

Contra el arte domesticado. Una lectura más sobre “El origen de la obra de arte” y el nazismo

Mateo Belgrano¹

Resumen. Muchos comentaristas leyeron “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger desde su compromiso político con el nacionalsocialismo. ¿Es el ensayo sobre el arte una encarnación de su verdadera posición política? El objetivo de esta investigación es volver a explorar los vínculos de esta obra de Heidegger con el nacionalsocialismo a la luz de algunos fragmentos de los llamados *Cuadernos negros*, en especial los del tomo 94 de la *Gesamtausgabe* que recopila las notas elaboradas por el filósofo entre 1932 y 1938, años en los que se gestaron y expusieron las diferentes versiones de “El origen de la obra de arte”. La hipótesis que defiendo en este trabajo es que leer el ensayo sobre el arte desde su compromiso político es una interpretación injustificada. Se demostrará que, en los años que se gestaba y exponía el ensayo, Heidegger era crítico de las políticas culturales y artísticas en tiempos nacionalsocialistas. Con esto no pretendo ni negar la dimensión política en sentido general que puede llegar a tener el escrito, ni mucho menos la comprobada e indiscutible adhesión de Heidegger al nazismo. Pero si nos preguntamos si esto último es relevante para su filosofía del arte, la respuesta, a mi modo de ver, es que no.

Palabras clave: arte; política; nacionalsocialismo; M. Heidegger; política cultural; cosmovisión; arte comprometido; Hitler.

[en] Against domesticated art. A further reading on “The Origin of the Work of Art” and Nazism

Abstract. Many scholars have read Martin Heidegger’s “The Origin of the Work of Art” from his political commitment to National Socialism. Is the essay on art an embodiment of his true political position? The aim of this research is to re-explore the links of this work of Heidegger with National Socialism in the light of some fragments of the so-called *Black Notebooks*, especially those of volume 94 of the *Gesamtausgabe* that compiles the notes elaborated by the philosopher between 1932 and 1938, years in which the different versions of “The Origin of the Work of Art” were conceived and exposed. The hypothesis I defend in this paper is that reading the essay on art from its political commitment is an unjustified interpretation. It will be shown that, in the years that the essay was being conceived and exposed, Heidegger was critical of the cultural and artistic policies in National Socialist times. With this I do not pretend neither to deny the political dimension in general sense that the writing can have, nor much less the proven and indisputable adhesion of Heidegger to Nazism. But if we ask ourselves if the latter is relevant for his philosophy of art, the answer, in my opinion, is no.

Keywords: art; politics; National Socialism; M. Heidegger; cultural policy; worldview; committed art; Hitler.

Sumario: 1. Introducción; 2. La sombra del *Führer* en el ensayo sobre el arte; 3. Contra el arte domesticado; 4. Conclusiones; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Belgrano, M. (2022) “Contra el arte domesticado. Una lectura más sobre ‘El origen de la obra de arte’ y el nazismo”, en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 55 (2), 183-199.

¹ Pontificia Universidad Católica Argentina.

1. Introducción

Lo que está en discusión no es si el arte debe ser libre o comprometido, sino si el arte puede ser arte o no. El arte comprometido [*gebundene Kunst*] es como un perro guardián, concretamente un perro domesticado que, atado a una larga cadena, se puede mover libremente y corretear en todo momento por todo el corral y en todas direcciones. [...] Pero un arte de tal manera libre nunca es arte, suponiendo que le asignemos algo distinto: eso que el águila nos muestra cuando busca la cumbre resultándonos visible solo rara vez.²

El arte comprometido, políticamente comprometido, es un arte domesticado, limitado, como el perro en el corral, condicionado por elementos extra artísticos. Esto es lo que Heidegger también llamará “política cultural” (*Kulturpolitik*). Solamente el gran arte es aquel que nos permite vislumbrar algo nuevo, que irrumpe y transforma la mirada. En “El origen de la obra de arte”, su famoso ensayo que recopila tres conferencias dictadas en Frankfurt en 1936, define esta capacidad de la obra como “poner en obra la verdad” (*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). Sin embargo, curiosamente muchos leyeron este ensayo desde su compromiso político con el nacionalsocialismo.

La controversia respecto al “nazismo” de “El origen de la obra de arte” comenzó ya en la época en que las conferencias fueron dictadas. Luego de la exposición en Zúrich, en enero de 1936, tres días después que Heidegger haga su presentación, el redactor del suplemento cultural Hans Barth publica un artículo en el *Neue Zürcher Zeitung* titulado “Del origen de la obra de arte. Sobre una conferencia de Martin Heidegger”. Allí en primer lugar, antes de resumir las tesis fundamentales de la presentación, el periodista recuerda la adhesión al nazismo por parte del filósofo, aunque afirma, quizás de alguna manera justificando sutilmente su compromiso político, “difícilmente se puede exigir que uno nade contra la corriente”. “Las personas no son héroes en general, ni siquiera los filósofos, aunque hay excepciones”.³ Este comentario no queda sin réplica: tres días después apareció una nota de Emil Staiger, germanista de la Universidad de Zúrich, con el título “Una vez más Heidegger” (“Noch einmal Heidegger”). Éste acusa a Barth de falta de objetividad porque antepone a su comentario un “perfil político” con el fin, según Staiger, de ganarse la aclamación de sus lectores. Para éste es irrelevante la posición de política de Heidegger a la hora de analizar la conferencia, del mismo modo que no tiene importancia la opinión de Kant sobre la revolución francesa para la interpretación de la *Crítica del juicio*. Quedarse en este aspecto biográfico, en esta “casualidad histórica” de un pensamiento, implica “no ver el templo blanco que se eleva por encima de ella hacia lo atemporal”.⁴ Se sabe que esta disputa llegó a oídos de Heidegger porque el tema fue discutido en 1936 con quien había sido su discípulo, Karl Löwith, cuando se reencontraron en Roma, según atestigua este último.⁵ Respecto a la polémica, su antiguo alumno no compartía ni la caracterización política de Barth ni la elogiosa defensa de Staiger,

² GA 94, 465 / 364

³ Barth, H.: “Vom Ursprung des Kunstwerks”, en G. Neske y E. Kettering (eds.), *Antwort: Martin Heidegger im Gespräch*, Neske, Pfullingen, 1988, p. 265.

⁴ Staiger, E.: “Noch einmal Heidegger”, en G. Neske y E. Kettering (eds.), *Antwort: Martin Heidegger im Gespräch*, Neske, Pfullingen, 1988, p. 270.

⁵ Löwith, K.: *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht*, Stuttgart; Weimar, J.B. Metzler, 2007, pp. 57-60.

sino que sostenía que la adhesión de Heidegger al nacionalsocialismo estaba en la esencia de su filosofía, lo que el filósofo parece admitir. Años después aparecerán otros escritos en esta línea. Víctor Farías defiende una posición radical: “El origen de la obra de arte” expone de “manera sistemática” los puntos de vista filosófico-políticos de Heidegger.⁶ La tesis de Farías es que la idea de que la obra de arte “pone en obra la verdad” sirve para explicar el origen del Estado, pero lamentablemente no despliega argumentos para sostener esta hipótesis. En esta misma línea Eric Michaud sostiene que las conferencias buscaban despertar a los alemanes por medio del arte, “conformar su futuro al arte que hace advenir la verdad de su origen griego” y “sacar de allí las fuerzas necesarias para su renacimiento nacional”.⁷ Emmanuel Faye, por otro lado, ve en la figura del templo griego, evocada en “El origen de la obra de arte”, una manifestación de una concepción política-mitológica.⁸ Para Faye referirse al templo como el lugar en que “el pueblo funda su permanencia histórica” es indisociable del hecho que dos meses antes se llevó a cabo el congreso de la NSDAP, donde expuso Hitler en el *Zeppelinfeld* (Núremberg), pieza arquitectónica con fuertes reminiscencias griegas.⁹ Según el filósofo francés la conexión entre el ensayo sobre el arte y la situación política es señalada y celebrada por el mismo Heidegger, aunque no menciona dónde se hacen estos comentarios. De allí concluye que “cuando se conoce la influencia desmesurada de este escrito en las reflexiones contemporáneas sobre el arte, se comprende bien todo el peligro que representa la obra de Martin Heidegger y lo que ella vehicula”.¹⁰ Esta conexión entre el arte y la política lejos están de ser explícitas en el ensayo y ninguno de los comentaristas mencionados proveen evidencias textuales para justificar sus interpretaciones. Con un poco más de cautela metodológica y distanciándose de posiciones más extremas,¹¹ Philippe Lacoue-Labarthe sostiene que, más que en el discurso del rectorado, los rastros políticos en la filosofía de Heidegger deben buscarse en la obra post 1933, es decir, luego de su alejamiento del oficialismo, donde intenta explicar el “verdadero nacionalsocialismo”¹² y “rectificar” su grandeza desviada.¹³ Dentro de este marco interpretativo entiende lo desarrollado en “El origen de la obra de arte” como un “nacionalesteticismo”. Esto no implica la aceptación de los postulados biologicistas-antisemitas del partido nacionalsocialista ni una estetización de la política, sino la búsqueda de explicar lo “no dicho” o “no pensado” por el movimiento nazi.¹⁴ En su libro *Heidegger. La política del poema* analiza las consecuencias políticas de la frase

⁶ Farías, V.: *Heidegger y el nazismo*, Ciudad de México, Akal Ediciones; Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 466.

⁷ Michaud, E.: *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012, p. 175.

⁸ Faye, E.: *Heidegger: La introducción del nazismo en filosofía: en torno a los cursos y seminarios de 1933-1935*, Madrid, Akal, 2018, p. 392.

⁹ Faye, *ibid.*, p. 393. Luis Rossi también señala las coincidencias entre la glorificación del templo griego en el ensayo y las preferencias de la estética nazi. Por ejemplo, encuentra continuidades con las imágenes de *Olimpia* (1938) de Leni Riefenstahl, las esculturas de Arno Breker y las obras de Albert Speer. Véase Rossi, L.: “La tierra y las imágenes de la comunidad ideal en El origen de la obra de arte, de Martin Heidegger”, en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 38, 2005, p. 161.

¹⁰ Faye, *op. cit.*, p. 394.

¹¹ Se distancia explícitamente del trabajo “deshonesto” de Farías (Lacoue-Labarthe, P.: *La ficción de lo político: Heidegger, el arte y la política*, Madrid, Arena Libros, 2002, pp. 139-156) y es crítico de la posición de Adorno, según el cual toda la filosofía de Heidegger es fascista (pp. 125-126)..

¹² Lacoue-Labarthe, *ibid.*, p. 68.

¹³ Lacoue-Labarthe, *ibid.*, p. 44.

¹⁴ Lacoue-Labarthe, P.: *Heidegger: la política del poema*, Madrid, Editorial Trotta, 2007, p. 97.

“todo arte es esencialmente poema” y llega a la conclusión que en definitiva con esta sentencia el filósofo alemán pone nuevamente al mito en escena como configurador político-estético del mundo de un pueblo. “El mito es el poema original (*Urgedicht*) de los pueblos”.¹⁵

¿Es “El origen de la obra de arte” una encarnación de su verdadera posición política nacionalsocialista? ¿tendrá razón Adorno cuando afirma que la filosofía de Heidegger “es fascista hasta en sus componentes más íntimos”?¹⁶ En muchas de estas posturas sucede algo análogo a la tetera de Bertrand Russell perdida en el espacio, ejemplo que utiliza para mostrar el problema de la demostración de la existencia de Dios.¹⁷ Si uno sostiene que hay una tetera de porcelana que gira alrededor del sol y que es tan pequeña que no puede observarse, el enunciado es incontrastable y, por ello, no es posible refutarlo. De la misma manera, las supuestas relaciones entre el compromiso político del filósofo y su teoría del arte no se pueden corroborar en el texto y, justamente por ello, es difícil de discutir cuánta influencia tuvo el contexto político en el ensayo. Es posible que el filósofo alemán haya sido influido por las discusiones en torno al arte y la cultura de su tiempo, pero algunos comentarios parecen desmesurados. El objetivo de esta investigación es volver a explorar los vínculos de esta obra de Heidegger con el nacionalsocialismo a la luz de algunos fragmentos de los llamados *Cuadernos negros*, en especial los del tomo 94 de la *Gesamtausgabe* que recopila las notas elaboradas por el filósofo entre 1932 y 1938, años en los que se gestaron y expusieron las diferentes versiones de “El origen de la obra de arte”. Al ser notas que originalmente no se pensaron para publicación y que fueron escritas bajo el calor de la inmediatez,¹⁸ uno tendería a pensar que las opiniones allí volcadas son genuinas. Además, Heidegger decide publicarlos posteriormente, sabiendo que allí hay frases y expresiones cuanto menos polémicas respecto a su compromiso político. La hipótesis que defiende en este trabajo es que leer el ensayo sobre el arte desde su compromiso político es una interpretación injustificada. Se demostrará que, en los años que se elaboraba y presentaba el ensayo, Heidegger era crítico de las políticas culturales y artísticas en tiempos nacionalsocialistas. Con esto no pretendo ni negar la dimensión política en sentido general que puede llegar a tener el escrito, ni mucho menos la comprobada e indiscutible adhesión de Heidegger al nazismo.¹⁹ Pero si nos preguntamos si esto último es relevante para su filosofía del arte, la respuesta, a mi modo de ver, es que no.

¹⁵ Lacoue-Labarthe, *ibid.*, p. 102. En una línea semejante podemos encontrar el trabajo Christian Sommer, que intenta mostrar la dimensión “metapolítica” de la filosofía heideggeriana más allá del gobierno de turno. Esto se lleva a cabo, según Sommer, por medio de una remitologización del pensamiento a partir de la poesía de Hölderlin. En palabras del mismo Sommer, Heidegger intenta “reformular filosóficamente el ‘movimiento’ mediante la lectura e interpretación de Hölderlin, un gesto metapolítico destinado a fundar la ‘esencia’ o el ‘espíritu’ revolucionario del ‘nacionalsocialismo’, cuyas formas ‘vulgares’ critica Heidegger, de principio a fin, en nombre mismo de este ‘espíritu’ (Sommer, C.: *Mythologie de l'événement. Heidegger avec Hölderlin*, París, Presses Universitaires de France, 2017, p. 168).

¹⁶ Adorno, T. W.: “Musikalische Schriften”, en *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, p. 637.

¹⁷ Russell, B.: “Is There a God?”, en *The Campaign for Philosophical Freedom*, 10 de julio de 2013, https://web.archive.org/web/20130710005113/http://www.cfpf.org.uk/articles/religion/br/br_god.html.

¹⁸ GA 66, 426 / 354

¹⁹ Para una lectura actualizada del compromiso político de Heidegger, que suponen los *Cuadernos negros*, véase Di Cesare, D.: *Heidegger y los judíos*, Barcelona, Gedisa, 2017; Trawny, P.: *Heidegger y el mito de las conspiración mundial de los judíos*, Barcelona, Herder, 2015.

2. La sombra del *Führer* en el ensayo sobre el arte

El 27 de junio de 1936 Heidegger le cuenta a Elizabeth Blochmann que elabora un seminario sobre la estética de Schiller con el afán de que los alumnos encuentren un tratamiento serio del tema, en lugar de los “eslóganes vacíos y estereotipados” que frecuentaban en ese tiempo.²⁰ ¿Se está refiriendo a la doctrina artística contemporánea nacionalsocialista? ¿En qué sentido la teoría del arte heideggeriana se opondría a la política artística oficial? Como ya anticipamos, la tesis central de “El origen de la obra de arte” es que la obra “pone en obra la verdad”. Esto quiere decir que la obra de arte inaugura e instituye un espacio de sentido gracias al cual los entes se manifiestan. Verdad aquí no debe entenderse como adecuación, la obra no refleja un contenido externo a ella misma, sino que produce las condiciones de verdad, funda el modo en que se aparecen los entes, el modo en que se *desocultan*. La verdad, dice Heidegger, no debe comprenderse como *adequatio*, sino como desocultación (*Unverborgenheit*), el sentido propio del griego ἀλήθεια. Uno puede decir “esta tiza es blanca” porque previamente el ente tiza se desocultó. Y esta manifestación del ente siempre se da dentro de un marco significativo (aula, contexto educativo, etc.). La obra de arte es una instancia que funda ese campo de manifestación, ese claro (*Lichtung*), en términos heideggerianos, gracias al cual los entes pueden mostrarse. Y por ello la obra funda “historia” o es un “comienzo” (*Anfang*). Piénsese en grandes obras como la Biblia, la *Divina comedia*, la *Eneida*, las tragedias griegas, las *Iliada* y la *Odisea*. Toda obra de arte, y Heidegger entiende por esto las grandes obras de arte, es un nuevo inicio de la historia, una revolución en tanto transforma lo habitual, es un “cambio radical de lo habitual [que] pone al descubierto nuevamente la ley oculta del inicio”.²¹ Y cuando el arte acontece, la historia toma un impulso. Hay una íntima relación entre historia y verdad: cuando acontece el desocultamiento, la historia se inicia nuevamente. El arte es histórico no fundamentalmente porque se inserta en una línea temporal, sino que funda historia, abre una época. La obra de arte es, entonces, revolucionaria.

Es cierto que en la escritura de “El origen de la obra de arte”, florida y menos sistemática, tan distinta a la de *Ser y tiempo*, hay ciertas resonancias *völkisch*, ya señaladas por Pierre Bourdieu. Ecos románticos, glorificación de la naturaleza, la vida provinciana, “la exaltación de lo terruño”, son todos elementos que Bourdieu identifica como propios del discurso *völkisch* y que podemos identificar en “El origen de la obra de arte”.²² La noción de pueblo (*das Volk*), de tierra (*die Erde*), la mención del suelo (*Boden*) y el retorno al origen (*Ursprung*), el paisaje campestre que evocan las botas de van Gogh, son todos componentes que tienen aires de familia con los discursos de la época y que llevaron a muchos a sostener una continuidad entre la política nacionalsocialista y las conferencias.²³ Pero, por otro lado, en 1934, mismo año en que Heidegger renuncia al rectorado, se desata una polémica en torno a su

²⁰ Heidegger, M.: *Correspondance avec Karl Jaspers: 1920-1963 ; Suivi de Correspondance avec Elisabeth Blochmann : 1918-1969*, París, Gallimard, 1996, p. 319.

²¹ GA 45, 37 / 38.

²² Bourdieu, P.: *La ontología política de Martin Heidegger*, Buenos Aires, Paidós, 1991, pp. 20-21.

²³ Por ejemplo, Alexander Schwan deduce que la mención del pueblo (*Volk*) en las conferencias supone una comunidad estructurada por un Estado y que, por lo tanto, el arte vendría a ser una obra de la política. Véase Schwan, A.: *Politische Philosophie im Denken Heideggers*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1989, p. 16.

lenguaje “poco alemán”. Ernst Krieck acusa al filósofo de usar incorrectamente la lengua alemana (pone el ejemplo de su famosa frase “*Das Nicht nichtet*”), de hacer lo simple algo confuso, lo claro oscuro, lo significativo absurdo. Y concluye: “¡Tu lenguaje te traiciona, Galileo!”.²⁴ Posteriormente lo acusa de poco alemán ya no por su uso de la lengua alemana, sino por el contenido de su filosofía. Su pensamiento, influido por autores no alemanes, como Aristóteles, Tomás de Aquino, Husserl, Kierkegaard, no presenta “una continuidad del mito germánico en su filosofía, ni siquiera un eco lejano”.²⁵ Su concentración en el miedo, la angustia y la nada lo acerca a “las figuras literarias judías en nuestro país, es decir, un fermento de descomposición y disolución para el pueblo alemán”.²⁶ Heidegger, según Krieck, estaría dentro de los “confabuladores intelectuales y literarios del campo burgués, que no pueden unirse al nacionalsocialismo, pero que también son demasiado cobardes para oponerse abiertamente a la renovación del árbol del mundo germánico y, por tanto, trabajan en secreto para destruir el movimiento”.²⁷ ¿Será acaso su giro a Hölderlin y las exposiciones de “El origen de la obra de arte” (recordemos que fueron sus primeras conferencias luego del “fracaso” de su rectorado) un intento de subrayar la “alemanidad” de su pensamiento por razones políticas? En el seminario de invierno de 1934/1935 sobre Hölderlin Heidegger sostiene que decide abocarse a este poeta porque por medio de éste se alcanza la “política” en su más alto sentido sin tener necesidad de “discursar sobre lo político (*das Politische*)”, es decir, una forma de hablar indirectamente de política, o lo que llamaría él, la política originaria, sin entrar en las discusiones concretas de ese entonces, lo que llamaría política óptica.²⁸

Por otro lado, hay una presencia ineludible en el escrito, una sombra que debe abordarse. Como dijimos, el filósofo alemán define a la obra de arte como “la puesta en obra de la verdad”. Esto implica que el arte es capaz de desocultar los entes, de abrir un horizonte de sentido a partir del cual las cosas se manifiestan. Pero en “El origen de la obra de arte” Heidegger reconoce otros cuatro modos de la fundación de la verdad. Identifica como instancias de producción de sentido la acción del Estado, el cuestionar del pensador, “la proximidad de aquello que ya no es absolutamente un ente, sino lo más ente de lo ente [*Seiendste des Seienden*]”,²⁹ y el “sacrificio esencial” (*das wesentliche Opfer*). Como dice en el seminario de 1934/1935 estas diferentes instancias son “aquellos que auténticamente fundan y fundamentan el *Dasein* histórico de un pueblo. Ellos son los auténticos creadores”.³⁰ El primer modo de fundación parece una clara alusión al nazismo. Algo similar sugiere en el seminario de invierno de 1933/1934 sobre la esencia de la verdad:

Cuando hoy en día el *Führer* habla repetidamente de la reeducación a una imagen del mundo [*Weltanschauung*] nacionalsocialista, eso no quiere decir enseñar algunas consignas, sino provocar un *cambio general*, una *proyección de mundo* a partir de la

²⁴ Krieck, E.: “Vom Deutsch des deutschen Sprachvereins [Gegen die behauptete Vorbildlichkeit von Heideggers Sprache]”, en G. Schneeberger, *Nachlese zu Heidegger. Dokumente zu seinem Leben und Denken*, Bern, 1962, p. 184. Mi traducción.

²⁵ Krieck, E.: “Germanischer Mythos und Heideggersche Philosophie”, en G. Schneeberger, *Nachlese zu Heidegger. Dokumente zu seinem Leben und Denken*, Bern, 1962, p. 225. Mi traducción.

²⁶ Krieck, *idem*. Mi traducción.

²⁷ Krieck, *ibid.*, p. 226-227. Mi traducción.

²⁸ GA 39, 214 / 190

²⁹ GA 5, 49 / 50

³⁰ GA 39, 51 / 58

cual se eduque a todo el pueblo. El nacionalsocialismo no es cualquier doctrina, sino un cambio del fundamento del mundo alemán y, como nosotros creemos, también del europeo.³¹

El Estado, y en este caso el nazismo, es capaz de fundar un nuevo orden de las cosas, una apertura de un nuevo espacio de sentido, de una nueva luz sobre las cosas. En el seminario de 1933/34 “Sobre la esencia y el concepto de naturaleza, historia y estado” pone como ejemplo a Otto von Bismarck como aquel capaz de configurar lo posible. Esto no implica que una voluntad arbitraria determine causalmente lo posible, sino que “la política consiste en ver y conseguir [*erwirken*] aquello que tiene que emerger necesaria y esencialmente de una situación histórica. [...] La política se convierte en el proyecto creativo de un gran hombre de Estado capaz de entender todo el acontecer de la historia”.³² Esta lectura es confirmada por el mismo Heidegger luego en sus anotaciones: “durante los años 1930-1934 yo consideraba que el nacionalsocialismo era la posibilidad de una transición a un nuevo comienzo [*einen anderen Anfang*], y le di esta interpretación” (GA 95, 408 / 343).

Luego Heidegger se distancia de este tipo afirmaciones sobre del nacionalsocialismo o sobre el *Führer* y asegura que “cosas de ese tipo ya no las volví a decir a partir de 1934”.³³ Recordemos que en ese año el filósofo renuncia a su cargo público como rector de la Universidad de Friburgo. ¿Significa que cuando en 1936 se refiere a la puesta en obra de la verdad por parte del hombre de Estado no se refiere a Hitler? Difícil separar las afirmaciones del ensayo sobre el arte del contexto en las que son enunciadas. De todos modos, independientemente si se refiere a Hitler o no, la mención a la figura del estadista como quien pone en obra la verdad es apenas marginal, nombrada al pasar y no hace al núcleo argumentativo del escrito. ¿Podemos entonces considerar “El origen de la obra de arte” un escrito partidario? Pasemos ahora a analizar la opinión que tenía Heidegger de la política cultural en este período.

3. Contra el arte domesticado

Como se podía apreciar en el primer fragmento citado en la introducción, Heidegger estará en contra de todo tipo de arte comprometido políticamente, todo arte partidario. La tesis de que el arte pone en obra la verdad parece muy alejada de cualquier tipo de arte político. El primero es necesario, el segundo banal. “Así que de nada sirve hablar y comportarse como hace el pueblo mientras que al mismo tiempo se degrada

³¹ GA 36/37, 225

³² Heidegger, M.: “Über Wesen und Begriff von Natur, Geschichte und Staat”, en *Heidegger-Jahrbuch*, 4, 2009, p. 74; Heidegger, M.: *Naturaleza, historia, Estado*, Madrid, Trotta, 2018, p. 73.

³³ GA 16, 657 / 57. Algo semejante afirmaba en el segundo tomo de los *Cuadernos negros*: “Pensando de forma puramente «metafísica» (es decir, en términos de historia de la diferencia de ser), durante los años 1930-1934 yo consideraba que el nacionalsocialismo era la posibilidad de una transición a un nuevo comienzo, y le di esta interpretación. Con ello se estaba conociendo mal y se estaba infravalorando este «movimiento», tanto en sus auténticas fuerzas y en sus necesidades internas como en su forma y tamaño propios y en la naturaleza de sus dimensiones. Más bien es aquí donde comienza la consumación de la Modernidad, y lo hace de una forma mucho más profunda, es decir, abarcadora e incisiva, que con el fascismo” (GA 95, 408 / 343). Legítimamente podríamos desconfiar de lo que dice Heidegger en la entrevista a la revista *Der Spiegel* en 1966, como un intento de autojustificación, pero aquí estamos ante palabras escritas en una libreta personal, sin intención de ser publicadas en ese momento.

«el arte» al nivel de diversión popular [*Volksbelustigung*] y también al nivel de formación de las capas sociales inferiores”.³⁴ En el siguiente tomo de los *Cuadernos negros, Reflexiones VII-XI*, Heidegger introduce, en el contexto de una fuerte crítica a la “política cultural” (*Kulturpolitik*), el concepto de “artes calculatorias” (*Rechenkünste*).³⁵ Estas imitan un acto creativo, pero en el fondo carecen de la fuerza propia de la obra de arte. Más bien replican lo ya establecido por la política cultural y adormecen a las masas.³⁶ Esto es lo que llamaba en el primer fragmento “arte comprometido”, la cultura domesticada. Recordemos que en Heidegger la idea de cálculo está fuertemente ligada a la técnica (*Technik*), propia de la metafísica. El cálculo supone una pretensión de dominio total de lo ente por parte del hombre, aquel capaz de medir lo real. Aquí el arte calculatorio se presenta como otra manifestación más de la τέχνη: al arte “se lo puede encargar y calcular políticamente, pasa a ser un medio entre otros para hacer manejable lo dado, concretamente en la forma de la sublimación. «Lohengrin», una y otra vez «Lohengrin», y los tanques y las escuadras de aviones son cosas que van juntas, que son lo mismo”.³⁷ *Lohengrin*, la famosa ópera de Richard Wagner, músico muy popular en tiempos del nazismo, es equivalente a los tanques y aviones de guerra, es decir, son todos objetos de la técnica, del pensar calculador del hombre para mantener bajo su control y a disposición lo ente. En *Aportes a la filosofía* (1936-1938), Heidegger vincula también el abordaje estético con la técnica:

¿Qué significa maquinación? Maquinación y presencia estable: ποίησις - τέχνη. ¿Hacia dónde conduce la maquinación? Hacia la *vivencia*. ¿Cómo acaece esto? (ens creatum –la naturaleza e historia modernas– la técnica). A través del desencantamiento del ente, que a través de encantamiento autorrealizado emplaza al poder. Encantamiento y *vivencia*.³⁸

En los tiempos de la modernidad la obra de arte, lejos de alcanzar su cometido esencial, desocultar lo ente, se asocia con la maquinación (*Machenschaft*), el nombre que le da Heidegger a la esencia de la técnica a fines de la década del treinta. El arte es una técnica de producir vivencias y de encantar a las masas. Aquí es fundamental entender la resonancia que tiene en el pensamiento del filósofo alemán el término “vivencia” (*Erlebnis*). Para Heidegger, la perspectiva estética, propia de la modernidad y la metafísica, transformó nuestro modo de relacionarnos con el arte, la obra se torna objeto de vivencia *Erlebnis*. Desde el abordaje estético la obra de arte se convierte en un generador de estímulos, de sensaciones, para el sujeto. El objeto de la estética es la belleza, que no es otra cosa que la sensación que le produce un objeto a un sujeto. La obra se presenta como un objeto ante un espectador, al cual afecta y éste último valora. “La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la αἴσθησις, de la percepción sensible en sentido amplio.

³⁴ GA 94, 192 / 157

³⁵ GA 95, 113 / 102

³⁶ Heidegger ve esto mismo en sus compatriotas alemanes: “Tal *saber* [el de la verdadera historia del ser] es la raíz para aquella serena pasión de la creativa veneración de lo único y grande. Los alemanes son quienes más carecen de esta pasión. En lugar de ella, les basta con enaltecer breve y sonoramente –porque así se lo han aprendido o porque así se les ha mandado– lo que en cada caso ha quedado bien preparado historiográficamente” (GA 95, 115 / 103).

³⁷ GA 95, 132-133 / 118

³⁸ GA 65, 107 / 99

Hoy llamamos a esta percepción vivencia”³⁹. Pese a que, tal como advierte Hans-Georg Gadamer, el concepto “vivencia” (*Erlebnis*) comenzó a ganar popularidad en el siglo XIX con la aparición del texto *Das Erlebnis und die Dichtung* de Wilhelm Dilthey,⁴⁰ Heidegger rastrea su origen hasta los comienzos de la modernidad donde el sujeto comienza a tener un lugar central. Si el sujeto moderno se erige como medida de todas las cosas, en el campo de la estética el arte y lo bello se tornan una afección del espectador y el “gusto” se convierte en el juez de lo artístico. Para Heidegger esta perspectiva implicará, por lo tanto, reducir la experiencia con la obra al mero goce estético, a la experimentación de placer o displacer. “Para nosotros, modernos, lo bello es lo contrario [a lo que entendían los griegos por bello], es lo relajante, lo sosegado y por ello lo que está destinado a ser gozado. Tomado así, el arte pertenece al ámbito del adorno sofisticado”⁴¹. Lo central pasa a ser cómo me afecta la obra de arte. En línea con la concepción heideggeriana, Gadamer define a la vivencia del siguiente modo: “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido sino que el hecho de que lo haya sido *ha tenido algún efecto* que le ha conferido un significado duradero”.⁴² El problema de la perspectiva estética, para Heidegger, es que olvida, o más bien, en tanto que encierra al sujeto en sí mismo, imposibilita la función ontológica e histórica de la obra de arte. En otras palabras, no permite que emerja la fuerza de la obra arte por la cual abre un mundo, erige un entramado significativo a partir del cual los entes adquieren una nueva luz, un nuevo rostro.

En *Aportes a la filosofía* el filósofo alemán caracteriza su época como un mundo “sin arte” (*Kunstlosigkeit*).⁴³ Esta asociación vuelve a retomarse en *Meditación* (1938/39), donde Heidegger caracteriza el arte de su época como “arte industrial”, la obra de arte se vuelve “instalación” (*Anlage*), lo que para el filósofo alemán significa una forma de organización de lo ente que busca formar “vivencias” e “insertarse” ‘orgánicamente’ en el ‘paisaje’ (*Landschaft*), en las necesidades y medidas públicas”.⁴⁴ Esto último quiere decir que, lejos de romper con el *status quo*, de romper con nuestro modo habitual de interpretar el ente, la obra se adapta a y se articula con las necesidades del todo social. La obra de arte ya no funda un claro del ser, ya no pone en obra la verdad, ya no implica un nuevo comienzo, sino que produce “una organización ‘técnica’ de formación para la seguridad vivencial”.⁴⁵ Su propósito es la formación vivencial (*Erlebnisschulung*). Por ello para Heidegger el predominio del arte político, del arte comprometido, del arte domesticado, demuestra que la tesis hegeliana del fin del arte sigue aún vigente.

Pues todavía no se ha decidido, es más, ni siquiera se ha preguntado si la «filosofía», y del mismo modo el «arte», obedeciendo a su *esencia* no habrán llegado a su final con la época actual. Sus formas se podrán seguir «cultivando», y se podrá seguir practicando la «cultura» como un método de la política, y eso aún durante siglos, y sin embargo aquí ya no hace falta que impere ninguna necesidad.⁴⁶

³⁹ GA 5, 67 / 57

⁴⁰ Gadamer, H.-G.: *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2012, p. 96

⁴¹ GA 40, 140 / 123

⁴² Gadamer, *ibid.*, p. 97. El destacado es mío.

⁴³ GA 65, 505-506 / 398

⁴⁴ GA 66, 32-33 / 42

⁴⁵ GA 66, 34-35 / 43

⁴⁶ GA 94, 323 / 251

El arte, o más bien, el verdadero arte, tal como lo entiende Heidegger, es lo contrario: es una irrupción de sentido que rompe con el paradigma dado, sea cultural o político. El “poner en obra la verdad” no debe interpretarse como expresión o manifestación sensible de una verdad, es decir, la obra de arte no se reduce a informar o mostrar una idea o contenido conceptual o político. En la primera versión de la conferencia, Heidegger advierte sobre esta interpretación: “pues ya sea que la obra sea tomada como ‘materialización de lo invisible’ o viceversa como simbolización de lo visible, en todo caso se esconde en tales determinaciones la opinión previa, aceptada sin dudar, de que la aportación fundamental de la obra es precisamente la presentación de algo”.⁴⁷ Lejos está la obra de arte de ser una mera réplica, de ser un espejo de un contexto social o ideológico, o la expresión de una vivencia colectiva. Ya la idea de expresión es un concepto lo suficientemente amplio como para hablar de la obra de arte, “expresión es también el ladrido de un perro”⁴⁸ y cuando “Spengler concibe la poesía como expresión del alma propia de una cultura, esto vale también para la fabricación de bicicletas y automóviles”.⁴⁹ En la época de Heidegger, en la que se impone “la cosmovisión de la política del pueblo”, todo está resuelto, todo tiene una respuesta, todo se torna incuestionable. Por lo tanto, “los ámbitos de «creación» en el sentido del «arte» y la poesía tienen una mera función de expresión, de confirmación, de atestigüamiento”.⁵⁰ Es decir, el arte se entiende como aquello que atestigua, expresa, algo externo, en este caso, un contenido político-ideológico. Pero para Heidegger esto nunca puede ser verdadero arte.

Heidegger será crítico del uso propagandístico del arte y la cultura por parte del nacionalsocialismo. En la década del treinta, ya no parece necesaria la “fuerza creadora” del arte, dado que mediante la supuesta “cultura” “se les adiestra [a todos] para que se queden ahí sentados adormilados, esperando que algún día venga alguien a meterles la pastilla en la boca”.⁵¹ Y más adelante afirma:

Cuanto menos crecimiento y cuanto menos suelo, cuanto más escasos sean los que aran y roturan y andan extraviados, tanta más política cultural, tantos más «institutos» y «academias» para teatro y cine, para dar discursos y para escribir en periódicos. [...] ¿Dónde reside la causa de que la bondadosa y «decorosa» degradación espiritual de los alemanes haya alcanzado semejante magnitud? Pues, al fin y al cabo, por todas partes se realizan cosas «buenas» en la transmisión, reproducción y renovación de... lo que se creó antiguamente, e incluso a uno le parece que si se ha empleado bastante tiempo y de forma suficientemente profusa en esta mera reproducción, entonces, después de todo, tendrá que llegar el día en el que uno mismo se convierta en «creador». Bien podría ser que algún día el artista por excelencia sea el «violinista» y el «pianista»... mientras que el «poeta» no sea más que un hombre que «suministra» «guiones» para «películas» y «operetas». ⁵²

Como se puede apreciar, Heidegger es bastante pesimista respecto al desarrollo cultural que le es contemporáneo en la década del treinta. Los alemanes son afectados por una gran “degradación espiritual” donde la “cultura” es mero entretenimiento y

⁴⁷ Heidegger, M.: “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, en *Revista de filosofía* 38 (115), 2006, p. 22.

⁴⁸ GA 39, 28 / 39

⁴⁹ GA 39, 27 / 40

⁵⁰ GA 94, 440 / 344

⁵¹ GA 94, 509 / 399-400

⁵² GA 94, 509-510 / 400

distracción (el cine, el periódico y el teatro). En *Reflexiones XII-XV* afirma: “cuando el arte se ha vuelto esencialmente imposible se plantea la celebración del día del Arte Alemán”.⁵³ Estas celebraciones se llevaron a cabo de 1937 a 1944 en la casa del arte de Múnich. También se refiere más adelante en *Anmerkungen I-V* a estas festividades: “En el pasado, el arte como poesía era la base de la fiesta. Ahora se necesitan ‘festivales’, es decir, meras ferias, para ‘celebrar’ el ‘arte’, que ya no es nada. ¿En qué lugar del mundo ha habido alguna vez un ‘festival de arte’? Esta ‘idea’ es el engendro de la pura comprensión técnica”.⁵⁴ Heidegger claramente adopta este hito como representativo del arte de su tiempo, una época donde el verdadero arte, en tanto pone en obra la verdad, se ha vuelto imposible. Esto tendrá para Heidegger consecuencias políticas. El gobierno nacionalsocialista ha renunciado a ser el pueblo de los poetas y pensadores “fomentando a la manera de la «política cultural» a actores de cine, pianistas y escritores de todo tipo. ¿Quién no concedería a esta gente unos buenos ingresos y al «pueblo» un suministro bien organizado de vivencias?”.⁵⁵ La política se erige como la organizadora de vivencias de las masas, la que busca estimular al pueblo y acallar cualquier tipo de reflexión.⁵⁶ “La «política cultural» es el último tapujo de la barbarie”.⁵⁷

Heidegger es particularmente crítico del cine. A fines de la década del treinta el filósofo alemán comienza a vincular el cine con la técnica y el concepto de vivencia. En muchas ocasiones Heidegger compara el cine con viajes turísticos, carreras de autos o peleas de boxeo,⁵⁸ es decir, con formas de mero entretenimiento y distracción que consisten en un “organizado cerrar de ojos” para sumergir al hombre en “esta ruidosa embriaguez ‘vivencial’”.⁵⁹ El cine es vinculado con el arte metafísico o industrial, propio del fin de la modernidad, que transforma a la obra en un objeto de consumo y de sensaciones. Lo único que buscan las imágenes y sonidos del cine es “animar” a las masas y configurar la sensibilidad de los hombres de hoy. Por estas razones, “fotografía” y ‘cine’ no pueden ser comparados con las ‘obras de arte’ historiográficamente conocidas, ni ser medidos por ellas, tienen su propia ley de medida en la esencia del ‘arte’ metafísicamente acabada como una organización de lo hacible del ente”.⁶⁰ El cine, por lo tanto, implica una proyección de imágenes que aliena a los individuos. Esto aparece explícitamente en el seminario sobre Heráclito:

Pero este evento se torna luego una fatalidad, no por sí mismo, sino por el hecho de concretarse dentro de una realidad moderna (de la voluntad de poder). Pues ahí se confirma la actitud y la opinión de que sólo lo que “aparece en el cine” es propiamente real. Pero lo que no puede ser representable ni tornarse intuible “como filme” no es ya de por sí lo que no puede ser visto, en tanto hay una mirada para lo intuitivo, la cual porta toda nuestra esencia en su fundamento, en la medida en la

⁵³ GA 94, 201 / 174

⁵⁴ GA 97, 10-11.

⁵⁵ GA 94, 501 / 393

⁵⁶ Y en *Reflexiones VII-XI*: “Pero una vez que la «cultura» se ha convertido en un auténtico «instrumento» de la «política», entonces se tiene que acabar llegando al punto de que, con ayuda de tratados y convenios «culturales», las partes implicadas se engañen alternativamente, ocultando los antojos del poder y los propósitos que tiene cada uno: un proceso que únicamente pueden consignar probos ciudadanos medios con una indignación «moral»” (GA 95, 325 / 274)

⁵⁷ GA 94, 319 / 248

⁵⁸ GA 27, 2 / 18; GA 55, 84 / 106; GA 65, 139 / 123

⁵⁹ GA 65, 139 / 123

⁶⁰ GA 66, 31 / 41

que comprendemos el “es” y el “ser” y tenemos así el ser mismo “ante la mirada”. Ahora bien, el peligro consiste también en que equiparemos la intuibilidad filmica con la “realidad”.⁶¹

El cine implica una alienación de los espectadores en tanto que no podemos intuir allí el ser ni éste puede ser representado en el filme, pero al mismo tiempo las imágenes cinematográficas hacen a los hombres confundirlas con la realidad. Estas son “las vivencias que proporciona el cinematógrafo. Por todas partes distracción y entretenimiento: lo único importante es que no haya ninguna meditación”.⁶² Por supuesto que la crítica de Heidegger no es exclusivamente al cine alemán sino al séptimo arte en general (y en gran parte al cine americano “chabacano y sensiblero”). Pero como es sabido, el cine fue un gran arma de propaganda en el tiempo del nazismo y Heidegger no deja de mostrar su antipatía a este tipo de políticas culturales ligadas al cine propiciadas por el gobierno alemán:

También para cumplir con este objetivo queda aún bastante margen para que los apóstoles y los emisarios de la «política cultural» satisfagan su vanidad y sean mostrados a diario en «imagen y sonido» [*Bild und Ton*] «al» «pueblo». Ahora, como si fuera un gran secreto, la gente se susurra al oído que se está preparando un «convenio cultural» entre «Roma» y Alemania como (por supuesto) el máximo «acontecimiento» «cultural» que haya habido hasta ahora. ¿Se sabe que Nietzsche llama a Roma el «lugar de la tierra más indecoroso» para el poeta del *Zarathustra*, aunque él no se refiere *únicamente* la Roma «cristiana», sino a todo lo que significa despotismo de la opinión y mezcolanza?⁶³

El convenio aludido refiere a un acuerdo cultural entre Alemania e Italia firmado el 23 de noviembre de 1938 que suponía programas de intercambios de alumnos universitarios y cursos de idiomas. Esto nos da la pauta que cuando habla de la “política cultural” se refiere a la gestión llevada a cabo por el gobierno nacionalsocialista. Cuando se refiere a los emisarios y apóstoles de la política cultural, que se muestran a “imagen y sonido” al pueblo, es decir, en el cine, es muy posible que esté aludiendo a las autoridades del Ministerio Imperial para la Ilustración Popular y Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), cuya principal autoridad de 1933 a 1945 fue Joseph Goebbels. Como vemos, los comentarios de Heidegger son en tono crítico y no muy apreciativos de la cultura y propaganda nacionalsocialista. Años más tarde, en *Reflexiones XII-XV*, afirma: “La traducción adecuada del extranjerismo «propaganda» es la expresión *el arte de mentir*”.⁶⁴

En la misma línea, y en contraposición con la tesis de Emmanuel Faye, Heidegger condena el uso de los templos por parte de la política cultural. Menciona el Templo de las Artes (*Tempel der Kunst*) y *Kulturhalle* de Núremberg como ejemplos. En estos casos, “la operación de la política cultural como operación en sí misma ha ocupado el lugar del dios al que pertenece el ‘templo’. El propio templo se ha convertido así en un acto e instalación de esta idolatría impía”.⁶⁵ En otras palabras, en el templo, en el arte, el lugar donde debía abrirse un mundo, como mostró en “El origen de la obra

⁶¹ GA 55, 138 / 159-160

⁶² GA 95, 200 / 173. Y en esta misma línea: “Un nuevo tipo de «dicha» se propaga por el planeta, cuyas deficiencias se subsanan si hace falta yendo al cinematógrafo o con otras instalaciones «culturales»” (GA 96, 270 / 233).

⁶³ GA 95, 324 / 273

⁶⁴ GA 96, 229 / 199

⁶⁵ GA 76, 106

de arte”, ya no es posible el *Ereignis*. La figura del dios aquí no alude necesariamente a una entidad religiosa, sino que refiere a la imprevisible donación del ser.⁶⁶ O como afirma Heidegger: cuando el templo es ocupado por la política cultural, ya no podemos dejarnos afectar por lo incalculable. La política cultural no es más que otra manifestación de la era de la técnica. “La huida de lo incalculable, en la que se encuentra ahora la era moderna, toma primero la forma de actividad cultural.”⁶⁷ En el horizonte de la técnica, donde todo es calculable, predecible, no hay lugar para lo incalculable, lo inesperado, para el *Ereignis*. El templo se vuelve una institución operativa con utilidad pública. Por lo tanto, lejos de aludir con el templo a la política cultural de su tiempo, como sostiene Faye, Heidegger parece, bajo la luz de estos fragmentos, decir lo contrario. “Por lo tanto, por más que ‘nada malo’ en términos de ‘calidad’ se produzca por la ocupación de tal instalación (el ‘templo del arte’), nada históricamente esencial puede acontecer allí”.⁶⁸

En *Reflexiones VII-XI* también es crítico del uso político de la música. Si entendemos la política cultural como la “organización de vivencias” y el arte se vuelve calculable y planificable con el fin de estimular y ordenar a las masas, lo central pasará por la producción de sensaciones. La música será la de las artes la más moldeable a estos cometidos. El argumento de Heidegger es el siguiente: los estímulos se vuelven más deseables y placenteros cuanto menos contenido tienen. La música es la rama de las artes más abstracta (es decir, carente de contenido) y más estimulante a nivel sensitivo y sentimental. Por ende, la música se presenta como la herramienta ideal para la organización de las vivencias.⁶⁹ El ejemplo que pone Heidegger es el de la música de Richard Wagner, que se dirige al “bajo vientre” (*Unterleibsmusik*).⁷⁰ “La esencia de la cultura actual es la política cultural. Ella practica la continuación de un «romanticismo» llevado a lo masificado, lo corriente y lo ruidoso, pero –a cambio de ello– planificado y acondicionado de propio, bajo la estrella de Richard Wagner”.⁷¹ La música wagneriana busca producir vivencias, provocar estimulaciones sentimentales a los individuos y acallar toda reflexión y posibilidad ontológica de la obra de arte. Esta crítica a Wagner ya había aparecido en los seminarios de Nietzsche,⁷² pero no se menciona la conexión entre este arte musical embriagador y la política cultural. No debe olvidarse que por esos tiempos el nombre de Wagner estaba íntimamente asociado al nacionalsocialismo. “El que quiere comprender la Alemania nacional-socialista debe necesariamente conocer Wagner” solía repetir Hitler.⁷³ En cada apertura del congreso del partido sonaba la obertura de *Rienzi*, en marchas y eventos públicos se escuchaba la música del famoso compositor.⁷⁴ Por lo tanto, sostener que la música de Wagner se dirige al “bajo vientre” no es un comentario ingenuo sobre un artista más entre otros, sino que tiene claras consecuencias políticas.

⁶⁶ He trabajado la noción de “dios” en Heidegger en Belgrano (2020).

⁶⁷ GA 76, 105

⁶⁸ GA 76, 106

⁶⁹ GA 95, 150 / 132

⁷⁰ GA 95, 109 / 98

⁷¹ GA 95, 112-113 / 101

⁷² GA 6.1, 85 / 88

⁷³ Michaud, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁴ Sobre Wagner y el nazismo véase Michaud, *op. cit.*, pp. 82-104.

Lo mismo piensa Heidegger de la filosofía de su época. Ni ésta ni el arte pueden pensarse como adoctrinamiento político. “Las «cosmovisiones» [*Weltanschauungen*] quedan fuera del ámbito del pensamiento creador (de la filosofía) e igualmente fuera del ámbito del gran arte”.⁷⁵ Esto no quita que el arte y la filosofía pueden ser utilizadas con esos fines, pero esto no es más que pseudoarte o pseudofilosofía, dado que sus verdaderas realizaciones son siempre inútiles. Si bien cuando Heidegger habla de cosmovisión (*Weltanschauung*) no está pensando únicamente en el nazismo, sí considera a este último, junto al cristianismo, como una de ellas.⁷⁶ Por ello, “decir que una filosofía es «nacionalista» o que no lo es significa lo mismo que declarar: un triángulo es valiente o no lo es, es decir, que es cobarde”.⁷⁷ La afirmación recuerda a la famosa frase “la «filosofía cristiana» es un hierro de madera”.⁷⁸ Lo que quiere decir Heidegger es que algo así como una filosofía nacionalsocialista, como una filosofía cristiana, es algo absurdo. La filosofía nunca puede valorarse desde la política porque eso sería subordinarla a una cosmovisión, a un elemento externo a sí misma. “Una «filosofía» que trata de proporcionarse patente o subrepticamente prestigio político y relevancia para una «cosmovisión» lo que tiene de «filosofía» es el *nombre*”.⁷⁹

Por el contrario, “en la esencia de todo crear radica que, en primer lugar, quebranta lo conocido historiográficamente, porque siendo un crear, se arriesga a algo indeterminado y distinto”.⁸⁰ Heidegger entenderá como “trabajo creativo” tanto el artístico como la tarea del pensador. Aquí encontramos la tesis central de “El origen de la obra de arte”: la obra pone en obra la verdad, abre un mundo. Crear tiene que ver con permitir un nuevo comienzo, un nuevo modo de ver las cosas, romper con lo conocido historiográficamente, es decir, a aquellos saberes establecidos. Como vemos, los enunciados fundamentales del ensayo sobre el arte se oponen claramente a la idea de un arte político, partidario, adoctrinador, cuya función es atestiguar y replicar el *status quo*. Lo propio del verdadero arte, del “gran arte” es inaugurar un nuevo paradigma.

4. Conclusiones

¿Es “El origen de la obra de arte” una exposición “sistemática” del nacionalsocialismo de Heidegger, tal como sostiene Farías,⁸¹ o una invocación de un “renacimiento nacional”, tal como sostiene Michaud?⁸² Según hemos visto, durante los años en que Heidegger redacta y expone “El origen de la obra de arte” era crítico de la política cultural nacionalsocialista de su tiempo y de los intentos de “domesticar”

⁷⁵ GA 94, 283 / 222

⁷⁶ GA 94, 149 / 124; 157 / 130; 180 / 147; 198 / 159-160; 223 / 177

⁷⁷ GA 94, 348 / 272

⁷⁸ GA 40, 9 / 17

⁷⁹ GA 94, 325 / 253. Jacques Derrida encuentra esta independencia del pensar y preguntar filosófico incluso en el famoso discurso del Rectorado: “En su esencia espiritual, esta libre conducción no debe dar lugar a ningún séquito, no debe reconocerse ningún seguimiento, ningún seguidor, ninguna *Gefolgschaft*, ninguna congregación de discípulos o partidarios” (Derrida, J.: “Del espíritu. Heidegger y la cuestión”, en *Archivos: Revista de Filosofía*, 9-10, 2014-2015, pp. 585).

⁸⁰ GA 95, 113 / 101

⁸¹ Farías, *op. cit.*, p. 466.

⁸² Michaud, *op. cit.*, p. 175.

al arte para exponer el contenido doctrinario de una ideología. Odo Marquard entiende “El origen de la obra de arte” como una superación del nazismo. Sostiene que la aparición del problema del arte en las reflexiones heideggerianas en 1935, un año después de su renuncia al rectorado, se debe a la desilusión que le provocó el nacionalsocialismo. “El paso fundamental al arte es el vehículo para el suave aterrizaje ventral de estalladas esperanzas revolucionarias”.⁸³ Heidegger pretendería remplazar la revolución nacionalsocialista por el arte como transformador de mundo. “El paso al arte es –también filosóficamente– el sucedáneo para esperanzas revolucionarias estalladas”.⁸⁴ Quizás la tesis sea un poco audaz. Como sabemos, la primera versión de “El origen de la obra de arte” data de 1931-1932, es decir, antes de que Heidegger asuma como rector de la Universidad de Friburgo, lo que hace tambalear la tesis de Marquard.⁸⁵ Sin embargo, los *Cuadernos* revelan un claro rechazo de cualquier tipo de arte “domesticado”. El verdadero arte, del cual tratan las conferencias de mediados de los treinta, nunca puede ser un perro adiestrado encerrado en un corral, un arte nacionalsocialista, sino que más bien es un águila que permite alcanzar lo más alto, una obra que irrumpe y transforma cómo vemos el mundo.

5. Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W.: “Musikalische Schriften”, en *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.
- Barth, H.: “Vom Ursprung des Kunstwerks”, en G. Neske y E. Kettering (eds.), *Antwort: Martin Heidegger im Gespräch*, Neske, Pfullingen, 1988.
- Belgrano, M.: “De templos y divinidades: El rol de los dioses en ‘El origen de la obra de arte’”, en *Eidos*, 33, 2020, pp. 170-194
- Bourdieu, P.: *La ontología política de Martin Heidegger*, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Derrida, J.: “Del espíritu. Heidegger y la cuestión”, en *Archivos: Revista de Filosofía*, 9-10, 2014-2015, pp. 537-667.
- Di Cesare, D.: *Heidegger y los judíos*, Barcelona, Gedisa, 2017.
- Fariás, V.: *Heidegger y el nazismo*, Ciudad de México, Akal Ediciones; Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Faye, E.: *Heidegger: La introducción del nazismo en filosofía: en torno a los cursos y seminarios de 1933-1935*, Madrid, Akal, 2018.
- Gadamer, H.-G.: *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sigueme, 2012.

⁸³ Marquard, O.: “Der Schritt in die Kunst. Über Schiller und Heidegger”, en M. Heidegger, *Übungen für Anfänger Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen ; Wintersemester 1936/37*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2005, p. 192.

⁸⁴ Marquard, *ibid.*, p. 204. En esta línea Heinrich Wiegand Petzet sostiene que las conferencias no fueron publicadas hasta 1950 porque se oponían a la posición oficial acerca del arte proclamada por Goebbels y Rosenberg (Petzet, H. W.: *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger, 1929-1976*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007, p. 178). Petzet no da más detalles sobre este supuesto carácter opositor de las conferencias. Esto contradice con la versión de Dolf Sternberger, que asiste a las conferencias de Frankfurt y hace tres crónicas críticas sobre éstas para el *Frankfurter Zeitung*. Sternberger afirma que el mismo Vittorio Klostermann, editor histórico del filósofo alemán, le contó que tenía prometida la publicación de las conferencias, pero el mismo Heidegger la había cancelado por las críticas esbozadas por el periodista (y que no tenían que ver con una “falta” de nacionalsocialismo) (Sternberger, D.: *Gang zwischen Meistern*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1987, p. 457). ¿O será que Heidegger no quería oponerse a quien consideraba un escritor y editor nacionalsocialista (GA 97, 88)?

⁸⁵ Publicada por primera vez en el número 5 de *Heidegger Studies* en 1989.

- Heidegger, M. (GA 5): *Holzwege* (1935-1946), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977; traducido por H. Cortés y A. Leyte como *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
- Heidegger, M. (GA 6.1): *Nietzsche I* (1936-1939), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1996; traducido por J. L. Vermaal como *Nietzsche*, Barcelona, Ariel, 2003.
- Heidegger, M. (GA 16): *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (1910-1976), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000; traducido parcialmente por R. Rodríguez, *Autoafirmación de la Universidad Alemana*, Madrid, Tecnos, 1989.
- Heidegger, M. (GA 27): *Einleitung in die Philosophie* (WS 1928/29), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1996; traducido por M. Jiménez Redondo como *Introducción a la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Heidegger, M. (GA 36/37): *Sein und Wahrheit. 1.- Die Grundfrage der Philosophie (SS 1933) 2.- Vom Wesen der Wahrheit* (WS 1933/34), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2001.
- Heidegger, M. (GA 39): *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"* (WS 1934/35), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980; traducido por A. C. Merino Riofrío como *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Buenos Aires, Biblos, 2010.
- Heidegger, M. (GA 40): *Einführung in die Metaphysik* (SS 1935), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983; traducido por P. A. Ackermann como *Introducción a la Metafísica*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- Heidegger, M. (GA 45): *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"* (WS 1937/38), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1984; traducido por Á. Xolocotzi como *Preguntas fundamentales de la filosofía. "Problemas" escogidos de "Lógica"*, Granada, Comares, 2008.
- Heidegger, M. (GA 55): *Heraklit. 1. Der Anfang des abendländischen Denkens* (SS 1943) 2. *Logik. Heraklits Lehre vom Logos* (SS 1944), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1979; traducido por C. Másmela como *Heráclito: 1. El inicio del pensamiento occidental 2. Lógica. La doctrina heracliteana del logos*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2011.
- Heidegger, M. (GA 65): *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1936-1938), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989; traducido por D. Picotti como *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- Heidegger, M. (GA 66): *Besinnung* (1938/39), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1997; traducido por D. Picotti como *Meditación*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Heidegger, M. (GA 76): *Zur Metaphysik – Neuzeitlichen Wissenschaft-Technik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2009.
- Heidegger, M. (GA 94): *Überlegungen A*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2014; traducido por A. Ciria como *Cuadernos negros (1931-1938). Reflexiones II-VI*, Madrid, Trotta, 2016.
- Heidegger, M. (GA 95): *Überlegungen B*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2014; traducido por A. Ciria como *Cuadernos negros (1938-1939). Reflexiones VII-XI*, Madrid, Trotta, 2017.
- Heidegger, M. (GA 96): *Überlegungen C*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2014; traducido por A. Ciria como *Cuadernos negros (1939-1941). Reflexiones XII-XV*, Madrid, Trotta, 2019.
- Heidegger, M. (GA 97): *Anmerkungen A*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2018.
- Heidegger, M.: *Correspondance avec Karl Jaspers: 1920-1963 ; Suivi de Correspondance avec Elisabeth Blochmann : 1918-1969*, París, Gallimard, 1996.

- Heidegger, M.: “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, en *Revista de filosofía* 38 (115), 2006, pp. 11-36.
- Heidegger, M.: “Vom Ursprung Des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung”, en: *Heidegger Studies*, 5 (julio), 1989, pp. 5-22. <https://doi.org/10.5840/heideggerstud198951>.
- Heidegger, M.: “Über Wesen und Begriff von Natur, Geschichte und Staat”, en *Heidegger-Jahrbuch*, 4, 2009; traducido por J. Escudero como *Naturaleza, historia, Estado*, Madrid, Trotta, 2018.
- Kriek, E.: “Germanischer Mythos und Heideggersche Philosophie”, en G. Schneeberger, *Nachlese zu Heidegger. Dokumente zu seinem Leben und Denken*, Bern, 1962.
- Kriek, E.: “Vom Deutsch des deutschen Sprachvereins [Gegen die behauptete Vorbildlichkeit von Heideggers Sprache]”, en G. Schneeberger, *Nachlese zu Heidegger. Dokumente zu seinem Leben und Denken*, Bern, 1962.
- Lacoue-Labarthe, P.: *La ficción de lo político: Heidegger, el arte y la política*, Madrid, Arena Libros, 2002.
- Lacoue-Labarthe, P.: *Heidegger: la política del poema*, Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- Löwith, K.: *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht*, Stuttgart; Weimar, J.B. Metzler, 2007.
- Marquard, O.: “Der Schritt in die Kunst. Über Schiller und Heidegger”, en M. Heidegger, *Übungen für Anfänger Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen ; Wintersemester 1936/37*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2005.
- Michaud, E.: *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- Rossi, L.: “La tierra y las imágenes de la comunidad ideal en El origen de la obra de arte, de Martin Heidegger”, en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 38, 2005.
- Russell, B.: “Is There a God?”, en *The Campaign for Philosophical Freedom*, 10 de julio de 2013, https://web.archive.org/web/20130710005113/http://www.cfpf.org.uk/articles/religion/br/br_god.html.
- Schwan, A.: *Politische Philosophie im Denken Heideggers*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1989.
- Sommer, C.: *Mythologie de l'événement. Heidegger avec Hölderlin*, París, Presses Universitaires de France, 2017.
- Staiger, E.: “Noch einmal Heidegger”, en G. Neske y E. Kettering (eds.), *Antwort: Martin Heidegger im Gespräch*, Neske, Pfullingen, 1988.
- Trawny, P.: *Heidegger y el mito de las conspiración mundial de los judíos*, Barcelona, Herder, 2015.