombre suplementaria y marginal, sino que constituye la existencia del hombre. Pero ¿qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra [*Zugehörigkeit zur Erde*]. Esta pertenencia consiste en que el

La obra de arte sería demasiado poco si fuese el producto de una fantasía capaz de engendrar indefinidamente mundos posibles. En Heidegger, es cierto que la Obra mira adelante, hace mundo, es creación, pero también es esencialmente *retrospectiva*, se inserta forzosamente en la historia o en el horizonte del *Ereignis*. No es que la Cosa/Obra sea capaz de engendrar o proyectar Mundos, sino que debe *alzar Tierra*, fundar un mundo-histórico. Se comprenderá mejor lo que decimos si atisbamos en qué medida no sería idéntico lo que pensaba Heidegger con aquello otro que sostenía Gustave Flaubert cuando, en sus *Cartas del viaje a Oriente*, escribe a Louis Bouilhet (4 de septiembre de 1850): «Cuando todo haya muerto, con briznas de médula de saúco y restos de orinal la imaginación volverá a construir mundos enteros»<sup>65</sup>. En Heidegger no se trataría tanto de imaginar/construir cuanto expresar/encontrar.

Por eso el *cuidado* [*Bewahrung*] de la obra de arte no sería ante todo cosa de un museo, ni de galerías, ni, aún menos, de mercadería alguna. *Cuidar* la obra sería seguirla sosteniendo en su verdad-en-el-entre de Tierra-y-Mundo, acorde al rasgo-en-figura<sup>66</sup>.

### **II.3) Irrupción del Ser y límite I: rasgo-y-figura. Contención y consistencia de la Forma [*Gracia de aparición*].**

En un texto crucial de *El origen de la obra de arte* dice Heidegger que

---

hombre es el heredero y aprendiz en todas las cosas. Pero éstas están en conflicto. A lo que mantiene las cosas separadas en conflicto, pero que igualmente las reúne, Hölderlin llama "intimidad" [*Innigkeit*]. La manifestación de la pertenencia a esta intimidad acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia. La manifestación del ser del hombre y con ello su auténtica realización acontece por la libertad de la decisión. Esta aprehende lo necesario y se mantiene vinculada a una aspiración más alta. El ser testimonio de la pertenencia al ente en totalidad acontece como historia. Pero para que sea posible esta historia se ha dado el habla al hombre. Es un bien del hombre» (Heidegger, M., «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», en *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, GA 4 (hrsg. F.-W. von Herrmann), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1981, p. 36 (ed. cast. a cargo de J.M. Valverde, en el vol. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*), Ariel, Barcelona, 1983, pp. 57-58).

<sup>65</sup> Flaubert, G., *Cartas del viaje a Oriente*, Laertes, Barcelona, 1987, p. 227

<sup>66</sup> «En cuanto el impulso que hace destacar a la obra, dirigido hacia lo inseguro, queda atrapado en lo corriente y ya conocido, se puede decir que ha comenzado la empresa artística en torno a las obras. Ni la más cuidadosa transmisión de obras, ni los ensayos científicos para recuperarlas, consiguen alcanzar ya nunca el propio ser-obra de la obra, sino un simple recuerdo del mismo. Pero también este recuerdo puede ofrecerle todavía a la obra un lugar desde el que puede seguir contribuyendo a configurar la historia. Por el contrario, la realidad efectiva más propia de la obra sólo es fecunda allí donde la obra es cuidada en la verdad que acontece gracias a ella» (O, 59/U, 56).

«la verdad se establece en la obra. La verdad sólo se presenta como el combate entre el claro y el encubrimiento [*als der Streit zwischen Lichtung und Verbergung*] en la oposición alternante entre mundo y tierra. La verdad, en tanto que dicho combate entre mundo y tierra, quiere establecerse en la obra. El combate no debe ser apagado ni concluido en un ente traído delante propiamente para este fin, sino que debe abrirse a partir de este ente. Siendo esto así, dicho ente debe albergar en su seno los rasgos esenciales del combate. En el combate se conquista la unidad de mundo y tierra. Al abrirse, un mundo le ofrece a una humanidad histórica la decisión sobre victoria y derrota, bendición y maldición, señorío y esclavitud. El mundo en eclosión trae a primer plano lo aún no decidido, lo que aún carece de medida y, de este modo, abre la oculta necesidad de medida y decisión [*Die aufgehende Welt bringt das noch Unentschiedene und Maßlose zum Vorschein und eröffnet so die verborgene Notwendigkeit von Maß und Entschiedenheit*].

Pero desde el momento en que un mundo se abre, la tierra comienza a alzarse [*kommt die Erde zum Ragen*]. Se muestra como aquella que todo lo soporta [*als das alles Tragende*], como aquella que se esconde en su ley y se cierra constantemente a sí misma. El mundo exige su decisión y su medida y hace que lo ente alcance el espacio abierto [*das Offene*] de sus vías. Mientras soporta y se alza la tierra aspira a mantenerse cerrada confiándole todo a su ley. El combate no es un rasgo en el sentido de una desgarradura, de una mera grieta que se rasga, sino que es la intimidad de la mutua pertenencia de los contendientes [*Der Streit ist kein Riß als das Aufreißen einer bloßen Kluft, sondern der Streit ist die Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden*]. Este rasgo separa a los contrincantes llevándolos hacia el origen de su unidad a partir del fundamento común. Es el rasgo o plano fundamental. Es el rasgo o perfil que dibuja los trazos fundamentales de la eclosión del claro de lo ente. Este rasgo no rasga o separa en dos a los contrincantes, sino que lleva la contraposición de medida y límite a un rasgo o contorno único» (O, 54/U, 50-51).

He aquí, al fin, el venir-a-presencia acogido en el Claro, puesto-al-día. En el contorno de esa “cosa” se encuentra (recorta, define) lo que pugna por salir y lo que se retira. Pero la cosa no acabará escindida o rota (descuartizada) por ello, sino tensa y unitaria. Y en verdad, más bien será en esa tensión cuando alcance el equilibrio entre Tierra-y-Mundo, y entre Proyecto o fuerza-imperante-de-emerger (de *Entwurf* a *Physis*) y ejecución, poner-en-obra o abrigar.

«Todo *proyecto* [*Entwurf*] es tempestad, felicidad, impulso, instante. Toda *ejecución* [*Ausführung*] es serenidad, perseverancia, renuncia [...]. Ninguno de los dos acaece sin la codisposición a través del otro y ambos siempre desde el fundamento de la necesidad de un abrigo.

Abrigo de la verdad como retrocrecer en la reserva de la tierra [*Bergung der Wahrheit als Zurückwachsen in die Verslossenheit der Erde*]. Este retrocrecer nunca se cumple en meras re-presentaciones y sentimientos, sino respectivamente en el procurar, elaboración, obras, sucintamente en el dejar mundar a un mundo [*weltenlassen einer Welt*], supuesto que ello no se deslice en mero emprender»<sup>67</sup>

Una vez más, ahora se comprende que *abrigo no es sólo haber-sido-acogido-en-la-presencia, sino también enraizamiento*, un retroceder acogedor o retro-crecer. Justo de ello se trataría: del encuentro *en el Rasgo* entre Tierra y Mundo en la intimidad de su mutua copertenencia. Por fin hay –en términos de Guillén- *GRACIA DE APARICIÓN*, como en *Cántico*:

El balcón, los cristales,  
Unos libros, la mesa.  
¿Nada más esto? Sí,  
Maravillas concretas.

Material jubiloso  
Convierte en superficie  
Manifiesta a sus átomos  
Tristes, siempre invisibles.

Y por un filo escueto,  
O al amor de una curva  
De asa, la energía  
De plenitud actúa.

¡Energía o su gloria!  
En mi dominio luce  
Sin escándalo dentro  
De lo tan real, hoy lunes.

---

<sup>67</sup> Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie.*, p. 391 (§ 245) (ed. cast., p. 312).

Y ágil, humildemente,  
La materia apercibe  
**Gracia de Aparición:**  
*Esto es cal, esto es mimbre*<sup>68</sup>.

Quizás pueda orientarnos en la comprensión de la concepción defendida en *El origen de la obra de arte* lo que dijo Heidegger años después, en 1967, en *La proveniencia del arte y la determinación del pensar*. Allí se preguntaba a qué se orientaba la mirada meditabunda de Atenea.

«Hacia el monolito fronterizo, hacia el límite. El límite, sin embargo, no es sólo contorno y marco, ni solamente aquello en lo que algo termina. Límite mienta aquello mediante lo cual algo se halla reunido en lo suyo propio, para aparecer desde allí en su plenitud, hacerse presente. Al meditar el límite, Atenea ya tiene en la mirada aquello hacia donde tiene que mirar previamente el actuar humano, para hacer aparecer lo así divisado en la visibilidad de una obra. Más aún: la mirada meditabunda de la diosa no sólo contempla la figura invisible de posibles obras humanas. La mirada de Atenea descansa ante todo, ya, sobre aquello que deja que las cosas, que no necesitan primeramente de la producción humana, surjan desde sí mismas en *la moldura de su presencia*. A esto lo llamaron los griegos desde antaño la *physis*. La traducción romana de la palabra *physis* por *natura* y, finalmente, el concepto de *naturaleza*, que desde aquí se hizo rector en el pensamiento occidental-europeo, encubren el sentido de aquello que *physis* mienta: lo que surge por sí mismo en su respectivo límite y permanece en él.

Lo misterioso de la *physis* lo podemos experimentar incluso, hoy, en la Hélade - y tan sólo aquí: a saber, cuando de una forma consternante y, a su vez, reservada aparece un cerro, una isla, una costa, un olivo. Suele oírse decir que esto radicaría en su peculiar luz. Se dice esto con un cierto derecho y, no obstante, se toca con ello sólo algo superficial. Se omite reflexionar aquello desde donde esta extraña luz es concedida, a donde pertenece como la que es. Sólo aquí en la Hélade, donde el todo del mundo se ha presentado al hombre como la *physis* y ha apelado a él, podía y tenía que corresponder el percibir y hacer humano a esta apelación»<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Guillén, J., «Más allá», en *Cántico*, en el vol. *Obra poética*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp. 36-37.

<sup>69</sup> Tomo la traducción (revisada) de Breno Onetto, publicada en Valparaíso en 2001, disponible en la web *Heidegger en castellano* realizada y mantenida por Horacio Potel. La versión alemana (*Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*) se encuentra en *Nähe und Distanz* (hrsg. P. Jaeger/R. Lütke), Königshausen + Neumann, Würzburg, 1983, p. 20 y ss.

Se trataría, pues, de la compensación equilibrante decisiva del irrumpir de la *Physis*, justo, quizás (habría que investigarlo con detenimiento), para marcar la distancia entre la *fuerza imperante* [*das aufgehende Walten*] creativa, la *des-limitación* del *apeiron*<sup>70</sup>, tendente al caos, y el angustioso desfondamiento del abismo [*Abgrund*]. En un gesto tan parcial como genial, Heidegger, en honor al ser por sí de la Cosa/Obra, desconecta la presencia de la ejemplaridad eidética (orden del eidos platónico, de la definición spinoziana, de la significación husserliana, etc.), y la aborda desde el simple *hervorbringen*, es decir, del *ser-traida-adelante* de la Cosa como Obra *creada* (O, 50 y ss./U, 45 y ss.). Y gana, lo advenido, un aspecto que ya no remite al eidos, sino a la Tierra-a-la-busca-de-mundo. Se hace

*Obra, Límite y Asidero*

respecto a

*Physis, Apeiron y Abismo*

La presencia no es fruto del “descenso del eidos” (a la caverna), sino del ascenso (alzado) de la Tierra a Obra/Mundo por medio del saber-hacer de la *techné* del artista, creador o artesano (O, 50/ U, 46), que saca fuera del ocultamiento e introduce en el desocultamiento. Podría caracterizarse el crear, entonces, como un:

---

<sup>70</sup> Probablemente podría hacerse un exhaustivo recorrido por el *Denkweg* heideggeriano en atención a las oscilaciones que en él experimenta la relevancia concedida a la “irrupción” de la presencia [me parece atractiva la trad. propuesta por Manuel E. Vázquez de *Anwesenung* por *irrupción de la presencia*] o bien al “contorno”, el “límite” o la “figura”, lo que es una expresión, por así decirlo, de la diferencia ontológica. Así, por ejemplo, en el texto sobre «El decir inicial del ser en la sentencia de Anaximandro», incluido en *Conceptos fundamentales*, de 1941 (*Grundbegriffe*, GA 51 (hrsg. Petra Jaeger), Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1981; ed. cast. a cargo de Manuel E. Vázquez para Alianza Editorial (AU, 576), Madrid, 1989) se presenta el *apeiron* como acción de «impedir la limitación [*Grenzung*]» (p. 110; ed. cast., p. 158) Más adelante se preguntaba Heidegger: «¿Pero qué tiene que ver la irrupción de la presencia con el límite [*Was aber hat die Anwesenung mit Grenze zu tun?*]?» (p. 112; ed. cast., p. 159). Proseguía con reflexiones acerca de la relación que guardaría el “irrupción” con la consistencia de lo constante/existente y lo estable... [sin duda, digamos entre paréntesis, Heidegger “aproxima” la comprensión del Ser a lo que sucedía ¡en 1941!]. En principio, pareciera que el ser gana su esencia en la *consolidación* de la *consistencia*, en la mayor “constancia” posible, la estabilidad... Podría pensarse, entonces, que «esa duradera consistencia [*Beständigkeit*] sería aquello que circunscribiría [*umgrenzte*] por vez primera la esencia de la irrupción de la presencia, de tal manera que ese afianzamiento [*Festmachung*] en la consistencia sería la delimitación [*Begrenzung*] perteneciente a la irrupción de la presencia». Pero, «el ser es irrupción de la presencia, pero no necesariamente constancia en el sentido de consolidación en la consistencia». De modo que la consistencia [*Beständigkeit*] sería la contraesencia de la irrupción de la presencia [*Unwesen der Anwesenung*]. ¿Se trata, acaso, de una declaración a favor del caos? No. De inmediato se orienta Heidegger a reivindicar el pensamiento sobre aquello que es “eclipsado” por la consistencia: la γένεσις, que no es mera presencia [*Anwesenheit*], sino provenir y brotar [*hervor- und aufgehen*]. La irrupción es proveniencia [*Hervorgang*]» (pp. 112-113; ed. cast., pp. 160-161). Acaso de este modo se aclara el papel de la obra de arte en la necesidad de recordar la proximidad de la génesis a la presencia y el “combate” entre irrupción, génesis y límite óntico (consistencia).

*dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido*

más conciso en alemán:

*...das Hervorgehenlassen in ein Hervorgebrachtes (O, 51/U, 48).*

También podría decirse, pues, que no bastaba preguntar

«¿qué es la verdad para tener que acontecer en algo creado?

¿Hasta qué punto tiene la verdad una tendencia hacia la obra?» (O, 51/U, 48).

Sino que era necesario preguntar también por algo como el *establecimiento* [*Einrichtung*] (O, 52 y ss/U, 49 y ss). Aquí –ya se lo habrá comprendido sobradamente– no se trataría ya del tener-delante del *vor-stellen* (pre-sentarse) vocado a la *vor-stellung* (representación), sino del *hervorbringen* (traer delante) vocado al aspecto bajo rasgo y figura:

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

El combate llevado al rasgo, restituido de esta manera a la tierra y, con ello, fijado en ella, es la *figura* [*Gestalt*]. El ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura [*Festgestelltsein der Wahrheit in die Gestalt*]. Ella es el entramado [*Gefüge*] por el que se ordena el rasgo. El rasgo así entramado es la disposición del aparecer de la verdad. Lo que aquí recibe el nombre de figura debe ser pensado siempre

a partir de *aquel* situar y *aquella* com-posición [*Ge-stell*], bajo cuya forma se presenta la obra en la medida en que se erige y se trae aquí a sí misma» (O, 54-55/U, 51).

Y ese “traerse” propiciaría el *establecimiento* (*Einrichtung*) de la verdad en la obra, como modalidad del *comparecer/ demorarse* del Entre-Tierra-y-Mundo en ella.

Ahora puede comprenderse por qué intentar esclarecer la diferencia ontológica a partir de una meditación sobre el origen de la obra de arte. El recurso a la obra depende de la búsqueda de “guías” para la elucidación del paso del vaivén intimante y creativo, tenso y reconciliador, entre Tierra y Mundo. En términos de las *Beiträge*, la elucidación del paso de Abismo a Abrigo<sup>71</sup>. Así, por ejemplo, se dice en el § 243:

«El claro [*Lichtung*] tiene que fundarse en su abierto [*Offenes*]. Requiere de lo que lo recibe en la apertura, y ello es de modo respectivamente diferente un ente (cosa-instrumento-obra). Pero este abrigo de lo abierto [*Bergung des Offenen*] tiene al mismo tiempo y previamente que ser de manera que la apertura, siendo, deviene de modo que en ella se esencia el ocultarse y por lo tanto el ser [*Seyn*].

Según ello tiene que ser posible [...] encontrar desde el “ente” el camino hacia el esenciarse de la verdad. ¿Pero dónde ha de comenzar este camino? ¿No tenemos para ello que captar antes las actuales referencias al ente, así como nos encontramos en ello, por lo tanto, poner ante los ojos algo sumamente corriente [*ein höchst Geläufiges vor Augen stellen*]? Y precisamente esto es lo más difícil, porque nunca es realizable sin una conmoción [*Erschütterung*], y ello significa: sin una remoción de la referencia fundamental al mismo ser [*Seyn*] y a la verdad [...]

El acaecer es transformado y conservado (¿por qué?) en la contienda de tierra y mundo. La impugnación de la contienda pone la verdad en obra, en el material, la experimenta como cosa, la realiza [*vollbringt*] en hecho y ofrenda.

Pero siempre tiene que ser la guarda del ocultarse. Pues sólo así permanece la historia fundada según el ser ahí en el evento y de este modo perteneciente al ser [*Seyn*]»<sup>72</sup>

No sólo se trataba de las “obras”, sino de “entes”. Heidegger tensa *lo que se decide en la obra de arte respecto al Ereignis* de modo que incluso preguntándose por la *tendencia* [*Zug*] *de la verdad del Ser a la obra* hace que, en efecto, el Ser haga “acto

---

<sup>71</sup> Sobre el “abismo” [*Ab-grund*], cfr. el extenso § 242 de los *Beiträge zur Philosophie*, pp. 389-391 (trad. cast., pp. 303 y ss.). De inmediato, en el § 243 y ss., pasa Heidegger al “Abrigo” [*Bergung*].

<sup>72</sup> Heidegger, M., *ibid.*, §§ 243-244, pp. 390-391 (ed. cast., pp. 310-311)

de aparición” o “comparezca” o “asista” en los rasgos-en-figura de *entes*. Quizás el arte podría haber sido comprendido menos comprometidamente *desde los entes* y más atrevidamente *desde el aparecer*. Es cierto –entiéndase bien- que, en gran medida (no nos ocuparemos de ello con el debido detenimiento), el énfasis heideggeriano en el *poema* como esencia del arte [cfr. O, 62-66; U, 59-64] debía socavar cualquier pretensión de cosificar esos entes en torno a sus rasgos-en-figura. La verdad “no es” óptica –y por eso el *poema* es el corazón de la obra de arte. Y, sin embargo, Heidegger insiste reiterativamente en decir que hay en la verdad (del Ser) un *Zug* (*una tendencia*) a la obra. La cuestión es que en la concepción heideggeriana del arte, según los ejemplos propuestos, se trata del *acotarse óptico*, como si hubiera a toda costa de asegurarse una “consistencia” –qué bien se dejaría ello sentir *à rebours* en la vivencia de cierta música dodecafónica.... En verdad no se trataba simplemente de la “tendencia” a la obra, sino, dentro de la obra, de la ganancia o adquisición de la “Cosa” (el lenguaje es, en este sentido, muy delatador). ¿No habría podido Heidegger, sin embargo, acercarse a la abstracción, por ejemplo? ¿No podría haber orientado la reflexión a la *aíszesis* misma? La tensión de la *diferencia ontológica* se calibra aún respecto a cosas *pletóricamente acotadas* de esencia, substancia e identidad, porque, quizás, hay-mucho-que-decir, y no satisfaría a la apertura de mundo un estrato primitivo “estético” –que Heidegger ha creído poder superar (lo vimos anteriormente), al destacar que no escuchamos ruidos sino, por ejemplo, un “portazo”... En este sentido preciso, el arte contemporáneo –ése respecto al que confiesa Heidegger en la entrevista de *Der Spiegel* que “se dejaba gustosamente enseñar”<sup>73</sup>- no sólo ha conocido la reiterada pasión por la *desfiguración*, sino también por ganar para la experiencia en el arte “espacios” intangibles, inobjetivos, abstractos o, por así decirlo (en oposición a lo óptico), “atmosféricos”, cuyos contornos, perímetros, es decir, en suma, cuyas “significaciones” serían difícilmente trazables. Pienso ahora, por ejemplo, en James Turrell. Las primeras pruebas de esos espacios tuvieron lugar en el primer tercio del siglo XX, pero Heidegger permaneció ajeno a ellos. Georges Bataille, sin embargo, no. Y no sólo escribió en 1936 el texto, breve y sintomático, de *La conjuración sagrada*, donde aparecía la figura de *Acéfalo*, sino también, antes, en 1929, un texto-insignia (como se ha verificado posteriormente) brevísimo, para el *Diccionario crítico*, titulado «Informe», donde decía, en un tono fulminante:

---

<sup>73</sup> Heidegger, M., «Entrevista de *Der Spiegel*» en *La autoafirmación de la universidad alemana...* (estudio preliminar, trad. y notas de R. Rodríguez), Tecnos, Madrid, 1989, p. 82.

«Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto – para que los académicos estén contentos- que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es *informe* significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo»<sup>74</sup>

#### **II.4) Irrupción del Ser y límite II: pertenencia (compromiso y desfallecimiento).**

Propiamente, en su “retirada” al Arte encontró Heidegger el modo más adecuado de expresar su pertenencia a una tierra (natal), un pueblo y una historia. Eso, quizás, que la filosofía no acertaba a decir con la sabiduría de, por ejemplo, un Hölderlin, el poeta de la poesía y de la Tierra natal. Estimo que la experiencia del *Abgrund*, tan decisiva en escritos de finales de la década de los veinte, cedía relevancia y que debía, si se pudiera decir así, “compensarse” o al menos ser rescatada de la angustia y, a efectos propiamente especulativos, encontrar su “réplica” de tensión y equilibrio. En la época de *El origen de la obra de arte* sin duda preocupaba aún a Heidegger, de lo que dan testimonio los *Beiträge zur Philosophie*. A expensas de una investigación mucho más minuciosa, que aquí y ahora nos es imposible, considero, sin embargo, que en *El origen de la obra de arte* la preocupación se orientaba más a elucidar la relación entre Tierra y Mundo acorde a una experiencia del vínculo entre arte, verdad del ser, historia y pueblo. Heidegger no estaba, pues, solo en su retiro.

Podría aventurarse que la *reparación del olvido del Ser* se debate (nunca mejor dicho) no sólo con el riesgo de que desfallezca la irrupción de la verdad del ser (*Physis-Anwesenung*) no simplemente en *obras*, sino en *entes*, sino también, por otra parte, con el riesgo de que el *existir extático* en su trascender toda cosificación y objetivación (algo logrado en *Sein und Zeit*) virase en *pertenencia* mundana que llenase *arropadamente* de contenido el *Da* del *Dasein*. Esa es la ambigüedad (a durísimas penas sostenible) del *in-*

---

<sup>74</sup> Publicado en *Documents* 7, 1929. Utilizo la trad. de Silvio Mattoni para Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, p. 55 (el texto de *La conjuración sagrada* en *ibid.*, p. 227-231).

*der-Welt-sein*: sostener la apertura de-mundo desde la *Geworfenheit* del *Da*, sin caer en ningún rasgo/carga de substancia y/o esencia. La áspera experiencia histórica de la facticidad y del compromiso (político) debieron hacerse notar en el pensamiento heideggeriano. Lo que explicaría de algún modo la presencia del pueblo [*Volk*] en el ponerse-en-obra de la verdad. Los textos de Heidegger al respecto son suficientemente elocuentes (cfr. O, 63-66/U, 61-65): las obras de arte dicen la verdad de y para un pueblo (es en ellas, dice, donde se le *acuña* su verdad) más acá o más allá de lo que el pueblo alcanza a saber de sí, y es sobre todo en el Poema, y en la Obra de Arte, como se recibe y se lega una *humanidad histórica*. Donde combaten Tierra y Mundo, en el arte, se hace la historia como «retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia (O, 66/U, 65) (el texto de Heidegger es tremendo: *Geschichte ist die Entrückung eines Volkes in sein Aufgegebenes als Entrückung in sein Mitgegebenes*).

Pero ese vínculo al *Volk* habría tenido un coste elevado. De ello se hace cargo Pöggeler cuando en uno de sus estudios sobre Heidegger reescribe, con asiduidad, *Setzung der Wahrheit für ein Volk ins Werk*<sup>75</sup>, es decir, introduciendo ese “para un pueblo” *entre* la verdad del Ser y su “puesta en obra”. ¿Y bien? Es como si la Tierra hubiese cedido ante la presión y la urgencia de una *geografía* (que a la postre pudiese encubrir una *geopolítica*). En efecto, sostiene Pöggeler que de no ser por ese *für ein Volk* tal vez la concepción heideggeriana del arte pudiera encontrar más proyección en el arte contemporáneo, en un mundo sin “pueblo”, mundializado, globalizado, tecnificado<sup>76</sup>. Es –una vez más– como si la *Geworfenheit* se hiciera espesa, pesada respecto a la Tierra –ya que por lo que se refiere al mundo, éste seguiría siendo éxtasis, apertura, proyecto... ¿Por qué buscar el vínculo entre la Tierra *de-un-pueblo* (*nuestra Tierra*) y Arte? Porque la verdad del arte es histórica, y lo es, en última instancia, no de uno solo, sino de un pueblo. Y sin embargo, ¿no se habría de revisar o forzar la comprensión del *Volk* heideggeriano, y de la tierra natal? Contra la tesis de Joseph J. Kockelmans de que Heidegger podría ayudarnos a la comprensión del arte contemporáneo, Pöggeler enfatiza mucho (quizás demasiado) el vínculo entre pueblo y obra de arte, y se pregunta si acaso es posible decir que Roy Lichtenstein y Andy

---

<sup>75</sup> Cfr. Pöggeler, O., «Heidegger und die Kunst», art. cit., pp. 62, 63, etc.

<sup>76</sup> Cuenta Pöggeler cómo hacia 1960 Heidegger tuvo la intención de elaborar un añadido a El origen de la obra de arte de modo que pudiera intentar retomar la cuestión del arte esta vez en relación con un pintor como Paul Klee –y con la intención última de vislumbrar la posibilidad del arte en la época de la técnica (Pöggeler, O., art. cit., p. 81).

Warhol ponen la verdad en obra para un pueblo, si elevan un mundo y alzan una Tierra... A juicio de Pöggeler ello sería imposible. No podemos detenernos en esta polémica, por lo que me limito a indicarla, no sin antes comentar la posibilidad de que quizás lo que en el fondo buscaba aquel afán heideggeriano por vincular obra de arte y pueblo era, aparte de apoyar circunstancialmente una ideología (nacionalsocialista, en aquel preciso momento), que la obra de arte procediese de una comunidad (un *Nosotros primordial*) y se orientara nuevamente a ella irreflexivamente, sin “arte” ni cultura ni espíritu. ¿No sería necesario, pues, pensar a partir de esta sugerencia un vínculo que permitiese comprender el arte contemporáneo desde *nuestra comunidad, con y sin pueblo*? ¿No había acaso Heidegger conocido –los ejemplos no dejan de ser triviales e insuficientes- el impresionismo francés, el expresionismo alemán, el expresionismo abstracto norteamericano (¿de post-guerra!)...? En fin, ¿acaso algo pudo impedir que un escultor de vanguardia como Eduardo Chillida reivindicase con pasión su vínculo a la Tierra (vasca)?

[*Por finalizar*]

Apenas podría dudarse de que en la concepción heideggeriana del arte éste era, sobre todo, una expresión más de la búsqueda crucial, imprescindible, del Ser en la diferencia ontológica: otro gesto –y no el menos decisivo-, de *reparación del Olvido*. El acercamiento al Arte (al Poema, en general) tuvo lugar, para Heidegger, en una época que desde un punto de vista histórico se experimentó a sí misma ante todo desde la *Fuerza*. Quien se acerque a ella y rastree sus manifestaciones lo comprenderá de inmediato. Las *vanguardias* no se agotaron, en absoluto, en gestos de “artistas”. Fue, aquella, una época titánica y convulsa jalonada de creatividad y desastres, de grandes proyectos y destrozos. Se podría vislumbrar perfectamente, decía, en esa *zona de la experiencia* de aquellos años, en que se experimentó la exigencia íntima de anexionar recíprocamente Vida y Arte. Podría haber dicho hace un momento, en lugar de *Fuerza*, *Voluntad de Poder*, pero las resonancias de esta noción específicamente *no acordes a la reparación del Olvido*, serían del todo insuficientes para comunicar lo que Heidegger buscaba expresar y distraerían de la radicalidad de la *Fuerza*, que fue, ante todo, la *Fuerza de la Historia y los Acontecimientos*. Sólo la noción (heideggeriana –aunque

rescatada del pensamiento griego) de *Physis*, tan decisiva en el pensamiento heideggeriano de la década de los 30, lo expresa adecuadamente. Heidegger se esforzó mucho por comprender el advenimiento –o el Afán- de la Forma, Contorno, Límite en-rasgo-y-figura, aunque fuera en la presencia de pequeñas cosas cotidianas en el borde de lo “Insignificante”. Martin Heidegger fue testigo de ello por la propia aventura de su Época. A diferencia de otros pensadores, que rozaron los desastres o que se vieron forzados a sufrírselos sólo parcialmente (pienso en Husserl o en Freud, que murieron justo antes de la II Guerra Mundial –y sin duda presintieron un gran desastre), la vida de Heidegger está perfectamente inserta en ese par terrible de *Fuerza-y-Desastre*. Y no encontró “escapatorias” más acordes a su propia exigencia de pensamiento que el Poema y la Tierra Natal, que no era, ésta, eso que adjuntamos con demasiada facilidad a lo que la expresión “tierra natal” nos da para que nos lo representemos cómodamente, sino ante todo la Tierra del Reencuentro de Fuerza-y-Obra, de Tierra, Historia y Cielo, de Proyecto-y-Ejecución, de Acción-y-Contemplación, de Ser y Ente: consumación siempre imperfecta –en retirada, inagotable- del *Da* del *Dasein*, atenuado en su “estado de arrojado”. El *Ahí* se hizo *Tierra, Mi Tierra, Nuestra Tierra*. Aparte de que se sintiera psicológica y humanamente fascinado por la Fuerza de la época, como pensador Heidegger no pudo por menos que sentir la necesidad de mantenerse a resguardo del Cataclismo y el Vendaval y de lo que en otro trabajo denominé *Vértigo de la Posibilidad*<sup>77</sup>, o del *Venírseos Encima* de la Historia siempre ya acontecida. Heidegger debió buscar sus Jardín / Aldea / Bosque / Atalaya o Cotidianeidad<sup>78</sup>. ¿Se trataba, pues, de un gesto renovado de *romanticismo* su concepción del origen de la obra de arte? ¿Acaso por esa búsqueda de origen y autenticidad? Tal vez, pero no son lo más importantes las palabras o rótulos que a veces con demasiado afán proponemos a lo que pensamos y experimentamos. Si en *El origen de la obra de arte* se presta especial atención a aquellas botas de campesino y al templo griego, no dudemos de que Heidegger se recogía en ellos en su intimidad: le decían o le proclamaban su Tierra Natal, pero atención, no sólo su tierra “natal” como “terruño” (esa mezcla de Messkirch, Baden, Schwarzwald, Todtnauberg), sino también su tierra “natal” como “alborear de la

---

<sup>77</sup> Cfr. Moreno, C., «Vértigo de la posibilidad, complejidad y axiología», en *Escritos de Filosofía* (Buenos Aires) 44 (2004), pp. 139-162.

<sup>78</sup> Reitero, catorce años después, con motivo de Heidegger, los hitos de “retirada creativa” que destacó en «La hechura del mundo. Espacio massmediático y marginalidad de lo cotidiano», en *ER. Revista de Filosofía* 15 (1992), págs. 82-113. Dichos hitos guardaban relación con el Jardín (Cándido), la Aldea (Simplicius Simplicissimus), el Bosque (Jünger) y el acantilado/cumbre del Sabio de Lucrecio.

Filosofía en Grecia”: allí en Paestum, ante los templos. Era así como se sentía “en casa”.  
Y sereno.



Ese Reducto –el del origen- era la exigencia máxima. Y acaso debería seguir siéndolo para quienes, muchos o pocos, piensen aún en la urgencia, para nuestra época, de no ceder sin resistencia ante la potencia de -¿cómo decirlo?- la *Falsificación*, pero no por exposición a y defensa de lo Falso, sino justamente por *pérdida-del-origen*. El énfasis de Wassily Kandinsky, en 1910, sobre la *necesidad interior* y el de Martin Heidegger, hacia 1935/36, sobre *el poner-en-obra-la-verdad-del-ser* comparten una exigencia de fuerza interior (pasando ahora a segundo plano la disputa en torno a si debiera ser fuerza de la Subjetividad, del Espíritu o del Ser), que en este ensayo sobre Heidegger hemos querido hacer un poco más comprensible y nombrar del modo más intuitivo, incluso casi fulminante, que nos ha sido posible, considerando que cada uno de los cuatro ejemplos, de entre los muchos a que recurrió Heidegger, que nos han servido para explorar la concepción heideggeriana del arte, eran modos de *demora*, *recogimiento* y *proximidad*.

## FINAL A

Finalmente, sin embargo, habría sido, éste (el aquí emprendido y desplegado) un ejercicio duro -y aún parcial y precario. Incluso se diría que temible: desposeer, vaciar, hasta el extremo en que lo propone Heidegger, una experiencia que con frecuencia habíamos vinculado al gusto, lo bello, el disfrute, la gratificación de los sentidos... ¿Qué nos habría quedado, pues? ¿Seguiría, entonces, el Arte mereciendo su prestigio *humano*? Sin embargo, la *Abbau* era, y es aún, sólo metodológica, estratégica, pedagógica y experimental. Tras tantas reducciones, Heidegger, como Kandinsky, buscaba *salvar un Reducto último*. No se trataba de la *vanguardia (avant-garde)* ni de la *retaguardia* sino, más sobria y sencillamente, sencillamente de la *salvaguardia* de la experiencia de un trato con los entes y el mundo sensible, con este mundo que “nos entra por los sentidos”: mundo de entes y acontecimientos, de formas, rasgos y figuras, mundo fascinante – también-, de manchas de color, líneas... que nos conduce mucho más allá de donde alcanzan perímetro y figura. Pues era –es- necesario *no olvidar* que aunque esté muy repartida y prolifere y deslumbre, realmente esa experiencia está, en su profundidad, en peligro, y que como clamaba Rilke en aquella novena elegía, «más que nunca declinan las cosas susceptibles de ser vividas, pues lo que en acoso incesante las desplaza es un *obrar* sin figura». Heidegger lo habría suscrito.

## FINAL B

Así que, y porque hay que poner un punto y final, estaría dispuesto a concluir abruptamente este ya demasiado extenso artículo sobre la concepción heideggeriana del arte del mismo modo en que comencé aquel otro que hace pocos años dediqué a Kandinsky, titulado *El hervidero interior*, es decir, con aquellas latas que en 1961 Piero Manzoni rellenoó de –así las tituló- *Merde d'artiste* [no puedo evitar recordar que nací aquel mismo año de 1961]. Si hubiera que reiterar el gesto de Manzoni, quién sabe si a estas alturas ya no habría de culparse sólo a los artistas, sino también a *lo que hoy llamamos arte* y, más que nunca, su industria y sus negocios –tan, dicen, lucrativos-, sus prestigios, ferias y todo eso que lo ronda y acosa, y proponer, con la misma intención de Manzoni, que de nuevo se nos plantaran ante nosotros otras 90 latas, esta vez de *Merde d'art*.

