

Obra de arte, hermenéutica y educación. Para la crítica de Heidegger y Gadamer

Alberto Carrillo Canán (Puebla/México)

cs001021@siu.cen.buap.mx

Para Gadamer, siguiendo formalmente a Heidegger, “hermenéutica” es “autocomprensión” y la “autocomprensión” siempre sería comprensión del propio “ser en el mundo”. Así pues, *prima facie* parece posible desarrollar este *modelo formal* de la “hermenéutica” como “autocomprensión” del propio “ser en el mundo” hasta arribar al *problema específico* de la educación. Pero esta impresión es generada por nuestra comprensión *meramente coloquial* de los términos “autocomprensión” y “ser en el mundo”, la cual no tiene porque corresponder al *sentido técnico* de dichos términos ni en Heidegger ni en Gadamer. Por ello, el presente trabajo tiene como meta examinar en *un nivel fundamental* y de manera crítica la posible relación entre “hermenéutica” en el sentido gadameriano y educación. Este nivel fundamental lo localizamos en la *propuesta básica* de la hermenéutica gadameriana de la “recuperación de (...) la verdad del arte”. Dicha “verdad” vendría a implicar, a los ojos de Gadamer, una “autocomprensión” privilegiada coincidente con un “golpe” que nos es “asestado”, o bien, de un “vuelco” de nosotros mismos producido por la “experiencia del arte”, “vuelco” según el cual “el mundo se ve diferente”. La “verdad del arte” tendría, pues, según Gadamer, lo que con toda justicia podemos llamar un *efecto catártico*. Empero, el examen de las posibles relaciones entre la supuesta autocomprensión catártica producida por la obra de arte y la educación exige recurrir a la concepción matriz heideggeriana del “ocurrir de la verdad” en la “obra de arte”. De esta manera nos abocamos ahora al examen básico de las relaciones entre “verdad” y “obra de arte” en Heidegger y Gadamer, así como de la idea correspondiente de “autocomprensión” y catarsis. Al final tendremos que el resultado principal de tal catarsis es, según nuestros autores, formalmente, *religioso*. Se trata de un *re-ligare*, de la “formación de la comunidad” y la integración en ella y, a saber, en tanto comunidad particular y excluyente - “que sabe lo que le pertenece y lo que no”, que es “imperiosa” en “el aceptar y el repudiar” - definida por una “tradición”. La propuesta educativa partiendo de la hermenéutica se perfila, de esta manera, como un antiuniversalismo de principio, basado en aquella catarsis peculiar que devuelve a cada uno a lo “propio”, a lo que él “pertenece”.

Consabidamente el proyecto hermenéutico gadameriano está inspirado en la hermenéutica heideggeriana, especialmente, en la teoría heideggeriana de la verdad¹, sobre todo, en la versión de tal teoría contenida en el artículo de Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), el cual es medular para los puntos de vista gadamerianos. Precisamente la idea, que de por sí no es nada evidente, de la “verdad del arte” (Gadamer) o, más exactamente del “ocurrir de la verdad” en “la obra de arte” (Heidegger), constituye el punto de partida adoptado por Gadamer para desarrollar su proyecto hermenéutico. Por ello, en la obra principal de Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960), la primera parte está dedicada a la “elucidación del problema de la verdad desde la experiencia del arte”. Pero como ya indicamos, la idea de que el arte

¹ Para una discusión exhaustiva de estos conceptos en Heidegger, véase nuestro libro *Interpretación y verdad. Acerca de la ontología general heideggeriana*, Analogía Filosófica, México 1999.

posee algún tipo de verdad no es autoevidente. De hecho, la estética filosófica más importante, la kantiana, presentada en la *Kritik der Urteilskraft*, tiene como su concepción principal el que la *belleza* no tiene nada que ver con el *conocimiento* y, por tanto, con la *verdad*. Así pues, resulta natural que en su “elucidación del problema de la verdad desde la experiencia del arte”, Gadamer tenga que confrontarse críticamente con la estética kantiana. Por esta razón resulta conveniente esbozar el proyecto hermenéutico gadameriano en comparación con Kant antes de pasar al examen del modelo heideggeriano adoptado por Gadamer.

I. Esbozo del proyecto de Gadamer: del gusto formal con validez universal al gusto material de una sociedad

En contra de la tradición iluminista, la tarea medular del modelo hermenéutico gadameriano es *hacer plausible* la existencia de un *conocimiento* particular - pero no meramente individual - que *no sea de validez universal*. Desde el principio, la “comprensión hermenéutica”, según el proyecto de Gadamer, queda entre los dos polos de lo meramente individual y lo universal. El peligro, según lo ve Gadamer, consiste en el desgajamiento de la comunidad ya sea partiendo de un individuo que se autocomprende meramente desde sí mismo, o bien, desde un individuo que se autocomprende desde un proyecto universal de humanidad. Utilizando términos *kantianos* podríamos formular el programa hermenéutico gadameriano como la institución teórica de un *conocimiento* que no sea ni “privado” ni “universal” sino “general”.

§1. La diferente validez de los “juicios estéticos”

La referencia recién hecha a los términos kantianos “privado”, “general” y “universal” no es casual. Se trata de una distinción fundamental en la *Kritik der Urteilskraft*. Para Kant el conocimiento siempre es, en principio, “universal”, es decir, en materia de conocimiento todo el mundo debe juzgar como yo, si mi juicio es *verdadero*. Pero precisamente en cuestiones de “gusto”, el cual *no* es de ninguna manera “conocimiento”, es posible distinguir entre lo *privado*, lo *general* y lo *universal*. Sólo el auténtico “juicio del gusto” o juicio sobre “lo bello” es de “validez universal” - si bien meramente “subjetiva” por no ser conocimiento -. Según Kant, el que juzga algo como “bello” pretende que todo el mundo juzgue de la misma manera, aún sin tratarse de conocimiento (U 17s)² y, por lo tanto, sin que tenga sentido hablar de la “verdad” del juicio. Por el contrario, los juicios sobre lo “agradable” *no* son, en sentido estricto, juicios del gusto, y tienen sólo validez “privada” o bien solo validez “general”. Seamos más precisos.

En la *Kritik der Urteilskraft*, Kant utiliza el término “general” para referirse a aquel “juicio estético” que sin ser meramente el “juicio privado” de un individuo, tampoco es “universal”. Es decir, aquel que lo emite, sabe que lo que él considera “agradable”, lo es sólo para un grupo determinado; se trata sólo del “gusto” de un grupo específico más o menos *definido* (U 20s.), como por ejemplo, el gusto referido a un *tipo*³ de música folklórica o a cierto *tipo* de arquitectura habitacional o ritual. Por su lado, el juicio “privado” sobre lo “agradable” se emite con la conciencia de calificar como “agradable” algo que, en principio, no tiene por qué agradar más que aquel que

² Para las abreviaturas y la bibliografía véase la lista al final de este trabajo.

³ Para lo que está implicado en la idea del tipo, véase aquí abajo.

lo emite, por ejemplo, un juicio sobre el sabor de una comida *particular*. Por ello la forma de este juicio no es tanto “X es agradable”, sino “X *me* es agradable” (cf. U 18s.). Hemos empleado el término “juicio estético”; con este nombre Kant se refiere a todo juicio que no es conocimiento, mientras que el conocimiento está formado por “juicios lógicos” *verdaderos* (U 4s.). Un “juicio del gusto” en sentido estricto o juicio sobre lo “bello”, también es un “juicio estético” - ya que no es un “juicio lógico” verdadero -, pero con la particularidad de que se emite con la pretensión de “validez universal” “como si fuera” un “juicio lógico” *verdadero* o *conocimiento* (cf. U18).

Para esquematizar el proyecto gadameriano, podemos decir que la tarea que Gadamer se propone equivale a postular la existencia de juicios que son de validez sólo general y, además, *verdaderos*, es decir, que son *conocimiento*. Tal figura la busca Gadamer en el arte, por eso nos dice en *Wahrheit und Methode*: “El arte es conocimiento (...)” (G1 103); o bien, dando por sentada la relación entre arte y “gusto”, nos dice: “Con el concepto de gusto se hace, pues, sin duda alguna, referencia a un *modo de conocimiento*.” (G1 41, c. a.).

§2. El juicio de grupo

Para penetrar un poco más en el proyecto gadameriano conviene referirse al papel de la “sensación” en los juicios sobre un objeto, de acuerdo a Kant. Aquí encontramos dos posibilidades básicas del uso del término “sensación”. En efecto, “sensación” puede “expresar” algo “meramente subjetivo en la representación del objeto”, a saber, nuestro “sentimiento” de “placer o displacer” frente tal representación, o bien puede “expresar”, “propriadamente, lo material (real)” de la misma, por ejemplo, cierto tono de color. Obviamente sólo lo segundo *puede* ser “utilizado” en el “juicio lógico” y *al mismo tiempo* ser una “parte del conocimiento”. Lo primero, es decir, la “sensación” en el sentido del “estado del sujeto” del juicio, no es “objetivo” y no tiene *absolutamente nada* que ver con el conocimiento (U XLII - XLIII). Ahora bien, es la “sensación” en el sentido objetivo lo que puede convertirse en un “estímulo” (U 38), es decir, *servir de base* a la “sensación” en el sentido meramente subjetivo, resultando el “placer o displacer” frente al objeto como “agrado” o “desagrado”. Kant dice: “*Agradable* es aquello que le place a los sentidos en la sensación.” (U 7, c. a.) Más explícitamente Kant nos dice: “El color verde del prado pertenece a la *sensación objetiva*, en tanto visión de un objeto de los sentidos; lo agradable de la misma pertenece a la *sensación subjetiva*, mediante la cual no se representa ningún objeto: es decir, [pertenece]⁴ al *sentimiento*, mediante el cual el objeto es considerado como objeto del agrado (el cual *no es ningún conocimiento* del mismo [del objeto])” (U 9). Tal “sentimiento” o “sensación subjetiva” basada en la “objetiva” la llama Kant “inclinación”, “afición” (*Neigung*) (U 8).

Precisamente la “sensación” en este sentido subjetivo de la “afición” da la base para los “juicios estéticos” “privados” y “generales”: se trata de la expresión de aficiones generales, es decir, de grupo, o bien meramente privadas. Sin embargo, para que tal “afición” sea realmente “afición”, hay un concurso de “juicios lógicos” los cuales, a pesar de ser lógicos, *no son conocimiento*: comida de cierto *tipo*, música de cierto *tipo* resulta “agradable”, y esto es lo que Kant llama un “juicio lógico basado en un juicio estético”, más precisamente, en un “juicio de los sentidos” (U 24). Así, si el olor de “esta” rosa es agradable, y el de “esta otra” también es agradable, etc., se puede llegar al juicio: “las rosas tienen un olor agradable”. Lo que ocurre, nos explica Kant, es que se parte de una “representación singular”, por ejemplo, *esta* comida, *esta*

⁴ Todos los añadidos entre corchetes en una cita, son nuestros.

música, este olor, para de ahí, “mediante comparación” con otras representaciones singulares, arribar al “concepto”, por ejemplo, al concepto “olor de rosa”. El concepto *define*, pues, un *tipo* de olor, o bien un *tipo* de comida, de música, etc. (U 24). De esta manera la “afición” mediada por “concepto” - es decir, expresada en juicios lógicos - resulta ser *no conocimiento* pero si un “*interés*” como “agrado” que está articulado conceptualmente⁵. En otras palabras, la “afición” “privada” y la “particular” en su forma *desarrollada*, son siempre un “interés” privado o de grupo *articulado lógica o conceptualmente*. El proyecto Gadameriano, tal como lo esbozamos arriba, parecería, pues, implicar la revalorización de los intereses de grupo declarándolos no sólo “autocomprensión” sino, además, *conocimiento*. Por ello podemos completar la cita de Gadamer hecha arriba acerca del “gusto”; el “gusto” resulta, a saber, ser gusto “social”: “Con el concepto de gusto se hace, pues, sin duda alguna, referencia a un *modo de conocimiento*. (...) Por ello, en su esencia más propia el gusto no tiene nada de privado sino que es un fenómeno social de primer orden.” (G1 41, c. a.). Pero antes de pasar a la formulación elemental de tal proyecto de *gusto social* con carácter de *conocimiento* así como a su base heideggeriana, es necesario aquí considerar todavía la idea kantiana del “juicio del gusto” o juicio “carente de todo interés”.

§3. La formalidad del “juicio del gusto” kantiano y el “contenido” del gusto gadameriano

En el “juicio del gusto” se trata en primer lugar de otro papel de la “sensación”. En efecto, en el “juicio estético” en tanto “juicio del gusto” en sentido estricto, la “sensación” también es un “sentimiento de placer o displacer”, pero en este caso el sentimiento no está basado en la “sensación objetiva”, no es despertado por ningún “estímulo”, es decir no depende para nada de “lo *material*” o “*real*” de la “representación del objeto”. Por lo tanto, el objeto *ni siquiera necesita existir*. En tal juicio, dice Kant, “soy indiferente frente a la existencia del objeto” (U 6). Se puede tratar simplemente de la representación imaginaria del objeto (Kant: en la mera “reflexión” y no en la “intuición”) (U 5s)⁶. La pregunta es, entonces, cuál es el fundamento del “placer” frente a “lo bello”. Kant nos dice: “(...) el fundamento del placer está dado meramente por la *forma* del objeto *para la reflexión en general* y no, por lo tanto, por ninguna sensación [objetiva] del objeto, aunque ésta no tenga relación con ningún *concepto* que implique alguna intención (...)” (U XLV).

Kant rechaza, pues, el “estímulo”, inmediato o articulado *conceptualmente*, proveniente de la *materia* o lo real del objeto como “fundamento” del “juicio del gusto”. Ni la “materia” ni algún “concepto” del objeto basada en ella, sino sólo la mera “*forma*” del objeto da el fundamento del “juicio del gusto”. A partir de la insistencia kantiana en la *forma* se desarrolló la oposición referida por Gadamer entre “estética formal y estética de contenido” (G8 201) o *material*. El programa gadameriano aparece en este marco como el postular la “estética de contenido” en tanto que “gusto” de “una sociedad”. Veamos.

En *Wahrheit und Methode*, precisamente en la parte dedicada a la crítica de la estética kantiana, Gadamer se refiere al ideal de “*formación estética*” - del “gusto” - que orientado por Kant busca “elevación a la universalidad, distanciamiento de la particularidad (...), reconocimiento de aquello que no responde ni a las *propias* expectativas ni preferencias.” (G1 90). Pero con esta oposición entre lo “universal” y lo

⁵ El interés no siempre está articulado conceptualmente, ya que el “interés” en su definición básica, como aquel “agrado que está ligado a la representación de la existencia de un objeto” (U 5), también se encuentra en los animales (U 15).

⁶ Consabidamente, la intuición “representa” un objeto *en su existencia*.

“propio” Gadamer no está, de ninguna manera, defendiendo las “aficiones” privadas, como podría parecer a primera vista. De hecho, para Gadamer, lo “propio” es *colectivo*. Una oración más abajo aclara: “Sin embargo la unidad de *un* ideal de gusto el cual distingue y une a *una* sociedad, es diferente de lo que constituye la figura de la *formación estética*. El gusto se rige todavía [en este caso “social”] por un criterio de *contenido*. Lo que *una* sociedad reconoce, cuál gusto domina en ella, esto *crea* la comunidad de la vida social. *Tal sociedad elige y sabe lo que le pertenece y lo que no*. Tampoco el poseer intereses artísticos es para ella algo arbitrario [individual, particular] ni universal (...), sino que lo que los *artistas* crean y la *sociedad* valora forma parte de la *unidad* de *un* estilo de *vida* y de un ideal del gusto.” (G1 90). Gadamer pasa, pues, de la sobria figura kantiana de los juicios que expresan la “afición” de grupo o “general” al ente consistente en “una sociedad” la cual “*sabe lo que le pertenece y lo que no*”, así como a los artistas que forman una “unidad” con su sociedad⁷.

Antes de proseguir, resulta fundamental cerciorarse de que el *constructum* Gadameriano no es inofensivo sino que tiene realmente un carácter no sólo excluyente sino *imperativamente excluyente*. Gadamer nos dice, en efecto, que el “gusto” es un “juicio[.]” sobre “lo singular con vistas a un todo [de hecho, un todo “social”]: “la comunidad de un grupo, de un pueblo”, G1 26] respecto de si (...) combina con él o no. Y para esto *hay que tener* el »sentido« correspondiente - en todo caso, *no se puede demostrar nada* -.” (G1 43). Y la aquí imperante “(...) *seguridad en el aceptar* (...) y el *repudiar* (...) *es la mayor posible*.” (G1 45). De hecho, se trata de una imperiosidad que, a pesar de implicar conocimiento, no necesita de razones: “El fallo del gusto posee (...) una *imperiosidad peculiar*. Consabidamente, en materia de gusto no existe ninguna posibilidad de argumentar (...). Se tiene que tener gusto y *ya* (...). La *imperiosidad* del juicio del gusto incluye su validez. El buen gusto siempre está seguro de su juicio, (...) *es un aceptar y repudiar que no titubea* (...) y *no conoce el buscar razones*.” (G1 42). Más aún: “Se sigue (...) que el gusto *conoce* algo - y, a decir verdad, de una manera que (...) no admite ser compatibilizada con reglas o conceptos.” (G1 43). Esto último es una diferencia notabilísima respecto a Kant la cual no podemos examinar aquí: el interés de grupo kantiano no es conocimiento a pesar de estar articulado conceptualmente, mientras que, por el contrario, el “gusto” “social” gadameriano es “conocimiento” a pesar de no estar articulado conceptualmente.

Ciertamente, con el concepto de “gusto” Gadamer no se refiere meramente a “aficiones”, sino fundamentalmente, expresado en términos kantianos, al “respeto” (U 17) por valores *religiosos* y *morales*. De hecho, Gadamer rechaza la “distinción estética”, término con el que él designa el *ideal* consistente en la *separación* de la “calidad estética de una obra de todos los momentos de *contenido* que nos hacen tomar una posición moral o religiosa y se refiere a la obra *sólo* en su ser estético.” (G1 91). Sin embargo, al nivel del “respeto” se repite la situación doble que encontramos al nivel de las meras “aficiones”. Es decir, por un lado se trata de que lo que “una sociedad” “reconoce” es, nuevamente, no universal, sino solamente “general” en términos kantianos, o “común” dicho en términos gadamerianos. Por otro lado, esto meramente “general” o de grupo debe tener el *status* de conocimiento. Y aquí la referencia a Kant es, nuevamente, esclarecedora respecto del sentido del proyecto gadameriano.

Para Kant la *moral* es conocimiento, no de acuerdo al “concepto de naturaleza”, pero sí de acuerdo al “concepto de libertad” y, por tanto, *conocimiento práctico*, que en tanto tal es de validez universal. Por otro lado, tanto para el Kant de la *Kritik der*

⁷ Véase la crítica del historiador del arte Gombrich a las explicaciones de los estilos artísticos y su transformación basadas en *colectivos*, AI 21.

praktischen Vernunft como para el de la *Kritik der Urteilskraft*, la religión es también *conocimiento*, a saber, “conocimiento de nuestros deberes como mandatos divinos” (U 477; cf. P 233), lo que también tiene validez universal *objetiva*, y por eso mismo es *conocimiento* en sentido estricto. Es decir, trátase de “afición” o de “respeto”, el proyecto referido al gusto de “una sociedad”, pone en el centro los valores de un grupo y, ponerlos en el centro, significa considerarlos *conocimiento* y, a saber, un conocimiento que *no* es universal. Nótese aquí que la postulación gadameriana de, en términos kantianos, un “respeto” que siendo conocimiento no es universal, permite que tal respeto sea *integrado* en el concepto del “gusto” gadameriano, el cual tiene las mismas características consistentes en ser un conocimiento no universal- que, además, no es demostrable, “no conoce el buscar razones” y, por si fuera poco, es imperioso en su “aceptar y repudiar” -. Esta integración de “moral y religión” en el “gusto” - *imperioso y excluyente* - de “una sociedad” corresponde a la importancia sobresaliente que Gadamer, siguiendo las huellas de Heidegger, le atribuye ahora a la obra de arte. A tal *integración* de lo moral y lo religioso en lo estético, la llama Gadamer, por oposición al ideal de inspiración kantiana de la “distinción estética”, la “*no distinción estética*” (G1 122, c. a.). Este término expresa la consigna programática gadameriana según la cual al gusto material o de “contenido” de “una sociedad” dada pertenecen los valores religiosos y morales de la misma: ellos son parte del “arte” en tanto éste es “conocimiento”. Por supuesto, lo que queda planteado, es cómo es que el arte es “conocimiento” o, en otras palabras, en qué sentido habría tal cosa como la “verdad de la obra de arte”. Esto nos remite al maestro de Gadamer, Heidegger.

II. El “ocurrir de la verdad en la obra”

El problema fundamental al que nos enfrentamos ahora es, según se verá, por qué el Heidegger de *Sein und Zeit* (1927) da el paso de redactar un escrito tan extraño como lo es *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935)⁸. La “pregunta por el sentido de ser” (SZ 2) en la primera obra da paso a la “pregunta por el origen de la obra de arte” en la segunda (Hw 1). Lo que resulta claro es que, por alguna razón, la obra de arte adquiere un papel fundamental para Heidegger. Se trata de que, según de Heidegger, a “la esencia de la obra pertenece el ocurrir de la verdad” (Hw 43), y ya en otro lugar⁹ examiné al extraño hecho de que en el escrito que ahora nos ocupa Heidegger acabe por alinear a la “obra de arte” con otras *obras* muy peculiares como son “el hecho fundacional de un estado” y “el sacrificio esencial”; también estos son, de acuerdo a Heidegger, un “ocurrir de la verdad” (cf. Hw 41, 48). Más aún, nos encontramos con la extraña relación, aún por examinar, según la cual el “ocurrir de la verdad” “en el ser obra de la obra” (Hw 41) implica las “(...) *decisiones* de las que para un *grupo humano histórico* resultan la victoria o la derrota, la bendición o la maldición, el dominio o la esclavitud.” (Hw 49). Así pues, a la pregunta inicial de qué tiene que ver la obra de arte con la verdad, se suma ahora la pregunta de qué tiene que ver la obra de *arte* con las “ocurrencias” o “sucesos” extraordinarios recién mencionados.

⁸ Una descripción de lo extraño de este paso la encontramos, por ejemplo, en el escrito del propio Gadamer titulado *Die Wahrheit des Kunstwerkes* (1960), en: G3 249-61.

⁹ Véase, A. Carrillo, *The concept of “earth” by Heidegger. History and the “oblivion of Being”*, de próxima aparición en: *Analecta Husserliana*.

§4. La “obra” y “lo extraordinario”

En realidad, a pesar su título *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en este escrito a Heidegger no le interesa la obra de arte *en tanto tal* sino sólo un rasgo de la ella que él considera esencial por los motivos que explicaremos. Se trata de lo *extraordinario* de la misma.¹⁰ La obra de arte es un producto, como también lo es un útil cualquiera, pero a diferencia del simple útil, en aquella hay algo extraordinario. Veamos cómo lo plantea Heidegger: “Ciertamente que el hecho de »que« ha sido fabricado, pertenece a todo útil que está disponible y se encuentra en uso. Pero este »que« no se destaca en el útil, desaparece en su utilidad. Mientras más adecuado es un útil, tanto menos sobresale (...). En general, en toda cosa presente [*Vorhandenes*] podemos notar »que« ella es; pero también esto es notado para inmediatamente caer en el olvido, a la manera de lo común. ¿Qué es más común que el hecho de que el ente es? Por el contrario, en la obra lo fuera de lo común es precisamente el hecho de que ella, en tanto tal, sea. No se trata de que el suceso [*Ereignis*] de su haber sido creada simplemente reverbera en la obra, sino que el carácter de suceso [*das Ereignishafte*] de que la obra es como esta obra, lanza esta obra delante de sí misma y la ha lanzado en una base [*ständig*] alrededor de ella misma. Mientras más esencial sea la manera en que una obra se abra, tanto más relumbrará el hecho singular de que ella es en vez de que más bien no sea. Mientras más esencial sea la manera en que este golpe llega a lo abierto, tanto más extraña será la obra y tanto más y solitaria estará. En el producir la obra está el ofrecer este »que ella es«.” (Hw 51s.). Nótese *en passant* que el “(...) golpe de que tal obra es” (Hw 52, c. a.), se opone de la manera más directa posible al “desinterés” del “juicio del gusto” kantiano para el que la existencia del objeto es *indiferente*.

Para discutir este pasaje no está de más subrayar la relación formal que Heidegger establece entre “lo común” o “lo acostumbrado” (*das Gewöhnte*) por un lado, y el “olvido”, por otro: “(...) lo acostumbrado de una larga costumbre la cual ha olvidado lo desacostumbrado de lo cual ha surgido [*entsprungen*].” (Hw 9). Lo “común” o “acostumbrado” es, pues, el “olvido” de lo “desacostumbrado”, podemos decir, de lo extraordinario o fuera de lo común. Y lo extraordinario es aquello de lo que se ha brotado (*entsprungen*), es decir, el “origen” (*Ursprung*). Lo “común” implicaría el “olvido” del “origen” o, según veremos, “el olvido del ser”.¹¹ De hecho, lo más importante del pasaje citado (Hw 51s.), no es tanto lo extraordinario de la obra, sino que tal extraordinariedad representa el “golpe” muy especial que suspende lo que en otros escritos Heidegger llama el “olvido del ser”. Y ahora tenemos que analizar qué significa esto.

Lo extraordinario de la obra es que en ella, según Heidegger, sobresale el hecho de “que ella es en vez de que más bien no sea”. Esta oración es una paráfrasis de la pregunta “¿Por qué, después de todo, el ente es y no más bien la nada?” (EM 1), oración que es el *Leitmotiv* del escrito de Heidegger *Einführung in die Metaphysik* (1935), correspondiente a la lección impartida por Heidegger algunos meses antes de la redacción del escrito *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Según la *Einführung* la pregunta de por qué el ente es y no más bien la nada, constituye “(...) la primera pregunta, en un principio como la más amplia, después, como la más profunda y, finalmente, como la más original.” (EM 2). Se trataría de la pregunta filosófica por excelencia y “[f]ilosofar es preguntar por lo extraordinario.” (EM 10). Una oración antes, citando a Nietzsche, Heidegger dice: “»[u]n filósofo es un hombre que constantemente experimenta, ve, escucha, sospecha, espera, sueña cosas extraordinarias ...«” (EM 2).

¹⁰ Cf. Hw 19, 20, 29, 51, 52, 58, 61.

¹¹ Para una discusión acerca de la igualdad que Heidegger establece entre “origen” y “ser”, véase nuestro libro *Interpretación y verdad*, referido arriba, §13.

Poco más abajo leemos: “Filosofar (...) es un preguntar extraordinario por lo extraordinario.” (EM 2). De hecho, también en *Der Ursprung des Kunstwerkes* encontramos esta idea, ya que junto a los otros sucesos extraordinarios como “el acto fundacional de un estado” y el “sacrificio esencial”, Heidegger alinea el “preguntar del pensador” el cual en tanto preguntar “es el pensar del ser (...)” (Hw 48).

Con lo anterior queda plenamente demostrado que el interés heideggeriano por la obra de arte radica en lo que él considera el carácter extraordinario de la misma, consistente, formalmente, en que en ella sobresale “el hecho de que es más bien que no sea”, es decir, consistente en la superación del “olvido del ser”. Entonces, aquel que está expuesto al “golpe” de la obra de arte experimenta lo extraordinario de su *ser*¹², quedando con ello en las cercanías del filósofo en tanto que éste hace la pregunta extraordinaria por el “ser”. “Lo extraordinario” es, pues, la *anulación* del “olvido del ser”, ya sea en la presencia de la “obra” o en la “pregunta” del filósofo – así como en “el hecho fundacional de un estado” o en el “sacrificio esencial”. Por lo demás, se trata de relaciones complementarias, pues según vimos arriba, “lo común” implica el “olvido” de “lo desacostumbrado”. Obviamente, rescatar, volver o llegar - como se quiera - a “lo desacostumbrado” implica suspender “lo acostumbrado”. Se trata de un “vuelco” (Hw 61) de una cosa a su opuesta y viceversa. Pero más allá de esta formalidad lo importante radica en cómo entiende Heidegger concretamente tal suspensión de “lo común” o “vuelco” a “lo extraordinario”. Adelantaremos una respuesta básica, aunque hasta cierto punto todavía formal: la superación del “olvido del ser” tiene lugar en el “suceso de la verdad”, entendido esto como “*lo histórico*” en sentido superlativo.

§5. La “obra”, el “vuelco” y la “historia

La idea de Heidegger va mucho más allá de que notemos que la obra de arte “es”, mientras que en el uso del utensilio olvidemos que éste es. El “golpe” de la obra es, en verdad, según Heidegger, un “vuelco” (Hw 61), una “transformación (...) del ser” (Hw 58). La obra de arte tiene el efecto, nos dice Heidegger, de que en su “cercanía *abruptamente* estuvimos en un lugar diferente al que de manera *acostumbrada* solemos estar.” (Hw 20) Con esto la idea de “lo extraordinario” empieza a adquirir un carácter, podemos decirlo, envolvente, total. En efecto: “Desde la esencia del arte ocurre que éste (...) instaura un lugar abierto, en cuya apertura *todo es diferente a lo acostumbrado*. (...) [M]ediante la obra, *todo lo acostumbrado* y *todo lo anterior* se convierte en inexistente.” (Hw 58). Y tal transformación o “vuelco”, nos atañe en primer lugar a nosotros, “(...) puesto que una obra *sólo* es real *como obra* cuando nosotros mismos salimos de lo que nos es *acostumbrado* [*unserer Gewöhnlichkeit entrücken*] y penetramos en lo abierto por la obra, para así poner de pie *nuestra* esencia misma en la verdad del ente.” (Hw 61).

De la idea de que en la obra sobresale el hecho de que es, es decir, de la *suspensión* del “olvido del ser” en el caso muy particular de la obra, Heidegger pasa a *otra* suspensión: a la *suspensión* de “lo que nos es acostumbrado” sin más, es decir, en su *totalidad*. Lo cual ciertamente puede ser calificado de un “vuelco”: “*todo es diferente a lo acostumbrado*”. Obviamente Heidegger entiende el carácter extraordinario de la obra de arte en un sentido fundamental. Y es precisamente esta extraordinariedad radical de la obra de arte lo que hace que Heidegger la ponga al lado de *obras* tales como “el acto fundacional de un estado” o “el sacrificio esencial”. De la idea formal de la superación del “olvido del ser” hemos pasado a la suspensión

¹² Y como se verá más abajo, tanto del ser de la obra como del propio ser y, más aún, del ser del ente en general.

de “lo acostumbrado” en su totalidad. Y recordando *Sein und Zeit* esto nos da un indicio muy interesante de qué es lo que para Heidegger está aquí en juego.

Hemos conocido el término heideggeriano “lo que nos es acostumbrado” - en alemán *unsere Gewöhnlichkeit* -, pues bien, se puede suponer que en *Der Ursprung des Kunstwerkes* este término es el sustituto para lo que en *Sein und Zeit* Heidegger llama la “cotidianidad” - en alemán *Alltäglichkeit* - del “ser ahí, el ente que en cada caso soy yo.” (SZ 53) En *Der Ursprung des Kunstwerkes* hay evidencia muy fuerte para sostener esta hipótesis interpretativa. Esta evidencia se encuentra en la relación privilegiada que Heidegger establece entre la “obra” y la “historia” o lo “histórico”. Antes de proceder al examen de esta evidencia nos interesa dejar claros los términos del problema. Para ello lo primero que hay que hacer es recordar que en *Sein und Zeit* la contrapartida de la “cotidianidad” es la “historicidad propia”, en la que también ocurre, según veremos, algo así como un “vuelco” de la “existencia” (SZ 297s., 383-5). Lo segundo que debemos hacer es insistir, por un lado, en que la obra anula o suspende “lo acostumbrado” y, por otro lado, en que con ello *la obra misma* viene a ser algo así como un suceso “histórico”. Es decir, mientras que en *Sein und Zeit* la oposición conceptual la forman la “cotidianidad” y la “historicidad propia”, en *Der Ursprung des Kunstwerkes* dicha oposición la forman, por un lado “lo que nos es acostumbrado” y, por otro, la “obra” y la “historia”. Dado este juego de oposiciones lo que procede ahora es mostrar la relación de cuasi equivalencia entre la “obra” y “lo histórico” en *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Para ello es necesario examinar someramente la relación entre los términos “obra”, “mundo”, “tierra” e “historia” o “histórico” en este escrito.¹³

§6. “Mundo”, “tierra” y extraordinariedad

La primera relación es entre “obra” y “mundo”. Heidegger nos dice: “Ser obra significa erigir [*aufstellen*] un mundo.” (H2 29) Y acto seguido pregunta: “Pero, ¿qué es un mundo?” (Hw 30). Poco más adelante encontramos que “mundo” es aquello “(...) a lo que estamos sujetos mientras los caminos de nacimiento y muerte, de bendición y maldición, nos mantengan expuestos al ser [*in das Sein entrückt halten*]. Ahí donde tienen lugar las *decisiones esenciales* de nuestra *historia*, (...) ahí munde el mundo.” (Hw 30). Con esto tenemos una primera relación entre “obra”, “mundo” e “historia”, pero por ahora lo que nos interesa es precisar el papel del “mundo”. Unas líneas adelante Heidegger dice: “En la medida en que un mundo se abre, todas las cosas adquieren su tiempo y su urgencia, su lejanía y su cercanía, su amplitud y su estrechez.” (Hw 30). En otras palabras, un “mundo” es aquello “desde” donde las cosas adquieren *su carácter* o, para decirlo en los términos técnicos de *Sein und Zeit*, es “desde el mundo” que el “ente intramundano” adquiere su “*sentido de ser*” (SZ 83, 1, c. a.). Aquí no podemos entrar en más detalles, por ello, baste con señalar que en el escrito que ahora nos ocupa Heidegger está aplicando nuevamente el modelo de *Sein und Zeit* según el cual, el “mundo” es para cada ente su *constituyente transcendental*¹⁴ por excelencia. Por ello, el ente, *lo que es*, adquiere su sentido “desde el mundo”. En *Der Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger evita el tecnicismo de *Sein und Zeit* y nos da una versión, podemos decir, poetizante de la constitución de “sentido”: “El árbol y el pasto, el águila y el toro, la serpiente y la cigarra, adquieren su *contorno*, y de esta manera aparecen *como lo que son*.” (Hw 27s.). Se trata, precisamente, del “sentido de ser” de algo. De la misma manera, es partiendo del “mundo” - en este cita ahora

¹³ La siguiente exposición está orientada por el examen que realizamos en nuestro ya indicado escrito *The concept of “earth” by Heidegger. History and the “oblivion of Being”*.

¹⁴ Para el concepto de *constitución transcendental* véase abajo.

referido a la obra literaria - "(...) que se decide lo que es sagrado y lo que es profano, lo que es grande y lo que es pequeño, lo que es valiente y lo que es cobarde, lo que noble y lo que es pasajero, que se decide quién es amo y quién es esclavo." (Hw 28f.)

Y a partir de aquí podemos añadir el término "tierra" a los términos "obra" y "mundo". Heidegger dice. "*Pero en la medida* en que se abre un mundo, la tierra se levanta [*kommt zum Ragen*]; se muestra como lo que *soporta todo* (...)" (Hw 49). Lo importante aquí el vínculo indisoluble que Heidegger establece entre "mundo" y "tierra": "Mundo y tierra son entre sí esencialmente diferentes, empero, *nunca* está separados." (Hw 34). O bien: "El mundo (...) no puede soltarse de la tierra si es que, en tanto amplitud dominante y camino de todo *destino esencial*, tiene que estar fundado en algo *decidido*." (Hw 35). Lo interesante radica ahora en determinar cuál es el papel de la "tierra", dado que el "mundo" asume el mismo papel que ya tenía en *Sein und Zeit* y que consistía en ser el constituyente transcendental por excelencia. La idea es que el "logro"¹⁵ constitutivo transcendental del "mundo" - es decir, el dar "sentido" al ente y, en esta medida, presentarlo "como lo que es" - necesita ahora de la "tierra". En efecto: "El mundo *se funda* sobre la tierra, y la tierra se levanta *atravesando* el mundo." (Hw 34).

Estas fórmulas pseudo poéticas tienen un sentido meramente alegórico. La idea es que el "logro" transcendental del "mundo" requiere del logro transcendental de la "tierra". En otras palabras, la dotación de sentido "desde el mundo" esta *fundada* en el logro transcendental de la "tierra". Pero, si el logro transcendental del "mundo" es la dotación de sentido para que "el águila", "la cigarra" etc., "aparezcan como lo que son", o equivalentemente, para que "todas las cosas" adquieran "su tiempo y su urgencia", su "amplitud y su estrechez", etc., entonces, ¿cuál es el logro o contribución de la "tierra" en esta constitución transcendental? La respuesta la encontramos, en primer lugar, atendiendo con cuidado a las exigencias que Heidegger impone en este escrito al logro transcendental del "mundo". El "mundo" no sólo da a cada ente su "sentido de ser", como ocurre en los §§ 15 -18 y 22-25 de *Sein und Zeit*, sino que ahora, en *Der Ursprung des Kunstwerkes*, esta dotación de sentido tiene el carácter de lo "histórico". No en balde nos ha dicho Heidegger en lo ya citado arriba: "Ahí donde tienen lugar las *decisiones esenciales* de nuestra *historia*, (...) ahí munde el mundo." Es decir, a diferencia de los pasajes de *Sein und Zeit* introductorios del concepto de "mundo", en *Der Ursprung des Kunstwerkes* el problema de la constitución transcendental está desde el principio referido a lo que lo que en *Sein und Zeit* es la "historicidad" y constituye la parte terminal de la teoría heideggeriana de dicha constitución. En otras palabras, en el escrito que ahora nos ocupa, no se trata de la constitución simple sino, desde el principio, de la constitución en el marco de la "historicidad" o, equivalentemente, de "lo extraordinario".

§7. La "perturbación", la "obra" y lo extraordinario

Lo que acabamos de llamar la constitución simple en *Sein und Zeit* es, en primer lugar, el famoso "análisis del útil" (§15).¹⁶ Y exactamente a continuación Heidegger examina el hecho de que la "utilidad" del "útil" está oculta en su uso mismo, por lo que apenas una alteración en el transcurso del trabajo acostumbrado o normal, vendría a ser aquello que hace que la "utilidad" del útil, es decir, el mismísimo "ser" del útil, sea "visible". Por ejemplo, "apenas"¹⁷ cuando el martillo con el que martilleo se rompe, entonces, paso a echar de menos la "utilidad" misma del útil o, en otros

¹⁵ El "logro" (*Leistung*) es un término técnico de la fenomenología transcendental.

¹⁶ En segundo lugar, el "análisis" de la constitución del que coexiste conmigo (*Mitdasein*).

¹⁷ Para el sentido de éste término véase abajo.

términos, entonces la utilidad del útil resalta, aunque sea, como dice Heidegger, en este su “despedirse” (SZ 74). Lo que ahora conviene recordar, es la formalización de esta idea en *Sein und Zeit*: según Heidegger, la “perturbación” del proceso de utilización, provenga ésta de donde provenga, es aquello que presenta o hace “visible” el ser del utensilio. Pero, obviamente, la “perturbación” es algo *extraordinario*. Con esto ya tenemos el puente para pasar a la “obra de arte”.

De hecho, las ideas de *Sein und Zeit* recién expuestas no son más que un antecedente de lo que ya conocimos arriba en *Der Ursprung des Kunstwerkes* y según lo cual, en el útil, a diferencia de la obra de arte, su ser desaparece en su utilización. No está por demás resaltar aquí que en este escrito Heidegger llega a establecer *cierta* relación constitutiva entre el útil y “lo común” o “lo acostumbrado”: “El útil singular es *utilizado y desgastado*; pero con ello *el uso mismo se desgasta*, se deteriora y se convierte en *acostumbrado*. De esta manera el »ser útil« llega al agotamiento [nótese: el “ser” de algo queda “agotado”, lo cual no es más que una paráfrasis para decir “olvidado” u “oculto”], se desploma a mero útil.” (Hw 19) Se trata del “ agotamiento del »ser útil«”, el cual es aquella “desaparición a la que las cosas útiles le deben su carácter de comunes (...)” (Hw 19). Una oración más abajo, leemos: “El *desgastado* carácter de *común* del útil se presenta entonces, *aparentemente*, como su única y exclusiva manera de ser.” (Hw 19). Pero, con todo, se trata sólo de una apariencia, puesto que el “desgaste” o “desplome” del “ser útil”, hasta resultar el mero “útil” en su “carácter común”, puede ser contrarrestado por lo “extraordinario”, en este caso por lo “desacostumbrado” de la obra y por “vuelco” que ella produce. Así pues, resulta cierta analogía entre la “perturbación” en *Sein und Zeit*, por un lado, y la “obra de arte” en *Der Ursprung des Kunstwerkes*, por otro. Sin embargo, aún debemos recordar que después del examen de la “perturbación” (§16), en *Sein und Zeit* Heidegger pasa todavía al “análisis” del “signo” (§17). Y si la “perturbación” tenía el “logro” transcendental de hacer “visible” el ser del útil y también en cierta medida el “mundo” mismo (SZ 75), el signo tiene el logro de hacer “visible”, precisamente, el “mundo” (SZ 82). Así pues, resulta que en su carácter extraordinario la “obra” asume en *Der Ursprung des Kunstwerkes* el papel que la “perturbación” y el “signo” tenían en *Sein und Zeit*.

La discusión anterior fue motivada por el problema del tipo de papel constitutivo que Heidegger le da al “mundo” en *Der Ursprung des Kunstwerkes* y, según vimos, el “mundo” ya no está asociado simplemente al “útil” o “utensilio”, sino a la obra: “*Ser obra* significa erigir un *mundo*”. Pero esta asociación entre la “obra” y el “mundo” implica que el “logro” constitutivo del “mundo” está en el marco de “lo extraordinario”, o de la suspensión de “todo lo acostumbrado y todo lo anterior”. Y es precisamente para fundamentar este marco, es decir, lo extraordinario, que Heidegger necesita el concepto de “tierra” al lado del concepto de “mundo”.

§8. La “obra” y la “tierra”

Hasta ahora sólo hemos referido la idea general de “lo extraordinario” de la obra de arte y del “vuelco” que produce, pero en el escrito que nos ocupa hay antes de eso una explicación más específica de lo extraordinario de la obra. Se trata de que la obra, según Heidegger, tiene la característica de que en ella, a diferencia de lo que ocurre con cualquier objeto del mero uso, los materiales que intervienen en su fabricación no son “usados y consumidos [*gebraucht und verbraucht*]”, sino que es la obra misma la que hace que sus materiales puedan propiamente ser lo que son. Con base en esta exposición, Heidegger establece el concepto de “consumir”, y lo decisivo es que lo contrario, el *no consumir* los materiales, propio de la obra, queda definido

como la *relación* de la “obra” con la “tierra”. Si esto es así, entonces lo extraordinario de la obra queda fundamentado en la “tierra”. Pero veamos la exposición heideggeriana.

Heidegger dice: “En verdad que el escultor *usa* la piedra así como, a su manera, el albañil también la maneja. Pero él *no consume* la piedra. De cierta manera esto sólo ocurre ahí donde *la obra fracasa*.¹⁸ En verdad que el pintor también *usa* el color, sin embargo, esto de tal manera que *no consume* el color, sino que *apenas* así el color *arriba* a su brillar. En verdad que también el poeta *usa* la palabra, pero no como el hablante y el escritor comunes tienen que *consumir* las palabras, sino de tal manera que *apenas* con ello la palabra *se convierte* en y *permanece* como palabra.” (Hw 33). Lo esencial radica aquí en reconocer el tecnicismo transcendental oculto detrás de la alegoría *usar pero no consumir*. El “no consumir” algo significa en este contexto, *presentarlo en su ser*, o bien, *como lo que es*. Vemos otro pasaje para clarificar este punto central.

Un poco más de una página antes de lo recién citado, Heidegger dice: “(...) el útil toma a su servicio aquello de lo que consiste, la materia. En la fabricación del útil, p. ej., del hacha, *se usa y se consume* la piedra. Esta desaparece en la utilidad. La materia es tanto mejor y tanto más adecuada mientras mayor sea la docilidad con la que *desaparece* en el »ser útil« del útil. Por el contrario, la »obra templo« [*Tempelwerk*] (...) no hace que la materia *desaparezca*, sino que *apenas* ella hace que la materia *aparezca* y, ciertamente en lo abierto del mundo de la obra: la roca *arriba* a su soportar y a su tranquilidad; los metales *arriban* a su fulgurar y su resplandecer, los colores a su brillar, el tono a su sonar, la palabra a su hablar.” (Hw 31). Podemos decir, “apenas” en y mediante la obra los materiales pueden ser “lo que son” (Hw 27s.). Utilizando los términos transcendentales de *Sein und Zeit*, resulta que la obra presenta el “ente *en su ser*” (SZ 7, c. a.). Y esto no se reduce a los materiales, según veremos todavía. Pero por lo pronto conviene mostrar la relación con la “tierra”.

A continuación del texto recién citado sobre el “arribar” de los metales “a su fulgurar”, de los colores “a su resplandecer”, etc., Heidegger dice: “Todo esto aparece *en la medida* en que la obra *se retrae* (...)” (Hw 31). Y es precisamente aquí donde Heidegger establece la relación de la “obra” con la “tierra”, pues en la siguiente oración nos dice: “Aquello hacia lo que la obra se retrae y en este retraerse lo hace *aparecer*, lo llamamos la *tierra*. (...) Sobre la tierra y en ella, *funda* el hombre *histórico* su vivir en el *mundo*. En la medida en que la obra erige [*aufstellt*] un mundo, produce [*herstellt*] una tierra.” (Hw 31s.) Heidegger añade todavía: “El producir tiene que ser tomado aquí en el sentido estricto de la palabra. La obra adelanta la tierra a lo abierto del mundo y la sostiene ahí. *La obra permite que la tierra sea*.” (Hw 32).

Como puede verse, el “retraerse” de la “obra” hacia la “tierra”, o bien, el que la “obra” “permita que la tierra sea”, son las expresiones con las que Heidegger parafrasea el hecho de que la “obra” no “consume” la “materia”, sino que, muy por el contrario, “apenas” ella la haga “aparecer”: la obra hace “aparecer” los metales en “su resplandecer y su fulgurar”, la palabra en “su hablar”, etc., pero “[t]odo esto en la medida en que la obra se retrae (...)” hacia “la tierra”, en que la “deja ser”. O bien, en la medida en que la obra “necesita” de la “tierra”, pero “[e]ste necesitar no consume ni abusa [*verbraucht und mißbraucht*] de la tierra como una materia (...)” (Hw 50), es decir, como ocurre con el útil. Así pues, independientemente de cualquier connotación material del concepto “tierra”, dicho concepto queda designando el efecto singular de la obra de que ella no “consume” y “abuse” de sus materiales sino, muy por el contrario, de que “apenas” ella los haga “aparecer” como lo que propiamente *son*.

¹⁸ Este pasaje muestra que también podría haberse elegido la traducción “abusar”, en vez de “consumir”, pero tal traducción sería, de todos modos, un poco arriesgada.

§9. “Obra”, “mundo”, “tierra” y constitución trascendental

El efecto de “presentar algo” no es nada más que la constitución trascendental del algo en cuestión. Y como dijimos tal “logro” de la “obra” no queda reducido a los “materiales”, sino que abarca todos los entes. Con el fin de mostrar esto debemos completar el pasaje citado arriba referente al “árbol”, el “toro”, la “cigarra”, etc. Antes de él Heidegger dice: “En su estar de pie, la »obra templo« [*Tempelwerk*] descansa en su fundamento de roca. Es *apenas* este descansar de la obra lo que *saca* a la roca *de la obscuridad* (...). En su estar de pie, la »obra de construcción« [*Bauwerk*] detiene y, *apenas* así, *muestra* en su violencia [es decir, en su ser] la tormenta que sopla sobre ella. Y *apenas* el brillo y el resplandecer de la piedra [del templo] (...) *hace aparecer* la claridad del día, la amplitud del cielo y las tinieblas de la noche. El seguro levantarse [del templo] *hace visible* el espacio invisible del aire. Lo inconvencible de la obra se resiste contra las oleadas de la marea y desde su calma *hace aparecer* la furia de aquellas.” (Hw 27). Nótese las expresiones “sacar X de la oscuridad”, “mostrar X”, “hacer aparecer X”, “hacer visible X”, y todo esto “apenas” con o mediante Y (la obra). En todos los casos se trata del problema de la *presentación de algo* (X) y, esto, “apenas” mediante Y, es decir, se trata de la constitución trascendental del algo en cuestión, siendo Y aquello que tiene el “logro” trascendental de la constitución correspondiente: es el logro de presentar algo “como lo que es” o “en su ser”. Por ello, después de lo recién citado sigue nuestro ya conocido pasaje: “El árbol y el pasto, el águila y el toro, la serpiente y la cigarra adquieren su *contorno*, y de esta manera aparecen *como lo que son*.” (Hw 27s.).

Y ahora tenemos la continuación: “Este aparecer y salir (...) lo llamamos la *tierra*. (...) Ahí de pie, la »obra templo« abre un mundo y simultáneamente lo resguarda poniéndolo¹⁹ sobre la tierra, de tal manera que ésta *aparece* como el *fundamento* (...)” (Hw 28). Es decir, en la obra “no se abusa” de los materiales, “no se consumen”, sino que, muy por el contrario, estos y los otros entes “arriban a” o adquieren el “contorno” de “lo que son”, gracias al “fundamento” que es la “tierra”. Pero antes vimos que tales logros se deben al carácter extraordinario de la “obra”. Tenemos, pues, que concluir que dicho carácter está garantizado por la “tierra”: la “obra” logra lo que logra “apenas en la mediada en que se retira (...)” a la “tierra”, que la “deja ser”, que “no la consume ni abusa” de ella. Y aquí debemos ser más precisos.

Arriba vimos que la “obra” “erige un mundo” y que es “desde el mundo” que todos los entes adquieren su *sentido*. Pero ahora tenemos que la “obra” presenta las cosas “como lo que son”, lo cual implica su “*sentido* de ser”. Esto no es ninguna contradicción. Ciertamente que la “obra” hace “aparecer” los entes “como lo que son”, pero esto lo logra, *por un lado*, “erigiendo” un “mundo” y, *por otro*, “retirándose a la tierra”, y gracias a esto último es que la “obra” tiene su carácter extraordinario. Es decir, se trata, según dijimos arriba, de que la adquisición de sentido “desde el mundo” está pensada en *Der Ursprung des Kunstwerkes* ya desde el principio en el contexto de “lo extraordinario”, para lo que Heidegger necesita junto al concepto de “mundo” el de “tierra”: el sentido adquirido desde el “mundo” - “erigido” por la “obra” - no tiene el carácter de “común” en lo que *el uso mismo* (Hw 27), los materiales y el útil, así como el “que ellos son, más bien que no sean”, todo esto, “desaparece”. Pero este efecto de anular el “olvido de ser” tiene lugar sólo gracias a que la obra “resguarda” al mundo de “lo común” “poniéndolo sobre la tierra”, la que de esta manera es “es el fundamento”. La dotación *total* de *sentido* gracias a la combinación de los logros trascendentales

¹⁹ La palabra alemana *zurückstellen* la traducimos antes como “retirar”: la obra se retira (*sich zurückstellen*) hacia la tierra. Pero en este caso la expresión “retirar” sería insuficiente, porque pierde el sentido de discreta protección del “retirarse”. Por eso escogimos la traducción “resguardar poniendo” (*stellen* significa poner).

del “mundo” y de la “tierra” en la “obra” queda resumida así: “Apenas el templo (...) da a las cosas su aspecto [sentido de ser] y a los hombres la vista a sí mismos.” (Hw 28). Con esto último, es decir, con la “vista a sí mismos” llegamos a la autocomprensión y, de hecho, al problema de la “historia”.

§10. El “pueblo histórico” y la “obra”

Subrayemos nuevamente la relación entre “mundo” e “historia”. Heidegger nos dice, por ejemplo: “El mundo es la apertura (...) de los amplios caminos de las *decisiones* simples y *esenciales* en el *destino* de un *pueblo histórico*.” (Hw 34). Tales “decisiones simples y esenciales”, con carácter de “destino”, son, por supuesto, algo extraordinario. Pero aquí es interesante en primer lugar el paso de las cosas a los hombres y, a saber, nunca al hombre en general, sino a un “grupo humano”, en alemán, *Menschentum*; se trata de las decisiones que son destino para tal grupo *como grupo*. En efecto, se trata, según vimos, de las “(...) *decisiones* de las que para un *grupo humano histórico* resultan la victoria o la derrota, la bendición o la maldición, el dominio o la esclavitud.” (Hw 49). En la práctica tal grupo no es una comunidad religiosa o algo similar, sino exactamente “*un pueblo*”. Como dijimos se trata de “decisiones” o suceso extraordinarios, por lo que se necesita el concurso de la “tierra”. Por ello la *continuación* de lo citado al último es el siguiente pasaje, también ya citado: “*Pero en la medida* en que se abre un mundo, la *tierra* se levanta [*kommt zum Ragen*]; se muestra como lo que *soporta todo* (...)” (Hw 49).

Veamos, por un lado, de una manera más concreta de qué decisiones se trata y, por otro lado, cómo estas mismas decisiones implican un carácter de constitución transcendental. Para ello recurrimos a lo citado al finalizar el punto anterior: “Apenas el templo (...) da a las cosas su aspecto [sentido de ser] y a los hombres la vista a sí mismos.” (Hw 28). La continuación reza: “Esta vista permanece abierta *mientras* la obra es una obra, *mientras* el dios no ha huido de ella. Lo mismo ocurre con la »obra plástica« [*Bildwerk*] del dios dedicada a él por el triunfador (...). No es una representación (...) sino que es una obra la cual hace que el dios mismo esté presente y, de esta manera, que el dios mismo sea.” (Hw 28, c. a.). Se trata pues de una *constitución transcendental*, y lo que tenemos que constatar es cómo esto implica “decisiones” que, por así decirlo, están contenidas o tomadas en la “obra” y en nuestra *relación* auténtica con ella. Heidegger continúa: “Lo mismo es válido de la obra literaria [*Sprachwerk*]. (...) *En la medida* en que la obra literaria se levanta en *la saga del pueblo*, la obra no habla sobre la lucha, sino que lleva la saga del pueblo a que ahora cada palabra esencial dispute esa lucha y *obliga a decidir* qué es sagrado y qué es profano, qué es grande y qué pequeño, lo que es valiente y lo que es cobarde, qué es noble y qué es pasajero, lo que domina y lo que se somete.” (Hw 28s.).

La *relación* de los hombres con la “obra”, “mientras la obra es obra”, es la *decisión*. De hecho, una autocomprensión como conjunto de decisiones, las cuales dan su figura concreta a un pueblo, es decir, las decisiones que constituyen el “destino” de un pueblo. Este “decidir” es el acontecer extraordinario en que consiste la *historia por excelencia*: la constitución de “un pueblo histórico”. Esto es lo que merece para Heidegger el nombre de “ocurrir de la verdad”. En realidad se trata de una relación colectiva con la “obra”, por ello, las decisiones tienen el carácter de “lo histórico”, y *constituyen* un colectivo: lo *presentan* como tal. Heidegger dice: “La conservación de la obra no aísla a los hombres en sus vivencias, sino que los hace partícipes de la verdad que ocurre en la obra, y de esta manera funda el »ser con« y el »ser para« como el erguirse histórico del ser ahí (...)” (Hw 54).

§11. Pueblo, verdad y arte

Hemos usado la expresión “constitución” de un pueblo. Esto debe entenderse en un sentido *transcendental*. Es decir, no se trata primeramente del hecho mismo de fundarlo, sino de *presentarlo*, es decir, parafraseando a Heidegger, del hecho de “que el pueblo es más bien que no sea”. Tal *presentación* es el “logro” de las “decisiones” que son la “historia” o el “destino”. Es el acontecimiento extraordinario, en el culto, la lucha, la victoria, la derrota, la bendición, la maldición etc., lo que saca al “ser pueblo” de su “desgaste” y lo “deja ser”. En otras palabras, el “olvido del ser” en el prevalecer de “lo común”, “lo cotidiano”, es un fenómeno omniabarcante, que va desde el simple *ser útil* hasta el *ser pueblo*. Lo extraordinario, la “perturbación”, la “obra de arte” suspenden tal “olvido” y devuelven a cada ente a aquello que es su “origen”, es decir, a su “ser”. Pero en la tradición fenomenológica, a la cual Heidegger permaneció tributario toda su vida, *el “ser” y la “verdad” son términos intercambiables*.²⁰ Por lo tanto, suspender el “olvido del ser” es ni más ni menos que el “ocurrir de la verdad”, y esto puede muy bien suceder en “la obra”, tal como Heidegger la relaciona con las “decisiones” que hacen “destino”.

Conclusión

La preocupación básica de Heidegger en su escrito *Der Ursprung des Kunstwerkes* no es de ninguna manera el arte en algún sentido *común* del término, sino, al igual que en *Sein und Zeit*, “lo histórico”, “la historicidad”.²¹ La “historicidad propia” implica una “hermenéutica”, es decir, una autocomprensión muy especial, la autocomprensión como miembro de un colectivo - en *Sein und Zeit* la “comunidad”, el “pueblo” (SZ 384) -. Es esta autocomprensión la que, a su vez, fundamenta la comprensión, es decir, la *hermenéutica*, de los otros entes.²² Pero la “historicidad propia” es en sí misma el “vuelco” que suspende la “cotidianidad”. Por otra parte, en *Der Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger localiza tal “vuelco” en la relación con la “obra de arte”. El carácter “fuera de lo común” o extraordinario de la misma exige la autocomprensión *como miembro de un colectivo*, de hecho, de “un pueblo”. Sólo entonces es que la obra es obra, es decir, sólo entonces “abre un mundo”, pero recuérdese: “El mundo es la apertura (...) de los amplios caminos de las *decisiones* simples y *esenciales* en el *destino* de un *pueblo histórico*.” Por ello la comprensión del propio “ser en el mundo” acaba siendo “destino” o, como dice Gadamer “crear comunidad” (G1 49) o “formación de lo común” (G8 128) y, a saber, según vimos, de una comunidad “que sabe lo que le pertenece y lo o que no”, una comunidad cuyo “gusto” es un “imperioso” “aceptar y repudiar” el cual “no conoce el buscar razones”. Con ello se levantan serias dudas acerca de *dos* puntos que en el modelo que nos ocupa serían, *prima facie*, de interés para la educación.

²⁰ Para un examen pormenorizado de este hecho véase nuestro libro arriba indicado, especialmente la segunda parte, capítulos 1 y 2.

²¹ De hecho, con la pretensión de “originariedad” (*Ursprünglichkeit*), tan propia de Heidegger, respecto de un sentido común acerca de lo que es arte, él nos podría instruir con la siguiente frase del escrito que nos ha venido ocupando: “La verdad nunca podrá ser reconocida a partir de lo (...) común.” (Hw 58).

²² Para una discusión precisa de las relaciones entre “comprensión” e “interpretación” (hermenéutica), remitimos a nuestro artículo *Poesía e Interpretación en Heidegger*, de próxima aparición en: Beuchot, M. (ed.) *Memoria de la segunda jornada hermenéutica*, del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México 1999.

Por un lado se tiene la cuestión de la *educación* y la *comunidad*. Las dudas respecto de este primer punto las podemos expresar mediante las siguientes preguntas: ¿Debe la educación tener el ideal de formar una comunidad *imperiosamente excluyente*? O bien: ¿Se trata de una educación para la comprensión de un “mundo” que es *destino*? Por otro lado se tiene la cuestión de la *educación* y lo *extraordinario* o del “vuelco” o “golpe” implicados en ello. La duda fundamental respecto de este punto puede ser expresada mediante otra pregunta: ¿Debe la educación partir de lo extraordinario? Por lo demás, ambos problemas están íntimamente relacionados entre sí: ¿Es deseable una catarsis entendida como limpia de elementos universales en el regreso a una comunidad excluyente? Esta pregunta implica la conciencia de que en el modelo heideggero gadameriano de la “verdad” lo *extraordinario* y la *comunidad* no son dos términos separables, por el contrario, la experiencia extraordinaria, según el modelo, reconduce a la comunidad. En la *fenomenología* esto es un aspecto central de la teoría básica de la experiencia límite y sus “*logros transcendentales*”.

Podría pensarse que tales preguntas son muy generales y que, en esta su generalidad estarían referidas principalmente al modelo *heideggeriano* pero no a los “desarrollos” concretos del programa hermenéutico *gadameriano*. Ciertamente, en este trabajo no podemos ir más allá del nivel básico de la idea heideggeriana del “ocurrir de la verdad” en la “obra de arte”, y tampoco podemos descartar que ciertos aspectos específicos de la hermenéutica gadameriana puedan tener aplicación pedagógica. Sin embargo, es conveniente insistir en que, por toda la concreción que ofrezca el modelo de Gadamer en comparación con el modelo de Heidegger, así como por todas las divergencias que puedan existir entre el segundo y el primero, Gadamer basa sus ideas principales en el modelo heideggeriano expuesto en sus grandes rasgos en la segunda parte de este trabajo. Y, dada la naturaleza “fundamental”, podemos decir *epifánica*, del modelo heideggeriano de la verdad, se plantean serias dudas sobre su aplicabilidad pedagógica.²³ Tomemos como ejemplo dos cuestiones, el “golpe” o “vuelco” y la “no distinción estética”.

Según vimos²⁴, la “no distinción estética” es la fórmula, podríamos decir, heráldica de la intención gadameriana de integrar los valores morales y religiosos *comunitarios* en el arte, de tal manera que el formalismo kantiano quede descartado. Y eso precisamente lo encontramos en la cita de Heidegger hecha arriba: “Apenas el templo (...) da a las cosas su aspecto y a los hombres la vista a sí mismos. Esta vista permanece abierta *mientras la obra es una obra, mientras el dios no ha huido de ella*. Lo mismo ocurre con la «obra plástica» del dios dedicada a él por el triunfador (...). *No es representación (...) sino es una obra la cual hace que el dios mismo esté presente y, de esta manera, que el dios mismo sea.*” Este carácter epifánico de la obra muestra que lo que aquí importa no es de ninguna manera la mera “calidad estética” (G1 91), sino la obra en la medida en que, en primer lugar, porta - por así decirlo - la visión de nosotros mismos que incluye nuestra relación con “el dios”. La obra, en este caso, está, como lo exige Gadamer, “integrada en su mundo” (G1 91). El pasaje citado de Heidegger puede, pues, ser considerado como la matriz del *aspecto concreto* de la hermenéutica gadameriana consistente en exigir la “no distinción estética”. La pregunta sería qué tipo de educación implica esto, ¿educación para la tradición? Por ejemplo, ¿educación en el culto? Y, en todo caso, está claro que no se trata de un argumentar o razonar, sino de un “suceder”, de un “suceso” que “transforma” o “produce un vuelco del ser”. Esto nos lleva al segundo problema.

²³ Como mero indicio de este carácter epifánico véase: “Todo arte es, en tanto permitir el suceder de la *llegada* de la verdad del ente (...)”, etc. (Hw 58)

²⁴ Véase el final de la primera parte de este trabajo.

Veamos la cuestión del “golpe”. Este implica, según Heidegger, lo extraordinario. El desarrollo concreto que Gadamer hace de la idea del golpe se orienta, una vez más, directamente contra el Kant del “juicio sobre lo bello”. En efecto, para Gadamer está prácticamente prohibido el que la “experiencia del arte” pueda ser, como lo es para Kant la relación con lo bello, puro “placer”. Por ejemplo, en su ensayo *Anschauung und Anschaulichkeit* (1980) nos dice Gadamer: “La obra de arte verdadera (...) tiene siempre algo de un desafío en sí. No gusta simplemente; ella ejerce directamente una coacción a permanecer con ella (...). Heidegger habló del golpe que la obra de arte le *asesta a uno*. Realmente el mundo se ve diferente cuando vemos el mundo con la obra y sus ojos.” (G8 199s.). Por supuesto, estos logros o tareas catárticas de la obra significan que el “(...) »punto de vista del gusto« [kantiano] ha sido necesariamente sobrepasado” (G8 200). La pregunta sería aquí si es que el arte tiene que desempeñar funciones catárticas. Concretamente debemos preguntar aún si la educación puede aplicar como un método privilegiado la producción de catarsis. ¿Dónde acaba la *educación* y dónde empieza la *manipulación*?

Bibliografía y abreviaturas

- Carrillo Canán, A. J. L., *Poesía e interpretación en Heidegger*, en: Beuchot, M. (ed.), *La voz del texto. Polisemia e interpretación*, UNAM, México 1998.
- Carrillo Canán, A. J. L., *Interpretación y verdad. Acerca de la ontología general heideggeriana*, *Analogía Filosófica*, México 1999.
- Carrillo Canán, A. J. L., *The concept of “earth” by Heidegger*, de próxima aparición en: *Analecta husserliana*.
- G1 = Gadamer, H.-G., *Gesammelte Werke*, vol. 1. Tübingen 1986.
- G3 = Gadamer, H.-G., *Gesammelte Werke*, vol. 3. Tübingen 1987.
- G8 = Gadamer, H.-G., *Gesammelte Werke*, vol. 8. Tübingen 1993.
- AI = Gombrich, E. H., *Art and Illusion* (1960), 9. ed., Princeton 1989.
- SZ = Heidegger, M., *Sein und Zeit* (1927), 16. ed., Tübingen 1986.
- Hw = Heidegger, M., *Holzwege* (1950), 5. ed., Frankfurt/M 1980.
- EM = Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik* (1953), 3. ed., Tübingen 1976.
- P = Kant, I., *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), Hamburg 1990.
- U = Kant, I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), Hamburg 1990.

c. a. = cursivas del autor citado.