

ALTER BENJAMIN/MARTIN HEIDEGGER: UN ANTAGONISMO IDEOLÓGICO A PARTIR DE LA OBRA DE ARTE

Manuel Ruiz Zamora. Universidad de Sevilla

Resumen: A partir de las reflexiones en torno a la obra de arte por parte de Walter Benjamin y Martin Heidegger durante la década de los treinta, este trabajo intenta trazar las profundas diferencias ideológicas entre ambos pensadores, así como la paradójica conclusión que se deriva de sus propuestas, a la luz de la evolución y el desarrollo de las artes desde los años treinta hasta nuestros días.

Abstract: Starting from the thoughts around the work of art posed by Walter Benjamín and Martin Heidegger during the thirties, this work attempts to trace the profound ideological divergence between both thinkers as well as the paradoxical conclusion resulting from their proposals, approaching them in the light of evolution and development of the arts throughout the twentieth century and up to our days.

Si bien la publicación de *El Origen de la obra de arte*¹ data de 1950, el ciclo de conferencias que constituyen el texto original fue dictado por Heidegger entre los años 1935 y 1936. En este último año, publica Walter Benjamin su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*², una de las reflexiones sobre el destino del arte que mayor influencia ha ejercido tanto sobre la actividad artística como sobre el pensamiento estético del siglo pasado. Pues bien, aunque no queda constancia de que ninguno de ambos pensadores tuviera acceso a las reflexiones del otro, sus respectivas aproximaciones a la naturaleza de la obra de arte comparten, sin embargo, una serie de coincidencias que tal vez habría que atribuir al propio clima de confrontación ideológica que caracteriza a la época de su nacimiento. Como el propio Heidegger apunta en varias ocasiones, para que pueda existir una discrepancia es preciso que exista previamente una cierta conformidad fundamental. En el caso que nos ocupa la realidad es, sin embargo, la contraria: la innegable relevancia de las coincidencias no es sino la forma a través de la cual se manifiesta una radical divergencia de fondo. Comencemos, pues, señalando cuáles son a nuestro juicio los paralelismos entre ambos textos, antes de identificar la contraposición de perspectivas que los separan.

Para empezar, tanto para Benjamin como para Heidegger, el arte se convierte en un mero pretexto metodológico para plantear una serie de cuestiones que se revelan finalmente como las que realmente les interesan (sin que ello signifique, ni mucho menos, que el arte se configure como un motivo insignificante: precisamente es su significatividad lo que proporciona su diversidad de posibilidades hermenéuticas). En este sentido, ninguno de los dos textos puede ser considerado, *sensu strictu*, una reflexión estética, aunque sea la obra de arte el motivo nuclear de los mismos. Por otro lado, en ambos textos es perfectamente discernible (si bien, naturalmente, de forma más explícita en el de Benjamin) un carácter dialéctico que a partir de una serie de dicotomías básicas señala, por así decirlo, el sendero a través de cual se alcanza el término de superación. Así, la relación que Heidegger

¹ Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», *Arte y Poesía*, Madrid, FCE, 1995.

² Walter Benjamin, «La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

establece entre la tierra como «lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma»³, y el mundo como apertura concreta que se instaura por obra y gracia de la obra de arte, encuentra su correlato en la contraposición dialéctica que Benjamin establece entre lo que él denomina «valor cultural» («que empuja a la obra de arte a mantenerse oculta»⁴) y el «valor exhibitivo», cuya absoluta preponderancia en las formas de producción técnica de las obras de arte determina la pérdida irremisible de su aura. Pero ¿a qué se refiere Benjamin cuando habla de pérdida del aura en la obra de arte?

Es obvio que la exhaustividad fenomenológica con la que Heidegger se aplica a desentrañar las diferencias entre el carácter puramente instrumental y, por tanto, insignificante del útil y la apertura de sentido que se instaura a través de la obra no tiene mayor relación con las indagaciones que por entonces se llevaban a cabo desde las filas del materialismo dialéctico, y sí, por el contrario, con las consideraciones que al respecto él mismo había desarrollado unos años antes en *Ser y Tiempo*. No es posible obviar, sin embargo, más allá de la evidente divergencia de los enfoques, una identidad de intereses especulativos que nace a nuestro juicio de una circunstancia determinante en la producción estética de la década de los treinta: la incontestabilidad con la que las posibilidades técnicas se van instalando en el mundo, hasta entonces incontaminado, de la creación artística. Así pues, el mundo del arte que, frente a otros ámbitos de la cultura, había logrado mantenerse como el último baluarte del espíritu frente al avance imparable de la uniformización industrial, comienza a ser víctima, más o menos propiciatoria, de las formas de reproductibilidad técnica. Lastrado determinantemente por una serie de valores y concepciones absolutos que se remontan al idealismo romántico y que confieren al artista un estatuto de privilegio epistemológico sobre cualquier otra forma de comprensión de la realidad, el mundo del arte percibe como una amenaza para su esencia el nacimiento de nuevas formas de expresión a través de la tecnología. Como muy bien supo ver Benjamin, la proclama del arte por el arte se había convertido en la última forma de resistencia teológica frente a la progresiva secularización de la producción artística.

Pues bien, tanto Benjamin como Heidegger parten del reconocimiento de una serie de elementos que caracterizarían de forma eminente lo que hasta entonces había constituido la idea esencial del «arte». Así, Heidegger, en su conocida oposición entre la pura adecuación a su función práctica del par de zapatos de labriega y la instauración de un mundo de significatividades a partir de su representación en la obra de Van Gogh, establecerá que: «La instauración de la verdad en la obra es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser. La producción por consiguiente coloca a este ente en lo manifiesto, de tal manera que únicamente el producto alumbró la patencia de lo patente en que se produce. Cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es la obra. Tal producción es creación»⁵. Consecuentemente, el arte consiste, para Heidegger, en «poner en obra la verdad», y ésta en: «la desocultación del ente en cuanto tal. La verdad es la verdad del ser»⁶. El arte se convertiría, por tanto, en la instancia, por así decirlo, antimetafísica (las referencias a la ciencia se alzan, en este sentido, como un significativo contraste), a través de la cual se produciría de forma privilegiada e *irrepetible* (el subrayado es mío) la manifestación fenomenológica del ser en su

³ Martin Heidegger, op. cit, p. 78.

⁴ Walter Benjamin, op. cit, p. 29.

⁵ Martin Heidegger, op. cit, pp. 98-99.

⁶ Martin Heidegger, op. cit, p. 122.

verdad. Con ello, Heidegger asume y reivindica el rango de preeminencia epistemológica (con todas las comillas que se quieran al introducir este término) de las artes frente a los saberes de carácter metafísico, tales como las ciencias y la filosofía, relegando esta última a un papel de subsidiariedad hermenéutica que, posteriormente, Gadamer llevaría a un desarrollo más exhaustivo y sistemático.

Por su parte, Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, después de declarar explícitamente que se propone, por medio de la metodología del materialismo dialéctico, derribar toda una serie de categorías mitológicas del arte (tales como creación, misterio, genialidad, etc) «cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista»⁷, acaba decretando la irremisible pérdida del aura de la obra de arte a causa de las inagotables posibilidades de reproducción que ofrecen los medios técnicos. La célebre y controvertida definición de Benjamin establece justamente que el aura es «la manifestación irreplicable de una lejanía (por muy cercana que pueda estar)»⁸, de tal manera que las posibilidades prospectivas y, desde un punto de vista tradicional, blasfemas de los mecanismos técnicos de reproducción haría posible un acercamiento tan impresionante a la realidad representada que produciría la desaparición o, al menos, la atrofia de esa aura sagrada que su lejanía le otorgaba. No es necesario, por tanto, recurrir a demasiados retorcimientos etimológicos para advertir la coincidencia entre la definición de aura que propone Benjamin y esa privilegiada apertura del ente que Heidegger considera como cualidad intrínseca de la obra de arte, así como la implícita concordancia que guardan ambas perspectivas en torno a una dialéctica de ocultamiento/ desocultamiento a través de la cual se muestra, por así decirlo, la realidad sagrada del objeto artístico. Se produce, por tanto, en el nivel primario de consideración hermenéutica una coincidencia de perspectivas que nacen simplemente de la constatación de un hecho cultural: el arte se ha acabado convirtiendo en el último refugio de lo sacro frente a la insaciable voluntad de desvelamiento que caracteriza al pensamiento científico ilustrado. Cabe decir, entre paréntesis, que ese ámbito sagrado había generado también sus religiones y sus ritos, sus sumos sacerdotes y sus herejes, sus mártires y sus visionarios. Pues bien, es a partir de esta coincidencia en la constatación de un hecho histórico-cultural desde donde va a producirse la bifurcación extrema de las perspectivas. Si estos planteamientos van derivarse de forma consecuente de una fundamentación filosófica originaria o, por el contrario, ésta no es sino la justificación meramente metafísica de adscripciones ideológicas contrapuestas es algo que merecería por sí mismo un estudio independiente.

Ahora bien, resulta cuanto menos significativo que el mismo año de 1936, en el que imparte sus conferencias sobre el origen de la obra de arte, pronuncie Heidegger sus célebres cursos sobre Nietzsche, en los que aborda una confrontación inusualmente radical con los principios fundamentales del filósofo que estaba sirviendo, si bien de forma caricaturizada, de sustento ideológico al régimen nazi. Se ha llegado a afirmar, y así lo manifestó en su momento el propio Heidegger, que estos cursos constituyen una prueba irrecusable del alejamiento crítico que ya en esos años se estaba produciendo entre éste y la política real de los jefes del Partido. No es objeto de este estudio entrar en esa polémica, aunque debe quedar constancia de que no es posible eludir en una lectura honesta y

⁷ Walter Benjamin, op. cit, p. 18.

⁸ Walter Benjamin, op. cit, p. 24.

rigurosa del texto una crítica en ocasiones inusitadamente virulenta de esa metafísica de la voluntad de poder que estaba propiciando un orden de cosas cuyo último propósito era alcanzar una forma de «organización total». Pues bien, en lo que a nosotros nos compete, no debe suscitar extrañeza que la primera meditación del *Nietzsche* se abra precisamente con el ensayo titulado «La voluntad de poder como arte»⁹, en el que Heidegger va a mantener su célebre interpretación del pensamiento nietzscheano como culminación y acabamiento de la metafísica occidental, a partir del establecimiento de unos vínculos de carácter ontológico entre la voluntad de poder como ser del ente y su manifestación antropológica a través del superhombre. En este sentido, si el artista es, para Nietzsche, la mejor expresión de la voluntad de poder, el superhombre será, consecuentemente, la mejor expresión del artista. El superhombre nietzscheano no es sino la traslación del voluntarismo estético que caracteriza la creación artística al orden estrictamente ontológico de la realidad (de ahí, por tanto, su radical inmoralismo). De esa forma, Nietzsche descarga al sujeto de su sujeción (es decir, de su condición de sujeto) a las categorías trascendentales de la modernidad y le abre unas perspectivas de omnipotencia creativa que lo convierten, sin ambages, en «el sentido de la tierra». Ahora bien, será ese vestigio de subjetividad (por muy omnipotente que ésta sea) como fundamento del mundo, el que va a convertir a Nietzsche, según la interpretación heideggeriana, en la figura en la que por un lado culmina y, por otro, se clausura toda la historia de la metafísica occidental, sin que, sin embargo, se opere una superación de la misma. Si el superhombre es, para Nietzsche, «el sentido de la tierra», la tierra que es, tal y como quedó establecido en *El origen de la obra de arte*, precisamente aquello que, retrayéndose, hace posible la apertura del ente, queda, por medio de ese imperio de la voluntad absoluta, despojada definitivamente de todo sentido. Es precisamente a ello lo que en sentido profundo denominamos como nihilismo. Pues bien, desde esta perspectiva, puede afirmarse que todo el pensamiento de Heidegger va a concentrarse en la deconstrucción del carácter metafísico que se esconde tras la imposición de sentidos al ser, a fin de identificar las diversas formas en que el ser se ofrece mediante esa dialéctica de ocultación/desocultación cuyo ámbito privilegiado es, como hemos visto, la obra de arte.

Un texto de enorme relevancia en ese proyecto lo constituye *El principio del fundamento*, publicado por vez primera en el año 1957. Desde una apreciación del principio de razón suficiente como la acuñación sistemática de una perspectiva del ser que consiste básicamente en restituirle a éste por medio de la razón un sentido del que previamente se le ha despojado, Heidegger, reivindicando, a partir del verso de Silesius «la rosa es sin porqué», una primacía del ser de la que se deriva el único imperativo realmente insoslayable: el de mantener una respetuosa disposición de escucha (esto es, de acogimiento) de los designios de la realidad. Ahora bien, ¿cómo se lleva a la práctica dicha disposición? O, dicho de otra forma: ¿cuál es el cauce a través del cual el ser manifiesta de forma fenomenológicamente privilegiada su verdad? Simplificando mucho, cabe decir que ello se produce, frente a las violencias categoriales características de la ciencia y la filosofía, a través del carácter eminentemente abierto de la obra de arte, en donde se acogen, como hemos visto, los designios del ente en su intrínseca verdad. De esta forma, frente al paradigma eminentemente científico inaugurado por Platón y asumido en uno u otro grado por toda la metafísica occidental, Heidegger opta decididamente por un paradigma de carácter artístico, si bien

⁹ Barcelona, Destino, 2000.

despojando este término de las reminiscencias subjetivas de la modernidad: si la verdad es la verdad del ser, y el arte es el ámbito por antonomasia en donde se pone en obra la verdad, consecuentemente, en la obra de arte, tal y como la entiende Heidegger, se manifiesta, no la verdad del artista, sino la verdad del ser.

Frente a esta posición, la actitud de Walter Benjamin en relación con las posibilidades del arte entendido en sentido tradicional se sitúa estrictamente en el polo opuesto, sin que ello suponga, ni mucho menos, la elección de una especie de positivismo científico: simplemente, asume las virtualidades de transformación social y política que ofrecen las nuevas formas de intervención técnica aplicadas a los dominios del arte. En este sentido, ante la incontestable evidencia de la pérdida de aura que la proximidad de los medios técnicos introduce en la obra de arte, Benjamin reivindica sin ambages la fotografía y el cine como formas revolucionarias de expresión. En ambas, pero fundamentalmente en el cine, las potencialidades de intervención y modificación en la representación de la realidad suponen de hecho una posibilidad de transformación fáctica de la realidad. Implican, asimismo, un cambio substancial en la propia dimensión de la creación artística, al introducir un desplazamiento decisivo en la posición del artista con respecto al resultado de su trabajo: la imagen tradicional, adscrita a una determinada tradición y a un determinado medio, y realizada en su significatividad por una irrepetibilidad intrínseca (de la cual Heidegger se hará, como hemos visto, eco), es sustituida ahora por la mediación (cabe decir: la mediatización) de un mecanismo técnico que se interpone entre la realidad y el propio artista, condicionando el producto más allá de los propósitos de éste. Pero no sólo esto. Por medio del mecanismo de reproducción técnica no sólo se alteran las relaciones entre el artista y la realidad, sino, por añadidura, las que tradicionalmente se habían establecido entre el espectador y la obra de arte (en caso de que aún puede hablarse de esta denominación para el producto resultante): ya no se precisa esa disposición de excepcional arrobamiento del ánimo a través de la cual el efecto cultural se va imponiendo a la comprensión de quien admira (pues, efectivamente, la admiración y la devoción se sobreponen a la mirada en el mundo de la contemplación estética). Frente al solipsismo contemplativo y elitista del entendido tradicional, Benjamin va a defender las posibilidades de participación colectiva que otorga lo que Adorno denominaría despectivamente como «industria del entretenimiento». Ahora bien, la industria del entretenimiento que propugna Benjamin poco o nada tiene que ver con ese aparato de adocenamiento colectivo en el que finalmente se han visto cumplidas las profecías más pesimistas de Adorno. Puesto que el dominio técnico, dentro del ideal radicalmente ilustrado que sustenta el pensamiento de Benjamin, no es sino un instrumento al servicio de la emancipación ideológica de las masas, tanto la fotografía como el cine han de cumplir una función de divulgación pedagógica y política que contribuya a la realización crítica de los individuos frente a los mitos del poder en manos de una minoría dirigente. Precisamente en ello estriban sus virtualidades frente a las pervivencias sagradas, esto es, mitológicas del arte tradicional. Lo que importa de todo ello son, por tanto, las posibilidades de construcción de la realidad (de virtualización, diríamos hoy) que Benjamin detecta en la irrupción de la técnica como medio de expresión artística. La técnica se convierte, por un lado, en una posibilidad concreta de exterminar los últimos vestigios mitológicos que, tras la muerte de Dios, se habían refugiado en el ámbito de la creación estética (Benjamin, al contrario que Adorno y Heidegger, no sólo no teme, sino que, en cierta forma, alienta el ideal ilustrado de «desencantamiento del mundo»), y, por otro, en la forma a través de la cual el sujeto colectivo del pueblo, por medio del estado revolucionario, puede operar una transformación substancial en el enfoque de la realidad

política. Lo que Benjamin está proponiendo, por tanto, es un «arte» al servicio de la revolución (arte y propaganda asumirían, por tanto, de forma explícita la relación que implícitamente les habían caracterizado a lo largo de la historia, si bien siempre al servicio de una clase dirigente), operando con ello una radical inversión en el ideal de conciliación estética que Schiller había iniciado en sus *Cartas para la educación estética del hombre*. En efecto, frente a la propuesta de éste, típicamente idealista, de emancipación del hombre a través de una educación estética, Benjamín retorna al ideal ilustrado en el que la emancipación sólo es posible en el plano estrictamente material de la realidad política, de la que el arte no sería sino un excelso servidor. La proclama con la que concluye *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es en este sentido inequívoca: «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte»¹⁰.

De todos son conocidas las complejas relaciones que el pensamiento heideggeriano establece con la técnica. Pensar la técnica es la forma imperativa que adopta la meditación sobre el ser en el último Heidegger. Para éste, podría decirse, la técnica es el inexorable destino material de la metafísica. Pero Heidegger, consecuente con la progresiva desubjetivización de su último pensamiento, sabe que cualquier propuesta crítica resulta, en última instancia, una recaída en la metafísica y, por tanto, una perpetuación en un orden de cosas que, en última instancia, no depende de nosotros. Frente al designio técnico del ser sólo cabe el pensar acogedor y sereno de la poesía y del arte y, tal vez, la esperanza de que, efectivamente, un día un dios pueda salvarnos. La técnica constituye para Heidegger la forma a través de la cual el pensamiento metafísico le impone al ser un sentido que ahoga el sentido de éste. Con ello, al contrario de lo que ocurre en la obra de arte tal y como Heidegger la concibe, el ser se retrae y oculta de forma extrema: por eso el nihilismo es simplemente un designio del propio ser. Existe, por tanto, una ímplicita asunción de pasividad en el pensamiento de Heidegger, en cuya perseverancia se encontraría únicamente una resignada «serenidad», derivada del puro acogimiento del juego de la realidad. Para Benjamin, por el contrario, la técnica, no sólo ofrece posibilidades inalienables de diseccionar aspectos de la realidad que hasta entonces se habían ocultado al ojo humano, sino que, por extensión, hace posible una transformación creativa de esa realidad que pone al alcance de las masas una posible emancipación revolucionaria en el estado proletario. En este sentido, el pensamiento de Benjamin en torno a la obra de arte no está sino, en virtud de una inconfundible pertenencia genealógica, reivindicando la definición de verdad nietzscheana contra la que Heidegger se había rebelado y que se concreta en el imperativo categórico de una transvaloración de todos los valores. En consonancia, pues, con esa raigambre nietzscheana, ese deseo de transvaloración no se va a proyectar, en el ámbito del arte, sino en el de la política, como instrumento por antonomasia a través del cual es posible una transformación radical de la realidad. Con ello, Benjamin no hace sino poner a disposición del materialismo histórico las posibilidades que Nietzsche ofrece en el aspecto ideológico, conjugadas con las potencialidades concretas que la técnica abre en el terreno de la propaganda política.

¹⁰ Walter Benjamin, op. cit. p. 57.

Y, sin embargo, más allá de sus inalienables divergencias ideológicas, es posible detectar en ambas propuestas un anuncio y una profecía sobre los estertores de la creación artística. En Benjamin, de una forma manifiesta: la reproductibilidad técnica va a suponer una estandarización en la que el sujeto artístico, el creador, se diluye en función de las necesidades, en principio políticas y a la postre del mercado. El arte muere, pues, de inanición en un mundo en donde instrumentalidad y expresión no tienen por qué resultar contradictorios, puesto que, realmente, desde un análisis materialista, no lo habían sido nunca a lo largo de la historia. En Heidegger esta consecuencia se manifiesta de una forma que podría aparecer contradictoria y que, finalmente, sólo es paradójica con su reivindicación de la función oracular de la obra de arte: descabalgado el sujeto de su preeminencia creadora, el arte pasa a ser el arte del ser por antonomasia. Ya no existe, pues, belleza, puesto que este término significa la predilección arrobada de un sujeto que impone las determinaciones de su juicio. En el cometido fenomenológico del ser todo es *fainomenon*, todo es advenimiento y éste, a la postre, «no pregunta si se le ve». Así pues, el arte se diluye indefectiblemente en una realidad donde cualquier rango de valor (como muy bien se deriva de la crítica a Nietzsche) se configuraría como una especie de recaída metafísica.

De todo ello se derivan, sin embargo, ciertas consecuencias tan interesantes como paradójicas. Por un lado, como hemos visto, la reivindicación de ciertas categorías románticas por parte de Heidegger, culminan, en virtud de su completa apertura ontológica de la obra de arte, en una disolución de la actividad artística en tanto tal. Si todo cuanto aparece es efectivamente *fainomenon* ¿cuál es, entonces, la verdadera función de ese ámbito de revelación privilegiada? Por supuesto, Heidegger podría repetir imperturbable que es precisamente en ese ámbito en el que se produce la operación de poner en obra la verdad del ente. Ello es sin duda acertado, pero ¿no es, entonces, ciertamente esa operación una forma de actividad y, por tanto, una forma de intervención en la que se aplican consecuentemente ciertas categorías, si bien diferentes a las que el entendimiento requiere en el saber científico o la actividad filosófica? Por su parte, en Benjamin se produce exactamente el fenómeno contrario: su denuncia de las categorías románticas, que tanta predilección suscitaban en los movimientos fascistas, y su defensa de las virtualidades técnicas como forma de disolución de las brumas mitológicas le van a terminar convirtiendo en compañero de viaje de eminentes propagandistas del régimen nazi, tales como Leni Riefhenstal, que habían husmeado tanto en el cine como en la fotografía las posibilidades propagandísticas que requerían los grandes movimientos de masas.

Con ello se hace manifiesta la extrema contraposición que, a partir de las diferencias ideológicas, separa los enfoques de Walter Benjamin y Martin Heidegger en torno a la obra de arte: efectivamente, tal y como Benjamin apuntaba en su ensayo, la propuesta heideggeriana sobre el destino del arte acaba perseverando en una serie de categorías que, por decirlo de forma inmediata y, tal vez, un tanto simplista, enlazaban directamente con un irracionalismo de corte romántico sobre el que se sustentaba la ideología fascista contra la que Benjamin había alzado su proyecto ideológico. Ahora bien, ¿son todas estas dicotomías de naturaleza tan unilateral como parecen? Tal vez si nos atreviéramos a preguntar por la vigencia de cada una de las propuestas en el desarrollo y evolución de las artes a lo largo del siglo XX hasta nuestros días habríamos de tropezarnos con una serie de paradojas que, desde los presupuestos desarrollados pueden aparecer un tanto insólitas. Para empezar, si bien es cierto que Heidegger no abjura del uso de términos tales como «misterio», «creación», etc, de inequívocas resonancias irracionistas y románticas, ello se aleja, sin embargo, de una aceptación de la técnica que finalmente se convierte en la forma de

expresión predilectas de la propaganda del tercer Reich, que atisbó las potencialidades de las nuevas formas de expresión para las necesidades que suscitaba la movilización de las masas. Es cierto que el fascismo procura una estetización de la política, pero no lo es menos que, simultáneamente, impone una totalitaria politización del arte. Así pues, la propuesta de Benjamin acaba siendo acogida por lo que Heidegger intuyó (y tal vez ello constituye el motivo principal de su alejamiento) como una dimensión metafísica que no se diferenciaba esencialmente de otras formas semejantes de comprensión del destino del ser. En este sentido, Benjamin acierta a ver el acabamiento de la obra de arte en su sentido tradicional y su sustitución por otras formas de producción en masa para las que aún probablemente carecemos de nombre, pero Heidegger, tal vez más lúcidamente, alcanzó a atisbar el dominio planetario del pensamiento metafísico, si bien, sin atreverse a asumir que ese ámbito de revelación privilegiada a través del cual confiaba que un día se manifestaría el dios que viniera a salvarnos sería también indefectiblemente asimilado.

* * *

Manuel Ruiz Zamora
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
Universidad de Sevilla
maurodei@hotmail.com