

**DE TEMPLOS Y DIVINIDADES. EL ROL DE LOS DIOS EN
“EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE”**

Temples and Divinities. The Role of the Gods in
"The Origin of the Work of Art"

Mateo Belgrano

Universidad Católica Argentina – CONICET (Argentina)

FernUniversität in Hagen (Alemania)

mateobelgrano@uca.edu.ar

RESUMEN

En este trabajo me propongo demostrar que el concepto de dios en “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger no refiere a una figura divino-religiosa, sino que se debe enmarcar dentro del *leitmotiv* de toda su filosofía, la pregunta por el ser. La hipótesis a defender será la siguiente: Heidegger utiliza la noción de “dios” para describir el proceso de fundación de un espacio de sentido. En un primer momento analizaré algunos contraargumentos a esta hipótesis (Guerrero, Kockelmans y von Herrmann), según los cuales Heidegger estaría hablando de la posibilidad de que el arte nos *religie* con los dioses como tales. Luego pasaré al argumento principal, en el que vincularé el ensayo sobre el arte fundamentalmente con el seminario sobre Parménides (GA 54) para mostrar cómo la noción de dios se conecta con el concepto de ser y de sentido (*Sinn*).

PALABRAS CLAVE:

Dioses, obra de arte, ser, sentido, religión.

ABSTRACT

In this essay I try to demonstrate that the concept of God in “The Origin of the Work of Art” by Martin Heidegger does not refer to a divine-religious figure but must be framed within the *Leitmotiv* of all his philosophy, the question of being. The hypothesis to be defended will be the following: Heidegger uses the notion of “god” to describe the process of founding a space of meaning. First, I will analyze some counter arguments to this hypothesis (Guerrero, Kockelmans and von Herrmann), according to which Heidegger would be talking about the possibility that art reconnects us with the gods as such. Then, I will move on to the main argument in which I will link the essay on art fundamentally with the seminary on Parmenides (GA 54) to show how the notion of God is linked to the concept of being and meaning (*Sinn*).

KEYWORDS:

Gods, work of art, being, meaning, religion.

DE TEMPLOS Y DIVINIDADES. EL ROL DE LOS DIOS EN “EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE”

INTRODUCCIÓN

Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción conquistan para el ser humano la figura de su destino. (Heidegger, 2012a, pp. 29-30)

Y más adelante:

Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión solo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella. Lo mismo le ocurre a la estatua que le consagra al dios el vencedor de la lucha. No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto *es* el dios mismo. (Heidegger, 2012a, p. 30)

Heidegger pronunciaba estas palabras en 1936 en su conferencia “El origen de la obra de arte”.¹ ¿Qué significan estos fragmentos?

¹ El 13 de noviembre de 1935 Heidegger dio una conferencia sobre la obra de arte en Friburgo, precisamente en la en la Sociedad Científica de Arte de esta ciudad. Esta luego fue ampliada y dividida en tres partes, las cuales dicta el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936, agrupadas bajo el título “El origen de la obra de arte”, en la Frei Deutsche Hochstift en Frankfurt. Luego estas fueron reunidas en un ensayo publicado en *Caminos de Bosque (Holzwege)* en 1950. Sin embargo es sabido que existía una primera redacción de 1931-1932 titulada “Vom Ursprung des Kunstwerkes”, que fue guardada por muchos años en un cajón junto a las otras conferencias.

¿A qué se refiere con “dios”? ¿estaría hablando literalmente de una figura divina? ¿Es que la obra de arte es un medio para acceder a un ámbito sagrado?, ¿está Heidegger argumentando que el arte debe ser religioso? En un texto sobre la *Madonna Sixtina* de Rafael de 1955 hace una caracterización parecida pero desde la religión cristiana: “en la imagen, *en cuanto* esta imagen, acontece el aparecer del hacerse hombre de Dios, acontece aquella transformación que, como lo más propio del sacrificio de la misa, acaece en el altar como «transustanciación»” (Heidegger, 2014a, p. 83). ¿Es que gracias al arte puede comparecer tanto el dios pagano como el dios cristiano? ¿A qué se refiere con esto el autor que sostuvo que toda “filosofía es *fundamentalmente atea*” (Heidegger, 2014b, p. 45)² y que la “«filosofía cristiana» es un hierro de madera” (Heidegger, 2003b, p. 17)?

Estas preguntas trazan el problema que buscamos resolver en este trabajo, el rol de los dioses en la argumentación de “El origen de la obra de arte”. Mi hipótesis por defender es que Heidegger no está hablando literalmente de dioses o de una instancia divino-religiosa sino que se debe enmarcar dentro del *leitmotiv* de toda su filosofía, la pregunta por el ser (*die Frage nach dem Sein*):³ la figura del dios o de los dioses refiere al proceso de autodesocultamiento del ser, es decir, la donación de un espacio de sentido, tomando la expresión de Crowell (2001), a partir del cual los entes se le muestran a la existencia humana. No hay ninguna duda de que se toman ciertos elementos religiosos o místicos, pero, como sostiene acertadamente John Caputo (1990), “lo que le concierne a Heidegger es el evento de la manifestación, el acontecimiento histórico de la verdad que va desde los primeros griegos al presente,

² Una frase similar aparece en *Prolegómenos para la historia del concepto de tiempo*: “La investigación filosófica es y sigue siendo ateísmo; por eso puede permitirse la «arrogancia de pensar», y no solo se la va a permitir, sino que esa arrogancia es la necesidad íntima de la filosofía y la verdadera fuerza, y justamente en el ateísmo llega a ser lo que en una ocasión dijo uno de los grandes, una «gaya ciencia»” (Heidegger, 2007c, p. 108).

³ Sobre la centralidad de esta pregunta véase: Herrmann (1997); Olafson (1993).

un evento ‘secular’ que tiene que ver con el movimiento de los *saecula*” (p. XVII). En un primer momento analizaré algunos contra argumentos a esta hipótesis, particularmente las interpretaciones de Luis Juan Guerrero, Josph Kockelmans y Friedrich-Wilhelm von Herrmann, quienes entienden que Heidegger estaría hablando de la posibilidad de que el arte nos *relique* con los dioses como tales. Luego pasaré al argumento, en el que vincularé el ensayo sobre el arte fundamentalmente con el seminario de invierno de 1942/1943 sobre Parménides (GA 54) para mostrar la relación entre la noción heideggeriana de “dios” y el concepto de sentido (*Sinn*).

1. LA OBRA DE ARTE COMO ACCESO A LOS DIOS

Uno de los primeros comentadores en ver el carácter conflictivo de estos pasajes fue Luis Juan Guerrero, filósofo argentino nacido en 1899 y discípulo de Heidegger,⁴ en su obra *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Podríamos decir que este, siguiendo la propuesta de lectura de Faden (1986, p. 150), hace una lectura hegeliana de este aspecto de “El origen de la obra de arte”. Es decir, cuando Heidegger habla de la presencia de los dioses en la obra de arte, para Guerrero se trata del “aparecer una idea” (*Scheinen der Idee*), de la aparición sensible de un contenido, de algo concreto, de un dios.⁵ Y aquí radica la principal diferencia entre el discípulo y el maestro. Para el pensador latinoamericano la muerte del arte es la pérdida de su autonomía estética, es decir, el valorar al arte por cualidades extra-estéticas. En cambio, para Heidegger la esencia de la obra de arte no reside en su carácter artístico-estético, es allí donde se vuelve vivencia y ha perdido su necesidad histórica. La pregunta estética por el arte se restringe, para el filósofo alemán,

⁴ Sobre la vida y obra de Guerrero véase: Ibarlucía (2008).

⁵ Justamente para Karsten Harries la elección del templo como ejemplo no es casual, sino que remite a las *Lecciones de estética* de Hegel, donde la arquitectura tiene un rol fundamental. El templo citado en “El origen de la obra de arte” no lo podemos encontrar ni en Grecia ni en Italia, es el templo de Hegel. Con este ejemplo Heidegger pretende contraponerse al filósofo del siglo XIX (Harries, 2009, pp. 103-106).

a la meditación sobre la relación sentimental de un sujeto con un objeto. La obra de arte es un objeto que es bello para un estado subjetivo. Para el oriundo de Messkirch, el paradigma de arte es el griego y el medieval, cuando las obras eran capaces de presentarnos lo sagrado. En cambio, para Guerrero, proponiendo como sostiene Ibarlucía (2008) “una inversión de Heidegger” (p. 66), la obra solamente puede mostrarse en cuanto tal una vez que deja de lado a los dioses. Veamos este punto de conflicto con más detalle.

Llamamos arte a una inmensa cantidad de cosas dentro de 40 000 años de historia, desde las pinturas de las cavernas hasta los *happenings*. ¿Cómo entender este largo proceso y determinar qué es arte dentro de todo este tiempo? Guerrero retoma un esquema sugerido por André Malraux: 1) Primero el arte se entendía desde su destino sagrado; 2) Luego se entendía a partir de su relación con la belleza, como por ejemplo en el Clasicismo; 3) finalmente, se llega a entender desde sí mismo, desde el propio estilo del arte, es decir, se independiza de cualquier función y se pone el fin a sí mismo (Malraux, 1956, pp. 50-53). Es el arte por el arte mismo. El recorrido de la historia del arte, o como dice Guerrero, la marcha sin fin del arte, es el recorrido de su emancipación, el proceso de dejar de entender la obra de arte desde otro fenómeno o desde algo ajeno a él para entenderse a partir de sí mismo.

“[H]oy el arte se revela como lo que siempre fue, a través de la larga peregrinación del hombre en la tierra: *el lugar de la ausencia de los dioses*” (Guerrero, 2008, p. 126). Anteriormente, cuando se entendía la obra desde el discurso religioso, la obra quedaba escondida, invisibilizada. “El poema nombraba a lo Sagrado (es decir, lo invocaba, en el sentido estricto de darle voz), y por eso los hombres oían lo Sagrado y no el poema propiamente dicho” (Guerrero, 2008, p. 126). Cuando el hombre se ponía frente a una obra veía a su Dios, no a la obra en cuanto obra. O más bien, veía una obra, pero no de arte, una obra cuyo fin era ajeno al arte mismo. No era posible, en definitiva, tener una experiencia estética como tal. “Somos nosotros quienes ‘vemos’ las estatuas góticas. El hombre de la Edad Media no las advertía; invocaba en ellas a las divinidades” (p. 128). Solamente, para Guerrero, a partir del siglo XVIII la obra

de arte ya no es opacada por la presencia de los dioses, sino que puede hacerse presente, exhibirse y mostrarse como tal.⁶ En otras palabras, experimentamos el arte en su plena autonomía. Como bien señala María Cristina Perceval, esto no quiere decir que la obra no puede tener ningún tipo de contenido religioso, pero ya ni el artista ni la técnica quedan ocultos tras un mensaje sagrado sino todo lo contrario. ¿Alguien se arrodillaría ante el *Cristo de San Juan de la Cruz* de Salvador Dalí? “El contemplador ‘ve’ a Dalí, su técnica (el manejo de líneas, colores, matices, planos, etc.) [...], al mismo tiempo ‘ve’ en el Cristo una escena desoculta, pero no venera ni obra frente a este Cristo” (Perceval, 1993, p. 22). El espectador no está ya ante un objeto de culto, sus ojos ya reconocen una obra de arte.

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que esta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. (Heidegger, 2012a, pp. 29-30)

Aquí Heidegger parecería distanciarse de Guerrero y su defensa de la autonomía del arte. El mismo Guerrero, retomando lo expuesto por Maurice Blanchot en el artículo “L’art, la littérature et l’expérience originelle”, pone a Heidegger en las antípodas de su lectura de la historia del arte: para este 1) primero la obra era el lenguaje de los dioses; 2) una vez desaparecidos estos, el arte expresaba la nostalgia de su ausencia; 3) y finalmente el arte es el lenguaje que ya ni siquiera expresa la nostalgia de esta desaparición, solo nos habla del olvido (Blanchot, 1992, p. 205). Lo mismo sostiene el filósofo argentino en el tomo III:

⁶ Guerrero toma esta tesis del trabajo de Maurice Blanchot “L’art, la littérature et l’expérience originelle”. “Cuando el arte es el lenguaje de los dioses, cuando el templo es la morada donde el dios reside, la obra es invisible y el arte desconocido” (Blanchot, 1992, p. 218). Este artículo fue publicado originalmente en *Les Temps Modernes* (n.º 79 y 80, 1952) y luego republicado como “La Littérature et l’expérience originelle” en *L’Espace littéraire* (1955).

A menudo se reconoce que el primer exponente de esta situación fue Hölderlin: para quien la tragedia de nuestro arte —de toda nuestra cultura— consistiría en tener que operar en una época de la que ya se fueron los viejos dioses y a la que todavía no han llegado los dioses nuevos. También Heidegger es de parecida opinión. Nosotros pensamos, en cambio, que este planteo es inadecuado, o por lo menos lleno de ambigüedades. (Guerrero, 1967, p. 35)

¿En qué consiste este planteo que Guerrero caracteriza como ambiguo? Para Heidegger, las grandes obras de arte fundan mundo, lo que significa que abren un entramado significativo a partir del cual los entes se muestran. El templo abre un mundo gracias al cual el dios se puede mostrar. El templo ilumina de otra manera nuestra cotidianidad, pone las cosas bajo una nueva luz. Pero para Guerrero, solamente porque el arte logra emanciparse de lo sagrado y la belleza, el arte se muestra como tal, en su ser operatorio, y en ese mostrarse expone un mundo. Es decir, que para el filósofo argentino, el planteo heideggeriano sería inadecuado porque en un contexto religioso la obra nunca sería apreciada como tal y, por ende, nunca podría abrir un mundo. “Únicamente cuando se oscurecieron los valores sagrados o rituales, o sea el destino servicial de la obra, surgieron y se iluminaron sus valores de exhibición, o sea la capacidad de manifestarse como obra de arte” (Guerrero, 2008, p. 259). Es decir, únicamente cuando eliminamos todo rasgo extra-estético, la obra recupera su capacidad de auto-exhibición, gracias a la cual se nos manifiesta su materialidad artística, la tierra, y el mundo que expone.

En *Estética operatoria*, Guerrero (2008) retoma el ejemplo del templo dos veces (pp. 320-21 y p. 384) y también reconoce que abre mundo, en tanto, según la traducción del filósofo argentino de “El origen de la obra de arte”, “son el brillo y el fulgor del mármol [...] los que, por el contrario, hacen patentes la claridad del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche [...]” (Guerrero, 2008, p. 320). “Las cosas más reales y mejor conocidas adquieren para nosotros, gracias al arte, otro sentido y otra perspectiva, cambian

su tamaño, su lugar, sus relaciones, su total destino” (Guerrero, 2008, p. 320).⁷ El templo resignifica el lugar, el suelo y la naturaleza que lo rodea, nos permite ver las cosas de otra manera, desde otra perspectiva, pero de ninguna manera nos pone ante la presencia de una divinidad o nos conecta con lo sagrado. En este sentido, para Guerrero, la obra expone un mundo, pero un mundo secularizado, que nada tiene que ver con los dioses. Si solamente mirásemos el templo como “la casa de la divinidad”, nunca podría hacer lucir el mármol que lo constituye ni traer “una medida para juzgar las cosas y ofrece[r] a los hombres la perspectiva necesaria para orientar la propia vida” (Guerrero, 2008, p. 384).

La obra abre un mundo a partir del cual también los dioses pueden comparecer. Del mismo modo que Guerrero lo interpretan Kockelmans y von Herrmann. La diferencia es que estos no hacen un juicio crítico de esta tesis, mientras que para el filósofo argentino significa, por lo menos en este aspecto, el motivo por el cual se distancia de la filosofía del arte heideggeriana. Kockelmans sostiene que Heidegger está pensando en grandes obras de arte que abren un mundo que se relacionan directamente con la vida de las personas y su contexto. En la antigua Grecia o en la Edad Media, el templo era el centro de una comunidad, la obra-templo abría un mundo a partir del cual se mostraba un dios. “Uno puede suponer que el templo de Poseidón fue tomado como el ‘centro’ de Poseidonia. Por lo tanto, si nos limitamos al ‘gran arte’, no habría sido posible seleccionar un paisaje o un ‘bodegón” (Kockelmans, 1986, p. 114).⁸ La obra, en tanto que nos expone un mundo, trae

⁷ “En resumen, nunca los hombres y los animales, las planas y las cosas están “presentes” y son “conocidos” de antemano, como objetos invariables, para representar luego, de una manera accidental, el papel de ambiente adecuado para el templo, que un día se agrega a los entes anteriores. Es posible que lleguemos más cerca de la verdadera comprensión de todo cuanto existe en el mundo, si pensamos este asunto *al revés*. Porque únicamente la sencilla presencia del templo *da su rostros a las cosas, y a los hombres su propia perspectiva*” (Guerrero, 2008, pp. 320-321).

⁸ Traduzco los fragmentos citados tanto de Kockelmans como de von Herrmann que se presentan a continuación.

al Dios a la presencia, se desoculta. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (1994) lo piensa también en esta línea: “La figura esencial del dios que se vuelve manifiesta en el templo solo es lo que es en su inclusión en las relaciones significativas del mundo” (p. 143). Esto no quiere decir que el arte se reduzca únicamente a mostrar lo sagrado, “puede haber obras de arte que sugieran un mundo del cual los dioses realmente han huido” (Kockelmans, 1986, p. 114), es decir un arte que abre mundo sin dioses. Ahora un templo, el templo de Paestum, es obra en tanto que abre un mundo, y en este caso particular, en tanto que permite a los hombres abrirse a lo sagrado. “Si el Dios escapó de ella, es decir, si el templo no permite más que el Dios se manifieste, no abre tampoco más un mundo histórico [...]. El templo deja de ser la obra de arte que antiguamente era” (Herrmann, 1994, p. 162) y solamente aparece como objeto de la historia del arte, como un objeto de estudio que ha perdido su fuerza originaria.

Cómo entiende von Herrmann la idea de “los dioses” quedará más claro si lo vinculamos con su reciente comentario a *Aportes a la filosofía*. Allí, cuando analiza el apartado VII, “El último Dios”, cita la siguiente frase del texto de Heidegger: “El acontecimiento [*Ereignis*] ‘es’ de este modo el sumo domino como contra-viraje sobre la llegada [*Zukehr*] y la huida de los dioses que han sido [*der gewesenen Götter*]” (Heidegger, 2003a, p. 327).⁹ Von Herrmann insiste en que se debe considerar que Heidegger no solamente habla de “huida” sino de “llegada” de los dioses que han sido (*der gewesenen Götter*). Aquí, con “han sido”, el filósofo alemán se referiría a las figuras religiosas que han sido fácticamente, es decir, a los dioses históricos que se les han rendido culto a lo largo de los siglos. Von Herrmann interpreta que aquí hay una posibilidad para la aparición de una figura divina, pero siempre en el contexto

⁹ He cambiado ligeramente la traducción de Dina Picotti: “El evento ‘es’ de este modo el sumo dominio como contra-viraje sobre el volver las espaldas y huida de los dioses sidos. El dios extremo requiere al ser [Seyn]”.

del *Ereignis*. Habría una intención de renovar la experiencia de lo sagrado, más originaria, que se contrapone a la experiencia metafísica, que reduce al dios a un ente supremo o a una primera causa.¹⁰ Para sostener esto, von Herrmann vinculará el fragmento citado de *Aportes* con dos pasajes de “Carta sobre el humanismo”.

La patria de este morar histórico es la proximidad al ser. En esta proximidad es donde se consuma, si lo hace, la decisión sobre si acaso el dios y los dioses se niegan a sí mismos y permanece la noche, si acaso alborea el día de lo sacro, si puede comenzar de nuevo en ese amanecer de lo sacro una manifestación de dios y de los dioses y cómo será. Pero lo sacro, que es el único espacio esencial de la divinidad, que es también lo único que permite que se abra la dimensión de los dioses y el dios, solo llega a manifestarse si previamente, y tras largos preparativos, el mismo se ha abierto en su claro y llega a ser experimentado en su verdad. (Heidegger, 2007b, p. 278)

Es decir, los dioses solamente pueden comparecer en el claro abierto por el ser, en el espacio de sentido que inaugura el *Ereignis*. Para von Herrmann, esto reafirma la superación de la experiencia metafísica de dios y abre una nueva posibilidad para que los dioses se manifiesten. Los dioses solamente pueden comparecer gracias a un campo de manifestación previo, que inaugura el ser (Herrmann, 2019, p. 222). Y cita, a continuación, otro pasaje de “Carta sobre el humanismo”: “Solo a partir de la verdad del ser se puede pensar la esencia de lo sagrado. Solo a partir de la

¹⁰ “La resolución hace patente y da lugar al ser en cuanto fundamento que aporta y presenta, fundamento que, a su vez, necesita una apropiada fundamentación a partir de lo fundamentado por él mismo, es decir, necesita la causación por la cosa más originaria. Esta es la causa en tanto que Causa sui. Así reza el nombre que conviene al Dios en la filosofía. A este Dios, el hombre no puede ni rezarle ni hacerle sacrificios. Ante la Causa sui el hombre no puede caer temeroso de rodillas, así como tampoco puede tocar instrumentos ni bailar ante este Dios.

En consecuencia, tal vez el pensar sin Dios, que se ve obligado a abandonar al Dios de la filosofía, al Dios Causa sui, se encuentre más próximo al Dios divino” (Heidegger, 1988, p. 153).

esencia de lo sagrado se puede pensar la esencia de la divinidad. Solo a la luz de la esencia de la divinidad puede ser pensado y dicho qué debe nombrar la palabra «dios» (Heidegger, 2007b, p. 351). Es decir que los dioses derivan de algo previo, la verdad del ser, el claro del ser y, por lo tanto, no son el donante del ser, en términos teológicos clásicos, sino donados. Pero incluso cuando Heidegger parece rechazar explícitamente la tesis de von Herrmann —“Los ‘cultos’ e ‘iglesias’ vigentes y cosas semejantes en general no pueden devenir preparación esencial del choque entre dios y el hombre en medio del ser” (Heidegger, 2003a, p. 333)—, este comenta que “sin embargo, hay que considerar si el espacio de ser [*Seyn*] como verdad o claro del ser [*Seyn*] para el choque de Dios y el hombre no puede ser preparado también para el Dios del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento, que se reveló fácticamente dos veces a la humanidad” (Herrmann, 2019, p. 240).

2. LOS DIOS Y LA DONACIÓN DE SENTIDO (*SINN*)

¿Está hablando Heidegger literalmente de dioses?, ¿o más bien es una metáfora que da cuenta de otra cosa? Claramente los textos son ambiguos y las propuestas presentadas lejos están de ser disparatadas o de carecer de argumentos. Por mi parte, intentaré proponer otro tipo de lectura. Gerhard Faden analiza la reflexión de Heidegger sobre la *Madonna Sixtina* de Rafael que citábamos en la introducción.¹¹ Allí, el profesor de Friburgo sostenía, como vimos, que en “la imagen, *en cuanto* esta imagen, acontece el aparecer del hacerse hombre de Dios, acontece aquella transformación que, como lo más propio del sacrificio de la misa, acaece en el altar como «transustanciación»” (Heidegger, 2014a, p. 83). Claramente puede interpretarse este “acontecimiento de transformación” en el que Dios se hace presente en la obra literalmente, como aquella instancia donde Cristo se hace carne. Esta es la lectura de Guerrero:

¹¹ Reflexión publicada en *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung* en 1955 en Tubinga; edición a cargo de Marielene Putscher.

el Dios se hace presente en la obra de arte y, por ello, pierde su autonomía. Pero Faden (1986) propone una lectura “menos teológica-metafísica” (p. 150), vinculándola con un pasaje de “Conciliador, a quien nunca creíste” de Friedrich Hölderlin:

...pero cuando
un dios aparece, en el cielo y tierra y mar
sobreviene una renovada claridad. (Citado en Heidegger, 2010,
p. 131)

Para esta lectura, esta nueva transformación no es mera y literalmente una transustanciación, sino la transformación que produce el gran arte al traer una nueva luz que ilumina las cosas. Para Heidegger, no se trata del “aparecer una idea” (*Scheinen der Idee*) sino del “aparecer puro” (*reines Scheinen*).¹² Es decir, la apertura de la obra no se reduce a la mera aparición de un contenido, en este caso, de una figura divina. No es un qué, sino un cómo, un cómo se nos muestran las cosas. En este sentido, Richard Polt sostiene que debemos entender a los dioses como “posibilidades existenciales”. Heidegger no tiene interés en los dioses como entidades divinas sino como acontecimientos que proyectan posibilidades existenciales que le permiten a una comunidad interpretarse a sí misma y a lo que lo rodea (Polt, 2006, pp. 208-9).¹³ ¿Pero qué significa esta “renovada claridad”? Estoy de acuerdo con la interpretación de Faden pero me parece necesario precisar un poco más la noción de “luz” que trae la obra y, una vez hecho esto, justificar la asociación entre “claridad” y “dioses” vinculándolo a otros pasajes de la *Gestamtausgabe* que ayudarán a esclarecer la cuestión y a robustecer esta interpretación con evidencia textual.

¹² Sobre esta distinción decisiva entre las filosofías del arte de Hegel y Heidegger véase: Biemel (1959, p. 184).

¹³ Günther Figal es de parecida opinión. Para este, el significado de los dioses refiere a la donación de un espacio de inteligibilidad, de un horizonte de sentido. La huida de los dioses no es más que el olvido del ser, es decir, el olvido de que el ser no es un ente, sino un ámbito de inteligibilidad (Figal, 2001, pp. 203-210.)

La luz que trae la obra no es otra cosa que el sentido (*Sinn*), que a su vez se identifica con el ser. En *Ser y tiempo*, el filósofo de Friburgo define al ser como “aquello que determina al ente en cuanto ente, eso con vistas a lo cual el ente, en cualquier forma que se lo considere, ya es comprendido siempre” (Heidegger, 2012b, p. 27). El *Dasein* siempre tiene una comprensión previa del ser, necesaria para tratar con los entes. Pero esto de ningún modo refiere a una comprensión conceptual. En la vida cotidiana, nuestras acciones y nuestro comportamiento respecto a los entes supone una interpretación implícita de estos, entendiéndolos atemáticamente como útiles o artefactos, como objetos de la naturaleza u objetos a ser abordados teóricamente, o como otros *Dasein*. Pero de nuevo, esto no quiere decir que con anterioridad a toda experiencia fáctica uno tenga un concepto explícito y teórico del ser, como si de niños primero nos enseñaran qué es el ser para luego poder tratar con las cosas. Esta comprensión del ser, no tematizada, antecede la experiencia de lo ente y refiere a un modo de interpretación preconceptual *a priori*. Aquello que llamamos horizonte previo o precomprensión es lo que Heidegger llama “sentido” (*Sinn*). Heidegger lo define de distintas maneras. “Sentido es aquello en lo que se conserva la inteligibilidad de algo” (Heidegger, 2012b, p. 170).¹⁴ Es decir, el sentido es aquello que permite que algo se presente como comprensible, como inteligible. También define al sentido como “el fondo sobre el cual [*Woraufhin*] se lleva a cabo el proyecto primario de la comprensión del ser” (Heidegger, 2012b, p. 339). *Das Woraufhin* es un adverbio substantivado que literalmente sería “aquello respecto de lo cual”. En otros pasajes, Rivera traduce “horizonte” en vez de “fondo”. El término

¹⁴ La traducción es propia: “Sinn ist das, worin sich Verständlichkeit von etwas hält”. Rivera traduce: “Sentido es aquello en lo que se mueve la comprensibilidad de algo”, lo que me parece un poco oscuro, ya que no queda claro qué sentido tiene este “moverse” de la comprensibilidad. Además, prefiero traducir *Verständlichkeit* por “inteligibilidad” que por “comprensibilidad”, ya que, si bien pierde su vínculo etimológico con “comprensión” (*Verstehen*), es más transparente en español.

horizonte remite a los límites de la visión. Las cosas siempre se presentan dentro de un contexto significativo. Si uno se acerca, el objeto se nos aproxima, pero el “horizonte” se mantiene en su lugar. Horizonte tiene su raíz etimológica en el sustantivo griego ὄρος, límite, pero la experiencia muestra que no es un límite fijo, sino que este se mueve con nosotros. El sentido es, en resumen, ese ámbito que permite la comprensión de los entes.

¿Pero qué tiene que ver el ser en tanto sentido con los dioses? En primer lugar, Heidegger deja en claro que no se refiere a una figura divina histórica (el Dios cristiano, Alá, Yahvé, etc.). El filósofo alemán sostiene que la cuestión de “la ausencia y advenir de los dioses” “está muy por encima y antes de la pregunta de si hay o no cristianismo, de si hay o no discrepancia en las confesiones”, y tampoco “es la pregunta de cómo el pueblo que, hipotéticamente, ya existe, se las arregla con una religión y confesión tradicionales” (Heidegger, 2010, p. 131).¹⁵ La figura del dios no es entonces una agencia sobrenatural en la que creen las religiones históricas. ¿Qué entiende entonces por “dioses”? Mi tesis es, resumidamente, como ya fue anticipado, la siguiente: los dioses se refieren a un aspecto del ser, el cual debe ser entendido como sentido (*Sinn*). Ya introdujimos el concepto de sentido. Para vincularlo con la noción de “dios” será central la lectura del seminario sobre Parménides.

Allí, Heidegger analiza la expresión del pensador antiguo “la diosa verdad”. Curiosamente, “diosa” se dice en griego θεά, pero si cambiamos una tilde θεά, significa “mirada”. Jugando con este vínculo etimológico, el filósofo alemán entiende que la figura del dios tiene que ver con un mirar. Pero este mirar no describe una actividad del sujeto cognoscente sino la posibilidad del ente de mostrarse, de emerger. Esta mirada primera y originaria, previa a

¹⁵ Algo semejante afirma en *Aportes a la filosofía*: “El último Dios [...] está fuera de esa determinación compensadora, que los títulos ‘mono-teísmo’, ‘pan-teísmo’ y ‘a-teísmo’ mientan. ‘Monoteísmo’ y toda especie de ‘teísmo’ se da recién desde la ‘apologética’ judeo-cristiana, que tiene a la ‘metafísica’ como presupuesto pensante. Con la muerte de este dios caen todos los teísmos” (Heidegger, 2003a, p. 329).

toda subjetividad, es la que permite al hombre salir al encuentro de lo que se muestra, es lo que permite mirar en el sentido que usamos cotidianamente. “El mirar [*das Blicken*], θεᾶον, es: proveer la mirada [*Anblick*], a saber, la mirada del ser del ente en sí mismo. Mediante dicho mirar el hombre es distinguido, y él puede ser distinguido solamente porque la mirada que muestra el ser mismo no es nada humano” (Heidegger, 2005, p. 134). En este fragmento aparecen varias claves: 1. El mirar originario se identifica con el ser del ente y a este la “provee” el ser mismo, es decir, se dona a sí mismo. Es la mirada que emerge de sí misma. 2. El hombre es distinguido en el sentido de que el Dasein es aquel ente privilegiado abierto al ser.¹⁶ 3. Pero solamente es posible aquello que dona ese mirar originario por algo no humano, el ser. Aquí, considero, radica una de las razones por las cuales Heidegger identifica a los dioses con el autodesocultamiento del ser, en tanto que es una instancia fundadora de un espacio de sentido que no depende del Dasein. En definitiva, los dioses son el ser.¹⁷ ¿Pero

¹⁶ En algunas pocas páginas posteriores, Heidegger aborda el mirar del animal, incapacitado de que el ser se le desoculte. El “animal nunca produce un emerger de sí mismo en un ente desoculto para él” (Heidegger, 2005, p. 139). Esto recuerda a lo trabajado en *Los conceptos fundamentales de metafísica. Mundo, finitud, soledad*, donde Heidegger propone una nueva vía para alcanzar la comprensión del mundo: la consideración comparativa. Se dice generalmente que el hombre es el señor del mundo, lo *tiene*. ¿El resto de los entes tiene mundo? ¿Las plantas y animales tienen mundo? En la comparación con los otros entes percibimos diferencias, y Heidegger lo resume así: 1) lo material es sin mundo; 2) el animal es pobre de mundo; y 3) el hombre configura mundo.

¹⁷ “Los dioses de los griegos no son «personalidades» o «personas» que dominan el ser; ellos son el ser mismo que miran al ente” (Heidegger, 2005, p. 143). Este fragmento parece contradecirse con algunos pasajes de *Aportes a la filosofía*: “la verdad del ser [...] tal vez no incumba ni siquiera a los dioses, sino pertenezca únicamente a lo abismoso de ese ensamble al que aun los dioses se subordinan” (Heidegger, 2003a, p. 24); “El ser [Seyn] no es ni nunca más ente que el ente, pero tampoco menos no ente que los dioses, porque estos de ninguna manera ‘son’. El ser [Seyn] ‘es’ el entre [*das Zwischen*], en medio del ente y los dioses y por entero y en todo aspecto incomparable, ‘empleador’ por estos y sustraídos a aquél” (Heidegger, 2003a, p. 201). Propongo concentrarnos en la noción de “entre” (*das Zwischen*) para dilucidar esta posible contradicción. En *Aportes* Heidegger distingue dos aspectos del ser que en *Parménides* no diferencia que se podría entender como la diferencia entre proceso y resultado. El

por qué hace esta identificación? ¿Por qué llamarlos dioses?, ¿qué agrega la vinculación de lo divino al ser? ¿No añade únicamente confusión? Sostengo que esta metáfora viene a hacer énfasis en un aspecto del ser: el proceso de donación de sentido al Dasein mismo.¹⁸ Mientras que en *Ser y tiempo* el Dasein tenía un rol central en la apertura de ese espacio de sentido, aquí hay un proceso de desubjetivación. Y por eso la figura de los dioses, como aquello no humano con la fuerza suficiente para proveer un horizonte de comprensión.¹⁹ El Dasein, entonces, es pasivo frente a esta donación de sentido que determina su abrirse al mundo: “En el ámbito de esta mirada inicial [*anfänglichen Blickes*] el hombre «solo» es lo mirado [*Angeblickte*]; sin embargo, este «solo» es tan esencial, que el hombre, precisamente como lo mirado, es recibido y tomado

ser es el entre, el espacio de sentido a partir del cual los entes se manifiestan, es decir, es el resultado de un proceso de fundación. Quien funda, que no significa producir, sino señalar a los hombres, este campo de manifestación, y por tanto les permite a los hombres habitarlo, son los dioses. No quiero detenerme más en *Aportes* porque esto supondría adentrarnos en la noción del último Dios, lo que significaría alejarme del cometido de este trabajo. Sobre esto véase: Figal (2001); Herrmann (2019, pp. 215-243); Polt (2006, pp. 204-2011).

¹⁸ Es cierto que en otros textos, como *Aportes a la filosofía*, deja en claro que “ser” y “dioses” no son sinónimos (Heidegger, 2003a, p. 39). Ahora bien, que no sean equivalente no significa que sean dos cosas totalmente diferentes, por ello, sostengo, “los dioses” refieren al aspecto transitivo del ser. Por esta razón no me convence la distinción de “diferencia teológica” (*die theologische Differenz*) que introduce von Herrmann (2019) para señalar una separación tajante entre el ser y los dioses comparable a la diferencia ontológica (pp. 225-226). Más adelante en *Aportes* podemos encontrar una afirmación que refuerza mi hipótesis de lectura: “En tal esenciarse de la seña [*Winkes*] el mismo ser [*Seyn*] llega a su *madurez*. Madurez es disposición de tomarse un fruto y una donación [*Verschenkung*]” (Heidegger, 2003a, p. 329). Es decir, el ser se vuelve maduro cuando, mediante la seña, que como veremos es aquello que proveen los dioses, se vuelve un regalo a la existencia humana, una donación.

¹⁹ Por esta razón Michael Lewis (2004) sostiene que los dioses son “la contra esencia” del hombre en tanto que donan un conjunto de posibilidades que está más allá de la proyección de la comprensión del Dasein (pp. 387-88). Por ejemplo, incluso es donado, y no depende de los hombres, el horizonte de la técnica, algo que uno tendería a pensar que es producto de la humanidad. Los dioses, y no los hombres, son los principales protagonistas en la apertura de lo ente y, por lo tanto, también son los dioses quienes legan el horizonte de comprensión propio de la técnica. Sobre la relación entre dioses y técnica véase: Rojcewicz (2006).

primero en la relación del ser con él mismo y es conducido así a la percepción” (Heidegger, 2005, p. 140).²⁰ Es decir, gracias a este ser mirado puede el hombre tener experiencia de lo ente.

También se refiere a los dioses como δαίμονες. Lo demoníaco para Heidegger abarca todo lo que es, pero no desde el punto de vista cotidiano que tenemos con las cosas, ordinario, sino desde una perspectiva que ve lo asombroso y excesivo, lo extraordinario, en todo lo que nos rodea. Lo extra-ordinario es “el ser que brilla en todo lo ordinario, es decir, el ente, y lo que en su brillar roza con frecuencia el ente como la sombra de una nube que pasa silenciosa” (Heidegger, 2005, p. 131). Lo extraordinario, el ser, es aquello a partir de lo cual emerge lo ordinario, el ente, es aquello que siempre brilla en el ente. Δαίμων, “demonio”, no tiene una connotación negativa, que adquiere posteriormente con el cristianismo, sino que es aquello que “señala lo ordinario [*Winkenden*] y lo muestra [*Zeigenden*]” (p. 132). Y más adelante: “θεοί, los así llamados «dioses», como los que miran en lo desoculto y dan una señal [*blickend Winkenden*], son θεάοντες, son por esencia δαίοντες – δαίμονες, los extra-ordinarios” (p. 140). ¿A qué se refiere con “señalar” y “dar una señal” [*winken*]?, ¿señalar qué? Los dioses tienen una prioridad, ellos mismos desocultan lo ente, determinan primeramente cómo vemos lo que vemos, y nos legan esa “mirada” a partir de “señales”. Esto aparece también en los manuscritos de 1936-38 *Aportes a la filosofía. Acerca del evento* (Heidegger, 2003a, pp. 328-334). ¿Qué es hacer una seña? Como apunta en el semestre de invierno de 1931/32, la seña “conduce a algo que hay que entender, es decir, hacia el ámbito de la inteligibilidad (la dimensión dentro de la cual se comprende): hacia un *sentido, Sinn*” (Heidegger, 2007a, p. 28). Los dioses, al señalar,

²⁰ Y por eso para Heidegger hablar de antropomorfismo en la teología griega o sostener que la cultura helénica divinizó al hombre son discursos propios de la modernidad que debe entender todo como producto de la subjetividad humana. Los griegos son los únicos, según el filósofo alemán, que pudieron comprender la diferencia esencial entre los hombres y los dioses (Heidegger, 2005, pp. 141-142).

introducen al Dasein a un ámbito de inteligibilidad, a un campo de manifestación que no depende de *él* sino que es donado por el ser.

Pero en *Parménides*, Heidegger da un nuevo paso: el ser se da solamente en la palabra. La verdad como desocultamiento se da originariamente en el lenguaje, es lo primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente. Al nombrar las cosas, los entes se le vuelven inteligibles al hombre. El nombrar el ser permite comprenderlo de alguna manera, y este nombramiento Heidegger lo identifica con el μῦθος: “nombrar el ser en su mirada—dentro inicial y en el brillar—nombrar τὸ θεῖον, es decir, los dioses” (Heidegger, 2005, p. 145). Lo extraordinario, lo divino, el ser, tiene que ser dicho en el mito, solo a través de este el dios habla, se abre el campo de manifestación en el que consiste la ἀλήθεια. En este sentido, llama al μῦθος “leyenda desocultadora”. Pero aquí se podrá objetar, ¿cómo es que lo divino se hace patente solamente en la palabra si también aparece en la estatua y el templo?, ¿hay una prioridad de la palabra sobre la escultura y la arquitectura? Ciertamente, las divinidades griegas aparecían tanto en la poesía como en la pintura, la arquitectura y la escultura, pero estas no podrían ser comprensibles sin un lenguaje anterior. Para Heidegger, el horizonte previo que posibilita toda experiencia estética es el lenguaje. En este sentido, sostenía en “El origen de la obra de arte” que toda obra es poética (Heidegger, 2012a, p. 52).²¹ Ahora, se podría agregar, toda obra es, en este sentido, mitológica. La obra de arte solamente es inteligible en el espacio de sentido que

²¹ Esta tesis sobre el carácter poético de la obra será clave para la filosofía de Hans-Georg Gadamer. “La anterioridad del lenguaje no solo parece constituir la característica específica de la obra de arte poética, sino que parece tener validez más allá de toda obra para todo ser-cosa de las cosas mismas” (Gadamer, 2003, p. 108). Esto luego será retomado en *Verdad y método* bajo la forma de su tesis fundamental, el “*ser que puede ser comprendido es el lenguaje*” (Gadamer, 2012, p. 567. El subrayado es del autor). John Sallis (2007) compara el ensayo de Heidegger con el capítulo de la ontología de la obra de arte de *Verdad y método* e intenta demostrar que Gadamer se encuentra dialogando con el escrito de *Caminos de Bosque*, a pesar de que no lo cite. Sobre la relación entre estas dos obras véase también: Thaning (2011).

supone el lenguaje. Como bien dice Vattimo (1993) en *Poesía y ontología*, “[l]a obra es «comprendida» cuando de hecho entra en nuestra conciencia, es decir, cuando somos capaces de hablar de ella, al menos con nosotros mismos, cuando le atribuimos [...] un significado” (p. 57). Un “templo nunca podría presentarse a sí mismo como la casa de dios, sin hallarse en el dominio de la desocultación de la palabra” (Heidegger, 2005, p. 151). En el mito, en la palabra, aparecen los dioses, aparece el sentido (*Sinn*). La obra es mito-poética: ese espacio de inteligibilidad que señalan los dioses es el ámbito del lenguaje.

¿Qué es la obra de arte? El τόπος del ser, es decir, el lugar, no en un sentido físico-espacial, donde se da el ser. Un “«dónde» en cuyos sitios y paisajes brilla explícitamente lo extraordinario y la esencia del ser llega a la presencia en un sentido eminente” (Heidegger, 2005, p. 152). Esto es lo que entiende en el párrafo 247 de *Aportes* como “vía del abrigo de la verdad”. El ser o la verdad del ser “solo se presenta estableciéndose en un ente” (Heidegger, 2012a, p. 50). Este concepto de abrigo ya estaba presente en *Introducción a la metafísica*, donde Heidegger caracteriza la obra de arte como *das seiende Sein*. “Gracias a la obra de arte, entendida como el ser que es en tanto ente [*das seiende Sein*], todo lo demás que aparece y que se puede hallar llega a confirmarse, a ser accesible, interpretable e inteligible como *ente* o como *no-ente*” (Heidegger, 2003b, p. 147). Todas estas expresiones (τόπος, abrigo, *das seiende Sein*) apuntan al lugar en medio de lo ente donde se funda el ser.

Volvamos al ejemplo del templo de Paestum de “El origen de la obra de arte”: “Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que les da a las cosas su rostro [*Gesicht*] y a los hombres la visión [*Aussicht*] de sí mismos. Esta visión solo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella” (Heidegger, 2012a, p. 30). Si bien aquí Heidegger no utiliza el verbo *blicken* y sus derivados, como en el seminario sobre Parménides, sino *Sicht*, que proviene de *sehen*, “ver” o “mirar”, el sentido es el mismo. El templo abre un mundo, pero esto no quiere decir que la obra instituye divinidades

a quienes hay que rendirles culto, sino que es origen de un campo de manifestación, de un mirar originario, de los entes.²² Solamente este es válido y vigente en tanto los dioses envíen sus señales a los hombres, es decir, siempre que esta fundación del ser es donada a y apropiada por la existencia humana. Lo mismo podemos decir del ejemplo de la *Madonna Sixtina*: “Pero la imagen no es ni mera copia ni alegoría alguna de la sagrada transustanciación. La imagen es el aparecer del espacio de juego del tiempo [*Zeit-Spiel-Raumes*]”²³ (Heidegger, 2014a, p. 83). El espacio de juego del tiempo no es otra cosa que el mundo, es decir, la imagen produce el aparecer de un claro, de un espacio de sentido. Es “una ventana pintada” (*Fernstergemälde*) que provee una nueva luz que ilumina a los entes. “Pero en el singular acontecimiento de esta imagen singular, la imagen no aparece ulteriormente a través de una ventana ya existente, sino que es la imagen misma la que forma esta ventana” (Heidegger, 2014a, p. 82). De lo que se trata aquí es de “una renovada claridad” que traen los dioses, es decir, la apertura de campo de manifestación, o en términos heideggerianos, el acontecimiento de la verdad como desocultamiento. En este sentido, afirma al final de “Sobre la Madonna Sixtina”: “De este modo, la imagen forma el lugar del cobijar desocultador (de la ἁ-λήθεια), un desocultar que es la manera como esencia la imagen. El modo de su desocultar (de su verdad) es el aparecer velador de la pro-veniencia del hombre-dios” (Heidegger, 2014a, p. 83). El templo griego abre el mundo griego, o la iglesia de Bamberg abre el mundo cristiano, es decir, abren ese espacio significativo de inteligibilidad.

²² Hubert Dreyfus (2011) lo caracteriza como la fundación de un nuevo paradigma cultural que no depende de nosotros: “Heidegger llama un nuevo dios a un objeto o evento que fundaría un cambio de forma en nuestra comprensión de la realidad, y es por eso que sostiene que solo un dios puede salvarnos” (p. 310). (La traducción es propia).

²³ Heidegger asocia el término *Spiel-Raum* con mundo (*Welt*) por primera vez en el seminario del semestre de invierno 1928/1929 “Introducción a la filosofía” (Heidegger, 2001, p. 307).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he intentado mostrar la intrínseca vinculación entre las nociones de “dios”, “ser” y “sentido”. Pero ¿es que toda obra de arte trae a la presencia un dios? ¿En el cuadro de zapatos de Vincent Van Gogh o en el poema *La fuente* de Conrad Ferdinand Meyer aparecen los dioses? La respuesta es sí:

Cuando se lleva una obra a una colección o exposición también se suele decir que *se instala* la obra. Pero instalar es esencialmente diferente a una instalación en el sentido de la construcción de un edificio, la erección de una estatua o la representación de una tragedia con ocasión de una fiesta. Ese instalar es erigir en el sentido de consagrar y glorificar. Instalar no significa aquí llevar simplemente a un sitio. Consagrar significa sacralizar en el sentido de que, gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar la apertura de su presencia. De la consagración forma parte la glorificación, en tanto que reconocimiento de la dignidad y el esplendor del dios. *Dignidad y esplendor no son propiedades junto a las cuales o detrás de las cuales se encuentre además el dios, sino que es en la dignidad y en el esplendor donde se hace presente el dios. En los destellos de ese esplendor brilla, es decir, se aclara, aquello que antes llamamos mundo.* (Heidegger, 2012a, p. 31. El destacado es nuestro)

¿Qué divinidad instala el cuadro de Van Gogh? Ninguna, si entendemos aquí dios como una figura histórica, sea Apolo o Huitzilopochtli, o como un ámbito sagrado en el sentido religioso. Lo que se instala es un espacio de sentido. El dios trae luz y claridad en tanto que permite la apertura de un mundo, un campo de manifestación donde lo ente adquiere sentido. Sin tener en cuenta lo desarrollado y la noción específica de “dioses” en la que Heidegger está pensando, este fragmento sería muy difícil de defender, dado que parecería reducir toda obra de arte a un arte religioso. Bajo la nueva luz que trae el seminario sobre Parménides podemos sostener que la filosofía del arte de Heidegger es una reflexión “atea”. Es cierto que en los años treinta el pensador alemán abandona esta caracterización: “El pensar según la historia del ser [Seyn] se

encuentra fuera de toda teología, pero tampoco conoce ateísmo alguno, en el sentido de una ‘concepción de mundo’ o de una teoría cualquiera” (Heidegger, 2003a, pp. 349-350). El ateísmo, entendido como negación de Dios, es la negación de un ente. Lo que quiere señalar aquí Heidegger es que la reflexión acerca del ser está más allá de todo discurso religioso (o arreligioso) en tanto que estos consideran, sea para afirmarlo o para negarlo, un ente supremo. Ahora bien, cuando en los primeros seminarios de los años veinte Heidegger afirmaba que la filosofía debía ser atea tenía otro sentido. Si el objeto de reflexión filosófica debe ser la vida fáctica, no debemos abordarla desde elementos ajenos a la existencia misma, como lo religioso, sino que tenemos que buscar un camino inmanente a la vida. En este sentido, si entendemos el ensayo sobre el arte como inmanente al camino de la pregunta por el ser, que como vimos es la pregunta por el origen del sentido, entonces podemos afirmar que la filosofía del arte de Heidegger sigue siendo fundamentalmente atea.

REFERENCIAS

- Biemel, W. (1959). *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Köln: Kölner Universitäts.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. A. Poca (trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Caputo, J. D. (1990). *The Mystical Element in Heidegger's Thought*. Nueva York: Fordham University Press.
- Crowell, S. G. (2001). *Husserl, Heidegger, and the Space of Meaning: Paths toward Transcendental Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.
- Dreyfus, H. L. (2011). Heidegger on the Connection between Nihilism, Art, Technology, and Politics. In C. B. Guignon (Ed.), *The Cambridge Companion to Heidegger* (pp. 289-316). Cambridge: Cambridge University Press.
- Faden, G. (1986). *Der Schein der Kunst. Zu Heideggers Kritik der Ästhetik*. Würzburg: Königshausen y Neumann.

- Figal, G. (2001). Forgetfulness of God: Concerning the Center of Heidegger's Contributions to Philosophy. In C. E. Scott (Ed.), *Companion to Heidegger's Contributions to philosophy* (pp. 198-212). Bloomington: Indiana University Press.
- Gadamer, H.-G. (2003). *Los caminos de Heidegger*. Á. Ackermann (trad.). Barcelona: Herder.
- Gadamer, H.-G. (2012). *Verdad y método I*. A. Agud Aparicio y R. de Agapito (trad.). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Guerrero, L. J. (1967). *Estética operatoria en sus tres direcciones. Promoción y requerimiento de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada.
- Guerrero, L. J. (2008). *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte: Estética de las manifestaciones artísticas*. Buenos Aires: Las cuarenta: Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Harries, K. (2009). *Art Matters a Critical Commentary on Heidegger's «The Origin of the Work of Art»*. London: Springer.
- Heidegger, M. (1988). *Identidad y diferencia: Ed. bilingüe*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, M. (2001). *Introducción a la filosofía*. M. Jiménez Redondo (trad.). Valencia: Universitat.
- Heidegger, M. (2003a). *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*. D. Picotti (trad.). Buenos Aires: Biblos.
- Heidegger, M. (2003b). *Introducción a la metafísica*. A. Ackermann Pilári (trad.). Barcelona: Gedisa.
- Heidegger, M. (2005). *Parménides*. C. Másmela (trad.). Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (2007a). *De la esencia de la verdad: Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*. A. Ciria (trad.). Barcelona: Herder Editorial.
- Heidegger, M. (2007b). *Hitos*. H. Cortés y A. Leyte (trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2007c). *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. J. Aspiunza (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2010). *Los himnos de Hölderlin «Germania» y «El Rin»*. A. C. Merino Riofrío (trad.). Buenos Aires: Biblos.
- Heidegger, M. (2012a). *Caminos de bosque*. H. Cortés y A. Leyte (trads.). Madrid: Alianza Editorial.

- Heidegger, M. (2012b). *Ser y tiempo*. J. E. Rivera (trad.). Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2014a). *Experiencias del pensar (1910-1976)*. F. de Lara (trad.). Madrid: Abada.
- Heidegger, M. (2014b). *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles: (Indicación de la situación hermenéutica): Informe Natorp*. J. Adrián Escudero (trad.). Madrid: Trotta.
- Herrmann, F.-W. von (1994). *Heideggers Philosophie der Kunst: Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Herrmann, F.-W. von (1997). *La segunda mitad de ser y tiempo: Sobre «Los problemas fundamentales de la Fenomenología» de Heidegger. Lógica y verdad en Fenomenología de Heidegger y de Husserl*. I. Borges-Duarte (trads.). Madrid: Trotta.
- Herrmann, F.-W. von (2019). *Transzendenz und Ereignis: Heideggers ‚Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)‘: Ein Kommentar*. Frankfurt am Main: Königshausen & Neumann.
- Ibarluucía, R. (2008). Estudio preliminar. Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado. En L. J. Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte: Estética de las manifestaciones artísticas* (pp. 9-68). Buenos Aires: Las cuarenta: Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Kockelmans, J. (1986). *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: M. Nijhoff.
- Lewis, M. (2004). God and Politics in Later Heidegger. *Philosophy Today*, 48(4), 385-398. doi: 10.5840/philtoday200448419
- Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio*. D. C. Bayón y E. de Lóizaga (trads.). Buenos Aires: Emecé.
- Olafson, F. (1993). The Unity of Heidegger's Thought. In C. B. Guignon, *The Cambridge Companion to Heidegger* (pp. 97-121). Nueva York: Cambridge University Press.
- Perceval, M. C. (1993). El pensamiento estético de Luis Juan Guerrero. *CUYO, (10/11)*, 11-55. Recuperado de: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3952/04-vol-10-11-perceval.pdf
- Polt, R. (2006). *The Emergency of Being. On Heidegger's Contributions to Philosophy*. Nueva York: Cornell University Press.

- Rojcewicz, R. (2006). *The Gods and Technology: A Reading of Heidegger*. Albany: State University of New York Press.
- Sallis, J. (2007). The Hermeneutics of the Artwork. In G. Figal (Ed.), *Hans Georg Gadamer – Wahrheit und Methode* (pp. 45-57). Berlin: De Gruyter.
- Thaning, M. (2011). Rezeption in der philosophischen Hermeneutik. In D. Espinet & T. Keiling (eds.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar* (pp. 43-65). Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de Valencia.