

La obra de arte arquitectónica como fundamento ontológico del habitar: una lectura estética a partir del caso Hermann Hesse

Architectural artwork as the ontological foundation of dwelling:
an aesthetic interpretation based on the case of Hermann Hesse

Sergio Andrés Alfaro Marengo¹

saalfarom@unal.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0009-4011-3839>

Resumen

El presente artículo examina la obra de arte arquitectónica como fundamento ontológico del habitar, a partir de una lectura estética articulada en torno al testimonio autobiográfico de Hermann Hesse durante su breve reclusión carcelaria. Lejos de entender el arte como un fenómeno ornamental o meramente representacional, el texto propone una interpretación filosófica en la que la práctica artística —y, de modo privilegiado, la arquitectónica— se configura como un acontecimiento fundante capaz de inaugurar mundos habitables. Para ello, se establece un diálogo crítico entre las concepciones estéticas de Kant, Marx, Nietzsche y Heidegger, con el fin de mostrar cómo la creación artística puede operar simultáneamente como ejercicio de libertad, afirmación vital y desocultamiento de la verdad.

1 Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Evaluación y Gestión Educativa de la Universidad Externado de Colombia. Editor de la Corporación Universitaria del Meta – UNIMETA.

Desde Kant, el acto creativo es comprendido como manifestación de una normatividad singular propia del genio; desde Marx, como una posible suspensión de la alienación productiva mediante la objetivación no enajenada del trabajo; Nietzsche permite pensar la creación como impulso vital que afirma la vida frente al nihilismo; y Heidegger ofrece el marco ontológico desde el cual la obra de arte se entiende como puesta en obra de la verdad y, correlativamente, como fundación del habitar. El episodio estético de Hesse condensa estas dimensiones al mostrar cómo una práctica artística situada transforma un espacio de reclusión en un ámbito existencialmente habitable.

En conclusión, el artículo sostiene que la arquitectura, entendida como obra de arte y no como mera técnica constructiva, posee una función ontológica irreductible: instaurar lugares, abrir mundos y posibilitar modos significativos de habitar, incluso en contextos de privación material o simbólica.

Palabras clave: obra de arte, habitar, acontecimiento, arquitectura, estética, ontología

Abstract

This article examines architectural artwork as the ontological foundation of dwelling, based on an aesthetic reading articulated around Hermann Hesse's autobiographical account of his brief imprisonment. Far from understanding art as an ornamental or merely representational phenomenon, the text proposes a philosophical interpretation in which artistic practice—and, in a privileged way, architectural practice—is configured as a founding event capable of inaugurating habitable worlds. To this end, a critical dialogue is established between the aesthetic conceptions of Kant, Marx, Nietzsche, and Heidegger; to show how artistic creation can operate simultaneously as an exercise of freedom, a vital affirmation, and a revelation of truth.

Since Kant, the creative act has been understood as a manifestation of a singular normativity proper to genius; since Marx, as a possible suspension of productive alienation through the non-alien-

ated objectification of labor; Nietzsche allows us to think of creation as a vital impulse that affirms life in the face of nihilism; and Heidegger offers the ontological framework from which the work of art is understood as the implementation of truth and, correlatively, as the foundation of dwelling. Hesse's aesthetic episode condenses these dimensions by showing how a situated artistic practice transforms a space of seclusion into an existentially habitable environment.

In conclusion, the article argues that architecture, understood as a work of art and not merely as a construction technique, has an irreducible ontological function: to establish places, open worlds, and enable meaningful ways of living, even in contexts of material or symbolic deprivation.

Keywords: artwork, inhabiting, event, architecture, aesthetics, ontology

*«Soy hermosa, ¡oh, mortales! cual un sueño de piedra,
Y mi pecho, en el que cada uno se ha magullado a su vez,
Está hecho para inspirar al poeta un amor
Eterno y mudo, así como la materia»²*

1. Introducción

La relación de la filosofía con el arte ha sido una problemática que arduamente ha sido tratada entre los pensadores más significativos de la modernidad, la cuestión ha llegado a abarcar incluso la época contemporánea y su tratamiento tuvo una gran importancia en la antigüedad, si bien en aquella época, una aproximación rigurosa a lo que podríamos llamar el campo de la "estética" era imposible. Digo esto, en virtud de que la tradición helénica hallaba los términos ἀγαθός^{3*} y καλός^{4†} como inseparables y coincidentes, estos derivaron en el

2 *La belleza, Flores del Mal. Baudelaire.*

3 [Bueno] * *Agathos*

4 [Bello]

† *Kalos*

vocablo καλοκαγαθία[‡], sustantivo usado frecuentemente desde Heródoto para significar una conducta particular del hombre virtuoso, el buen y bello obrar. Pero la visión orgánica del mundo en los griegos no paraba allí, se referían a su mundo como un κόσμος⁵, y de esa suposición de una armonía primordial derivaron la idea de que el saber poseía un carácter ἀποδεικτικός⁶, por lo que la conjunción entre los términos Bueno, Bello y Verdadero eran inherentes a su visión de mundo, de suerte que utilizaron el término ἀλήθεια⁷ para referirse simultáneamente a estos conceptos; el análisis de esta coincidencia y su razón de ser, es cabalmente desarrollada por Platón en uno de sus diálogos más difíciles *El Filebo*. Así, un campo de estudio aislado, como el que usualmente nos referimos como la Estética, no era tratado como tal, sino a la luz de esta posición particular del saber griego, que hacía uso del término αἰσθητική^{8§} en una relación distinta a la que se entiende hoy en día, íntimamente ligada al arte.

Con el surgimiento de la modernidad y la visión tecno-científica iniciada por Bacon y Galileo, el modelo mecanicista preparó las bases para la división y especialización de los saberes, donde el ideal de *objetividad* minó el valor del arte para el conocimiento, si bien posteriormente Immanuel Kant hallaría una correspondencia e incluso una necesidad de lo estético –ahora entendido como el estudio de lo bello o de lo artístico–, estos desarrollos serían soportados en los planeamientos de su obra general como el ámbito de donde nace el *sentimiento*, concepto que anudará finalmente sus dos obras de epistemología y ética, *Crítica de la Razón Pura* y *Crítica de la Razón Práctica*, respectivamente; también dio paso a la especialización de

‡ *Kalocagathía*
5 [Cosmos, el mundo como un sistema armonioso]
6 [Apodíctico, verdad que no deja lugar a discusión o duda alguna]
7 [Verdad, lo evidente]
8 [Estética, lo sensible y perceptible]
§ Aisthetiké

éste saber en su *Critica del juicio* a partir de la figura del genio “Que la naturaleza, mediante el genio, presenta, la regla, no a la ciencia, sino al arte [...]” (Kant, 1968, p. 279). Desde este tratamiento del arte y lo bello como un campo de estudio independiente de los demás, iniciado en Königsberg por Kant, la modernidad se lanzó al análisis arduo y riguroso de lo estético, lo cual configuró una tradición que analizaría los productos artísticos y todas sus influencias desde perspectivas muy variadas. Muchas lecturas del problema fueron mediadas por ideales como los de la *Aufklärung*⁹, y por supuesto, por el ideal metafísico; otras como la lectura Marxista se enfocaron en los medios de producción y la *Entfremdung*¹⁰ o alienación del trabajo, siendo el arte un ejemplo de la liberación o ejecución de ésta; la inversión platónica nietzscheana y sus denuncias a la *Voluntad de Verdad* como el ideal socrático, también marcaron un hito al transformar esta visión del arte de la apreciación pasiva a la creación activa, dionisiaca: “Nuestra estética era hasta ahora una estética femenina en la medida en que sólo los receptores del arte han formulado sus experiencias acerca de “¿qué es bello?”. En toda la filosofía hasta el día de hoy falta el artista [...]” (Nietzsche, 2001, p. 75). Esta tradición sería retomada posteriormente por Heidegger, principalmente en su noción del habitar y el construir, en la cual vincularía al arte como una manera particular de residir en el mundo y revelar sus complejidades. Es aquí donde encontramos un vínculo tácito entre la indagación estética y la formulación arquitectónica, puesto que centrar la obra (u obra construida) ya no en el espectador sino en el actor artístico implica adjudicarle una competencia de fundar espacios para habitar a través de su disquisición artístico-arquitectónica.

El objetivo de este artículo es interpretar desde la posición de estos pensadores —ciertamente conflictiva entre cada uno de ellos— respecto del tratamiento del arte y el campo de lo estético, centrándonos en el ejercicio arquitectónico como proceso artístico fundante del habitar heideggeriano. Esta interrelación se realizará a través de

9 [Siècle des Lumières o Ilustración]

10 [Extrañamiento]

una vinculación de la planeación artística de la arquitectura frente al testimonio del escritor y pintor germano-suizo Hermann Hesse, relatado en su autobiografía *Obstinación*, donde la problemática del arte, del construir y del habitar cobra vida en un individuo por lo más reconocido, atrapado en la celda de alguna cárcel suiza, evento que le permitió dedicarse al ejercicio constructivo estético que fundó un espacio para habitar, teniendo sólo cuatro paredes y fríos barrotes como sus únicos espectadores.

2. El caso Hesse

«Yo me hubiera asfixiado y secado en el infierno del papel si mis colores no me hubieran consolado y divertido, si mi cuadro, mi pequeño y bonito paisaje, no me hubiese dado nuevamente aire y vida»
(Hesse, 1995, p. 20)

Ya es lo suficientemente complicado compaginar las teorías estéticas de muchos pensadores con la obra de arte real y efectiva —incluyendo la arquitectónica—, muchos estudios e investigaciones se han hecho y bibliografía vastísima hay al respecto, por lo cual una anécdota demasiado específica de un escritor y medio-pintor podría ser una labor aún más descabellada, pero lo interesante del asunto radica en que si al menos una gota de verdad poseen aquellos estudios, podrían sin problema demostrarse pertinentes en un caso que muy precariamente representa la historia del arte y su significación, más bien en la vivencia pequeña y fútil de un individuo con el arte. Me parece haber hallado esto y creo que el papel que juega el arte en el pequeño relato de este autor es suficiente como para representar ciertos puntos álgidos de las teorías de los cuatro filósofos a tratar.

Aquel contacto tardío y por largo tiempo aplazado que tuvo Hesse con la pintura, se le dio a los setenta por las épocas de los años treinta, unas décadas después de la primera Guerra Mundial, cuando las tensiones y discusiones entre intelectuales eran por cierto acaloradas; ya habiendo recibido dos doctorados Honoris Causa por parte de

distintas universidades en Suiza, se le acusó de seducir a una muchacha y fue llevado a los tribunales donde finalmente estuvo encarcelado por un corto periodo de tiempo y luego absuelto. Sin mucho que hacer, Hesse pidió el permiso de que se le dejase pintar en su celda y varios de sus amigos acudieron con pinturas, lápices y demás utensilios que facilitarían su labor, en aquel momento nos dice él:

Así volví de nuevo al arte y todos los naufragios que había vivido como artista no me impidieron en absoluto apurar una vez más esta dulce copa, construir como un niño que juega un pequeño y amado mundo de juguete y saciar mi corazón con él, despojarme una vez más de toda sabiduría y buscar el goce primitivo de la procreación (Hesse, 1995, p. 19).

De manera que dio paso a su labor artística una vez más, privado de libertad, no vio más remedio que retornar a una pasión juvenil y estrellada, pasión que indudablemente lo sacaría de aquel infierno en el que una vez tras otra los reos lo increpaban arduamente, y donde la burocracia y el papeleo excesivo lo condenaban a un desasosiego sin fin. Incapaz de mejorar aquella situación, su pintura lo elevaba, lo alejaba y creaba vida en la pequeña celda donde “una vez más bebía extasiado todos estos infinitos encantos” (Hesse, 1995, p. 19).

Probablemente aquella única distracción que había sido recurrente a lo largo de toda su vida, parecería ser una labor obligada, pero aquel placer con el que creaba su obra le permitía una felicidad y tranquilidad poco común en aquellos recintos y lo devolvía a ese inocente juego de formas y colores, de sentimientos, sentidos y placeres.

Feliz como un niño me entregaba al juego creativo y pintaba un paisaje en el muro de mi celda. Contenía casi todas las cosas que me habían alegrado en la vida: ríos, montañas, mar y nubes, campesinos en la siega y muchas otras cosas bellas que me solazaban.” (Hesse, 1995, p. 19).

La labor de la que hacía parte, más que un escape, se había convertido en toda una vivencia, su retorno al arte no sólo lo alejaba del ajetreo y la dura vida de prisión, surgía en él una vivacidad y placer

que lograba frustrar cualquier plan que pudiera tener algún recinto presidiario; si el objetivo era privar su libertad, aquel acto truncaba todo el proceso y le devolvía el goce, la vida. Sumergido en el cuadro, la vida presidiaria no existía, fuera de aquel, un infierno, pero rodeado de aquella opresión y brutalidad de su celda, lograba tomar de nuevo lo arrebatado, tanto que en la apreciación de su obra era un niño, revivía su niñez e inocencia.

En medio del cuadro avanzaba un tren muy pequeño. Iba hacia una montaña y tenía la cabeza metida ya en ella como el gusano en la manzana; la locomotora había entrado en un pequeño túnel de cuya oscura abertura salía humo algodonoso." (Hesse, 1995, p. 19).

El poder de aquella labor finalmente, sus grises paredes ahora coloridas y mágicas, aquel cuadro, lo habían sacado de aquel abismo.

No tardó mucho para que la institución carcelaria se percatara de aquella viveza y disfrute, tal vez sin la intención directa de interrumpir sus *pequeños juegos de artista*, lo atiborraban de citas y papeleos que reingresaban a Hesse al tormentoso infierno presidiario, pero en una de aquellas ocasiones, una vez más lo salvó su arte, su cuadro cobró vida y desapareció todo, nos dice:

Me hice pequeño y entré en mi cuadro, subí al pequeño tren y me metí con él en el pequeño túnel negro. Durante un rato se vio aún el humo algodonoso saliendo del agujero circular, después el humo se disipó, y con él todo el cuadro y yo con él." (Hesse, 1995, p. 19).

3. Un Genio en Prisión

«Volví, pues, a pintar, mezclaba colores y mojaba pinceles, una vez más bebía extasiado todos estos infinitos encantos: el sonido alegre y claro del bermellón, el sonido pleno y puro del amarillo, el profundo y conmovedor del azul y la música de sus mezclas hasta el gris más lejano y pálido»

(Hesse, 1995, p. 19)

El arte, la pintura, la llamada nueva magia, alejaban a Hesse del crudo panorama y lo arrebatában de las gélidas garras de los barrotes que lo aprisionaban. Deshaciendo la pesadilla en el juego continuo de su mano y su entendimiento, pudo escapar de la opresión del severo ambiente carcelario, donde su retención no prometía más que soledad y desesperanza; un paisaje y sus colores bastaron para contentarse con un árbol diminuto o una pequeña nube clara. Como si el amor a su arte —inspirado por la belleza— le hubiera devuelto la vida. No sería desvariar alcanzar a oír la ronca voz proveniente de Königsberg, ¿acaso en esas grises paredes, ahora coloridas y llenas de “ríos y montañas, mar y nubes, campesinos en la cosecha” (Hesse, 1995, p. 19), no se encontraba un genio en un juego libre con su entendimiento?

Una manera tentativa de compaginar la teoría kantiana será que probablemente aquella labor artística no era sólo un desvarío apresurado de Hesse por escapar de allí, encerrado supo cómo darle una regla a su arte, construir la pintura precisa y necesaria para *desaparecer junto con su cuadro*. Aquella genialidad es muy similar a la enunciada por Kant cuando nos dice que el “Genio es el talento (dote natural) que da regla al arte [...] genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, 1968, p. 278). Y aquel dote natural al que se refiere Kant, por el cual el arte parece ser la representación de la naturaleza misma, como si la naturaleza agarrara un pincel para retratarse a sí, pienso que es a aquello a lo que se refiere Hesse con ese *goce primitivo de la procreación*, al cual él había reingresado gracias a este don que le era otorgado por la naturaleza.

Si bien todo arte tiene a su base el dominio técnico como condición necesaria de su producción, la obra —obra construida— y una buena obra de arte u obra arquitectónica, no halla su fundamento en la técnica, ésta nunca le es suficiente, más bien, este ‘darse regla a sí mismo’ del arte, corresponde precisamente al proceso por el cual toda obra no puede tener una regla fija y determinada que la catalogue como tal, cada una debe formularse en sí misma la pauta propia

de su producción, en consecuencia: toda obra será única. Aquellos árboles y montañas, junto con el tren ocultándose en el oscuro túnel dejando aquella estela de algodón, podrían pensarse como cualquier pintura común, sin embargo, la ejecución y creación de ella en una cárcel es lo que le permite que se le piense como un “darse su propia regla”. Hesse logra lo que Kant define como una de las características del arte bello: “[éste] muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables” (Kant, 1968, p. 282), como transformar las grises paredes de su celda en aquel bello paisaje.

Otra característica que podríamos encontrar en la anécdota de Hesse que llegaría a entenderse como un genio, es que en aquel relato se le podría adjudicar lo que se llama en la *Crítica del juicio, facultades del espíritu*. Se nos contaba que *bebía extasiado* de los vinos del arte, como si aquello a su avanzada edad lo trajera de nuevo a el juego infantil y la añoranza de cuando era un niño, le retornaba su *espíritu*; con respecto a esto se nos dice también que el espíritu “en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone las facultades del espíritu con finalidad de movimiento” (Kant, 1968, p. 283), tal cual se nos muestra la magia desarrollada por Hesse en su pintura, como la labor que le devolvió aquel principio a su alma y logró vivificarla, sacarlo de aquel infierno de papeleos, citas e impertinentes cuestiones de los reos hacia su persona.

Pero cabría la objeción de que, además de arbitrarias estas atribuciones, Hesse no podría ser un *genio* kantiano, en la medida en que ni aquellas obras se presenciaron, ni se tiene seguridad de que precisamente aquella pintura relatada pudiera efectivamente sacarlo del desasosiego y sufrimiento que padecía en su celda, que su labor era determinada por la opresión causada por la cárcel y que aquello no era más que una salida desesperada. Con respecto a esto, se podría decir que el arte “se muestra no tanto en la realización del fin antepuesto en la exposición de un determinado concepto, como más

bien en la elocución o expresión de *ideas estéticas* que encierran rica materia para ello, y, por lo tanto, la imaginación en su libertad de toda tutela de las reglas” (Kant, 1968, p. 282); esto vale tanto como para el ejercicio técnico, como para la motivación u objetivo de la obra. A mi modo de ver, el ejercicio realizado por Hesse en prisión es una clara muestra de cómo salir del yugo de aquellas reglas, todo a partir del juego libre de su imaginación y entendimiento en aquella celda que debería impedirle libertad, pero que en el desarrollo de su obra devino en una libertad inigualable, la del genio artístico.¹¹

4. Una revolución en la celda

«El objeto del trabajo es, pues, la objetivación de la vida genérica del hombre: porque éste se duplica a sí mismo [...]»
(Marx, 1977, p. 108)

Si partimos de la base de que todo trabajo y producción de éste, como objetos, etc... son representación fiel de la personalidad del sujeto que las produce, partimos también del supuesto de que toda producción que nace del esfuerzo y sufrimiento es parte íntima de la vida de aquel que lo produjo. A primera vista, el arte es precisamente un ejemplo fehaciente de la correspondencia del objeto producido por el trabajo, con el trabajo mismo y con el trabajador; esto se debe a que en la labor artística toda producción es representación de la voluntad del individuo y objetivación de su vida genérica, quiero decir: “se comporta frente a sí mismo como frente al actual género viviente, porque se comporta frente a sí mismo como frente a un ser universal y, por tanto, libre” (Marx, 1977, p. 106).

Así, el objeto producido representa el esfuerzo empleado en su producción y en la mayoría de los casos es dado para el goce propio. Aunque no suceda siempre esto, en la medida en que el sistema

11 Por lo demás, como se había anunciado, las pretensiones de tales aseveraciones son tentativas.

económico dominante, el capitalismo, logre absorber muchas de las veces tales producciones para el goce de otros, como sucede con el arte burgués.

Caso contrario sucede con el trabajo de la clase obrera, Marx formula el concepto de *Entfremdung*¹², esta alienación se da de dos maneras, en el objeto de su producción y en el esfuerzo de su trabajo. Ni el objeto producido le pertenece, ya que es para el disfrute de otro, ni su esfuerzo es empleado para su goce o la reafirmación de sí, sino para su negación, ya que sufre *para* otro, su trabajo es de otro. Así “el trabajo es exterior al obrero, es decir, que no pertenece a su ser; que, en consecuencia, el obrero no se afirma en su trabajo, sino que se niega” (Marx, 1977, p. 104). De esta problemática deriva la *deshumanización*, ya que la acción vital del hombre es su trabajo, debido a que es la acción con la cual se afirma a sí mismo, el trabajo del obrero sólo logra alienarlo, al punto de convertirse en un producto más, su valor como un ser genérico ya no le es posible reconocérselo a sí mismo, quedándole únicamente los placeres animales, que no le permiten la libertad que le da su acción, un trabajo que lo represente, “el hombre definido como mercancía; lo produce, de acuerdo a esta definición, como un ser deshumanizado” (Marx, 1977, p. 116).

El arte aparece entonces como uno de aquellos trabajos que no enajenan sino reafirman la individualidad y la personalidad de un individuo, que generan goce y humanizan al individuo, siempre y cuando esta labor no esté al servicio de otro y sus productos sean dirigidos al goce de otro, si fuera así, tal arte contribuiría a la alienación. Aquella pintura que Hesse hizo en su celda podría ser tildada de revolucionaria, desinteresada, representación clara de él y producto de un trabajo y esfuerzo que correspondía con la afirmación de su ser genérico.

5. La creación y el artista

«Ser artista es el modo más transparente de la vida.
Vida es la forma del ser que nos es más conocida.
La más íntima esencia del ser es voluntad de poder. [...]»
(Heidegger, 2005, p. 75)

5.1 Arte como ir-mas-allá-de-sí

Obviando el estrecho concepto de arte como “bellas artes”, y si se toma por concepto de arte una noción más general, se nos presentará la labor artística como un proceso de producción, incluso aún más en el ámbito arquitectónico; pues en efecto, la creación constituye un aspecto fundamental de la τέχνη¹³. Pero esta forma de ver el arte tiene como condición una interpretación de él desde la perspectiva del poder-producir, de la capacidad creativa, desde un enfoque en el creador, aquel que engendra la obra, desde el artista. Contrario al arte de *ideas* kantiano o al arte burgués hecho mercancía como en Marx, Nietzsche, por el contrario, formula un giro completamente distinto en la interpretación del arte, la medida de que ya no se centra en la contemplación de la obra, sino en su producción y la labor artística. En el planeamiento de su gran obra, que sería llamada *Voluntad de Poder*, se encuentran los siguientes fragmentos:

“Nuestra estética era hasta ahora una estética femenina en la medida en que sólo los receptores del arte han formulado sus experiencias acerca de “¿qué es bello?”. En toda la filosofía hasta el día de hoy falta el artista [...]” (Heidegger, 2005, p. 86).

Una estética debe ser masculina en la medida en que utilice un enfoque que le permita observar la labor artística desde la perspectiva de la capacidad de creación, del poder-producir, porque sólo así le es lícito hablar a Nietzsche de *voluntad de poder*. Únicamente

13 [Arte, artesano, saber que guía (Cfr. p. 86)]

¶ [téchne]

en las experiencias del *artista* acerca de lo que es bello, es que el arte expresa su esencia engendradora y logra el develamiento de la *vida*. Cosa imposible para una estética que pretenda desarrollar su idea de lo bello en quien recibe la obra de arte, puesto que no se da luz a la potencia creadora o a la intimidad con la voluntad de poder a través de la naturaleza femenina de esta interpretación, que sólo recibe y es puramente pasiva.

La experiencia sensible es más rica y vigorosa, se presenta con más fuerza y precisamente el arte desarrolla su proceso creativo a partir de lo sensible, la materia halla su esencia en el mundo de la sensibilidad, por lo que aquella visión platónica se le contrapone como seca, marchita, sin vida. De ahí que el arte sea preferible y tenga más valor que la “verdad”, como se sabe, verdad entendida en el sentido de aquella voluntad de verdad que nos dice un rotundo “No” a este mundo prometiéndonos un ideal. Así, el arte preponderando sobre la “verdad” también se nos devela como contramovimiento del nihilismo, ya que afirma lo contrario a lo pretendidamente verdadero —construido en el ideal platónico o cristiano, etc...—, lo sensible. Solucionando en una inversión, la degeneración y enfermedad procedente de la *voluntad de verdad* y su negación de este mundo.

Esta pretensión del arte como un contramovimiento al nihilismo y la moral del sufrimiento también es desarrollada por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, tanto desde la perspectiva Apolínea, que es “inferencias [...] inspiradas por el sufrimiento” (Nietzsche, 2001, p. 229), como desde la Dionisiaca, que serían todas aquellas que se identifican como potencia creadora que parte del goce. Por un lado, nos dice que:

allí donde tropezamos con el arte «ingenuo», hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes [...], por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo” (Nietzsche, 2004, p. 54)

Y por otro, cuando nos habla de Dionisos y la embriaguez, que es un sentimiento, es decir, un modo de relacionarnos con nosotros mismos y con las cosas, un estar junto a sí y más allá de sí, un sentimiento de acrecentamiento de la fuerza y de plenitud.

Para no ir más lejos, aquella fuerza creadora, aquel ir-más-allá-de-sí de la voluntad de poder y este efecto de solventar el nihilismo, se ve representado de manera cabal en la situación vivida por Hesse en prisión. La creación de su pintura es, en primer lugar, una embriaguez que le permite *disiparse entre el tren y el humo*, y en segundo lugar, sobreponerse derrocando ese reino de Titanes llamado prisión, como también en esa misma medida, un ejercicio creativo que le permite ir más allá de sí y reivindicar aquella vida reducida que tiene en su celda, como contramovimiento a la pérdida de su libertad. En él se concentran aquellas características como la creación dionisiaca que le permiten reivindicar la vida y por ello “encontramos que es [el arte] el mayor *estimulante* para la vida” (Heidegger, 2005, p. 81) y para su vida de aquel momento.

5.1 Arte como habitar

Los desarrollos teóricos de Nietzsche frente al arte no se detienen en su consideración del necesario tránsito de la labor artística de un énfasis en el receptor a un enfoque hacia el artista. El filósofo Martin Heidegger, retomando el planteamiento nietzscheano, desarrolla un entramado reflexivo frente a este oficio y a su lugar existencial en los individuos. Heidegger critica la idea del arte como copia de lo natural, pues bajo esta comprensión “la obra sería verdadera cuando copia el mundo y falsa cuando no lo hace. [...] [donde se] ha reducido la comprensión del arte a mera cosa y de la verdad a la verdad científica” (Whitney, 2021, p. 158).

Para Heidegger la pregunta por el arte es la pregunta por el ser de la cosa artística, la cual está íntimamente ligada con la pregunta por la verdad, vinculada en la filosofía heideggeriana indefectiblemente

con el ser del ente¹⁴. La obra de arte se diferencia de la cosa (*Ding*) y del útil (*Zeug*), pues no es como una piedra ni como una silla. El modo de ser de la cosa (*Vorhandenheit*) y el modo de ser del útil (*Zuhandenheit*) no explican completamente la manera particular de ser de la obra de arte; sin embargo, para Heidegger, la manera correcta de definir la obra es la puesta en obra de la verdad (*Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). Otra manera en la que este autor describe la particularidad de la obra de arte es como la tensión entre mundo y tierra (Whitney, 2021).

La jerga heideggeriana puede parecer bastante compleja, sin embargo, obedece a una búsqueda de un lenguaje anterior al metafísico, donde no existan predeterminaciones de lo que es el ser del ente. En el paradigma de la causalidad instaurada por la ciencia experimental, el concepto de lo natural ve al arte como mera *μίμησις*¹⁵II, en tal contexto el arte no tiene efecto o comunicación alguna sobre el ser del ente. Frente a esta postura, la concepción de Heidegger (2008) recalca que “el efecto de la obra no proviene de un efectuar. Consiste en una transformación, que ocurre a partir de la obra, del desocultamiento de lo ente o, lo que es lo mismo, del ser” (p. 60).

Es justamente la manifestación de lo ente que genera la obra de arte lo que “permite atisbar lo que es y cómo es” (Heidegger, 2008, p. 25). El ejemplo utilizado por Heidegger para entender esta apertura de lo ente que funda el arte es la pintura de Vincent Van Gogh, titulada *Zapatos Viejos*, la cual vio la luz en el año 1886. La representación de un objeto útil o cosa sobre el lienzo transforma el carácter utilitario del objeto; esto se debe a que en el momento en que es puesto en un cuadro, los zapatos pierden su carácter de útil¹⁶ y de cosa¹⁷, transfor-

14 Se refiere a lo que determina a una cosa (ente) en cuanto tal, permitiéndole comparecer, existir y ser inteligible, diferenciándose de la cosa misma. Mientras el ente es lo que es (objetos, personas, números), el ser es el horizonte, el modo de estar presente o el “fundamento” que sostiene la realidad de ese ente.

15 [Copia, imitación]
II [Miméσις]

16 Un par de zapatos representados en un lienzo no pueden ser utilizados para cumplir el fin para el que se han elaborado, esto es: usarlos para caminar.

17 Cuando nos referimos a un par de zapatos, nos referimos usualmente a una cosa, sobre todo en el caso de que estos no sean utilizables, pues al perder su utilidad dejan de reconocerse

mándose en algo enteramente distinto. Al observar el cuadro de Van Gogh, distinguimos unos zapatos enlodados y desgastados, con sus agujetas desamarradas, sobre una tierra trabajada; en este caso, la obra representa la ardua labor del campesinado, pues este tipo de zapatos era usado usualmente por esta población. El aspecto desgastado refiere a su ardua labor, lo que entraña en la obra un proceso histórico del esfuerzo de este grupo sobre el mundo (Keiling, 2011).

El análisis efectuado en *El origen de la obra de arte* (2008) plantea un tránsito de la comprensión del carácter útil de la obra o de la mera imitación que podría hacer esta de la naturaleza, a la configuración de una obra de arte que genera una apertura de entendimiento de lo ente, cuya manifestación es, en este caso, el pueblo campesino. Ya no se trata, pues, de la producción en sentido técnico, sino de la producción como ejercicio de traer a la presencia el ser de las cosas (Keiling, 2011). A esta característica de la obra de arte Heidegger la llama acontecer (*Ereignis*), como diría Gadamer (2003): “Su ser no consiste en convertirse en vivencia, sino que ella misma es vivencia por medio de su propia existencia” (pág.103), erigiendo así un mundo en el que ella acontece. La lectura pertinente aquí es comprender que acontecer implica comprender el mundo a través de la comprensión de la verdad, siendo el lenguaje la pauta “para comprender lo que allí se presenta como verdadero” (Whitney, 2021, p. 159).

En la filosofía de Heidegger, la obra de arte acontece en un sentido muy cercano al habitar, pues es a través del lenguaje que la obra de arte puede revelar la verdad de un ámbito de lo ente. En este contexto, y tomando como punto de partida la máxima heideggeriana de que los hombres moramos en el lenguaje, vale la pena preguntarse ¿de qué manera *habitan* los hombres? ¿en qué sentido?, el sentido de esta palabra, *habitar*, está íntimamente ligada con *construir*, construir se dice en alemán *Bauen*, que mantiene una curiosa relación de cercanía con el término *Buan* del alto alemán antiguo¹⁸ cuyo significado en algunos textos latinos refería a nociones como

como un bien útil y se les identifica como algo, en este caso, como cosa.

18 Hablado del 500 DC. al 1050 DC.

“residir”, “permanecer” o “habitar”, esto podría hacérsenos más claro con otra proximidad etimológica en la palabra *Nachbarn*, cuya partícula *Nach* significa: próximo, al lado de..., y *barn* que proviene de *Bauen*; la traducción de *Nachbarn* es usualmente *vecino*, pero al irnos a su raíz poco empataría con “construcción al lado”, más bien sería un “quién habita al lado” (también es curioso ver su relación con *ich bin19*** y *du bist20*). La palabra habitar en alemán, dicha *Wohnen*, tiene proximidad con esta interpretación de *Bauen* al volver a sus raíces góticas y sajonas: *wunian* y *wuon* respectivamente, que expresan también un permanecer ligado al cuidado, *wunian* significa “residir en paz”, “El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar para)” (Heidegger, 1994, p. 130).

Así mismo, construir en este sentido del cuidado es dicho en latín *cultura*, *collere*, en oposición a la mera producción *aedificare*, otro ejemplo de esta acepción de construir es cultivar un campo, darle cuidado y construirlo que es dicho en alemán *Acker bauen*. Tanto el construir como el habitar tienen una relación muy íntima, pero no sólo se da a la base de esta revelación que nos ofrece el lenguaje, en el pensamiento moderno se ha perdido la noción inaugural de la construcción, usualmente pensamos un espacio vacío en el cual acontece algo y lo “llena” sin más, sin embargo los griegos tenían el término $\pi\epsilon\tilde{\iota}\rho\alpha\sigma$ ²¹ no entendido como aquello donde acaba o termina lo que hay, sino aquello en lo cual se inaugura algo, nace algo o comienza; cuando construimos inauguramos un hábitat, no entendiendo *construir* como habitar, sino que en la construcción se nos está nombrando, llamando el *habitar*, “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan” (Heidegger, 1994, p. 130).

El habitar y el construir suponen llevar a término la esencia de algo, no se construye en un lugar, lo construido inaugura un lugar,

19 **[Yo soy]

20 [Tu eres]

21 [Límite]

instaura un hábitat, no entendido como un alojamiento, sino como un morar, como mora el médico en su oficina, mora el conductor en su bus, todos ellos *habitan* en un espacio, sólo en la medida de ellas en sí mismas, en su esencia. “En el habitar descansa el ser del hombre y descansa en el sentido del residir los mortales en la tierra” (Heidegger, 1994, p. 131).

6. Conclusión

El análisis del episodio estético de Hermann Hesse, articulado con las propuestas teóricas de Kant, Marx, Nietzsche y Heidegger, permite afirmar que la experiencia artística no es un fenómeno meramente ornamental ni secundario frente a los procesos sociales y técnicos: constituye —en distintos registros— una forma de afirmación ontológica y política del sujeto. Desde Kant se entiende el acto creativo como manifestación de facultades que otorgan a la obra su singularidad normativa; desde Marx, ese mismo acto se muestra como posible reanudación de la autorrealización frente a la alienación productiva; Nietzsche ofrece la lectura de la creación como impulso que trasciende y vivifica la vida; y Heidegger, finalmente, permite pensar lo en clave de revelaridad: la obra artífice inaugura mundos y funda modos de habitar. La anécdota de Hesse en prisión condensa estas coordenadas: una práctica artística que transforma paredes y barrotes en espacio habitado restituye la potencia creadora del individuo y pone en evidencia la capacidad del arte para desocultar nuevos sentidos del ser.

Esta síntesis tiene implicaciones prácticas y conceptuales para la arquitectura: la práctica proyectual no puede reducirse a la técnica instrumental; es, en tanto τέχνη, un modo de instaurar mundos habitables que implica cuidado, lenguaje y sentido. La arquitectura, leída a la luz de la obra de arte heideggeriana, ejerce una función fundante —no sólo configuradora de objetos útiles—, capaz de reabrir posibilidades de habitar que resignifican lo cotidiano. En términos críticos, la lectura del caso Hesse confirma que el valor estético permite simultáneamente a dimensiones subjetivas (la vivificación del

espíritu), sociales (la resistencia a procesos alienantes) y ontológicas (la aparición de mundos), lo cual exige al arquitecto no restringirse al espacio proyectual de lo útil, sino atender a la relación entre praxis artística y condiciones materiales, históricas y simbólicas de su realización.

Finalmente, y en clave prospectiva, conviene subrayar dos líneas para investigaciones futuras: (1) indagaciones empíricas que contrasten relatos autobiográficos con evidencia material y contextual (archivo, correspondencia, testimonios contemporáneos) para precisar el estatuto de las experiencias estéticas individuales; y (2) estudios interdisciplinarios entre filosofía, sociología del arte y teoría arquitectónica que exploren cómo prácticas creativas específicas (pintura, construcción, urbanismo) operan como tecnologías de habitar en contextos de privación o precariedad. Tales líneas permitirán calibrar con mayor rigor la apuesta teórica aquí expuesta y extender su aplicabilidad a políticas culturales y proyectos de diseño encaminados a restaurar la agencia del habitar.

7. Bibliografía

- Gadamer, H. G. (1989). Geleitwort. En W. Biemel, & F. W. von Herrmann, *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger* (págs. XV–XXIV). Vittorio Klostermann.
- Gadamer, H. G. (2003). La verdad de la obra de arte. En H. G. Gadamer, *Los Caminos de Heidegger*. Herder.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche* (J. L. Molinuevo, Trad.). Ediciones Destino. (Obra original publicada entre 1961–1973)
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, España, 1994.
- Heidegger, Martín. *De camino al habla*, Serbal-Guitard Editorial. 1990.
- Hesse, H. (1995). *Obstinación: Escritos autobiográficos* (J. Farrán y Mayoral, Trad.). Alianza.

- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio* (M. García Morente, Trad.). Espasa-Calpe. (Obra original publicada en 1790)
- Keiling, T. (2011). Kunst, Werk, Wahrheit. Heideggers Wahrheitstheorie in Der Ursprung des Kunstwerkes. En D. Espinet, & T. Keiling, *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes. Ein kooperativer Kommentar*. Vittorio Klostermann GmbH: Frankfurt.
- Marx, K. (2010). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (W. Roces, Trad.). Alianza. (Obra original escrita en 1844)
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza. (Obra original publicada en 1872)
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos póstumos (1885–1889)* (D. Sánchez Meca, Trad.; G. Colli & M. Montinari, Eds.). Tecnos.
- Whitney, E. (2021). Heidegger y la verdad de la obra de arte. *DIFERENCIA(S). Revista de teoría social contemporánea*, Vol. 1, No. 12, 155–161.