

Heidegger y la estética ontológica

Autor: Núñez Cantos, Marco Antonio (Licenciado en Filosofía y Filología Hispánica, Profesor de Filosofía y Letras en Educación Secundaria.).

Público: Grado y Máster de Filosofía. **Materia:** Historia de la Filosofía. **Idioma:** Español.

Título: Heidegger y la estética ontológica.

Resumen

Las relaciones entre “esencia”, “verdad”, “arte” y “pensamiento” adquieren singular importancia en la filosofía de Heidegger a partir de los años 30, momento en que abandona una perspectiva trascendental y emprende la pregunta por la vía del pensar del Ereignis. El punto de partida de “El origen de la obra de arte” será la relación entre la obra y el artista, y su mutuo origen, para mostrar a continuación que la obra de arte es una cosa confeccionada que revela lo otro y, por lo tanto, es alegoría y símbolo.

Palabras clave: Filosofía, Ontología, Estética, Obra de arte, Heidegger.

Title: Heidegger and ontological aesthetics.

Abstract

The relationships between "essence", "truth", "art" and "thought", acquire singular importance in Heidegger's philosophy from the 30s, when he abandons a transcendental perspective and begins the question by the way of thinking about Ereignis. The starting point of "The origin of the work of art" will be the relationship between the work and the artist, and their mutual origin, to show next that the work of art is a made-up thing that reveals the other and, therefore, it is allegory and symbol.

Keywords: Philosophy, Ontology, Aesthetics, Artwork, Heidegger.

Recibido 2017-11-30; Aceptado 2017-12-05; Publicado 2017-12-25; Código PD: 090132

INTRODUCCIÓN

A partir de los años 30, Martin Heidegger (1889-1976) abandona una perspectiva trascendental y emprende la pregunta por la vía del pensar del *Ereignis*. Tal cambio llega a ser muy a menudo denominado como el giro (*die Kehre*) de su pensar. El mismo Heidegger refiere en su *Carta sobre el Humanismo* (1946), un giro que consiste en “la explicación del tiempo en tanto del horizonte trascendental de la pregunta por el Ser”¹⁷⁶ y que constituye la tercera sección planeada, no publicada, de la primera parte de *Ser y tiempo* (1927).

Una década antes, con *El origen de la obra de arte* (1935)¹⁷⁷, ya había iniciado una transición progresiva desde la metafísica tradicional que se da en *Ser y tiempo* hacia la “poética” que caracteriza la argumentación del último Heidegger, porque si bien el problema de la naturaleza de la verdad y la dinámica del ocultamiento y develamiento que rige la estructura del *Dasein*, habían sido planteados a lo largo de *Ser y tiempo*, en aquella ocasión, el contrapunto de la discusión estaba siempre enmarcado en la filosofía tradicional, y no se llegaba a la solución del problema en sí:

Heidegger había terminado por advertir en esta falta de solución un problema de mayor alcance, la incapacidad del discurso verbal “ordenado” para superar las imposiciones metafísicas y llegar al centro de las cosas. Ahora bien, precisamente esta penetración es lo que parece caracterizar al auténtico, al gran arte. En efecto, la verdad en sí, la dinámica del luminoso morar, “adviene a la existencia”, “alcanza su realización y propiedad de sí misma (*ereignen sich*) en la obra de arte”.¹⁷⁸

De modo que la mayor limitación de *Ser y tiempo*, su lenguaje, un lenguaje excesivamente dominado por la violenta conceptualización metafísica del ente y, en consecuencia, incapaz de decir el Ser, será el principal actor del “giro” del segundo Heidegger. Por otra parte, se volverá hacia la obra de arte para indagar su conexión con la verdad y subraya que

¹⁷⁶ “La Carta sobre el Humanismo”, en *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 261.

¹⁷⁷ Conferencia dictada el por Martin Heidegger el 13 de noviembre de 1935 en la Universidad de Friburgo.

¹⁷⁸ Steiner, George, *Heidegger*, México, FCE, 2005, p. 96.

la esencia del arte es la poesía. Con ello nos quiere decir que el carácter del arte no consiste en la transformación de algo preformado ni en la reproducción de un ente previamente existente, sino en el proyecto por medio del cual surge algo nuevo como verdadero.

HACIA UNA ESTÉTICA ONTOLÓGICA

Para reconocer qué significado fundamental posee la pregunta por la esencia de la obra de arte y de qué manera está en conexión con las preguntas fundamentales de la filosofía, hay que reconocer en primer lugar los prejuicios inherentes a la concepción de la estética filosófica, donde ha predominado una aproximación a la obra de arte desde unos presupuestos que solo atendían a la belleza.

Como se sabe, la estética es la más joven de las disciplinas filosóficas. Solo en el siglo XVIII, dentro de la delimitación explícita del racionalismo de la Ilustración, se estableció el derecho autónomo del conocimiento sensorial, y con él, la relativa independencia del juicio del gusto con respecto al entendimiento y sus conceptos. Igual que el nombre de la disciplina, también su independencia como sistema se remonta a la estética de Baumgarten.

En la *Crítica del juicio*, Kant consolidó el significado sistemático del problema estético. En la generalidad subjetiva del juicio estético del gusto descubrió la pretensión justificada de una legitimidad de la facultad del juicio estético frente a las pretensiones del entendimiento y la moral. Ni el gusto del observador ni el genio del artista pueden comprenderse como una aplicación de conceptos, normas y reglas. Aquello que caracteriza lo bello no se puede demostrar como si fueran determinadas propiedades reconocibles de un objeto, sino por medio de algo subjetivo: la intensificación del sentimiento vital en la correspondencia armoniosa entre la capacidad imaginativa y el entendimiento. Lo que experimentamos ante lo bello en la naturaleza y en el arte es una animación del conjunto de nuestras fuerzas espirituales y su libre juego. El juicio del gusto no es conocimiento y, sin embargo, tampoco es algo arbitrario. En él hay una pretensión de generalidad sobre la cual se puede fundar la autonomía del ámbito estético. Por otro lado, la cimentación de la estética sobre la subjetividad de las facultades anímicas significaba el comienzo de una subjetivación peligrosa. Kant entiende al genio creador que logra el milagro de la obra superando todas las reglas, como un favorito de la Naturaleza. Esto presupone la validez incuestionada del orden natural cuyo último fundamento es la idea teológica de la creación. Con la desaparición de este horizonte, la fundamentación de la estética tenía que conducir a una subjetivación radical al continuar desarrollándose la doctrina de la ausencia de reglas en el genio. La tesis que se encuentra en la base de la estética idealista es que el arte se contrapone a la realidad, y llega a su plenitud con Hegel. También ahora la obra de arte está aún dentro de un horizonte ontológico universal. En tanto la obra de arte logra, en general, el balance y la reconciliación de lo finito y lo infinito, una objetivación del Espíritu, encuentra su manifestación en la manera en que ve el mundo, es decir, se trata de un modo de conocimiento no conceptual, aunque sustancial. A este respecto, Gadamer nos recuerda que:

Si se quiere definir el punto de partida desde el que Heidegger comienza a reflexionar sobre la esencia de la obra de arte, hay que tener presente que, hacía tiempo que la filosofía del neokantianismo había dejado oculta la estética idealista, que había asignado una significación relevante a la obra de arte en tanto órgano de una comprensión no conceptual de la verdad absoluta. Este movimiento filosófico predominante había renovado la fundamentación kantiana del conocimiento científico sin recuperar el horizonte metafísico de un orden teleológico de lo ente tal como subyacía en la descripción de la facultad del juicio estético. Por eso, el pensamiento del neokantianismo estaba cargado de prejuicios peculiares con respecto a los problemas estéticos.¹⁷⁹

Esto último se refleja, según Gadamer, en el modo en que Heidegger aborda su investigación, delimitando la obra de arte de la cosa sin disociarlas, porque desde el modelo ontológico el modo de ser de la obra de arte describe que esta es una cosa y que solo a través y más allá de su ser-cosa significa aun algo más; como símbolo remite a algo diferente o como alegoría da a entender algo distinto. Lo propiamente existente es la cosa en su calidad como tal, el hecho, lo dado a los sentidos, aquello que es llevado a un conocimiento objetivo por la ciencia natural. En cambio, el significado que le corresponde, el valor que tiene, son modos de concepción complementarios puramente de validez subjetiva y no pertenecen a lo originariamente dado mismo ni a la verdad objetiva que se obtiene de él. Presuponen el carácter de cosa como lo único objetivo en que puede convertirse el portador de tales valores: "El carácter de cosa es tan inseparable de la

¹⁷⁹ Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2002, p. 99.

obra de arte que hasta tendríamos que decir lo contrario: la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la obra poética en la palabra y la composición musical en el sonido.”¹⁸⁰

Leyte sostiene que: “No hay un significado previo de arte: la obra de arte es la cosa en la que se hace manifiesta la verdad, no lo bello estético.”¹⁸¹ La esencia de la obra de arte tiene que ver entonces con la verdad y no con lo bello solamente, nos muestra que el arte es esa revelación del ente, de la esencia general de las cosas y no una mera imitación de la naturaleza, como reproducción de un ser individual:

Del opúsculo *Sobre la verdad* se deriva un resultado inquietante: ninguna ontología. como tematización del ser, alcanza a comprender la cosa. A la luz de la verdad, Heidegger ha reinterpretado la posibilidad del conocimiento, no en términos de un sujeto que conoce un objeto, sino como movimiento interno a la propia cosa. Esta deriva pone en cuestión el principio moderno según el cual el ser de las cosas se genera en la conciencia. La cosa, al contrario, es anterior a la conciencia y tiene que ver solo con el acontecimiento de la verdad. La lectura de Heidegger en este punto desplaza de una vez por todas el significado de verdad de su posición culminante en el edificio de la lógica para suponerlo ligado al surgir mismo de las cosas.¹⁸²

Esto mismo lo expresó así Heidegger desde los presupuestos de su estética ontológica: “La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. El arte es el ponerse en operación la verdad”.¹⁸³ Lo bello tiene su lugar en el acontecer de la verdad, no es algo relativo al gusto, cierto es que reside en la forma, pero porque antaño la forma halló un claro a partir del Ser como entidad del ente. A la transformación de la esencia de la verdad correspondió la historia de la esencia del arte occidental. De modo que la reflexión sobre qué puede ser arte solo puede estar determinada únicamente a partir de la pregunta por el Ser. No se entiende ni como un ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del Espíritu, tiene su lugar en el *Ereignis*, lo primero a partir de lo que se determina el sentido del Ser, no obstante, Heidegger nos avisa: qué sea el arte es una de esas preguntas a las que no se da respuesta alguna en este ensayo. Lo que parece una respuesta es una serie de orientaciones para la pregunta.”¹⁸⁴

Para la hermenéutica las respuestas nunca son definitivas, el horizonte de los interlocutores siempre será revisable, y el sentido del texto (la obra) no es más que la orientación, el rumbo o “sentido” que debe adoptar el pensamiento.

EL LUGAR DE LA “APERTURA”

El objetivo de *El origen de la obra de arte*, conferencia pronunciada en dos años consecutivos, 1935 y 1936, en Friburgo y Zurich respectivamente, fue abordar la pregunta por la esencia del arte. El punto de partida fue el planteamiento circular de que la obra de arte y el artista se dan origen mutuamente, para mostrar a continuación que la obra de arte es una cosa confeccionada que revela lo otro y, por lo tanto, es alegoría y símbolo:

Sea cual sea la respuesta, la pregunta por el origen de la obra de arte se transforma en pregunta por la esencia del arte. Como de todas maneras hay que dejar abierta la cuestión de si hay algún arte y cómo puede ser éste, intentaremos encontrar la esencia del arte en el lugar donde indudablemente reina el arte. El arte se hace patente en la obra de arte. Pero ¿qué es y cómo es una obra que nace del arte?¹⁸⁵

Heidegger había planteado en *Ser y tiempo* la posibilidad de abrir intuitivamente la fenomenicidad de todo fenómeno, esto es, “el ser del ente”, en lo que era una reinterpretación de la fenomenología como ontología, que implicaba la búsqueda del sentido por y en el hallazgo del Ser. De igual modo, se alejará de su maestro Husserl subrayando la

¹⁸⁰ Heidegger, Op. Cit., p. 13.

¹⁸¹ Leyte, Arturo, *El fracaso del ser*, Barcelona, Batiscafo, 2015, p. 78.

¹⁸² Leyte, Op. Cit., p. 77.

¹⁸³ Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, Edit. FC E, México, 2013, p. 60.

¹⁸⁴ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 61.

¹⁸⁵ Ídem, p. 12.

intencionalidad tácita de la acción, el cuerpo y el lenguaje, de modo que si bien comienza su investigación por el fenómeno, aquello que se manifiesta, apunta directamente al corazón del Ser al interrogarse por su esencia:

En el texto subyace una consideración ontológica de la obra de arte, pero invertida: no se trata de comprender la obra de arte a partir de la cosa, sino la cosa a partir de la obra de arte. En realidad, en el texto el arte funciona como un expediente del nuevo significado de verdad, definitivamente desligado de su concepción lógico-lingüística: el doble carácter que define a la verdad como acontecimiento -oculto/ des-oculto- se reinterpreta a la luz del acontecimiento del arte, que a su vez no se deja explicar por la teoría, sino solo describir *metafísicamente* a partir de *dos* fuerzas o direcciones cuya oposición *tiene lugar* como lucha o combate.¹⁸⁶

Heidegger pasa revista a los tres modos de concebir la cosa por parte de la tradición. En primer lugar, encuentra la tematización de la cosa como portadora de propiedades, como fundamento, ya en Aristóteles, cuando se conecta el concepto de sujeto al de sustancia, y se le otorga a aquel desempeño basilar, “fundamental”; sin embargo, el término *hypokeimenon* será trasvasado al latín como “sujeto” en correspondencia con la estructura lingüística. Sujeto es aquel elemento al que corresponde un predicado, propiedades o atributos. De modo que las relaciones entre enunciado y cosa, el isomorfismo en virtud del que ambas pueden relacionarse, parece manifiesto.

Llegados a este punto, la cuestión que se plantea es la de si la oración refleja efectivamente la estructura de la cosa o por el contrario, es la estructura de la cosa una mera proyección de determinados hábitos lingüísticos, desvirtuando el acercamiento a la cosa misma. De modo que lo que se antoja más plausible es pensar que ambas, cosa y oración: “tienen su origen en una misma fuente más originaria, tanto desde el punto de vista de su género como de su posible relación recíproca.”¹⁸⁷

Una alternativa a este planteamiento consistirá en permitir que la cosa se manifieste libre de marcos teóricos, “para abandonarnos en manos de la presencia imperturbada de la cosa”¹⁸⁸ De este modo la cosa surge como la unidad donde se reúne un complejo de sensaciones. Sin embargo, la naturaleza obvia de esta conclusión, vuelve a ser cuestionada precisamente por su obviedad. La inmediatez de la cosa no puede residir meramente en las sensaciones que provoca.

La tercera concepción contempla la cosa como materia informada. Este planteamiento es altamente convincente, toda vez que sigue el modelo de la producción por medio de la cual se realiza una cosa que sirve a nuestros fines. Lo que confiere a la cosa su consistencia y a la vez es causa del conjunto de sensaciones, es la “materia” que implica la “forma”: “La cosa es una materia conformada”. Estamos ante un esquema conceptual aristotélico que ha sido trasvasado con gran éxito a la estética y teoría del arte. Esta nueva noción permitirá dar razón de la naturaleza irreductible de cosa que toda obra de arte entraña: “La materia es el sustrato y el campo que permite la configuración artística”¹⁸⁹. Sin embargo, desde este modelo teórico las cosas se nos muestran teleológicamente como algo hecho, es decir, creaciones destinadas a cumplir un fin: “La utilidad es el rasgo fundamental desde el que estos entes nos contemplan, irrumpen ante nuestra vista, se presentan...”¹⁹⁰ En ciertos objetos la combinación materia-forma viene determinada en función del uso. La materia se elabora, con-forma por un agente en vista de una finalidad, pero en ningún caso se puede afirmar que sean determinaciones originarias de la coseidad de la cosa. El parentesco entre el utensilio y la obra de arte radica en que se trata de productos pergeñados por el hombre. Si bien, el utensilio no es mera cosa debido al concurso de una causa eficiente y final, tampoco goza de la autonomía de la obra de arte, su “autosuficiencia”. Entonces, ¿qué queda de la mera cosa? Suprimida su naturaleza instrumental, ¿a qué se reduce su esencia?

De todos modos, la interpretación de la materia conformada que encuentra su origen en una aproximación del ser-utensilio del utensilio, resulta la más plausible en virtud de su cercanía con el modo humano de representar. La naturaleza más propia del utensilio reside en su utilidad y elaboración. El utensilio llega a ser gracias a la creación del hombre, en consecuencia, se halla en un término medio entre la cosa y la obra. La cosa como materia conformada tiene su orden en la esencia del utensilio. Heidegger se propone investigar el carácter de utensilio del utensilio escorando las interpretaciones

¹⁸⁶ Leyte, Op. Cit., p. 79.

¹⁸⁷ Ídem, p. 16.

¹⁸⁸ Ídem, p. 17.

¹⁸⁹ Ídem, p. 18.

¹⁹⁰ Ídem, p. 19.

tradicionales abocadas al fracaso y recurriendo de nuevo al método fenomenológico, describiendo el utensilio al margen de todo marco teórico. Para ello elige un par de botas de campesino, pero un par de botas representadas sobre una tela por Van Gogh.

Heidegger ve en esa obra el calzado de una campesina, la cual es trabajadora, pobre, fatigada. Claro que, esos zapatos muestran el ser de lo útil, pero también revelan lo que el útil en verdad es, el estado de no ocultación de su ser (*aletheia*): la entrega a la llamada de la tierra, el temor por la seguridad del pan, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte. Esta es la realización del arte que hace aparecer aquí la verdad de lo ente.

En suma, vemos como la cosa fue entendida de tres maneras: como el sujeto de unos predicados (propiedades de la cosa); como la unidad (substancia) de una multiplicidad de propiedades y, por último, como la composición de una materia y una forma. Interpretaciones sobre lo ente que, a lo largo del tiempo, fueron confundiendo y de resultas se instalaron como prejuicios en toda comprensión inmediata de lo ente, que se aplican indistintamente a la cosa, el utensilio y la obra, obstaculizando la “meditación sobre el ser de todo ente”¹⁹¹.

Lo más significativo del repaso anterior a la historia de la interpretación de la coseidad de la cosa, es que viene a coincidir con el destino que ha guiado el pensamiento occidental sobre el ser del ente:

(...) la filosofía tiene que reinterpretar la cosa ajena al significado de substancia, que después de todo solo refleja el carácter invariable y permanente de la cosa, pero no su movimiento: el complejo de remisiones que se da cuando ella misma tiene lugar. Heidegger ensaya aquí una tarea similar a la de Aristóteles en su tiempo, pero ya totalmente extraña a su resultado: cómo pensar la cosa más allá de la ontología, que en definitiva solo significa: «teoría de la cosa»¹⁹².

Se trata de abrir intuitivamente la fenomenicidad (ser) de todo fenómeno (cosa), con lo que Heidegger reinterpreta el modelo de la fenomenología destacando la intencionalidad tácita de la acción, el cuerpo y el lenguaje en sus usos preteóricos. La obra es apertura de la verdad en tanto que abre e ilumina un mundo al disponer una nueva modalidad de ordenación de lo óptico e introducir una nueva perspectiva con la que nuestro horizonte dialoga y gracias a la que podemos revisarlo y ampliarlo, de ahí que la verdad nunca deje de ser un proyecto y nunca un resultado definitivo, dada la naturaleza histórica y finita del sujeto. Por todo ello una obra de arte no es un objeto más que podamos localizar en el mundo, ni se resuelve en su uso como un instrumento ni su contenido entraña una referencia ulterior, no se trata de una copia del mundo, su re-presentación, toda vez que ella “presenta”, abre e ilumina un mundo porque es concreción de un proyecto sobre la totalidad del ente, y en este sentido se nos ofrece como novedad radical. El abrir y el iluminar hace que se manifieste el otro aspecto implicado en toda apertura de la verdad que la metafísica olvida, el ocultamiento del que procede. De modo que nos encontramos con que en la obra de arte se realiza la verdad como oscuridad y el ocultamiento constitutivo de toda revelación.

Aquello que así surge y se oculta constituye, en su tensión, la configuración de la obra de arte. Heidegger llamó a esta tensión la disputa entre mundo (Welt) y tierra (Erde). Los dos tienen una dinámica de lucha entre uno y la otra, entre el mostrar y el ocultar. La desocultación del ente, es decir, la verdad, es un acontecimiento, no es ni una propiedad de las cosas, ni de las proposiciones.

“Ser-obra significa levantar un mundo.”¹⁹³ El mundo no es un objeto, no es meramente lo perceptible o lo aprehensible, el mundo es el horizonte de lo posible, “donde se toman las decisiones”; el mundo como conjunto de referencias del proyecto de la existencia, constituye el horizonte que precede a todos los proyectos del cuidar humano que habita en la apertura de los montes y los ríos, de lo ente, “Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estrechez”¹⁹⁴.

Pero erigir el mundo es solo uno de los rasgos propios del ser-obra, la obra como tal es, en esencia, elaboradora. De igual modo que toda obra precisa de un material, la obra a su vez, crea, en el sentido de traer aquí. La obra se retira hacia

¹⁹¹ Ídem, 21.

¹⁹² Leyte, Op. Cit., p.114.

¹⁹³ Heidegger, Op. Cit., p. 31.

¹⁹⁴ Ídem, p. 32.

lo que hace emerger, esto es a lo que Heidegger llama “tierra”: “En realidad, tierra no es materia, sino aquello de lo que todo surge y a lo que todo vuelve a integrarse”¹⁹⁵. Con mundo se designa aquello que es dable a la interpretación hacer explícito, mientras que tierra serían aquellas significaciones refractarias, al menos temporalmente. La obra lleva a la tierra hacia lo abierto: “Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser de la obra”¹⁹⁶. Pero la obra no solo opera una alteración interior al mundo, sino que altera la apertura misma, produce un cambio en el Ser. Si en una tela de Van Gogh o en un poema de Hölderlin se manifiesta la verdad, no es en virtud de su potencia reproductora, de la fidelidad con que la primera, como arte figurativo, reproduzca un par de botas, o que el poema refiera una fuente, sino en el desocultamiento que acontece en aquel juego recíproco entre mundo y tierra. No solo hay algo verdadero en la obra, sino que la verdad “obra”, labora, actúa, toda vez que no solo revela el ser de un ente particular, las botas o la fuente, sino que los traen aquí al dejar acontecer al desocultamiento, sendos objetos nos allegan la relación de lo ente con su totalidad, con el Ser. De modo que la obra de arte establece la apertura misma del mundo:

Lo que se comprueba en la obra de arte, según Heidegger, es lo que constituye la esencia del Ser en general. La disputa entre el estado desoculto y el oculto no solo es la verdad de la obra, sino la de todo lo ente, porque la verdad, entendida como desocultamiento, siempre es esta *oposición* entre el desocultar y el ocultar.¹⁹⁷

Al comienzo de este apartado dijimos el punto de partida de *El origen de la obra de arte* había sido el que la obra de arte y el artista se dan origen mutuamente, para mostrar a continuación que la obra de arte es una cosa confeccionada que revela lo otro y, por lo tanto, es alegoría y símbolo. Sin embargo, tratar de precisar en qué consiste el ser obra de la obra, ha resultado imposible, Heidegger concluirá diciendo que: “El carácter de obra de la obra reside en el hecho de haber sido creada por un artista”¹⁹⁸

Punto en el que sus investigaciones se orientarán en una nueva dirección, la esencia del crear: “Pensamos el crear como un producir o traer adelante”¹⁹⁹, pero no a la manera en la que el artesano manufactura un objeto, si bien es cierto que la obra se torna efectiva en el proceso de creación, dicho proceso se encuentra ya determinado por la esencia del crear, a su vez determinado por el ser-obra de la obra. Por otra parte, poner a la obra significa poner en marcha, hacer acontecer el ser obra y esto ocurre como cuidado, de forma que desde este punto de vista el arte se define como “el cuidado creador en la verdad de la obra”²⁰⁰.

¹⁹⁵ Gadamer, Op. Cit., p. 103.

¹⁹⁶ Heidegger, Op. Cit., p. 34.

¹⁹⁷ Gadamer, Op. Cit., p. 106.

¹⁹⁸ Ídem, p. 42.

¹⁹⁹ Ídem, p. 42.

²⁰⁰ Ídem, p. 52.

Bibliografía

Obras de Heidegger

- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, Edit. FCE, México, 2013.
- Heidegger, Martin, *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.
- Heidegger, Martin, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ariel, Barcelona, 1983.
- Heidegger, Martin, *Hitos*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, RBA, Barcelona, 2002.

Bibliografía secundaria

- Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002.
- Leyte, Arturo, *El fracaso del ser*, Batiscafo, Barcelona, 2015.
- Schérer, René, Lothar Kelker, Arion, *Heidegger*, EDAF, Madrid, 1981.
- Steiner, George, *Heidegger*, FCE, México, 2005.