

# EL COMBATE ENTRE EL MUNDO Y LA TIERRA. UNA «LUCHA» INTERPRETATIVA

MATEO BELGRANO

Universidad Católica Argentina(UCA) –  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET)

RESUMEN: Heidegger caracteriza la obra de arte como el combate entre el mundo y la tierra en su conferencia «El origen de la obra de arte». ¿Qué significa este par de conceptos? En este trabajo intentaremos responder esta pregunta rastreando las raíces de éstos en, fundamentalmente, *Ser y tiempo*, pero también en algunos seminarios que rodean la obra de 1927 y la conferencia tratada. Nuestra tesis es que el concepto de «mundo» se mantiene de cierta manera, en su conexión con la significatividad, como aquel espacio semántico a partir del cual los entes pueden manifestarse. Pero lo que cambia respecto a este concepto en «El origen de la obra de arte» es la instancia que lo instituye: ya no es el *Dasein* quien abre con su acción el mundo sino la obra. Sostenemos, por otro lado, que la tierra presenta un doble sentido: en primer lugar, es lo que permite que la materia se dé como fenómeno en cuanto tal (en contraposición a *Ser y tiempo* que siempre se daba en un horizonte pragmático) y, en segundo lugar, es la instancia reserva de sentido.

PALABRAS CLAVE: mundo; tierra; significatividad; verdad.

## *The combat between the world and the earth. An interpretive «fight»*

ABSTRACT: Heidegger characterizes the work of art in his text: «The Origin of the Work of Art» as the combat between the world and the earth in his conference «The Origin of the work of arte». What does this pair of concepts mean? In this work we will try to answer this question by tracing the roots of these concepts in, fundamentally *Being and Time*, but also some seminars that surround the work of 1927 and the conference discussed. Our thesis is that the concept of «world» is maintained in a certain way, in its connection with significance, as that semantic space from which entities can manifest. But what changes with respect to this concept in «The Origin of the Work of Art» is the instance that institutes it: it is no longer *Dasein* who opens the world with its action but the work of art. We argue, on the other hand, that the earth has a double meaning: first, it is what allows matter to occur as a phenomenon as such (as opposed to Being and time that always occurred on a pragmatic horizon) and, second, it is the reserve instance of meaning.

KEY WORDS: world; earth; significance; truth.

## INTRODUCCIÓN

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 ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. (...) 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. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. (...) El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. (...) El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente φύσις. Ésta ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos *tierra*. (...) La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge<sup>1</sup>.

¿Qué es la obra de arte? Rodeado de una extensa y florida descripción, Heidegger nos dice, en «El origen de la obra de arte», que la obra de arte, la obra-templo en este caso, nos abre «mundo» y al mismo tiempo se funda sobre la tierra. ¿A qué pueden estar haciendo alusión estos dos conceptos? ¿Qué debemos entender por «mundo» y qué debemos entender por «tierra»? Más adelante dirá que la obra consiste en la «lucha» entre estos dos elementos. ¿Qué puede significar esta extraña caracterización? En este trabajo intentaremos elucidar estos conceptos rastreando las raíces de éstos en, fundamentalmente, *Ser y tiempo*, pero también en algunos seminarios que rodean la obra de 1927 y la conferencia tratada.

En el ensayo sobre la obra de arte, dividido y dictado en tres conferencias a fines de 1936, Heidegger caracteriza la obra como la «puesta en obra» de la verdad. El pensador alemán entiende la verdad como desocultación, las cosas son verdaderas en tanto que se manifiestan, se desocultan. Y siempre se manifiestan en un horizonte. Que la obra de arte sea puesta en obra de la verdad quiere decir que funda un horizonte de inteligibilidad a partir del cual los entes se muestran. Retomemos el ejemplo propuesto: el templo griego de Paestum es considerado como uno de los grandes monumentos de la historia del arte. ¿Cómo se da aquí la puesta en obra de la verdad? Heidegger descarta nuevamente una teoría estética mimética, la relación entre el arte y la verdad no tiene nada que ver con la mimesis. La elección del ejemplo, el templo, una forma de arte no figurativa, no es azarosa. En el templo es claro que no hay imitación alguna, no copia nada. La obra de arte consiste en el combate entre el mundo y la tierra, abre mundo y se sitúa en la tierra.

Heidegger no es un autor fácil de leer y, por lo tanto, no debemos interpretarlo literalmente cuando habla de «mundo» y de «tierra». Cuando uno lee por primera vez estos pasajes está tentado a entender este par de conceptos desde la clásica interpretación estética que supone que el arte es una especie de mensaje espiritual (la parte «mundanal») expresado sensiblemente (la parte terrestre). Es decir, suponer que el arte carga con una «verdad» independiente de la obra que se manifiesta a partir de la materia, como si en el arte se unieran dos mundos, el espiritual y el sensible. Tampoco hay que entender la obra de arte como composición de materia y forma, como si el mundo fuera un sentido determinado impuesto que da forma a una determinada materia que sería la tierra. La «tierra» claramente hace alusión al aspecto material del arte (en el ejemplo del templo Heidegger destaca

<sup>1</sup> HEIDEGGER, M., *Caminos de Bosque*, «El origen de la obra de arte (1935/36)», Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2012, pp. 29-30. A partir de ahora nos referiremos a la conferencia como OOA.

constantemente que es recinto de lo sagrado, pero a la vez es también piedra), pero no se reduce a éste, la tierra no es simplemente «lo material». ¿A qué se refiere, entonces, con estos dos conceptos? Internémonos, entonces, en la problemática.

## 1. EL CONCEPTO DE «MUNDO»

### 1.1. «Mundo» en Ser y tiempo

¿De qué hablamos cuando hablamos de mundo? Hablamos de mundo cuando hablamos del planeta tierra, o también cuando hablamos de las cosas que están en éste. Hablamos de «mundo» también cuando nos referimos a un todo de personas, como «todo el mundo lo hace», o cuando hablamos de «mundo» como un pequeño ámbito específico, como «el mundo del espectáculo». También decimos que alguien «que tiene mundo» es alguien que tiene experiencia. ¿A qué nos referimos con este particular y ambiguo concepto? Cuando hablamos de mundo en Heidegger es inevitable retrotraernos a la idea de «estar-en-el-mundo». ¿Qué significa que está *en* el mundo? ¿Qué significa mundo? Cuando hablamos de estar-en-el-mundo no podemos entender el estar-en como el estar-ahí-dentro de una cosa en otra. El estar-en del estar-en-el-mundo del *Dasein*<sup>2</sup> no es igual al estar dentro de las medias en el cajón o del agua dentro del vaso. El estar-en nada tiene que ver con el modo en el que están dentro los objetos externos, es decir, ocupando un espacio. Este modo de entender el estar-en sería entenderlo como una relación de lugar, carácter ontológico que Heidegger llama *categorial*. Además, es preciso entender que el *Dasein* no se relaciona ocasionalmente con el mundo. El estar-en es un modo de ser del *Dasein*, es una estructura necesaria *a priori* de éste. El *Dasein* no es algo que está-ahí, aislado, sino que abre un mundo de entes. Por eso no debe entenderse que por un lado está el *Dasein* y en un segundo momento aparece en el mundo. Cuando hablamos de estar-en-el-mundo es preciso entender «mundo» en un sentido estructural, es decir, no es posible entender el *Dasein* sin éste. La existencia se encuentra trabajando con herramientas, yendo al cine para descansar, está manejando un auto, leyendo un libro, etc. Siempre está referida a un fragmento del mundo, siempre vive de algún modo en su mundo. Es una abstracción pensar el *Dasein* en la nada y luego viniendo a un mundo. El «estar-en-el-mundo» es preciso entenderlo como un fenómeno unitario compuesto de distintos momentos (el mundo, el ser-en y quién es en el mundo, el *Dasein*).

¿Qué es, entonces, mundo? Lo primero que hay que hacer para contestar esta pregunta es desprenderse del prejuicio de que hay sujetos y objetos, que por un lado hay una conciencia que entiende que se diferencia de aquello que es el mundo. Por tanto, nos alejamos de las eternas discusiones de si el objeto depende del sujeto, o si éste del objeto, o ambos dependen del otro<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Emplearé en su expresión alemana «*Dasein*», que literalmente sabemos significa «existencia», pero que Heidegger dota de un significado preciso. Dado que la edición de *Ser y tiempo* que citaré de J. Eduardo Rivera, deja este término sin traducir, me atengo a su criterio.

<sup>3</sup> Para Heidegger la pregunta de si es real el mundo externo es absurda, ya que ésta solamente podría hacerse sobre la base de un ser que está-en-el-mundo. Es decir, sólo podemos preguntar por la existencia de éste en tanto que estamos siendo en él. Sobre este tema ver el punto a del párrafo 24 de *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*.

¿Qué camino tomar para alcanzar la esencia del mundo? En «De la esencia del fundamento» Heidegger hace un recorrido por la historia de la palabra «mundo». En primer lugar, encontramos en el mundo griego la palabra κόσμος. «Κόσμος no significa este o aquel ente mismo que nos oprime y rodea ni el conjunto de todo lo ente, ni tampoco una determinada región, sino que significa “estado”, es decir, *el Cómo* en el que lo ente es *en su totalidad*»<sup>4</sup>. «Mundo» no es, entonces, un ente propiamente, sino un «cómo» del ser de lo ente. Lo que se está diciendo aquí es que el mundo es la posibilidad de todos los entes. A su vez el mundo, en tanto que «Cómo», es algo previo, que a su vez está relacionado con el Dasein. Es la precomprensión a partir de la cual se nos manifiesta lo ente. En San Pablo y en el evangelio de Juan, se utiliza la palabra κόσμος ya no solamente como «estado cósmico», sino también para referir a la existencia histórica humana y el lugar donde habita, diferente al de Dios. Esto nos lleva al sentido peyorativo de «mundano», como lo opuesto a espiritual. El modo de pensar el mundo por parte de Heidegger está estrechamente relacionado con este último sentido, en tanto que se comprende el mundo en relación con el Dasein. Que esté relacionado no quiere decir que «mundo» sea lo terrestre o que la existencia humana pertenezca al más acá, sino que es fundamentalmente apertura de ser. «Por lo tanto, mundo significa lo ente en su totalidad y, concretamente, en cuanto el Cómo decisivo de acuerdo con el cual el Dasein humano se sitúa y se mantiene en relación con lo ente»<sup>5</sup>. Por lo tanto, de lo tratado en «De la esencia del fundamento» podemos reconocer tres propiedades del mundo: su carácter previo, su carácter posibilitante y su relatividad respecto al Dasein.

Por tanto, podemos decir que el mundo no es algo «objetivo», ya que, como dijimos, no se identifica con los objetos que están dentro del mundo ni puede ser considerado jamás como una *res extensa*<sup>6</sup>. Pero, entonces, si el mundo no es un ente sino

<sup>4</sup> HEIDEGGER, M., *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza Editorial, 2014, p. 124. El destacado es del autor.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>6</sup> Para Heidegger la historia de la filosofía ha olvidado de pensar el concepto de mundo y lo ha identificado con la naturaleza o las cosas dentro de éste. Encontramos en Descartes una figura paradigmática de este olvido. En *Ser y tiempo* Heidegger se detiene en la interpretación del mundo como *res extensa* y la crítica desde su postura fenomenológica. Descartes distingue entre *res cogitans* y *res corporea*, que se fundamentan en el concepto de *substantia*, en tanto que subsisten por sí mismas. La esencia de la sustancialidad de la *res corporea* es la extensión. Esta extensión constituye a su vez el ser de la sustancia «mundo». ¿Por qué esto? «La extensión es *aquella* estructura de ser del ente en cuestión que ya tiene que “ser” antes de todas las demás determinaciones de ser para que éstas puedan “ser” lo que son» (HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, trad., prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C., Madrid, Trotta, 2012, p. 112. A partir de ahora ST). Todas las demás propiedades de la sustancia corpóreas suponen la extensión, como la división, la figura y el movimiento (que entendido desde la extensión es cambio de lugar). A su vez, propiedades como el color, la dureza y el peso no son constitutivas de la *res corporea*, sino modos de ésta. Por ejemplo, la dureza es la resistencia de un cuerpo que se opone al movimiento de la mano. Pero si el cuerpo se movería a la misma velocidad que la mano no sentiríamos la dureza. Por tanto, no es algo esencial de la *res corporea*.

Para Descartes, si queremos alcanzar el ser del ente debemos de partir del conocimiento físico-matemático. Es decir que, en términos heideggerianos, la vía del Dasein a la mundaneidad es el conocimiento en el sentido de *erkennen*. El ser propio del ente experimentado en el mundo se constituye por aquello que se muestra como permanencia

algo inherente al Dasein, es un momento estructural, ¿el mundo es algo subjetivo? ¿No hay tantos mundos como cantidad de Dasein?<sup>7</sup> No precisamente. El autor refiere con «mundo» a la mundaneidad, al horizonte que se abre ante el Dasein, ya que este ente se caracteriza por estar salido hacia afuera. El mundo «no es un “objeto”, sino un horizonte universal para toda posible venida a la presencia de “objetos”»<sup>8</sup>. Pero esto no quiere decir que este horizonte sea constituido por el sujeto.

Otra vía posible para comprender el concepto de mundo es la que propone Heidegger en *Ser y tiempo*: partir de la interpretación del mundo en que nos movemos cotidianamente, ya que éste es el modo ser inmediato del Dasein. Desde lo que se nos presenta todos los días en el trato con las cosas, el útil, hay que avanzar hacia la mostración del mundo. Esto no significa que «mundo» equivalga a la conexión óptica de los útiles, pero Heidegger lo entiende como el mejor camino para el análisis del fenómeno del mundo. La mundaneidad, apertura de ser donde comparecen las cosas, será entendida a partir del mundo circundante caracterizado por la praxis humana. En *Ser y tiempo* Heidegger reconoce cuatro distintos sentidos de «mundo»:

1. En un sentido óptico se entiende como la totalidad de entes dentro del mundo, la suma de lo que está-ahí.
2. En un sentido ontológico refiere al ser de la totalidad del punto 1, como término que designa la región que abarcan determinados entes: por ejemplo, los determinados objetos que abarcan el mundo matemático.

---

constante. Y lo que es constante es objeto de las matemáticas. Lo que determina su ontología del mundo es identificar el ser como permanente estar-ahí. Obviamente que Descartes no tenía una consideración fenomenológica del mundo, está limitado históricamente en esta discusión. Pero eso no quiere decir que no podamos marcar que en el pensamiento cartesiano el problema del mundo queda encubierto. Para Heidegger el problema de la concepción del mundo cartesiana radica en que el ente intramundano se funda en otro ente, el ente material. Éste es, digamos, el estrato fundamental. La utilidad, así como la belleza o lo adecuado, son valores que se agregan a la cosa que está-ahí. Los «valores» presuponen la realidad de la cosa como una especie de soporte. Descartes fue el que hizo más aguda la tendencia de reducir la pregunta por el mundo a la pregunta por las cosas naturales, los entes intramundanos. La analítica del Dasein se pone como crítica a la concepción cartesiana del mundo, que significa el olvido de éste, y a la identificación del ente con lo que está-ahí.

<sup>7</sup> El mundo para Heidegger es, por un lado, común. Si analizamos el mundo desde lo que nos muestra el trato cotidiano, vemos que no se trata de un mundo propio, sino que la totalidad remisional que encontramos en la ocupación es común. «*Todo ser humano lleva consigo un fondo de comprensibilidades y de accesibilidades inmediatas*. Hay fragmentos de mundo que son accesibles del mismo modo para un determinado grupo de personas: los objetos de uso de la vida cotidiana, los medios de transporte, los organismos “públicos” (la “publicidad”, “el mercado” de la vida), determinados contextos con una finalidad accesible para todos: escuela, parlamento, etc.» (HEIDEGGER, M., *Problemas fundamentales de la fenomenología (1919/1920)*, trad. Francisco de Lara, Madrid: Alianza Editorial, 2014, p. 46. El destacado es del autor). Esto no quiere decir que sea en su totalidad común. En *Problemas fundamentales de fenomenología* reconoce también el mundo del sí-mismo, «en tanto que todo ello [el mundo circundante y el compartido] me sale al encuentro de tal y cual manera y le otorga a mi vida esta rítmica personal justamente mía» (Ibíd., p. 45).

<sup>8</sup> VIGO, A., *Arqueología y aleiteología*, Buenos Aires: Biblos, 2008<sup>1</sup>, p. 66.

3. El mundo en el que vive el Dasein, está habituado y le es familiar, de carácter preontológico. Tiene un sentido óntico, refiere al mundo público o circundante.
4. El concepto ontológico-existencial de la mundaneidad. Ésta abarca los conceptos anteriores de mundo y es condición de posibilidad de éstos. Es la condición de posibilidad de los entes intramundanos que comparecen ante el Dasein.

«Caracterizar la mundaneidad del mundo supone poner al descubierto en su estructura el cómo del comparecer por sí mismo de lo ente en que el *Dasein* está siendo»<sup>9</sup>. La caracterización de la mundaneidad no se trata de la descripción de lo que está, o más bien acontece, en el mundo (montañas, ríos, casa, etc.), lo cuál sería una tarea interminable, sino del cómo acontece, el mismo sentido de *κόσμος* que analizaba Heidegger en «De la esencia del fundamento».

Lo ente siempre se entiende a partir de su referencia a esta trama o trasfondo que es el mundo. Desde «*esa totalidad de relaciones ensambladas, intrínsecamente referidas al Dasein y a las que éste permanentemente se refiere es el fenómeno del mundo*»<sup>10</sup>. Ver el mundo desde el mundo circundante implica que se nos muestre desde el sistema de referencia que inaugura lo a la mano. Es preciso recordar aquí brevemente el análisis que hace Heidegger sobre el ente que está a la mano (*Zuhandensein*). Lo propio del ente a la mano es su remisión a un *para* y siempre el útil es funcional para alguien: el Dasein. A su vez, para que algo pueda aparecer en referencia a otra cosa, como el útil, es necesario que haya una precomprensión gracias a la cual comparece ante el Dasein. «[El conjunto de todo] *aquello en lo que el Dasein se comprende previamente en la modalidad del remitirse, es justo aquello con vistas a lo cual el ente es previamente dejado comparecer*»<sup>11</sup>. Esto es para Heidegger el fenómeno mundaneidad. Ésta es siempre un *a priori*, en el sentido de lo ya dado, a partir de lo cual el ente, en tanto que se manifiesta, se torna por primera vez inteligible o cognoscible. El útil es posible por el contexto pragmático en el que se inserta y esta totalidad de relaciones en la que está inmerso, tiene que estar ya dada para que los entes intramundanos puedan manifestarse como útiles.

El carácter respeccional de estos respectos del remitir nosotros lo comprendemos como *signi-ficar* [be-deuten]. En la familiaridad con estos respectos, el Dasein «significa» para sí mismo, se da a entender originariamente, su ser y poder-ser en relación con su estar-en-el-mundo. (...) Estos respectos están enlazados entre sí como una totalidad originaria; son lo que son en cuanto son este signi-ficar en el que el Dasein se da previamente a entender a sí mismo su estar-en-el-mundo. Al todo respeccional de este significar lo llamamos *significatividad* [Bedeutsamkeit]. Ella es la estructura del mundo, es decir, de aquello en lo que el Dasein ya está siempre en tanto que Dasein<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> HEIDEGGER, *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, trad. Jaime Aspiunza, Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 213.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ, R., *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid: Editorial Síntesis, 2006, p. 89. La cursiva es del autor.

<sup>11</sup> ST, p. 108. El destacado es del autor.

<sup>12</sup> ST, p. 108. El destacado es del autor.

Entonces, si el mundo es experimentado (o más precisamente «experimentado») desde la conexión del remitir o de la respección, puede pensarse como un acontecimiento de sentido. En este marco conceptual, cuando decimos que algo es mundano, por ejemplo un libro o una mesa, no queremos decir que es algo que se opone a lo espiritual, sino que existe en el mundo. Que esté en el mundo quiere decir que se inserta en una trama significativa. El concepto de «mundo» está estrechamente ligado al concepto de «significatividad». Uno podría pensar que entendemos «significatividad» como un valor agregado a una cosa neutral (como al color rojo del semáforo le atribuimos el significado de «detenerse»), pero con este término se apunta, más bien, al carácter remitivo ya mencionado. «La significatividad no es un rasgo de la cosa sino un carácter de ser»<sup>13</sup>. El mundo es un espacio semántico, constituido por una totalidad respeccional, a partir del cual las cosas tienen sentido.

Al Dasein le es familiar el mundo. Estar familiarizado con algo es un modo de comprender ese algo, que no tiene nada que ver con la contemplación teórica. Al usar la taza la estoy comprendiendo en tanto que la encuadro dentro de un horizonte pragmático de sentido. Entiendo que sirve para servirme café y no para jugar al ping pong. Es una comprensión que presupongo en el trato con la taza. El comprender del Dasein es una previa apertura de todas las remisiones o respectos. Ahora bien, la totalidad de remisiones es la significatividad, que es el mundo, el contexto dentro del cual el Dasein se mueve en el trato cotidiano con los entes a la mano. Como dice en *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, el ocuparse «vive» en nexos de significación<sup>14</sup>. Por eso decimos que el Dasein está referido irremediabilmente a un mundo que comparece para él. Lo que hace significar es la acción humana a partir de la remisión, la existencia abre un espacio de sentido desde el cual los entes significan, se muestran. Y esto es lo que llamamos mundaneidad. Que el Dasein tenga mundo no quiere decir que está rodeado solamente de útiles, sino que está dentro de una totalidad de significados. Uno relacionaría automáticamente la significación con el lenguaje. Pero, para el Heidegger de *Ser y tiempo*, en realidad, no es necesario el lenguaje para tener una experiencia de significatividad. En todo caso, el lenguaje se deriva de su estar-remitido (*Angewiesenheit*) al mundo.

Pongámoslo con otras palabras: «El contexto remisional, que, en cuanto significatividad, constituye la mundaneidad, puede ser formalmente interpretado como un sistema de relaciones»<sup>15</sup>. Este sistema de relaciones es una red semántica que funciona como condición de posibilidad de lo ente (no olvidemos que en el contexto de *Ser y tiempo* está pensando en el ente que comparece en el trato cotidiano, lo a la mano). Por lo tanto, como habíamos dicho en un comienzo, podemos decir que el mundo es *a priori*, en tanto que condición previa<sup>16</sup>. Pero, ¿qué entendemos

<sup>13</sup> HEIDEGGER, M., *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, trad. Jaime Aspiunza, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 114.

<sup>14</sup> Cfr. HEIDEGGER, M., *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, p. 263.

<sup>15</sup> ST, p. 109.

<sup>16</sup> Que utilicemos términos como «condición de posibilidad» o *a priori* no debe retrotraernos a una analítica trascendental al modo kantiano. El mundo que funda el Dasein, que es *a priori* y posibilita la manifestación de lo ente, nunca es absoluto, sino siempre finito y por lo tanto histórico. *A priori* nunca puede ser entendido como «válido universalmente». Y en tanto que finito, el Dasein, y por ende también su comprensión previa, es siempre

por sistema relacional? Usábamos la imagen de «red» para hablar del mundo como red semántica. Una red es un conjunto compuesto por distintas cuerdas unidas por diversos nudos. Cada elemento del mundo, cada nudo, remite o refiere a otro. Si pensamos en una herramienta como el martillo, ese ente a la mano nos remite a una finalidad (martillar), a la obra que quiero lograr con esa acción (una casa), un destinatario de esa acción y también remite a lo que uso para llevar a cabo esa acción. A su vez me remite a otros útiles, como clavos, pared, cuadro, etc. La misma idea de «sistema» nos remite a un todo cerrado en el que sus partes se encuentran en relación. En el fragmento más arriba citado encontrábamos que Heidegger separa la palabra *be-deuten* (significar). Para Bertorello esto no es casual: Heidegger estaría acentuando la raíz del verbo, «indicar algo» (*deuten* quiere decir «señalar», «indicar»). Así cada punto de la red semántica que es el mundo indicaría otro punto, constituyendo un gran sistema significativo-relacional<sup>17</sup>.

Ahora bien, el «por mor de que» (*Worumwillen*) es quien cierra esta red. El útil supone un encadenamiento de remisiones que culmina con un destinatario, que es el Dasein. La condición respectiva (*Bewandtnis*) era lo que caracterizaba ontológicamente lo que está a la mano y dado que su utilidad se constituye por la acción humana, siempre es respectivo al Dasein. El útil es constituido por una intencionalidad humana pragmática, la disposición de la red significativa está en función del sentido que le asigna el Dasein. La significatividad abierta es un modo constitutivo del Dasein y es el trasfondo sobre el cual las entidades cobran sentido. Por lo tanto, ¿no podemos concluir, de lo tratado de *Ser y tiempo*, que fuera del Dasein no hay sentido? Esto no significa que el ente intramundano es constituido por una subjetividad, sino que su horizonte de manifestación —el mundo— está referido a la estructura del Dasein, al «Ahí» (*Da*). El entramado relacional que constituye la mundaneidad del mundo es condición de posibilidad de toda posible manifestación de lo ente y aquí radica su relación con el concepto de verdad como desocultación. En tanto que los entes son intramundanos, es decir, están dentro sistema de relaciones que es el mundo, es posible la desocultación. A su vez, si el Dasein no fuera un ser-en-el-mundo, no sería posible la verdad, ya que la desocultación de los entes sólo es posible si hay un ente que es abierto y su apertura es posible si está-en-el-mundo. El sistema relacional significativo que constituye la mundaneidad no es un sistema «pensado» o «representado», sino el horizonte común dentro del cual el Dasein se mueve cotidianamente, tratando con los entes intramundanos.

## 1.2. *El arte «abre mundo»*

Joseph Sadzik es uno de los primeros comentaristas en internarse en el problema del arte en la obra heideggeriana y en 1963 publica *Esthétique de Martin*

---

arrojado: «Todo proyecto —y por consiguiente toda acción “creadora” del hombre— está arrojado [*geworfen*], es decir, determinado por el hecho de que el Dasein se encuentra en una dependencia, que no puede someter bajo su poder, de lo que ya es ente en su totalidad» (HEIDEGGER, M., *Kant y el problema de la metafísica*, trad. Gred Ibscher Roth, México: Fondo de Cultura Económica, 2013<sup>3</sup>, pp. 201-202. El destacado es del autor).

<sup>17</sup> Cfr. BERTORELLO, A., «Texto, acción y sentido en la fenomenología del mundo de M. Heidegger», *Revista de Filosofía*, Vol. 33, Núm. 2, 2008, pp. 117-118.



Heidegger. Retomamos este antiguo estudio solamente para no caer en lo que nosotros consideramos un malentendido. Para Sadzik en

*Der Ursprung des Kunstwerkes*, el «mundo» significa, para Heidegger, la atmósfera espiritual de una época determinada: las corrientes culturales, sociales y políticas por la que atraviesa una época histórica concreta; el conjunto de ideas y creencias y costumbres; todo aquello de que se nutre tal época, lo que vive el individuo en ella<sup>18</sup>.

Más adelante Sadzik dice: «Todo gran artista da testimonio de su tiempo»<sup>19</sup>. Para Sadzik que la obra «abra mundo» significa que nos abre al mundo de una época, al contexto del artista. Es decir que la obra auténtica se reduce a mostrar, a dar testimonio, de las costumbres e ideas de una época determinada, espíritu de época que es el que respira el artista. En definitiva, la obra de arte pasa a ser un documento histórico más que nos permite comprender el contexto en el cual fue creado. Así podríamos entender por ejemplo la *Iliada* de Homero como un instrumento para alcanzar la configuración social, política y cultural de un período determinado. La correcta fruición de la obra consistiría en un aplicado y profundo estudio historiográfico de lo que rodea la obra (las condiciones no sólo artísticas sino también sociales, políticas, culturales, etc.). Pero la obra de arte no da testimonio de un mundo, lo abre.

Las «esculturas de Eginia» de la colección de Múnich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas fuera de su propio espacio esencial en tanto que obras que son. Por muy elevado que siga siendo su rango y fuerte su poder de impresión, por bien conservadas y bien interpretadas que sigan siendo, al desplazarlas a una colección se las ha sacado fuera de su mundo. Por otra parte, incluso cuando intentamos impedir o evitar dichos traslados yendo, por ejemplo, a contemplar el templo de Paestum a su sitio y la catedral de Bamberg en medio de su plaza, el mundo de dichas obras se ha derrumbado<sup>20</sup>.

Heidegger no puede ser más claro: «El mundo de las obras de arte se ha derrumbado». Esto es sin duda irremediable. Obviamente que podemos imaginar este mundo e intentar recrearlo, pero por más esfuerzo que hagan los historiadores del arte por recrearlo, éste ya no existe. Aquí estamos entendiendo «mundo» como época, al modo de Sadzik. «Las obras ya no son lo que fueron» dice Heidegger unas líneas más adelante. Sin duda el Partenón no significa lo mismo para un antiguo griego que para los miles de turistas que lo visitan por día. Sin duda, también, son testimonio de otra época, nos muestran costumbres y formas de pensar, pero el arte, recordemos que aquí Heidegger está pensando en lo que llama «el gran arte», es algo más que simplemente eso.

¿Es lícito entender por «mundo» lo mismo que entendía en *Ser y tiempo*? Sí y no. Heidegger da ciertos indicios:

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y

<sup>18</sup> SADZIK, J., *La estética de Heidegger*, trad. J. M. García de la Mora, Barcelona: Editorial Luis Miracle, 1971<sup>1</sup>, p. 108.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> OOA, p. 29.

supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar<sup>21</sup>.

Heidegger nos advierte, igual que en *Ser y tiempo*, que no debemos interpretar el mundo ónticamente. La frase «hacer mundo» ya había aparecido en «La esencia del fundamento»: «El mundo nunca *es*, sino que se *hace mundo*»<sup>22</sup>. Si con la palabra «es» nos referimos a lo ente, nunca podemos decir que el mundo «es», es decir, nunca podemos decir que el mundo es un ente. Esto no quiere decir que el mundo sea una mera ficción (todo lo contrario, tiene más ser que lo ente), «el mundo hace mundo» o «el mundo mundeia» son expresiones que apuntan al modo de ser del mundo. Se utilizan estas expresiones porque si decimos «es», podemos interpretar que el mundo «es» al modo que el ente es. Por eso el mundo es lo inobjetivo, no es un objeto que se encuentra frente a nosotros. En tanto que el mundo es el lugar en que transcurre la existencia y permite que se manifiesten los entes, decimos que el mundo mundeia, ya que el entramado significativo en que nos movemos es histórico y por eso no decimos que *es*, sino que es siempre *siendo*. Heidegger nos provee otra pista que nos retrotrae a *Ser y tiempo*: la campesina tiene mundo, en tanto que habita en la apertura de lo ente, es decir, en tanto que se le manifiestan los entes. La piedra carece de mundo, los animales también<sup>23</sup>, sólo la existencia humana decimos que tiene mundo. Éste es el lugar en el que transcurre la existencia y en el que las cosas se manifiestan. Ahora bien, que el Dasein sea quien posee mundo no quiere decir que solamente él es quien funda el entramado desde donde los entes se manifiestan: el arte también abre mundo.

¿Qué queremos decir cuando decimos que «abre mundo»? Esta frase no quiere decir más que un sistema de relaciones que inaugura una trama significativa donde los entes comparecen. La obra de arte no es una cosa más entre las cosas, sino que trae una perspectiva distinta, funda un mundo nuevo, funda una nueva red de significaciones dentro de la cual los entes comparecen. Por eso decimos que abre mundo. A esto mismo se refiere en la conferencia con frases como «hacer sitio a la espacialidad» «liberar el espacio libre de lo abierto». «Liberar» siempre se entiende como «dejar ser» (*Sein lassen*), como dejar que lo ente se manifieste (por eso la esencia de la verdad es la libertad). Por eso mismo la obra de arte no expresa un mundo independientemente de ella, como si estuviera fuera, sino que la obra misma lo instituye y funda. En la obra de arte se abren posibles mundos históricos en los que la humanidad histórica se define<sup>24</sup>. El encuentro con la obra de arte no es un

<sup>21</sup> OOA, p. 32. El destacado es del autor.

<sup>22</sup> HEIDEGGER, *Hitos*, p. 140. El destacado es del autor.

<sup>23</sup> Esto que apenas lo apunta Heidegger en la conferencia tiene una clara resonancia en lo tratado 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.

<sup>24</sup> Vattimo señala acertadamente que en *Ser y tiempo* Heidegger se refiere al mundo como *el mundo*, en singular, y a partir de «El origen de la obra de arte», se refiere a éste como *un mundo*. Ante este cambio en la expresión, Vattimo sugiere que podemos interpretar

encuentro con una cosa más del mundo, sino una perspectiva del mundo que entra en diálogo con la nuestra. No es una cosa más, sino una luz distinta que ilumina los entes. Pero, insistimos, es preciso no caer en el error de pensar el arte como una manifestación accidental de una visión del mundo previa. La obra de arte es apertura, es la fundación de un nuevo orden por el que las cosas se hacen inteligibles y por el que llegan a ser. Y por eso decimos que pone en obra la verdad, porque en este nuevo orden de significación, los entes se desocultan.

Y en esto radica la novedad del arte, la cual nos sorprende. En ella radica la fuerza que suspende nuestras relaciones habituales con el mundo, «lo obvio», los supuestos con los que estamos acostumbrados a vivir. Por eso dice Vattimo que la obra de arte pone en crisis nuestro mundo, produce un choque (*Stoss*) en el espectador que derriba lo que consideramos habitual<sup>25</sup>. Nos choca simplemente que esté ahí, en tanto que no se inserta en el mundo familiar y circundante (el mundo del útil) y abre un mundo nuevo, una nueva trama que reorganiza las cosas<sup>26</sup>. A lo que es obvio no le prestamos atención. «La única forma de valorar auténticamente una obra de arte es comprobar si estimula verdaderamente una revisión de nuestro modo de ser en el mundo»<sup>27</sup>. La novedad del arte radica en que no se deja encuadrar por el mundo dado, no se deja encasillar como un objeto más.

«Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que la da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella»<sup>28</sup>. Es muy común escuchar que «tal obra refleja verdaderamente la naturaleza humana», o frases por el estilo. Aquí se plantea el asunto al revés: es a partir de la obra

---

la posibilidad de mundos históricos diversos, que, en este contexto, abrirían las obras de arte, entre otros acontecimientos. Cfr. VATTIMO, G., *El fin de la modernidad*, México: Editorial Gedisa, 2007, p. 62.

<sup>25</sup> Cfr. VATTIMO, *Poesía y ontología* y «El arte de la oscilación» en *La sociedad transparente*. En ambos textos Vattimo relaciona el concepto de choque (*Stoss*) con el concepto de angustia, tratado por Heidegger en *Ser y tiempo*. En esta obra encontrábamos que todas las cosas pertenecen al mundo al estar insertas en una trama significativa, pero que el mundo en sí mismo no remite a nada. La angustia nos revela la insignificancia del mundo. En el arte, si bien no está caracterizado tan negativamente, hay una experiencia similar: El derrumbar la obviedad del mundo. El contacto con la obra de arte me pone ante un nuevo mundo que nace y me hace sentir extraño en el mundo que me era familiar y obvio.

<sup>26</sup> Una idea parecida a la de arte como choque es la tesis que sostiene Viktor Shklovski, escritor y crítico ruso del siglo XX y perteneciente al formalismo ruso, en «El arte como artificio» (en TODOROV, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F.: Siglo XXI, 1978, pp. 55-70). Éste se centra en el análisis de la poesía. Así como las acciones habituales se vuelven automáticas, el discurso prosaico, el lenguaje cotidiano, se vuelve también automático. «Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra» (p. 60). El arte tendrá la finalidad de dar una sensación del objeto, es un medio para experimentarlo. La obra de arte es la que libera al objeto del automatismo perceptivo y lo pone como objeto digno de atención. Shklovski pone el ejemplo de Tolstoi, que no llama los objetos por su nombre, sino que los describe como si los estuviera percibiendo por primera vez. Esto se ve por ejemplo en la novela *Jolstomer* donde el relator es un caballo y los objetos son descritos según cómo lo percibe el animal.

<sup>27</sup> VATTIMO, G., *Poesía y ontología*, Valencia: Universitat de Valencia, 1993, p. 100.

<sup>28</sup> OOA, p. 30.

que nos entendemos como seres humanos, es la obra de arte la que nos dona nuestro rostro. El templo griego, en tanto que abre un mundo, abre un espacio de sentido en el que se articula la existencia humana. En el caso del templo traza la relación de los hombres con lo sagrado, deja manifestarse a los dioses. «La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino»<sup>29</sup>. La obra es una comprensión del mundo que posibilita la manifestación de los entes y en éstos estamos sumergidos. La obra es obra de ese mundo en el que vivimos. Heidegger también habla sobre la tragedia, donde no se representa una historia, sino que los relatos del pueblo se tornan decisivos, ya que en las tragedias se decide qué es sagrado y qué es profano, qué es noble y qué despreciable, qué es desmesurado y qué es cobardía. Pero la obra, como dijimos, no se reduce a dar testimonio de un espíritu de época. Digamos que su «abrir mundo» se encuentra en constante actualización. La obra de arte no es simplemente un «objeto de museo» sino que es una «mezcla del pasado histórico con este presente que la hace hablar, que la escucha»<sup>30</sup>. Aquí vemos la influencia de Heidegger en la tesis de Gadamer de la actualidad de lo bello, en tanto que en la obra se dan en simultáneo el presente y el pasado.

La obra de arte se independiza de la mano que la crea, es decir, que no se reduce a la simple intención de sentido del artista. Ésta era la gran diferencia con el útil, que, en tanto que útil, era constituido por la acción del Dasein. En *Ser y tiempo* las cosas tienen sentido en cuanto quedan insertas en la red significativa del Dasein, como se ve en la estructura de lo a la mano. La obra de arte se independiza de su contexto, nunca se reduce a él. Ésta no se inserta en el mundo pragmático humano, sino que funda un mundo. «El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí»<sup>31</sup>. Por eso podemos decir que la obra de arte les habla a todas las épocas, en esto radica lo que muchas veces se llama su «eternidad».

A partir de lo dicho, podemos deducir por qué Heidegger no le da un papel preponderante al artista en su análisis sobre la obra de arte: «el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación»<sup>32</sup>. La caracterización de la obra de arte hace hincapié en su consistencia, en tanto que abre mundo, dejando de lado cualquier teoría estética que enfatice el papel del genio o de la subjetividad (claramente separándose de Kant). Heidegger propone pensar la obra de arte en su ser-obra, en vez de centrarse en el sujeto-artista. Para el pensador alemán el artista se destruye a sí mismo al crear porque la obra se independiza de él y ésta es sí misma origen de sentido. Lo que acontece en la obra no se reduce a la subjetividad del artista, sino que abre un entramado significativo que desoculta los entes. De todos modos, es indudable su carácter de «efectuado». «El carácter de obra de la obra reside en el hecho de haber sido creada por un artista»<sup>33</sup>. Sin duda la obra de arte

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> GONZÁLEZ VALERIO, M. A., *El arte develado: Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México D.F.: Editorial Herder, 2005, p. 136.

<sup>31</sup> OOA, p. 29.

<sup>32</sup> OOA, p. 28.

<sup>33</sup> OOA, p. 42.

es generada por un acto creador, que en este sentido es un origen, pero a la vez la obra de arte es origen en tanto que es un punto de partida donde nace algo que no había, donde se abre un mundo. Es un acontecimiento.

Heidegger entiende el crear como un traer delante. En la antigua Grecia τέχνη no significaba ni un oficio manual ni tenía el sentido de técnica que tenemos hoy. Este concepto remitía, en realidad, a un modo de saber. Todo saber supone un haber visto, un descubrimiento de lo ente, «el saber consiste en poder sostenerse en esta manifestación del ente y mantenerse firme en ella»<sup>34</sup>. Encontramos aquí nuevamente la idea de ἀλήθεια, en tanto que la τέχνη es un saber que desoculta lo ente. El traer delante implica un sacar de lo oculto, y nunca un mero hacer: Van Gogh no es un τεχνίτης por su trabajo manual, sino porque hace presente el ser-útil de las botas a partir de su aspecto. Lo que determina o define la obra no es el crear, no es el artista, no es la pincelada o el cincel, sino el acontecimiento de la verdad. Para Heidegger hay que entender el crear «como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido»<sup>35</sup>, es decir, que ese algo que emerge pasa de la no-verdad a la verdad, del encubrimiento al descubrimiento, de lo oculto al desocultamiento. La verdad es la presencia en el claro y el arte ilumina en la apertura el ser. Es decir que su análisis se centra siempre en la obra en tanto que obra, como ámbito donde acontece el sentido<sup>36</sup>.

Algunos encuentran en esta concepción del arte ecos hegelianos, en tanto que la obra le manifiesta a un pueblo su mundo. Hegel entendía lo bello como manifestación sensible de la Idea. Pero «[l]a obra nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje. La expectativa de que el contenido de sentido que nos habla desde la obra pueda alcanzarse en el concepto ha sobrepasado siempre al arte de un modo muy peligroso»<sup>37</sup>. La obra de arte no puede ser aprehendida en su totalidad, abarcada enteramente y reducida a un concepto. La misma experiencia artística nos muestra, sobre todo en el arte contemporáneo, que la obra no se puede explicitar del todo. Siempre su sentido se sustrae. Esto es lo que, entre otros aspectos, se trabajará con el concepto de tierra.

<sup>34</sup> HEIDEGGER, M., *Introducción a la metafísica*, trad. Angela Acermann Pilári, Barcelona: Editorial Gedisa, 2003, p. 29.

<sup>35</sup> OOA, p. 43.

<sup>36</sup> «Que el ser-creación sobresalga respecto a la obra no significa que deba advertirse que la obra ha sido hecha por un gran artista. Lo creado no tiene que servir para dar testimonio de la capacidad de un maestro y lograr su público reconocimiento. No es el N.N. feicit lo que debe dar a conocer, sino que el simple «factum est» de la obra debe ser mantenido en lo abierto. Lo que se debe dar a conocer es que aquí ha acontecido el desocultamiento y que en su calidad de eso acontecido sigue aconteciendo por primera vez; que dicha obra es en lugar, más bien, de no ser. El impulso que emerge de la obra haciéndola destacar como tal obra y lo incesante de ese imperceptible destacar es lo que constituye la perdurabilidad del reposar en sí misma de la obra. Es precisamente donde el artista y el proceso y circunstancias de surgimiento de la obra no llegan a ser conocidos, donde sobresale del modo más puro ese impulso que hace destacar a la obra, este «que es» de su ser-creación» (OOA, p. 47).

<sup>37</sup> Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. Antonio Gómez Ramos, Buenos Aires: Paidós, 2012, p. 86.

## 2. EL CONCEPTO DE «TIERRA»

¿Qué entender el concepto de «tierra»? ¿A qué alude este término? ¿Lo podemos entender literalmente? Este concepto aparece por primera vez en «El origen de la obra de arte». Es un concepto claramente tomado de la poesía de Hölderlin, en la que Heidegger se abocó asiduamente en la década del treinta. Sostenemos en este trabajo que «tierra» tiene dos sentidos fundamentales. El primer sentido apunta a la manifestación de la materialidad sensible de la obra. Es evidente que la obra de arte se elabora a partir de ciertos materiales y tiene un carácter efectuado. Ahora bien, ¿cómo comparece lo material? Intentaremos responder este interrogante en el punto 3.1., haciendo alusiones al tratamiento de la naturaleza en *Ser y tiempo*. El segundo sentido refiere a la cerrazón de la tierra, que interpretamos que hace referencia a la reserva de significados.

### 2.1. Primer sentido del concepto «tierra»: Lugar de manifestación de la materia

En *Ser y tiempo* la materialidad sensible se entendía siempre desde el horizonte pragmático del Dasein. Esto lo encontramos en la primera sección de *Ser y tiempo*: un útil no sólo remite a un para algo, sino que empleamos algo para algo. Es decir, el útil remite a los materiales que lo conforman para elaborar algo, como la madera y el hierro que conforman el martillo. Los seres naturales comparecen en el mundo como materia de los útiles y por eso la naturaleza aparece como ser a la mano. Por ejemplo, el animal se me presenta como aquello a partir de lo cual saco el cuero y éste es lo que *sirve para* producir las botas del campesino. La naturaleza se nos manifiesta desde un entramado utilitario. Obviamente no podemos usar la naturaleza para cualquiera cosa, nos fija ciertos límites. Dadas las características del papel nunca podríamos con él hacer un martillo, ya que no posee la resistencia suficiente. Heidegger pone varios ejemplos: «El bosque es reserva forestal, el cerro es cantera, el río, energía hidráulica, el viento es viento “en las velas”»<sup>38</sup>. No tengo una experiencia del campo en tanto que campo, es decir, independiente del sistema de remisiones de la praxis. Un campesino ve en él su fuente de trabajo, el dueño ve una fuente de riqueza. Accedemos a la naturaleza a partir del mundo circundante, que se caracteriza por el ocuparse del Dasein, ya que, en tanto que éste habita en el mundo, se relaciona con los entes desde términos humanos<sup>39</sup>.

En «El origen de la obra de arte» aparece también la idea de «lo gastado». El útil «gasta» el material, cuando usamos un zapato, la materia desaparece en la utilidad. Así, en el uso el útil no llama la atención y de la misma manera pasa con la materia. «El material se considera tanto mejor y más adecuado cuanto menos resistencia opone a sumirse en el ser-utensilio del utensilio»<sup>40</sup>. Decimos que los zapatos no son buenos cuando su cuero es demasiado duro y molesta al andar. Solamente cuando la utilidad se ve impedida u obstaculizada prestamos atención al material. Pero si

<sup>38</sup> ST, p. 92.

<sup>39</sup> Este tema es trabajado en detalle por Hubert DREYFUS en el capítulo 6, «Crítica a versiones recientes del cartesianismo» en *Ser-en-el-Mundo. Comentario a la División I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger*, Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1996.

<sup>40</sup> OOA, pp. 31-32.

la materialidad sensible desaparece en el trato con las cosas; ¿cómo podrá comparecer como fenómeno?

Por el contrario, desde el momento en que levanta un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto el mundo de la obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y a destellar; los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y el brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra<sup>41</sup>.

En el trato con el útil la materia desaparece en el uso. En la creación artística, en cambio, la materialidad se destaca. Cuando decimos que el concepto «tierra» hace referencia a la materialidad de la obra no nos referimos a los materiales «físicos» que la constituyen sino a la presencia o manifestación de ésta. Sólo así nos «llama» la atención y no se oculta en el uso. Uno percibe qué es realmente el sonido en la música, entiende qué es el color en la pintura, siente la fuerza de las palabras en la obra poética. En definitiva, la obra de arte trae al desocultamiento la tierra y así es como, para Heidegger, la materialidad sensible puede comparecer. El pintor y el escultor trabajan con la materia, pero, a diferencia del productor, no la desgastan, sino que la hacen lucirse. Así también el poeta usa las palabras que usamos nosotros todos los días, pero no las desgasta como solemos hacer en el uso cotidiano, sino que las hace lucirse. Y esta apertura de la tierra se da gracias a que el mundo la abre. En el fragmento citado Heidegger es claro, lo material se destaca en lo abierto del mundo.

La ciencia, en cambio, se muestra impotente para alcanzar el fenómeno de la materialidad sensible. En el momento que quiere medir el peso de la piedra, el peso desaparece y se vuelve un mero número. Si descomponemos el sonido en vibraciones, desaparece el sonido en tanto sonido. Esta impotencia de la ciencia para descubrir la naturaleza en tanto que fenómeno originario ya había aparecido en *Ser y tiempo*, al considerarla una de las vías para que lo natural se presente por fuera del horizonte pragmático del Dasein y lejos de la vida fáctica: «Las plantas del botánico no son las flores en la ladera, el “nacimiento” geográfico de un río no es la “fuente soterránea”»<sup>42</sup>. Al ser considerada como algo que está-ahí, como objeto científico, queda oculto el ser de la naturaleza. En resumen, desde *Ser y tiempo* la naturaleza sólo puede comparecer como lo que está-ahí (*Vorhanden*), como «cosa natural», o como lo que está a la mano (*Zuhanden*), pero nunca puede, lo que Heidegger llama «fuerza de la naturaleza» (*Naturmacht*), manifestarse originariamente. Sólo la obra de arte, en el espacio de sentido que abre, «le permite a la tierra ser tierra»<sup>43</sup>.

Ahora bien, uno se ve tentado a interpretar que «mundo» y «tierra» no son más que metáforas para expresar el tradicional par de conceptos de la estética, «forma» y «materia». La tierra es simplemente la materia, lo que usa el artista, mientras que el «mundo» pertenece al ámbito espiritual, lo que se quiere expresar a partir de la

<sup>41</sup> OOA, p. 33.

<sup>42</sup> ST, p. 92.

<sup>43</sup> OOA, p. 33. El destacado es del autor.

obra. Pero entenderlo así supondría un desgaste, como el fabricante cuando crea el útil. Crear para Heidegger es traer aquí la tierra, llevar la tierra a lo abierto del mundo. Cuando hablamos de «tierra» no estamos haciendo referencia únicamente al mostrarse de la materia. La tierra aparece en el claro, es desocultada, como lo que se cierra<sup>44</sup>. «La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura; dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada»<sup>45</sup>. Pero, ¿qué significa que la tierra se cierra?

## 2.2. Segundo sentido del concepto «tierra»: la reserva de significación

La tierra presenta un segundo sentido. El mundo que abre la obra, es decir, la trama dentro de la cual los entes adquieren sentido, no es totalmente transparente. Digámoslo de otra manera: la obra de arte no abre una totalidad comprensible de significaciones. Junto a la luz que trae al claro la obra, es decir, el horizonte de significación explícita, presenta también una reserva de significaciones. La obra de arte permite que los entes se manifiesten, pero nunca absolutamente. «Mundo», al igual que en *Ser y tiempo*, se entiende desde el concepto de «significatividad» (obviamente que en el ensayo sobre el arte ya no desde el contexto pragmático) y «tierra» es el elemento de «no-sentido», lo «alosemiótico», como lo caracteriza Bertorello<sup>46</sup>. «Si llamamos *Welt*, mundo, a lo que declara explícitamente la obra en las varias interpretaciones, la tierra (*Erde*) en la obra será su permanente reserva de significaciones que ulteriormente (pero nunca definitivamente) siempre podrán hacerse explícitas»<sup>47</sup>. En la obra de arte se devela algo, pero a la vez resguarda, manifiesta y oculta. En la experiencia «estética» uno tiene la sensación de que frente a lo que percibe hay algo más, algo que no puedo explicar, que la razón no puede determinar, que no podemos asir del todo. Es por eso que las grandes obras de arte son inabarcables, siempre se encuentra algo nuevo. La tierra es la reserva de significados, que se sustrae y se cierra, por la cual la obra nunca se deja agotar por la interpretación. Siempre habrá nuevas significaciones que extraer de una misma obra. Traer aquí la tierra y ser apertura de mundo son rasgos esenciales de la obra.

<sup>44</sup> Por eso no podemos equiparar tierra con no-verdad o encubrimiento y mundo con el desocultamiento o la verdad, que es una de las primeras tentaciones, ya que la tierra es traída al claro como lo cerrado, se muestra en su cerrazón. «A lo abierto le pertenece un mundo y la tierra. Pero el mundo no es simplemente ese espacio abierto que corresponde al claro, ni la tierra es eso cerrado que corresponde al encubrimiento. Antes bien, el mundo es el claro de las vías de las directrices esenciales a las que se ajusta todo decidir. Pero cada decisión se funda sobre un elemento no dominado, oculto, desorientador, pues de lo contrario no sería nunca tal decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino aquello que se abre como elemento que se cierra a sí mismo. Mundo y tierra son en sí mismos, según su esencia, combatientes y combativos. Sólo como tales entran en la lucha del claro y el encubrimiento» (OOA, p. 39-40)

<sup>45</sup> OOA, p. 33.

<sup>46</sup> Cfr. BERTORELLO, A., «La lentitud de las cosas. El lugar de lo alosemiótico en la lectura heideggeriana de Georg Trakl», en *Tópicos del Seminario*, no. 26, Puebla, 2011, pp. 93-110.

<sup>47</sup> VATTIMO, G., *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Báez, Barcelona: Editorial Gedisa, 2006, p. 109.



En «La verdad de la obra de arte» Gadamer sugiere, apenas lo menciona, una línea interpretativa interesante: cuando pensamos el concepto de «tierra» «hay que entender esto dentro de la aspiración de comprender la estructura ontológica de la obra con independencia de la subjetividad de su creador o del observador»<sup>48</sup>. Como ya dijimos, en la obra del 27 el horizonte de sentido a partir del cual los entes se muestran depende de la acción pragmática del Dasein. ¿Puede haber otra fuente de sentido? Como ya dijimos, la obra se presenta como una posible respuesta, en tanto que, independizándose de la mano que la crea, independiente del entramado inaugurado por la acción humana, abre mundo. La obra de arte se presenta como instancia no subjetiva de sentido. «Como concepto contrapuesto a “mundo”, “tierra” no era un campo de referencia puramente orientado al ser humano»<sup>49</sup>. La tierra manifiesta el carácter impersonal en la elaboración del sentido que significa la obra. La obra de arte no se limita meramente a insertarse en el horizonte pragmático del Dasein, como el útil, sino que es portadora de sentido, colabora en la constitución de la trama significativa que es el mundo. Su principio de inteligibilidad no radica en el artista, sino en ella misma. Al agregar el concepto de «tierra» y contraponerlo al mundo, Heidegger deja en claro la independencia de la obra: que no le sea accesible al Dasein parte de la donación de sentido por parte de la obra gracias a la tierra es signo de su independencia. En la medida en que la tierra, por su cerrazón y opacidad, reserva la significación de la obra, resguarda la verdad en la obra misma y por ello ésta no es simplemente un signo de un concepto o un mensaje que establece una subjetividad, al modo hegeliano, haciendo de la obra algo superfluo que esconde algo profundo. A su vez, en tanto que la tierra siempre se sustrae, que reserva sus posibles sentidos, su puesta en obra de la verdad nunca es estática, inmutable y eterna, sino que siempre se renueva. La «tierra» evidencia el carácter «temporal» de la obra de arte, en tanto que ésta, como reserva de sentido, al no darse del todo, hace posible diferentes «mundos», es decir, aperturas históricas.

#### CONSIDERACIÓN FINAL

Pero esta relación entre mundo y tierra, como se puede imaginar, es conflictiva, es un combate entre ambos, entre una instancia que abre y otra que cierra, siempre hay una tensión. «En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo en su seno»<sup>50</sup>. No hay que entenderlo simplemente como una riña entre opuestos, como una relación violenta, sino que se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia, se necesitan el uno al otro. En el lienzo late esta lucha entre mundo y tierra. El combate queda ahí fijado en la figura y gracias a ella se manifiesta la verdad en la obra. La figura refiere a la colocación en el rasgo-rasgadura (*Riß*)

<sup>48</sup> GADAMER, H.-G., *Los caminos de Heidegger*, trad. Ángela Ackermann Pilàri, Barcelona: Herder Editorial, 2003<sup>2</sup>, p. 103.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 173.

<sup>50</sup> OOA, p. 35.

que une y separa el mundo y la tierra. Esto quiere decir que, entre la reserva de significaciones y su apertura, entre el combate entre lo que se abre y lo que se cierra, en el «entre» de esa brecha, se sitúa la obra. «El mundo no es nunca sin la tierra: él no es simplemente despejamiento, sino el despejamiento que proviene de la ocultación»<sup>51</sup>. Que ambos opuestos se necesiten no quiere decir que la tierra dependa del mundo como la naturaleza dependía del mundo en *Ser y tiempo*. La tierra es un fenómeno autónomo, aunque mantengan una relación recíproca de copertenencia.

El concepto de tierra, que genera esta tensión en la elaboración de sentido, este «combate», será la consumación del giro (*Kehre*) que se venía gestando desde 1928. La obra de arte trae algo nuevo a la existencia, inaugura un espacio de sentido que antes no estaba, es un acontecimiento. La tierra, como reserva de significados, es la «evidencia», por decirlo de alguna manera, de que la obra es un acontecimiento de sentido independiente del Dasein<sup>52</sup>. El concepto de «tierra» viene a ser el complemento hasta ese momento faltante de la elaboración de sentido, que es aquello que permite a los entes que *sean*, y lo que permite «liberar» al ser del horizonte del Dasein.

Universidad Católica de Argentina (UCA) –  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET)  
mateobelgrano@uca.edu.ar

MATEO BELGRANO

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2019]

---

<sup>51</sup> PÖGGELER, O., *El camino del pensar de Martin Heidegger*, trad. Félix Duque, Madrid: Alianza Editorial, 1993<sup>2</sup>, p. 253.

<sup>52</sup> El combate entre tierra y mundo adelanta el dispositivo de la *Geviert*, cuadratura, que trata en la conferencia «La cosa». Allí ya no es solamente la obra de arte la única portadora de sentido sino las cosas en general, en tanto que están entre los mortales y divinos, cielo y tierra. No desarrollaremos este tema porque excede los límites de este trabajo. Se puede consultar el trabajo de Adrián BERTORELLO «La lentitud de las cosas. El lugar de lo alosemiótico en la lectura heideggeriana de Georg Trakl» que ya hemos citado. Si bien allí no analiza la conferencia «La cosa» sino la conferencia «El habla», trata el concepto de *Geviert* desde el problema del origen de sentido, o como lo llama él, desde una perspectiva semiótica.