

Greta Rivara Kamaji

Heidegger desde Gadamer: Una lectura desde El origen de la obra de arte
Signos Filosóficos, núm. 10, julio-diciembre, 2003, pp. 55-72,
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa
México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34301004>



Signos Filosóficos,
ISSN (Versión impresa): 1665-1324
sifi@xanum.uam.mx
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad
Iztapalapa
México

¿Cómo citar?

Fascículo completo

Más información del artículo

Página de la revista

www.redalyc.org

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Heidegger desde Gadamer: Una lectura de *El origen de la obra de arte*

Greta Rivara Kamaji*

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional Autónoma de México

Palabras clave: hermenéutica, vitalidad, radicalización, cultura, existencia

En 1960, a solicitud de Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer escribió una introducción a *El origen de la obra de arte*, texto escrito por el primero en 1936. Pocos estudios en torno a tal obra han logrado la agudeza, la fina disección en el análisis, que Gadamer logró. Pocos, también, son los que le dan a dicho texto la importancia que merece.

Gadamer logra desentrañar los sentidos fundamentales del texto con su mirada y proceder hermenéuticos. Logra dar una visión de *El origen de la obra de arte* que podría resumirse en seis puntos de importancia hermenéutica fundamental y con los cuales se aprecia que la labor de Gadamer consiste en ampliar los posibles horizontes de interpretación de una obra a la que consideró no sólo fundamental al interior del pensamiento heideggeriano, sino en la historia de la filosofía del siglo XX:

- 1) Gadamer ubica el sentido de *El origen de la obra de arte* en la filosofía heideggeriana y en su proyecto general.
- 2) Construye, saca a la luz y ubica el sentido de esta obra en el contexto de la historia de la filosofía.

* gretarivara@hotmail.com

- 3) Trata de ganar el horizonte histórico en el cual surge el texto de Heidegger, reconociendo el poder de la historia en su conformación.
- 4) Reconoce en ese horizonte no sólo el lugar que ocupa Heidegger en la historia de la filosofía, sino la manera en que él mismo responde críticamente a esa historia dialogando con ella.
- 5) Ese horizonte ganado conduce a Gadamer a situarse en una muy precisa perspectiva desde la cual interpreta el texto de Heidegger: desde el horizonte de las distintas interpretaciones que hasta entonces se habían hecho acerca del texto heideggeriano, incluyendo las más puntuales críticas.
- 6) Reconstruye, reconoce y señala la importancia y las implicaciones hermenéuticas del texto de Heidegger.

Lo que se debe advertir, de entrada, en una aproximación a *El origen de la obra de arte*, señala Gadamer, es el contexto histórico que lo vio nacer: el periodo de entreguerras, mismo que él mismo explica sucinta pero agudamente.

Después de la Primera Guerra Mundial, se da una transformación de la conciencia general que tiene que ver con cierta pérdida de la fe en el progreso, propia de la modernidad metafísica. Luego, el idealismo comenzó a tambalearse, derrumbarse. En muchos sentidos, afirma Gadamer, el texto de Heidegger contribuye a ese derrumbe, que es, por ende, también del neokantismo de la época, que luego de la guerra aparecía como inverosímil.

Según Gadamer, la Primera Guerra Mundial desestructuró de tal manera a Europa que algo de la filosofía racionalista quedaba seriamente cuestionado. Como puede observarse, lo que Gadamer está haciendo es reconstruir, de manera hermenéutica, el horizonte histórico del proyecto filosófico heideggeriano, que incluye, fundamentalmente, la conmoción surgida de la Primera Guerra Mundial y, luego, la devaluación y eventual inoperatividad del neokantismo. Si este es el panorama, entonces la pregunta obligada es, según Gadamer, ¿hacia dónde se dirigía la filosofía?

En primer lugar, hacia el cuestionamiento del neokantismo, ubicando a los precursores de tal crítica —las armas disponibles para efectuar tal cuestionamiento—: Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Wilhelm Dilthey, Henry Bergson; armas levantadas desde una apelación a la vida y la existencia.

Se puede notar que Gadamer no sólo está señalando el horizonte histórico general en el que emerge la filosofía de Heidegger y el texto en cuestión, sino el propio panorama filosófico en el cual podía surgir el proyecto heideggeriano, el cual no se alejaba del espíritu que animaba la época: la crítica del metodologismo

neokantiano que ponía a la filosofía al servicio de una fundamentación del conocimiento científico.

Heidegger, según Gadamer, expresaba en la filosofía esos aires de crítica que respiraba la Europa de la posguerra. *Ser y tiempo* transmitía algo de ese espíritu que había llegado a la filosofía tras la conmoción del acontecimiento bélico. De este modo, el proyecto de *Ser y tiempo* no era ajeno al panorama de reacción frente a la catástrofe que dejaba tras de sí la guerra. Entre esas reacciones, se encuentra una crítica al neokantismo en nombre de la necesidad de pensar a la vida devastada por la guerra.

Dado lo anterior, no era extraño, señala Gadamer, que tras la aparición de *Ser y tiempo* se generaran en sus lectores emociones críticas. El recibimiento de una filosofía, que parecía vincularse ante todo con la existencia, despertó no un frío e inmaculado análisis, sino una serie de apasionadas emociones encontradas. Tampoco fue extraño que los lectores contemporáneos de *Ser y tiempo* vieran en la obra una respuesta a las preguntas que planteaba el momento histórico. Aparecía como una reacción frente al seguro mundo cultural (fe en el progreso y la razón) que había dominado las décadas precedentes; el mismo que, luego de la guerra, parecía no sólo inoperante, sino también increíble.

Parecía que *Ser y tiempo* despertaba la crítica frente a la uniformadora sociedad industrial y sus manipuladoras políticas de información y formación de opinión. De ahí, señala Gadamer, la importancia de nociones como *las habladurías*, el *uno*, la *avidez de novedades*, en fin, de los modos decadentes de la denominada *impropiedad* que, en todo caso, correspondía al mundo cultural de aquel momento.

A través de las mencionadas nociones, *Ser y tiempo* podía leerse como una crítica de aquella cultura, pero, también, como un alentador y propositivo proyecto, puesto que Heidegger, frente a la *impropiedad*, propuso la *propiedad* a partir de la finitud del ser-ahí; idea que, de alguna manera, implicaba y garantizaba la libertad frente al aplanamiento que se derivaba de la cultura industrial e instrumental de ese momento, de esa uniformadora sociedad. En ese sentido, Gadamer señala que

[...] el ímpetu —con el que el llamado hacia una “elección” propia de la existencia, aniquilaba los mundos ficticios de la educación y la cultura— fue como una irrupción en la bien protegida tranquilidad académica. Y sin embargo no era la voz de una desmesurada inconformidad en el mundo académico, tampoco era la voz a favor de una arriesgada existencia excepcional al estilo de Kierkegaard o de Nietzsche, sino que era la voz de los estudiantes de la más recta y escrupulosa escuela filosófica que había en ese entonces en las universidades alemanas, la de los estudiantes de la investigación fenomenológica de

Edmund Husserl, cuyo persistente y perseguido objetivo era la fundamentación de la filosofía como ciencia rigurosa.¹

Entonces, *Ser y tiempo* no sólo golpeaba el ámbito de la sociedad masificada e industrializada, sino a la misma academia que parecía ocuparse solamente de los problemas de la fundamentación científica. ¿Podría prevalecer esta preocupación luego de que la guerra parecía exigirle al pensamiento que volteara su mirada hacia la existencia?

La crítica irrumpe en la academia, pero lo curioso y significativo de ello es, como señala Gadamer, que lo hace entre los estudiantes más abocados al problema de la fundamentación científica de la filosofía, los discípulos de Husserl. Heidegger siguió la consigna *a las cosas mismas* sólo en tanto se trata de un retorno a la existencia. Esta consigna, en manos de Heidegger, asegura Gadamer, se convirtió en la pregunta por el ser y la existencia del ser-ahí. Esta cuestión, preguntar por el ser, era, sin embargo, no sólo la más oculta sino la más olvidada por la filosofía.

Lo significativo de esta pregunta es que, para hacerla, Heidegger tuvo que indagar la existencia humana, pero no sólo eso, sino que, al hacerlo, la caracterizó como *ontológicamente positiva* y no como carencia frente al ser autosuficiente de la tradición metafísica. Ser finito, en términos heideggerianos, es ser libre. Si la metafísica había definido la existencia humana como lo únicamente finito por su relación con la inmutabilidad del ser y su no finitud, Heidegger hace del ser finitud y, por tanto, también de nosotros.

Con Heidegger, señala Gadamer, lo que gana preeminencia ontológica no es el ser como ente, sino la existencia humana; ésta ya no es vista como deficiencia frente a aquél. Con esto Heidegger logró oponer los existenciaris (determinaciones de la existencia humana) a las categorías de lo presente propias de la metafísica.

A las determinaciones ontológicas de la existencia humana finita Heidegger las llamó determinaciones de la existencia —existenciaris—, y con una decisión metódica opuso estos conceptos fundamentales a los de la metafísica de ese entonces, a saber: a las categorías de lo presente (*Vorhandene*).²

¹ Hans-Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte”, traducción inédita de María Antonia González-Valerio (la paginación corresponde a la edición en alemán: Hans-Georg Gadamer, “Die Wahrheit des Kunstwerks”, en *Gesammelte Werke 3. Neure Philosophie I*, Tübingen, J.C.B. Mohr/Paul Siebeck, 1999, p. 250).

² *Ibid.*, p. 251.

Lo fundamental, entonces, de la operación realizada por Heidegger radica, según Gadamer, en el hecho de partir de la existencia humana en su finitud y no de las categorías de la racionalidad del sujeto; esto es, en lugar de explicar la existencia humana desde las categorías de lo presente (*Vorhanden*), lo hace desde el movimiento de la *cura*, es decir, desde la temporalidad.

La existencia humana es de esta manera caracterizada como aquello que comprende por sí mismo su ser. Heidegger tuvo que disponer la pregunta por el sentido del ser en el horizonte del tiempo, debido a la finitud y temporalidad de la existencia humana, la cual no puede evitar la pregunta por el sentido de su ser.³

Gadamer puntualiza lo siguiente: que la existencia humana no es primariamente comprensión de lo presente, los objetos, sino de su ser. Esto significaba, según Gadamer, estar fuera del panorama del ámbito del conocimiento de una autoconciencia. Ahora bien, Gadamer señala que Heidegger mismo está abriendo ya un horizonte hermenéutico: sí lo que tiene preeminencia ontológica es la existencia humana y ésta es finita y temporal, entonces la pregunta por el ser tiene que colocarse, indudablemente, en el horizonte del tiempo.

Con esto, lo que hace Heidegger es, según Gadamer, trastocar la propia metafísica; acción que, como se verá después, se cumple de forma cabal, en *El origen de la obra de arte* (por ello Gadamer comienza analizando el panorama de *Ser y tiempo*). Para la metafísica, el ente es presencia y el ser inmutable y, a partir de esto, determina la existencia humana; mientras que Heidegger —y aquí está el trastocamiento de esta perspectiva— afirma de modo tal la certidumbre acerca de la temporalidad y la existencia, que lo que la ciencia misma había definido como ente y la metafísica como ser, tienen que ser ahora comprendidos desde el horizonte de la temporalidad de la existencia humana. En esto radica, según Gadamer, la novedad de la empresa heideggeriana.

Ahora bien, Gadamer hace ver que el problema con *Ser y tiempo* respecto de su recepción contemporánea es que su objetivo central, esto es, pensar al ser desde la temporalidad, quedó oculto; tan es así, dice Gadamer, que las interpretaciones se inclinaron a observar en esa obra, únicamente una filosofía de la existencia que lograba satisfacer las inquietudes y necesidades del contexto histórico, esto es, que el alcance de la obra no fue de inmediato registrado. Tal vez, sugiere Gadamer, así debían ser las primeras lecturas de *Ser y tiempo*.

³ *Loc. cit.*

Tan radical fue la lectura que se le hizo como filosofía de la existencia, que se le caracterizó como una fenomenología hermenéutica. ¿Por qué? Porque la condición de posibilidad de pensar al ser como tiempo es la comprensión que el ser-ahí tiene de su propio ser. Las interpretaciones se concentraron en el paso previo de la propuesta de pensar al ser como tiempo, es decir, en el *comprenderse*. De cualquier modo, lo que de esto surgía era la necesidad de ver que la comprensión del ser de la metafísica se mostraba como una forma decadente de la comprensión originaria del ser.

Ahora bien, es tal vez debido a la parcialización de las interpretaciones que surgieron acerca de *Ser y tiempo* que se logró, a su vez, ubicar en esta obra problemas de la mayor relevancia; aunque es posible afirmar también que, independientemente de las interpretaciones de aquel entonces, estos problemas pueden ubicarse todavía en la obra de 1927. Procede Gadamer en su análisis a enunciar y explicar tales cuestiones, pero lo hace no sólo en relación con *Ser y tiempo* sino también con el panorama filosófico de aquel momento.

Se apreció que había ciertos fenómenos que, en apariencia, no cabían en el proyecto heideggeriano de *Ser y tiempo* y, sobre todo, tampoco en la acentuada atención hacia la temática del *comprenderse*, ya que si al parecer todo estaba orientado a la finitud y a la temporalidad del ser-ahí, hay cosas que no se dejan entender en ese proyecto: fenómenos que escapan a la determinación de la historicidad del ser-ahí porque rebasan toda determinación histórica, toda apertura histórica determinada, desbordan el presente *yecto* del ser-ahí. Pero, también, fenómenos que no son simplemente *presentes* (en el sentido de la *Vorhanden*), por ejemplo, la atemporalidad de los hechos matemáticos —éstos rebasan las determinaciones históricas y no son simplemente presentes—. Así, también, la atemporalidad de la naturaleza que se repite siempre a sí misma en sus ciclos y, finalmente, señala Gadamer, la del *arcoiris* del arte que se arquea más allá de periodos históricos y aparentemente no se determina por la historicidad. Estos fenómenos, señala Gadamer, no se pueden pensar tan fácil desde *Ser y tiempo*. Ya, desde algunas de sus primeras interpretaciones, esto fue detectado y señalado.⁴

⁴ Gadamer, en *La actualidad de lo bello*, señala que en el arte hay una superación del tiempo, en el sentido de que no está determinado por ningún momento histórico y rebasa cualquier cronotopo determinado. No es que el arte no sea histórico y temporal, sino que rebasa cualquier determinación temporal e histórica en el sentido de fijación, por esto el arte siempre está abierto (*cf.* Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998). Esto coincide con el Heidegger de *El origen de la obra de arte*.

Como es de notarse, entonces, el fenómeno que en particular queda señalado es el del arte, precisamente objeto de preocupación central en *El origen de la obra de arte*. De acuerdo con Gadamer y debido a lo anterior, parecería natural o, más bien, una factura pendiente del Heidegger de *Ser y tiempo*, el abocarse después a la reflexión acerca del arte en la misma medida que en dicha obra el tema parecía no tener ubicación y legitimidad; la razón de esto último es que, como se dijo, *Ser y tiempo* parecía evocar sus propios límites hermenéuticos en la medida que el arte no se deja comprender tan fácil a partir de la determinación histórica del ser-ahí.

Ahora bien, lo que hace Heidegger, ya en el momento de *El origen de la obra de arte*, representa para Gadamer una operación de un complejísimo virtuosismo filosófico: sí aparentemente *Ser y tiempo* excluía el tema debido a que no necesariamente cae en la historicidad, en *El origen de la obra de arte* o en el Heidegger posterior, el arte aparece, justo, como lo que funda mundos y aperturas históricas en la medida en que éstas son vistas como envíos de significados históricos; en ese sentido, el arte es tal como el ser mismo y abarca el ocultamiento y desocultamiento de sentidos que se mueven históricamente. La obra abre y cierra (*mundo* y *tierra*) significados, sentidos desplegados de manera histórica. El arte, como el ser, se envía en el sentido de la historicidad. Entonces, ¿se podría decir que, a la luz de *El origen de la obra de arte*, *Ser y tiempo* no había cerrado al arte sino que había hecho lo contrario? Pero, como indica Gadamer, esto no fue visto así por los lectores contemporáneos de *Ser y tiempo* y, además, esta obra se ve reabierto, en cuanto a este tema se refiere, justamente a la luz de *El origen de la obra de arte*.

En todo caso, la aparición de esta obra fue una sorpresa para los lectores de *Ser y tiempo*. El inconsciente, los números, la naturaleza, el arte, el sueño, parecían comprenderse sólo, como mencioné, al margen del ser-ahí que es histórico, de modo que la imposibilidad de captar aquellos fenómenos hacía dudar a los lectores de *Ser y tiempo* de la misma universalidad de la historicidad, posiblemente rebatida por estos fenómenos. Por esto, cuando *El origen de la obra de arte* se abre, a uno de estos fenómenos —al arte—, la sorpresa que causa el texto es generalizada. Cuando Heidegger pronunció la conferencia, causó, además de sorpresa, una gran conmoción. Tal disertación, anota Gadamer, despertó un hondo interés, básicamente por cuatro motivos: primero, ahora el arte quedaba incluido en el planteamiento hermenéutico de *Ser y tiempo*; segundo, lo hace parte de la autocomprensión histórica del ser humano en su historicidad; tercero, el arte es

considerado como el acto fundante de mundos históricos totales en la medida en que, según Heidegger, representa un proyecto sobre la totalidad del ente (como George W. F. Hegel y Friedrich Hölderlin: la fundación del mundo por la poesía); y cuarto, tal vez lo que más revuelo causó de la conferencia dictada por Heidegger: los nuevos conceptos que presentaba. Términos que no estaban presentes en la tradición filosófica: tal es el caso del concepto de *tierra*, central en *El origen de la obra de arte*. Mientras que el concepto de *mundo* —que aparece ligado al de *tierra*— parecía no plantear mucho problema —ya que no requiere legitimación filosófica porque es un concepto tradicional de esta disciplina—, el concepto de *tierra*, por el contrario, requería de esa legitimación en su uso, su definición.

La verdadera sensación que significaba el novedoso intento del pensar de Heidegger consistía en la sorprendente y nueva conceptualización que se atrevía a presentar con este tema. El discurso versaba sobre mundo y tierra. Ahora bien, el concepto de *mundo* había sido desde siempre uno de los conceptos hermenéuticos guías de Heidegger [...] Heidegger mismo esbozó la historia misma de este concepto de mundo legitimándolo históricamente [...] Ahora lo sorprendente era que justo este concepto de mundo encontrara en el de *tierra* un contraconcepto [...] el concepto de tierra sonaba como un sonido ancestral místico y gnóstico, que a lo sumo hubiera pretendido tener su lugar en el mundo de la poesía.⁵

De alguna manera, se puede afirmar que la reflexión de Gadamer en su “Introducción” a *El origen de la obra de arte* busca, por un lado, mostrar la manera en que el mismo Heidegger intentó legitimar la noción de tierra y, por otro, se esfuerza por, a través de su explicación, legitimarla él mismo desde su lectura de Heidegger.

Ahora bien, la idea de mundo no planteaba un problema de legitimidad, pero Heidegger vincula esta idea con la de tierra y hace a las dos nociones interdependientes, lo cual propicia, de acuerdo con Gadamer, la necesidad de revisar, a su vez, el concepto de mundo. Además, en la práctica casi toda la reflexión heideggeriana acerca del ser de la obra de arte en el texto mencionado se explica y descansa sobre la pareja mundo-tierra.

En aquellos momentos, el concepto de tierra, señala Gadamer, sonaba un tanto *místico* y para aquellos oídos tal palabra tendría su lugar, cuando mucho, en el

⁵ Hans-Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte”, *op. cit.*, p. 252.

mundo de la poesía, pero no en el de la filosofía. Entonces, como mencioné, el reto, según Gadamer, radicaba para Heidegger en darle legitimidad filosófica.

Como se sabe, Heidegger extrae el concepto de la poesía de Friedrich Hölderlin, pero ¿con qué derecho lo llevaba a la filosofía? Y, más aún, ¿cómo podía ponerlo en relación con el ser-ahí, el radical punto de partida de todas las preguntas trascendentales?

Era evidente que Heidegger había transferido el concepto de tierra a su propio filosofar desde la poesía de Hölderlin, hacia la cual se había dirigido con una apasionada intensidad. Pero ¿con qué derecho? ¿Cómo podía entrar en una relación ontológica con un concepto como el de tierra el ser-ahí que comprende su ser, el ser-en-el-mundo, este nuevo y radical punto de partida de todas las preguntas trascendentales?⁶

Para tratar de responder a tales cuestionamientos, Gadamer vuelve a *Ser y tiempo* e insiste en el tema del *comprenderse*. Afirma Gadamer que el ser-ahí, que comprende su ser, no es ni la autoconciencia de Hegel ni el saberse del espíritu absoluto. Heidegger no repite el idealismo. Por esto, el ser-ahí se entiende y vincula desde y con otros horizontes tanto explicativos como conceptuales. El ser-ahí, en su propia autocomprensión, sabe, de alguna manera, que no es dueño de sí mismo ni de su propia existencia. En tanto no es el sujeto de la metafísica, éste, asegura Gadamer, aparece como radicalmente histórico: se encuentra caído, inserto en aperturas históricas, no es dueño de los entes, sino que se encuentra caído en medio de ellos y esto es irrebalsable. Lo más que puede hacer el ser-ahí es *tomarse sobre sí*, pero siempre como y en tanto proyecto *yecto*.

Uno de los más brillantes análisis de *Ser y tiempo* es aquel en el que Heidegger analiza esta experiencia límite de la existencia —encontrarse en medio de los entes— como el “encontrarse” (el estado de ánimo), además de señalar a este existenciario como la propia apertura del ser-en-el-mundo. El “encontrar delante” de tal “encontrarse” representa muy notoriamente el límite máximo de hasta dónde puede penetrar, a fin de cuentas, la autocomprensión histórica de la existencia humana. A partir de este concepto límite hermenéutico del “encontrarse” y del “estado de ánimo” ningún camino conduce hacia un concepto tal como el de tierra. ¿Cuál es el derecho de este concepto? ¿Cómo puede encontrar su legitimación? La idea importante que dio a conocer el artículo de Heidegger

⁶ *Loc. cit.*

sobre el origen de la obra de arte fue que la "tierra" es una determinación necesaria del ser de la obra de arte.⁷

Es decir, según Gadamer, Heidegger analizó el encontrarse como una experiencia límite, algo que el ser-ahí no puede rebasar (lo cual, según Gadamer, separa a Heidegger del idealismo). Este hecho es, a su vez, el límite del conocimiento y la objetividad. Imposible plantear un sujeto puro, ya que si aquel que conoce ya siempre se encuentra en medio de los entes, éstos no pueden ser vistos solamente como objetos exteriores a él. ¿Puede entrar la noción de tierra en relación con este horizonte? Parece, sigue Gadamer, que no se relaciona ni con el encontrarse en medio de los entes ni con el estado de ánimo. ¿Cómo se relaciona, entonces, con el ser-ahí? Es necesario vincular tal noción con el ser. La tierra es, en *El origen de la obra de arte*, una determinación del ser de la obra de arte. En este sentido, pensar *Ser y tiempo* en relación con esto último es útil para saber que el ser de la obra no tiene relación con el encontrarse en medio de los entes ni con el estado de ánimo; más bien, el ser de la obra no tiene que ver o no se resuelve desde la perspectiva del artista, pero tampoco desde la del espectador, sino que, justa y precisamente, encuentra solución por ella misma. Aquí está, según Gadamer, la clave que nos ayuda a entender el planteamiento heideggeriano de *El origen de la obra de arte* y el concepto de tierra.

Para desentrañar tal clave es necesario adentrarse en la cuestión central de *El origen de la obra de arte* y preguntar ¿cómo comprender el modo de ser de la obra de arte? En primer lugar, Gadamer asegura que es indispensable poner esta pregunta en relación con la estética filosófica, puesto que Gadamer observa en el Heidegger del texto mencionado una respuesta a dos estéticas: la de Immanuel Kant y la de Georg W. F. Hegel. Es desde este horizonte que Gadamer intenta interpretar el texto de Heidegger y responder a las preguntas antes planteadas.

Gadamer se refiere, de forma sucinta, a la historia de la estética y observa que, en términos generales, ésta parecía implicar, de manera problemática, la relación sujeto-objeto, lo cual genera en la misma disciplina la necesidad de superar el propio concepto de estética. Gadamer no se detiene demasiado en esta cuestión y si la menciona, en todo caso, es por la necesidad de relacionar el artículo de Heidegger con aquellas estéticas (Kant y Hegel).

⁷ *Ibid.*, p. 253.

La estética, señala Gadamer, no surge sino frente a las limitaciones del racionalismo de la Ilustración: nace como disciplina, a partir de Alexander Baumgarten, quien pretende hacer válido el derecho autónomo del conocimiento sensible frente al teórico, pretensión que, a su vez, buscaba otorgar independencia al juicio de gusto frente al entendimiento y sus conceptos.

Kant, precisa Gadamer, en *La crítica de la facultad de juzgar* fortaleció el significado sistemático de los problemas estéticos, es decir, los hizo filosóficos:

Kant descubrió en la generalidad subjetiva del juicio de gusto estético la contundente reivindicación legítima que la facultad de juzgar estética podía sostener frente a las exigencias del entendimiento y de la moral. No es posible comprender el gusto del espectador, ni el genio del artista, como la aplicación de conceptos, normas o reglas.⁸

Según Gadamer, Kant otorgó autonomía al juicio de gusto frente a las otras dos *Críticas*. Con Kant, ni el espectador ni el artista se comprenden a partir de la aplicación de conceptos, normas y reglas; de modo que el juicio de gusto rebasa tanto lo teórico como lo práctico. Esto es así, además, porque la obra no se reduce a concepto ni el artista a normas y reglas.

Para Kant, lo bello no se predica del objeto sino que se atestigua mediante la subjetividad, esto es, depende del sujeto. En todo caso, Gadamer señala que, para Kant, en la medida en que el juicio de gusto no es conocimiento, prevalece la distancia, la separación, entre el arte y la verdad. Sin embargo, la hazaña kantiana habría consistido en justificar la autonomía del arte frente a una Ilustración que se agotaba en la devoción por las reglas y la confianza en la moral; reglas y moral que, para Kant, el artista supera.

Hazaña que, a su vez, deja aparecer un problema en *La crítica de la facultad de juzgar*: el peligro de una subjetivización extrema de la estética surgido del hecho de haber fundado la disciplina en la subjetividad;⁹ riesgo que en la estética romántica —en la cual todo depende del sujeto— se concretó. En el caso de Kant, en última instancia, lo significativo del juicio de gusto es la concordancia entre la belleza de la naturaleza y la subjetividad del sujeto; la naturaleza estaría ordena-

⁸ *Loc. cit.*

⁹ El problema de la subjetivización de la estética es ampliamente analizado por Gadamer. Cfr. Hans-Georg Gadamer, “La subjetivación de la estética por la crítica kantiana”, en *Verdad y método 1. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1996, pp. 75-143.

da de tal modo que concuerda con la subjetividad del sujeto. Lo que salva a Kant de una subjetivización total es la teología que hay detrás de su estética. Luego de Kant, afirma Gadamer, al desaparecer aquel horizonte teológico, la subjetivización se totaliza, esto es, detrás del genio creador no hay necesariamente un orden de la naturaleza, sino que éste hace todo por sí mismo.

Después de Kant, afirma Gadamer, el arte ya no es referido a la totalidad del orden del ser porque ya no hay orden teológico; el arte se convierte en pura creación del sujeto, es lo opuesto a la realidad, es decir, es el poder transfigurador por excelencia.

Ahora bien, en este horizonte Gadamer se pregunta por lo sucedido con Hegel. El arte, en la medida en que puede transformar la naturaleza natural, también puede convertirla en manifestación del espíritu y, si la naturaleza es manifestación del espíritu, entonces el artista no se opone a la realidad. Esta reconciliación se da en el reino estético, es decir, en la obra de arte. El arte, como manifestación sensible de la idea, deviene visión del mundo

[...] así también es la obra de arte a los ojos de estos pensadores especulativos una objetivación del espíritu, no el concepto realizado de sí mismo, sino la manifestación del espíritu en el modo según el cual el mundo es visto. El arte es, en el sentido literal de la palabra, visión del mundo.¹⁰

Luego de esta mención a Hegel, Gadamer vuelve a Heidegger:

[...] si se quiere determinar el punto de entrada a partir del cual Heidegger comenzó a reflexionar sobre la esencia de la obra de arte, es necesario pues darse cuenta de que la estética idealista, que había asignado un significado excepcional para la obra de arte en tanto que *organon* de un entendimiento sin conceptos de la verdad absoluta, estuvo oculta por mucho tiempo por la filosofía del neokantismo.¹¹

Esto es, si se quiere entender el horizonte desde el cual parte la reflexión heideggeriana acerca de la obra de arte, se tiene que pensar, asegura Gadamer, que la perspectiva hegeliana acerca del arte estuvo oculta por el neokantismo

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, "La verdad de la obra de arte", *op. cit.*, p. 254.

¹¹ *Ibid.*, pp. 254-255.

—visión que Heidegger, precisamente, recuperó en algún sentido—. Sí el neokantismo había desplazado el orden teológico, la correspondencia entre el orden de la naturaleza y la subjetividad del sujeto —que es lo que cimentaba el juicio de gusto en Kant—, entonces a lo que Heidegger tenía que enfrentarse en *El origen de la obra de arte*, ayudado por Hegel, era a un subjetivismo radical que no era de Kant sino de los neokantianos, quienes, además, parecía que lo único que tenían enfrente eran objetos, cosas.

Siendo este el panorama con el que Heidegger se enfrenta, comienza entonces su reflexión acerca del origen de la obra de arte preguntándose por la cosa, es decir, antes de cuestionar el ser de la obra de arte interroga por la cosa.¹² ¿Por qué? Según Gadamer, porque la obra había sido definida como cosa a partir del modelo ontológico que presenta la preeminencia del conocimiento científico, al cual sólo le importan las cosas. De este modo, Heidegger comienza por responder a aquel modelo y pregunta por la cosa. Ahora bien, la obra había sido determinada como cosa, pero sólo más allá de su ser de cosa, indica Heidegger, significa algo otro. Es decir, si lo que cuenta son las cosas, la obra como ser cosa no dice nada

Lo que propiamente es, es el carácter de cosa, el hecho, lo dado a los sentidos, aquello que es llevado por las ciencias naturales hacia un conocimiento objetivo. Frente a esto, tanto el significado que corresponde a la obra de arte, como el valor que tiene son formas complementarias de comprensión, que tienen sólo una validez subjetiva y que no pertenecen ni a lo originariamente dado ni tampoco a la verdad objetiva conquistable a partir de lo dado. Suponen al carácter de cosa como lo único objetivo que puede convertirse en el portador de tales valores. Para la estética, eso debía significar que la obra de arte incluso posee en un primer aspecto exterior un carácter cósmico que tiene la función de un cimiento, sobre el cual se eleva como superestructura la propia conformación estética.¹³

Sí, de acuerdo con esta mentalidad, lo único que cuenta son las cosas, entonces en la estética se piensa el carácter cósmico de la obra sólo como cimiento, y lo propiamente estético pasaría a ser una especie de superestructura de lo cósmico. ¿Cómo contrarrestar esta tradición del neokantismo en la estética? Según Gadamer,

¹² A este respecto, Heidegger señala que: “debemos desde luego hacer visible lo cósmico de la obra [...] ¿Qué es entonces, en verdad, la cosa en tanto que es una cosa? Cuando así preguntamos queremos llegar a conocer al ser cosa (cosidad) de la cosa”. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

¹³ Hans-Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte”, *op. cit.*, p. 255.

para llevar a cabo esta empresa, Heidegger debió preguntar ¿qué significa la cosa obra de arte? Heidegger comienza, como se sabe, por analizar tres definiciones clásicas de cosa, concentrándose en el modelo de definición como materia y forma.¹⁴ Ello sólo para plantear que este modelo no permite pensar ni el carácter de cosa de la cosa ni el carácter de útil del útil y, por lo tanto, tampoco sirve para abordar el problema de la obra de arte. Entonces, Heidegger parte de la propia representación artística con el fin de hacer visible el ser útil del útil. Recurre a la imagen del cuadro de Vincent Van Gogh en una descripción ya clásica.¹⁵ Gadamer lo explica detalladamente:

Heidegger partió de una representación artística, un cuadro de Van Gogh que muestra unos zapatos de campesino, para hacer visible el ‘ser útil’ del útil. Lo que se manifiesta en esta obra de arte es el útil mismo, es decir, no cualquier ente que puede llegar a ser utilizado para cualquier fin, sino algo cuyo ser consiste en servir y ser útil a alguien [...] lo que emerge en la obra del pintor [...] no es un par accidental de zapatos de campesino, sino la verdadera esencia del útil que éstos son [...] De esta manera, es la obra de arte lo que aquí crea la verdad sobre el ente. Sólo a partir de la obra, y de ninguna manera a partir de su cimiento cósmico, se piensa tal emergencia de la verdad en el modo en que en ésta acontece.¹⁶

A través de la reflexión relativa al cuadro de Van Gogh, Gadamer advierte que Heidegger revela el ser útil del útil, de modo que lo que puede concluir es que la obra es la que revela la verdad acerca del ente y, entonces, la pregunta que surge de esto es: ¿qué es una obra para que en ella pueda manifestarse la verdad?

Para responder a ello, lo que hace Heidegger —y que constituye su estrategia de interpretación, donde radica una de las novedades del texto frente a otras estéticas— es, según Gadamer, observar la obra no como objeto, sino a partir de su estar en sí misma; ella no depende de la subjetividad de ningún sujeto, se sostiene a sí misma. Con esto, señala Gadamer, Heidegger saca a la obra de arte de los límites en los que aparecía capturada en las estéticas anteriores; esto es, ni es objeto ni depende de la subjetividad de un sujeto.

¹⁴ *Cfr.* Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, *op. cit.*, pp. 44-56.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 58-63. Allí Heidegger lleva a cabo una descripción extensa y detallada del cuadro de Van Gogh.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte”, *op. cit.*, p. 256. Heidegger lo señala de esta manera: “Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y como son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad”. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, *op. cit.*, p. 63.

Ahora bien, por su estar en sí misma, la obra puede estar en su mundo, pertenecerle, ya que no depende de una subjetividad que la haría ser un molde vacío para llenarse con ella. Como no sucede así, Heidegger puede afirmar que la obra puede pertenecer a su mundo, pero no sólo eso: además, en ella el mundo está ahí.¹⁷

El mundo está en la obra porque ella no es un objeto que hace frente a un sujeto, se sostiene a sí misma, abre su propio mundo en la medida en que no depende de un sujeto y, hacerlo, se desvela como diferente a un mero objeto (sólo, señala Gadamer, cuando está en venta carece de mundo y patria).

Entonces, lo que Heidegger hace, de acuerdo con Gadamer, es enfrentarse con las estéticas anteriores para no hacer de la obra ni un objeto ni una dependencia de un sujeto o del *genio* que la produce; hecho esto, según Gadamer, puede Heidegger afirmar que la obra precisamente es apertura de mundos.

La tesis aquí presente es, entonces, ontológica y es desde ahí, señala Gadamer, que hay que entender los planteamientos heideggerianos; es decir, la propia estructura ontológica de la obra la independiza tanto de la subjetividad del creador como de la del espectador.

En este punto la interpretación de Gadamer es innovadora y desentraña uno de los aspectos menos comprendidos del texto de Heidegger: éste se libra totalmente tanto del artista como del espectador y aún a lo ya explicado un elemento con el que no sólo remata su crítica y reubica el problema de la obra de arte, sino que termina de construir su estructura ontológica: los conceptos de mundo y tierra.

Ahora sí, señala Gadamer, se está en condiciones de comprender que el concepto de tierra significa una posición frente a las estéticas anteriores; con esto se puede apreciar la manera en que Gadamer conecta la idea de tierra con los problemas estéticos a los que Heidegger se enfrentó, y ubica ahí la legitimidad filosófica del concepto, que el mismo autor de *Ser y tiempo* no puntualizó.

Mundo y tierra señalan, respectivamente, un cerrar (tierra) y un abrir (mundo), y en ambos, justamente, consiste el ser de la obra de arte; por esto Gadamer había señalado que la perspectiva para entender esto es la ontológica y que con ella Heidegger se libra de la estética.

Sí la obra se sostiene en sí misma, entonces no es algo —no puede serlo— que una vez comprendido se pueda desechar, de modo que nos quedáramos con la

¹⁷ Heidegger sentencia literalmente: “La obra como obra establece un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo”. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, *op. cit.*, p. 75.

mera comprensión. Lo que la obra dice está en la obra misma, su contenido no es aislable; su comprensión implica un *demorarse* en la obra, porque ésta, como se señaló, está ahí por sí misma.

En esto se sustenta la idea heideggeriana de que es la obra la que hace ser al ente; es la obra la que abre sentidos y significados, es decir, abre mundos, pero, al hacerlo, lo que emerge de la obra es precisamente su ser tierra, esto es, el mundo que surge en la obra queda de alguna manera fijado como una determinada interpretación de un mundo, pero, con ello, la obra gana la emergencia de una comprensión del mundo y esto implica, a su vez, una apertura.

La obra, dice Gadamer, sería entonces, en los términos heideggerianos, un *Ereignis* en el pleno sentido y lo es en la medida en que abre un mundo que es nuevo. Con esto, Gadamer nos hace reparar en el hecho de que Heidegger culmina su inversión de la perspectiva con la que antes se había observado a la obra; es decir, ya no estamos frente a un yo que vivencia a la obra sino que, por el contrario, ésta es la condición de posibilidad de la vivencia en la medida en que, precisamente, abre el mundo que el yo va a vivenciar. Es por esto que la obra queda siempre abierta. Esto señala el sentido de la tensión, del conflicto entre mundo y tierra que para Heidegger constituye el ser de la obra: en ella emerge un mundo pero, a la vez, permanece como apertura (mundo y tierra).

Con todo esto, Heidegger logra, según Gadamer —y en estos señalamientos radica parte de la relevancia del análisis gadameriano—, cumplir dos objetivos. Primero, evitar los prejuicios de la estética tradicional y el subjetivismo moderno. Segundo, no renueva ni repite la estética especulativa, aun cuando comparte con ella ciertos elementos, por ejemplo con Hegel, en lo tocante a la superación del plantamiento de la obra en la temática sujeto-objeto. Aunque:

[...] Heidegger tampoco renovó simplemente la estética especulativa, que definió a la obra de arte como la manifestación sensible de la idea. Ciertamente, esta definición hegeliana de lo bello comparte con el propio intento del pensar de Heidegger la superación fundamental de la oposición de sujeto y objeto, de yo y objeto, al no describir al ser de la obra de arte a partir de la subjetividad del sujeto. Aunque de hecho [Hegel] sí lo describe conforme a la subjetividad, pues es la manifestación sensible de la idea pensada en su mismo pensamiento consciente la que debe conformar la obra de arte [...] Cuando, frente a esto, Heidegger habla del conflicto de mundo y tierra y describe a la obra de arte como la sacudida por la cual la verdad llega al *Ereignis*, esta verdad no es superada, ni consumada en la verdad del concepto filosófico [...] La referencia a la obra de arte, en la que la verdad emerge, debía precisamente atestiguar en el caso de Heidegger, que tiene

sentido hablar de un *acontecer* de la verdad. Por consiguiente, el artículo de Heidegger no se limita a dar una descripción más adecuada del ser de la obra de arte, sino que más bien este análisis se basa en su objetivo filosófico central: comprender al ser mismo como un *acontecer* de la verdad.¹⁸

Entonces, como puntualiza Gadamer, lo relevante es que Heidegger señala que la verdad que se muestra en la obra, que emerge en ella, no se supera con el concepto filosófico; por el contrario, ¿a partir de dónde tiene sentido hablar de un *acontecer* de la verdad?, se pregunta Gadamer. Lo tiene a partir de la obra de arte misma, donde la verdad emerge, pero como *acontecer*. Aquí radicaría, según Gadamer, el verdadero sentido hermenéutico de la obra; como *acontecer* ella está llena de sentidos y es condición de posibilidad de fundación de nuevos sentidos, esto es, no es sólo el desvelamiento de la verdad, sino que ella misma es ya un *acontecer*.

Con esto, anota Gadamer —aquí señalo otro punto de gran relevancia en su interpretación—, Heidegger no sólo superó las estéticas anteriores sino que, además, logró un planteamiento más allá de la metafísica; en esto radicaría la monumental importancia de *El origen de la obra de arte*: “No es sólo el desvelamiento de una verdad, sino que la obra misma es un *Ereignis*. Con ello se ofrece un camino para dar un paso más en la crítica de Heidegger a la metafísica occidental y su terminación en el pensar subjetivista de la modernidad”.¹⁹

La idea de verdad como desocultamiento de sentidos lograría, afirma Gadamer, trastocar, a su vez, la idea metafísica del puro estado de desocultamiento del ente en tanto conocido correctamente;²⁰ Heidegger habría sacado el tema de su reducción a un puro problema de cognoscibilidad del ente. Con ello, la caracterización del ser de la obra de arte como desocultamiento y ocultamiento logra, en el texto heideggeriano, establecer una correlación entre este modo de ser de la obra y el modo de ser del ser, es decir, ser es ser mundo y tierra.

¹⁸ Hans-Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte”, *op. cit.*, p. 257.

¹⁹ *Ibid.*, p. 258.

²⁰ En ese sentido, Heidegger señala que: “La desocultación del ente no es jamás tan sólo un estado existente sino un acontecimiento. La desocultación (verdad) no es ni una propiedad de las cosas, en el sentido del ente, ni de las proposiciones”. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, *op. cit.*, pp. 87-88.

Su verdad no es la plana revelación de sentido, sino más bien la insondabilidad y profundidad de su sentido. Así, su esencia es surgimiento y acogimiento en virtud de la lucha entre mundo y tierra. Lo que en la obra de arte encuentra su legitimación debe, después de todo, constituir la esencia del ser.²¹

Mundo y tierra, entonces, se legitiman como conceptos con los cuales Heidegger sigue confrontando al pensamiento que se sostiene en el sujeto. Sí el desocultamiento en la obra fuese total, entonces, no se representaría un mundo; la idea de tierra nos hace apreciar lo contrario: que la obra no es una determinación de la voluntad del sujeto.

Según Gadamer, la tesis universal del texto heideggeriano radica en que el ente no puede ser reducido a la voluntad del sujeto; el ente no sólo se abre, sino que se oculta, y sólo en esta medida se sostiene a sí misma la obra. Según Gadamer, esto a su vez combate todo posible objetivismo o pretensiones de total objetividad del conocimiento; el ente sólo es tal mientras se oculta, pero ese ocultamiento da siempre la posibilidad y la garantía de la apertura misma en la que los entes hacen frente.

Entonces, la obra, como esa unidad que se sostiene a sí misma en su estado de abierto y de cerrado, es lo que legitima aquello que Gadamer denomina la tesis universal del pensamiento heideggeriano de *El origen de la obra de arte*: el ente sólo es ente en lo abierto, pero en tanto comprendido nunca totalmente, porque es ocultamiento. A través de la obra de arte se entiende que, como ella, el ente es ocultamiento y desocultamiento. La verdad de la obra está en su abrir y en su cerrar; ésta permite al ente serlo porque el ente es ocultamiento y desocultamiento.

Finalmente, lo que salta a la vista de toda la reflexión es el significado hermenéutico del ser de la obra de arte. La obra es generación de sentidos (mundo), abre sentidos pero, a su vez, oculta y reserva otros (tierra) justamente para poder seguir siendo mundo y apertura de sentidos. Si la obra fuese sólo mundo, las interpretaciones se fijarían y se detendrían; es debido a que la obra es reserva, es decir, tierra, que puede seguir generando sentidos e interpretaciones.

²¹ Hans-Georg Gadamer, "La verdad de la obra de arte", *op. cit.*, p. 259.