María Mateo Ferrer

Los fundamentos estéticos del nacionalsocialismo

Cuando se habla del nacionalsocialismo, lo primero en que se piensa es en los horrores de los campos de concentración, en el exterminio de millones de seres humanos, en la quema de libros y obras de arte, en el uso programado de la violencia. La palabra "nazi" se asocia de manera indisoluble a la de "Auschwitz", paradigma de inhumanidad.

Sin embargo, si se quiere llegar a comprender cómo fue posible que acontecieran tales horrores, es necesario no detenerse en su mera descripción. La violencia ejercida por el nacionalsocialismo tiene sus raíces en la concepción de la sociedad y del ser humano en la cual se basaba este régimen. Profundizar en ella es el único medio para acceder a la esencia del nacionalsocialismo. Además, sólo así será posible ver si en la actualidad ya ha sido superada esa forma de pensar.

De acuerdo con esto, el primer aspecto del nacionalsocialismo que es necesario analizar es la forma de manipulación de la realidad hasta hacer de ella una imagen ideal totalmente al margen de la vida real. La política nacionalsocialista, como medio de manipulación de las masas, desborda los límites hasta entonces habituales para extenderse a los más mínimos detalles de lo cotidiano. El propósito de los políticos nazis era crear una realidad aparente en la que se ocultaran o enmascararan los proble-

mas reales. Un lema como "la belleza del trabajo" busca embellecer la vida del trabajador en la fábrica sin cambiar ninguna de las condiciones reales del trabajo, las cuales eran realmente duras en esa época. El fomento del ocio¹, con la organización de viajes y vacaciones, la celebración de fiestas y actos culturales, pretende, más que entretener a las masas, convencerlas de que la vida bajo el nacionalsocialismo es bella y alegre. La radio se convierte en un instrumento de propaganda privilegiado, pero no porque retransmita discursos o lemas nazis, sino, sobre todo, porque sabe atraer al público mediante programas musicales, culturales y de todo tipo de entretenimiento. El Tercer Reich va consiguiendo por tales medios la uniformización espiritual del pueblo, gracias a la cual los individuos sienten que forman parte de una comunidad. Sin embargo, es evidente que el objetivo real del régimen nacionalsocialista, con su intromisión en todos los aspectos de la vida, es disolver la identidad del individuo en la llamada "comunidad del pueblo".

Junto con esta manipulación de la imagen de la realidad, los nacionalsocialistas se sirven de otros medios no menos efectivos para conseguir su objetivo. Me refiero al gran poder de fascinación que se ejerce sobre el pueblo mediante la ritualización y estetización de la vida cotidiana. Los uniformes, las omnipresentes banderas con la cruz gamada, las antorchas y las hogueras, la música de Wagner y Beethoven, la arquitectura monumental y las esculturas heroicas: todo esto constituye la coreografía de la gran representación que fue el nacionalsocialismo. En estos rituales imponentes, los individuos desaparecen disueltos en una unidad en la que todos se identifican de tal forma que se constituyen simplemente en el ornamento de

¹ Para este fin se creó la organización "Fuerza por la alegría" (Kraft durch Freude), dirigida por Robert Ley. Un informe del partido socialista en el exilio dice, acerca de esta organización, que el nacionalsocialismo solucionó los problemas sociales dando a los trabajadores más honor en vez de más sueldo, más alegría en vez de más libertad. (Texto citado en Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, p. 249.)

ese grandioso espectáculo. Al describir el exceso de rituales que marcan el ritmo de la vida cotidiana durante esta época, Victor Klemperer dice, con su ironía habitual, que el pueblo está enfermo por falta de cotidianidad, tal como un cuerpo puede estar enfermo por falta de sal.²

No hay mejor ejemplo de todo ello que los reportajes que filmó Leni Riefenstahl de los Juegos Olímpicos que se celebraron en Berlín en 1936, y de los Congresos del partido nacional-socialista de los años 1933 y 34. Las imágenes de estas películas tienen una fuerza de la que es difícil sustraerse. En ellas se muestra al pueblo como un conjunto perfectamente ordenado, joven y de gran belleza física, pero carente de sensualidad, o mejor dicho, carente de humanidad. Y en el centro, dirigiendo desde la altura como un nuevo mesías. está el guía del pueblo germánico, el *Führer*. Si los Juegos Olímpicos y los Congresos del partido fueron una grandiosa puesta en escena del nacionalsocialismo, las películas de Riefenstahl suponen *la escenificación*.

Ahora bien, la estética no es solamente el medio utilizado para conseguir poder absoluto sobre las masas, sino que constituye el fin mismo de la política nacionalsocialista. La dimensión estética del nacionalsocialismo alimenta y da un sentido global a este sistema político. Como indicaba el propio Goebbels, ministro de propaganda de Hitler:

también la política es un arte, quizás el más elevado y el que más abarca de todos los que hay, y nosotros, los que configuramos la política alemana moderna, nos sentimos como artistas a los que se ha confiado la gran responsabilidad de formar la imagen estable y estructurada del pueblo a partir de la materia bruta de la masa. La tarea del arte y del artista no es simplemente unir, sino que va mucho más allá: tiene que formar, dar una figura, desechar lo enfermo y crear un camino libre para lo sano.³

² Klemperer, Victor, *LTI*, p. 50.

³ Cita extraída del libro de Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des politischen*, p. 100. Son muchos los textos nacionalsocialistas donde se encuentra esta noción de la

En esta concepción del Estado como obra de arte, el nacionalsocialismo radicaliza hasta el extremo el concepto wagneriano de "obra de arte total". Wagner pretendía unir los diferentes géneros artísticos en una sola obra: la arquitectura construye el teatro; la pintura y escultura, el escenario y la música, y la poesía se reúnen en la historia concreta que se representa. Del mismo modo, el nacionalsocialismo utiliza todas las artes para poner en escena y representar la gran obra de arte que es el nuevo pueblo alemán. Los actores tienen que ser bellos, sanos y fuertes y, para ello, por un lado, utiliza el deporte como una herramienta política y, por el otro, se intenta crear una raza especialmente pura en los llamados "hogares de la fuente de la vida" (Lebensbornheime). Por el mismo motivo, se margina primero y luego sencillamente se elimina todo lo que no corresponda a este ideal: las "vidas indignas de vivirse" (lebensunwertes Leben) y los "seres humanos degenerados" (entartete Menschen).

Así pues, el régimen nacionalsocialista no sólo hace de la estética un instrumento para la política, sino que además, y esto es lo fundamental, hace de la política un instrumento para la estética.

En los años treinta fueron varios los pensadores que vieron en esta dimensión estética del nacionalsocialismo la esencia de este movimiento. Por ejemplo, Walter Benjamin afirma:

la humanidad que, antiguamente, en Homero, era un espectáculo para los dioses del Olimpo, ahora se ha convertido en un espectáculo para sí misma. Su alienación ha llegado a tal grado que le permite vivir la propia aniquilación como un placer estético de primer orden. Éste es el sentido de la estetización de la política que el fascismo propone.⁴

política como arte. Por ejemplo, Walther Darré escribe: "La raza sólo es la materia prima a partir de la cual se modela la nobleza con disciplina y con la eficacia del *Führer*". Ernst Kriek afirma: "nuestra tarea es dar forma a la realidad en la comunidad del pueblo". (Ambas frases están extraídas de Poliakov, *Das Dritte Reich und seine Denker*, pp. 23 y 270.)

⁴ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, pp. 48-49.

Por otro lado, ya en 1924, cuando Hitler no era más que tribuno en Baviera, Ernst Bloch escribió el ensayo "Recuerdo: la violencia de Hitler", en que pone de manifiesto los peligros del uso que el nacionalsocialismo hace de la estética porque puede convertirse en un instrumento privilegiado para engañar a las masas, en la medida que satisface las necesidades de la gente de forma meramente virtual. Bertolt Brecht se manifestó en la misma dirección pues veía a Hitler como un gran actor acompañado del mejor escenario para impresionar a las masas. 6

Después de la guerra, y ante la revelación del horror del asesinato en masa llevado a cabo en los campos de concentración, los estudiosos del nacionalsocialismo dejaron prácticamente de lado el aspecto estético de este régimen político por temor a trivializar el horror. En los años setenta era prácticamente tabú hablar de este tema y, de hecho, no fue sino hasta los noventa que se empezó a estudiar en profundidad la dimensión estética del nacionalsocialismo; este enfoque sigue siendo todavía hoy muy minoritario. Por ejemplo, la exposición realizada este año en el Museo Judío de Nueva York, Mirroring Evil, ha levantado una gran polémica acerca de este tema. Esta exposición no pretende mostrar el holocausto desde el punto de vista de las víctimas, sino desde la perspectiva de los verdugos, al mismo tiempo que pone de manifiesto los paralelismos existentes entre la estética nacionalsocialista y la estética que existe actualmente en algunos aspectos de nuestra sociedad.

Por terrible que haya sido el holocausto, no podemos detenernos en él. Si queremos llegar a comprender la esencia del nacionalsocialismo, es decir, la concepción del mundo que yace tanto bajo la parafernalia como bajo el horror nazi; si queremos saber hasta qué punto hemos superado esa concepción,

⁵ Bloch, Erbschaft dieser Zeit.

⁶ Brecht, Dialoge aus dem Messingkauf.

es imprescindible introducirse en la idea de la política como instrumento para realizar una obra de arte total.

Para profundizar en este aspecto del nacionalsocialismo, es muy útil la lectura de la obra de Heidegger escrita durante la época del Tercer Reich. Estos textos ofrecen una herramienta de primer orden para adentrarse en el núcleo de la ideología nacionalsocialista. Heidegger, como los autores antes citados, considera que la estética es el fundamento del nacionalsocialismo, aunque desde un aspecto distinto al de aquéllos. Heidegger no ve en la concepción de la política como estética un fenómeno aislado que se limite al fascismo, sino un fenómeno característico del mundo occidental contemporáneo, por ser consecuencia de la interpretación metafísica del ser humano y del mundo en la época contemporánea. En este sentido, la crítica que Heidegger hace a este sistema político está intimamente relacionada con sus estudios de la historia de la filosofía occidental. Y, por este motivo, el proyecto filosófico de Heidegger, a partir de 1934, consiste en abrir un camino que haga posible la superación de la metafísica y, con ella, de la estética, la cual —para Heidegger— no es más que la dirección que toma la metafísica en la época de su ocaso.

Es cierto que Heidegger nunca escribió directa y abiertamente contra el nazismo, ni manifestó con fuerza y claridad su oposición a este régimen político. Este silencio hace posible la sospecha de que Heidegger pudiera haber aceptado la ideología nacionalsocialista, y esto ha abierto una gran polémica entre los intérpretes de su obra, sobre todo desde la publicación del libro de Victor Farías en 1987. Es posible que, muy al principio, Heidegger incluso viera en este movimiento político la posibilidad de superar la crisis no sólo política sino también ideológica por la que atravesaba Alemania a partir de la Primera Guerra Mundial; pero es suficiente con leer con detenimiento su obra para darse cuenta de que, a partir de 1934, Heidegger ve con ojos muy críticos a los nazis. En todo caso, si en

algún momento se puede llegar a pensar que Heidegger no fue suficientemente contundente contra el nacionalsocialismo, hay que tener presente que, justamente por haber estado tan cerca del abismo, Heidegger lo contempló, lo conoció y lo vivió con toda su crudeza, de manera que sus pensamientos al respecto adquieren una profunda autoridad.

La subjetividad moderna

El núcleo de la ideología nacionalsocialista se puede explicar a partir de la estética. Sin embargo, Heidegger afirma que la estética no es el fundamento únicamente de este movimiento político, sino que pertenece a la esencia de la cultura occidental desde el siglo XIX. Para comprender esta afirmación, se debe analizar de entrada el significado de la palabra "estética". En 1934, Heidegger define así la estética:

aquella reflexión sobre el *arte* y la *belleza* en la que se toma como punto de partida y como finalidad la competencia del ser humano que crea y que goza, en vez de partir de la obra. Toda estética toma la obra como *objeto*, es decir, en relación con el sujeto.⁷

Más adelante, en 1936, Heidegger usa la palabra "estética" para nombrar toda interpretación del ente que parta de su representación objetiva, y no solamente la que se refiere al arte,⁸ es decir, toda interpretación del mundo que tenga en cuenta a ésta como objeto, desde el punto de vista del sujeto. Lo fundamental de la estética así entendida es, pues, la posición del ser humano como sujeto frente al ente y frente al

⁷ Heidegger, "Zur Überwindung der Aesthetik", pp. 5-7.

⁸ Heidegger, Beitrage zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936-1938), p. 504. [En adelante BPh]

mundo en general. Con este planteamiento, el problema de la estética se desplaza hacia la cuestión de la subjetividad.

Fue el *cogito* cartesiano el que hizo posible esta concepción del ser humano como sujeto situado ante el mundo objetivado. El pensamiento de Descartes basa el conocimiento del ente en la certeza que el sujeto tiene de sí mismo, y hace posible tanto el desplazamiento que se da en la Modernidad de la verdad hacia el conocimiento cuanto de la belleza hacia el gusto, es decir, hacia el sujeto con sus certezas y su estado emotivo. Desde Descartes, dice Heidegger en *Seis hechos fundamentales de la historia de la estética*, "el hombre —con su saber acerca de sí mismo y su posición en medio del ente— se convierte en el lugar de decisión sobre lo que el ente es y sobre la manera de experimentar, determinar y conformar el ente". 9

Con Descartes, la subjetividad aún no alcanza su punto culminante. Para llegar a él, la metafísica tiene que dar unos pasos más. Fue el idealismo alemán, primero con Fichte y posteriormente con Hegel, el que dio autonomía absoluta al sujeto e hizo de él el fundamento absoluto de toda verdad. Sin embargo, esta subjetividad que decide lo que el mundo es, aún está limitada a la racionalidad. Sólo la estética de Richard Wagner, con su concepción de obra de arte total, conseguirá superar la racionalidad moderna al interpretar al ser humano desde la emotividad. Sin duda, puede objetarse que las ideas wagnerianas no están a la altura de los grandes filósofos de la historia, pero, para mi propósito, debo forzosamente considerarlas, dada su indiscutible influencia en la ideología nacionalsocialista.

Heidegger define la "obra de arte total" wagneriana (Gesammtkunstwerk) desde dos niveles. El primero es el de la mera reunión de las distintas artes, y el segundo es el que se sitúa más allá del resultado de la suma y da a la obra de arte total un sentido religioso. Las óperas wagnerianas, dice Hei-

⁹ Heidegger, "Der Wille zur Macht als Kunst" (1936), *Nietzsche I*, p. 99. [En adelante *NI*]

degger, son "una celebración de la comunidad del pueblo: «la» religión" (NI, 102).

Lo que Wagner persigue es el puro estado emotivo, el sentimiento absoluto en el que el espectador se pierde a sí mismo y se ve como individuo. Ante una ópera de Wagner, afirma Heidegger, el espectador permanece totalmente pasivo, dejándose arrastrar por lo inconmensurable y por el abismo. De esta forma se elimina cualquier posibilidad de reflexión y todo se acepta sin más: "La obra es ya solamente productora de vivencias" (NI, 103). Las representaciones en Bayreuth de las óperas wagnerianas eran como un ritual religioso en el que los espectadores se dejaban arrastrar por los sentimientos hasta llegar al éxtasis. Heidegger caracteriza este ritual con las siguientes palabras: "La disolución de toda celebración en la complacencia fluida, en la recepción de impresiones, en lo flotante y en lo que se esfuma; lo que no tiene medida, sin ley, sin límites, sin claridad ni determinación, la noche desmesurada del puro hundirse" (NI, 104). A lo que más adelante añade: "Es el mero estado emotivo y la barbarización progresiva del estado emotivo mismo" (105). Estas palabras las pronuncia Heidegger durante un curso en la Universidad de Freiburg en el año 1936, época en la que las óperas wagnerianas se consideran —con palabras de Goebbels— "la encarnación del pueblo alemán". 10 El nacionalsocialismo ha hecho de Bayreuth un templo en el que se celebran los rituales que dan expresión a la comunidad del pueblo, a la raza aria.

Por otro lado, desde el punto de vista de la historia de la metafísica, esta forma de interpretar el arte tiene otras consecuencias. La búsqueda de vivencias excesivas y experiencias en el límite (característica no exclusiva del nacionalsocialismo, pues aún actualmente puede decirse que es una de las máximas aspiraciones de nuestra sociedad), impli-

¹⁰ Frase citada en el libro de Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, p. 353.

ca la ausencia total de reflexión, la incapacidad de acceder a aquello que merece ser preguntado, el hecho de darlo todo por supuesto; con esto, se hace imposible la superación de la metafísica, y el ser humano queda atrapado en su época.¹¹

Este sujeto que se sitúa en el lugar de la verdad y que juzga todo lo que es a partir de sí mismo, es el que Heidegger considera causa directa de la devastación que caracteriza a la metafísica en su ocaso. Desde el momento en que los entes no tienen valor por sí mismos —y entre los entes debemos contar también al ser humano con su existencia individual y finita—, sino sólo en función de lo que el sujeto juzga como válido y verdadero, o como placentero, entonces su ser se define únicamente en función de los intereses del sujeto. Como consecuencia de ello, la vida individual no vale por sí misma, sino sólo a partir del ideal, del objetivo, por el que el sujeto se decide. Todo debe adaptarse al proyecto de la subjetividad, y todo aquello que no se adapta, ni se tiene en cuenta ni tiene valor. En el caso del nacionalsocialismo, el papel del sujeto lo asume la "comunidad del pueblo", a la que todo individuo debe adaptarse hasta en los más mínimos detalles. Quizá donde Heidegger ha expresado con mayor claridad esta idea sea en el texto Conversación al atardecer en un campo de concentración para prisioneros de guerra en Rusia, donde dice: "Subjetividad: humanidad, nacionalidad, bestialidad, brutalidad,"12

La voluntad de poder en Nietzsche

Una vez añadida la emotividad a la subjetividad, el último paso hacia la subjetividad que caracteriza a la ideología nacionalsocialista lo da Nietzsche. Con esta afirmación no pre-

Heidegger, "Überwindung der Metaphysik", p. 83. [En adelante VuA]
 Heidegger, "Abendgespräch in einem Kriegsgefangenenlager in Russland",
 p. 242.

tendo hacer de Nietzsche un precursor del nacionalsocialismo. Sin embargo, es necesario reconocer que su concepto de voluntad de poder abrió el camino emprendido por el Tercer Reich.

Cuando Nietzsche proclama la muerte de Dios, se limita a hacer explícito algo que estaba sucediendo desde hacía tiempo. El sujeto había suplantado a Dios en su función de fundamento de la verdad y, por lo tanto, de los valores. Con Nietzsche se hace evidente que esta muerte implica necesariamente la carencia de un fundamento absoluto que dé a la verdad o a los valores validez eterna e inmutable. El objetivo principal de Nietzsche es mostrar que esta carencia es algo positivo, por las posibilidades que abre de superar aquellas formas de pensar que dirigen los esfuerzos a encontrar un sustituto de Dios. El sujeto no debe pretender buscar un conocimiento cierto y seguro acerca del ente, sino que tiene que aceptar el devenir siempre cambiante en el que todo está entrelazado, es decir, la vida en sí misma. La aceptación y afirmación de la vida como tal, sin fundamento y sin sentido trascendente, es lo que Nietzsche llama "voluntad de poder". El sentido del ente no radica en otra cosa que en las posibilidades que ofrece de incrementar la vida o de adaptarse a ella. Dicho más claramente, la voluntad de poder está al servicio del instinto de supervivencia.

El pensamiento nietzscheano, al basar todo sentido en la vida, está sin duda totalmente alejado de la destrucción y negatividad del nacionalsocialismo. A pesar de eso, Heidegger muestra que, por el hecho de que en la filosofía de Nietzsche todo ente adquiere sentido solamente en función de la lucha por la vida del sujeto, esa filosofía hace posible la radicalización de la subjetividad moderna llevada a cabo por los nazis. Nietzsche niega todo valor y verdad que se pretenda absoluta. Es tarea de la voluntad crear valores, crear verdades, que necesitan superarse continuamente y crear otros nuevos, de forma que la existencia siempre vaya delante de las exigencias de la vida.

Esto es lo que de momento interesa destacar: la voluntad debe tener una función eminentemente creadora. En este sentido, Nietzsche afirma que la esencia de la voluntad de poder es el arte. El arte entendido desde la voluntad de poder es el modo de adaptarse a la vida creando valores, dando sentido al ente y estableciendo verdades. El arte es el camino ascendente en el que la vida se supera continuamente, creando nuevos límites y sentidos e imponiendo nuevas formas al caos. Por eso, la voluntad de poder es lo contrario de la pasividad ante la vida, ya que el arte implica decisión de la voluntad de crear unos límites y no otros, de mantenerse en la decisión tomada y de ser consecuente con ella. Esta decisión no es arbitraria, sino que siempre está sometida a las condiciones particulares de la vida del ser humano individual, las cuales lo obligan a mantenerse dentro de lo concreto, de lo fáctico, de lo corporal.

Política como obra de arte

Para mostrar el salto que hay entre la voluntad de poder tal y como Nietzsche la interpreta y la concepción nacionalsocialista de la misma, volveré a remitirme a Heidegger. En 1938, Heidegger escribió el libro *Meditación*, y entre 1936 y 1945, el artículo "Superación de la metafísica". Ambos textos —cuyo tema es la descripción de su tiempo, es decir, de la época nacionalsocialista— fueron publicados bastante tiempo después de haber terminado la guerra, ¹³ por lo que carecen de la autocensura que se encuentra necesariamente en las lecciones y conferencias pronunciadas anteriormente. Ambos textos

¹³ Meditación (Besinnung) [en adelante B] permaneció inédito hasta 1997, cuando se publicó en el Volumen 66 de la obra completa. Por lo que hace a "Superación de la metafísica" ("Überwindung der Metaphysik"), la mayor parte del texto la publicó Heidegger bajo el título "En el ámbito del arte", en 1953. Un año después fue editado de forma completa en el libro Ensayos y conferencias (Vorträge und Aufsätze).

parten de la transformación del concepto de voluntad de poder que se operó después de Nietzsche: la vida deja de ser la directriz que guía los movimientos de la voluntad de poder y, con ello, la voluntad se dirige de forma exclusiva a la lucha por conseguir el poder por el poder mismo, por garantizar la seguridad y alcanzar el dominio absoluto sobre la tierra (*B*, 25-30; *VuA*, 68-70). 14

Tradicionalmente, la metafísica ha definido al ser humano como animal racional. Ante esta nueva forma de subjetividad, Heidegger considera que se da una identificación entre la animalidad y la racionalidad, puesto que ahora la razón persigue la intensificación del instinto de supervivencia desde dos puntos de vista. En su aspecto animal, el animal racional no busca más que vivencias, en las que sus pasiones y pulsiones se superen continuamente. Desde el punto de vista de la racionalidad, este animal racional eleva hasta lo absurdo su afán por controlarlo todo, por asegurarse el dominio sobre la tierra mediante cálculo y organización. ¹⁵ Por eso, Heidegger afirma

14 Cuando el nacionalsocialismo habla de la necesidad de superar la metafísica, se refiere a esta necesidad de hacer de la filosofía un medio para reforzar la supervivencia de la especie, concretamente, de la raza aria. "Debemos volver a conseguir que el espíritu humano de nuevo esté puesto exclusivamente al servicio del mantenimiento de la vida y de la mejora de la vida, y no al servicio de alguna "meta" llena de demencia y enfermedad, que destruya la vida. [...] Para ello basamos la nueva Universidad alemana, la escuela superior del Tercer Reich, en el pensamiento racista y de las leyes de la vida". Este texto lo publicó Hans Pichler en 1939 en la revista Blätter für Deutsche Philosophie (citado en Poliakov, Das Dritte Reich und seine Denker, p. 280).

15 Cuando en 1942 le narraron por primera vez a Victor Klemperer, judío con estrella (como él mismo se describe), la evacuación de judíos a un campo de concentración, escribió en su diario: "Lo que a mí me parece mucho más cruel en todo esto que los casos parecidos en Rusia es que no hay nada espontáneo en ello, todo está metódicamente organizado y dispuesto, es crueldad «cultivada»." En otra ocasión. escribe respecto al pueblo alemán: "pueblo de soñadores y de meticulosos, de la superconsecuencia exagerada, de la nebulosidad y de la organización más exacta. También la crueldad, también el asesinato, están aquí organizados. También del antisemitismo espontáneo se hace aquí un *Instituto para el problema judío*. Al mismo tiempo se rechaza todo intelectualismo por judío y superficial. El alemán siente y tiene profundidad". Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen. Das Jahr 1942*, pp. 206 y 210.

contundentemente que el animal racional ahora no es más que un animal de rapiña (B, 30).

Los nacionalsocialistas se apropiaron del concepto nietzscheano de superhombre (*Übermensch*) para nombrar al ser humano que estaba a la altura de la voluntad de poder en este sentido de dominio, cálculo y control. A este superhombre, los nazis lo oponían al infrahombre (*Untermensch*):

aquella creación de la naturaleza aparentemente igual que el hombre desde el punto de vista biológico, con manos, pies y una especie de cerebro, con ojos y boca, pero totalmente distinta a él, pues es una criatura horrenda, es sólo un proyecto de hombre con rasgos parecidos a los del hombre, pero espiritualmente, mentalmente, muy por debajo de todo animal. ¹⁶

Heidegger afirmará que no se puede considerar infrahombre a este ser humano pretendidamente inferior, sino que —desde el punto de vista de la metafísica— es al superhombre a quien realmente tiene que llamarse infrahombre, puesto que el concepto de superhombre ha reducido la razón a instinto, con lo que renuncia a su dignidad humana y se limita a su aspecto animal (*VuA*, 88).

En el libro *El Mito del siglo xx*, Alfred Rosenberg, uno de los ideólogos más importantes del nacionalsocialismo, basa su teoría de la raza aria como portadora de la esencia del ser humano por excelencia, en la voluntad de poder. Rosenberg caracteriza la voluntad a partir del arte, en la medida en que la considera una fuerza creadora que impone una forma a la naturaleza y a los pueblos *a voluntad*. Por eso, dice de la voluntad que es "espiritualmente arquitectónica". No hay nada que pueda limitar el poder creador de esta voluntad, pues no está supeditada a nada más allá de sí misma. En el *Mito*, dice

¹⁶ Este texto fue publicado por la Oficina Central de la SS en 1935. Actualmente, ha sido publicado en el libro editado por Hofer, *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*, p. 280.

Rosenberg: "Y ante toda duda y pregunta, el nuevo hombre del primer imperio alemán que está por venir, sólo tiene una respuesta: yo quiero. El mero querer que se impone a sí mismo como finalidad es la meta superior de la ética nacionalsocialista." Pero esta voluntad que no persigue nada más que el poder en sí mismo, no es la voluntad de la persona individual. Para Rosenberg, los individuos de un pueblo están predeterminados por un espíritu común, al que llama el "alma de la raza". Cada persona individual es sólo una manifestación de la raza, y sólo como tal puede comportarse. También la cultura, el arte y la técnica, así como la política, son formaciones y expresiones de la raza. El objetivo de la política debe ser, según Rosenberg, elevar esta raza a su máxima y más pura expresión.

Las ideas de Rosenberg muestran la subjetividad moderna en su expresión más extrema. Su pensamiento sitúa al hombre ante una dualidad: como sujeto, es creador absoluto, no reconoce ningún límite a su poder y se yergue ante el mundo como soberano absoluto; al mismo tiempo, el hombre individual es un objeto más que se ha de someter a la subjetividad, un objeto más que se debe adaptar a sus planes y deseos. Aquí, todo depende de quién sea considerado sujeto. En el nacionalsocialismo, es evidente que los políticos se erigen a sí mismos como representantes de la subjetividad y, por lo tanto, son ellos los que deciden cuál es la voluntad de la comunidad del pueblo. Los miembros de esta comunidad están obligados a delegar su voluntad en los políticos. Sin embargo, también los propios políticos reciben, aunque en distinto grado, una delegación de esa voluntad de poder, pues representan al mismo tiempo los papeles de objeto y de sujeto de aquella primera y superior voluntad de poder. 18 Heidegger describe esta problemática en

¹⁷ Rosenberg, Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelischgeistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, p. 521.

¹⁸ No hay muestra más clara de esta oposición que el llamado "principio del Führer" (Führerprinzip), según el cual se establece una jerarquía en la que cada guía —empezando por Hitler— delega parte de su autoridad a un inferior, quien

Meditación con las siguientes palabras: "El ser humano, como masa articulada y como miembro articulado de esta articulación, es algo poderoso y al mismo tiempo algo indiferente, es el que dirige e igualmente es lo disuelto" (B, 28).

El ente en general, al ser interpretado a partir de la voluntad de poder, se tiene en cuenta solamente en función de los fines de la subjetividad. Pero todo fin que se proponga la voluntad es en el fondo carencia y vacío, ya que la voluntad no quiere nada más allá de sí misma. Por ello, el uso del ente es siempre abuso. Y puesto que el hombre no es sólo sujeto sino también objeto, sometido a los fines absurdos de la subjetividad, se ha convertido en materia privilegiada del abuso que caracteriza a la época. El sujeto es el que lo domina todo y al mismo tiempo es objeto de dominio. El afán de dominio absoluto del superhombre —en el sentido nacionalsocialista— se manifiesta, por ejemplo, dice Heidegger, en la gestión de la salud y en la cría de seres humanos. Heidegger se pone trágicamente profético y dice que "llegará el día en que se construyan fábricas para la concepción artificial de material humano", en las que se podrán engendrar seres vivos humanos femeninos o masculinos, según sea la necesidad" (VuA, 91). Creo que es obvio hasta qué punto se están cumpliendo las profecías que aquí hace Heidegger. Ciertamente, la manipulación genética actual no tiene va la finalidad de criar buenos ejemplares de una raza determinada, aunque sin duda no está tan lejos de ello: ya no se trata de la raza aria, sino de la raza humana en general. Justificar todo tipo de experimento científico en nombre de la salud, se parece mucho al objetivo nacionalsocialista de sacrificar al individuo por el bien de la raza. Y, por más que actualmente

está obligado a obedecer ciegamente al que lo ha nombrado, pero que al mismo tiempo tiene autoridad absoluta sobre el ámbito que le corresponde. Como dice Hitler, "el movimiento defiende, en lo más pequeño como en lo más grande, el principio de la autoridad incondicional del guía (Führer). [...] El guía siempre es investido desde arriba y al mismo tiempo se le hace entrega de poder absoluto y autoridad". (Texto citado en Hofer, Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945, p. 35.)

haya una bioética que intente frenar la ambición de la ciencia de tenerlo todo bajo control, la ciencia sigue partiendo de la voluntad de poder como forma extrema de asegurar la vida de la especie a voluntad, del mismo modo en que lo hacían los nazis.

El sujeto absoluto y sus representantes, los políticos nazis, se convierten en los artistas por excelencia, en la medida en que no tienen otro objetivo que modelar la materia, es decir, la sociedad, para amoldarla a sus ideas y propósitos. Con ello consiguen tenerlo todo bajo su control y dominarlo. En este sentido, se puede afirmar que la esencia del Tercer Reich es estética. El arte mismo se convierte en un instrumento para garantizar el poder del hombre sobre la tierra. En Meditación, Heidegger enumera algunas de las manifestaciones de esta forma de arte: las autopistas, los aeropuertos, los trampolines para el salto de esquí, las centrales eléctricas, los pantanos, las fábricas y las fortificaciones (B, 30), o sea, todas aquellas obras de los hombres que mantienen bajo control a la naturaleza para poderla dominar según las necesidades correspondientes. La belleza de estas obras, a las que Heidegger ya no llama obras sino "instalaciones", la define como "aquello que gusta y tiene que gustar a la esencia de poder del animal de rapiña que es el hombre" (B, 30). En la época en la que Heidegger escribe, o sea, en los años treinta, los géneros tradicionales del arte también se han convertido en meros instrumentos de poder. "Palabra, tono, imagen, son medios para articular y mover, sacudir y aglomerar a las masas", es decir, pura propaganda para manipular los sentimientos de la gente (B, 31).

Cuando el nacionalsocialismo se propone hacer de la política un arte, entiende el arte como la forma de crear una organización perfecta hasta el absurdo, que le permita manipular al pueblo, controlar y aprovechar la naturaleza y dominar al mundo en general para satisfacer sus ansias de poder. Heidegger identifica esta forma de comprender el arte con la técnica. Al usar la palabra "técnica", Heidegger está pensando en el concepto griego

τέχνη, al que define como "aquel saber que porta y dirige toda irrupción humana en el seno del ente" (NI, 97). Desde el momento en que la voluntad de poder es la que dirige este saber, la τέχνη se convierte en un instrumento de control del ente. Como ejemplo de la identificación que hace el nacionalsocialismo entre arte y técnica, me parece interesante citar un texto publicado en 1944 en la revista Técnica alemana:

Hay una interpretación nacionalsocialista de la técnica. Consiste en el abandono de lo puramente material, en un énfasis de lo creativo, en un contacto con lo artístico. Los ingenieros nacionalsocialistas [...] han mostrado la belleza de la técnica en todas las especialidades. Han suministrado ejemplos maravillosos de ello en la construcción de carreteras, de instalaciones hidráulicas y, en general, en la creación de construcciones, las cuales son tan importantes como los valores culturales de la creación. [...] A nosotros, los ingenieros, nos alegra mucho que la idea nacionalsocialista haya concebido y transformado en tan breve tiempo la técnica. Pensamos con horror en los tiempos pasados en los que el arte y la técnica eran opuestos irreconciliables. [...]. Nosotros apoyamos conscientemente toda medida que acentúe lo creador, lo creativo y lo cultural en el ámbito de la técnica. [9]

La función del arte

Los abusos y crueldades que llevó a cabo el nacionalsocialismo son la consecuencia más radical de la concepción moderna del sujeto. Por eso, es posible afirmar que el nacionalsocialismo sólo se habrá superado realmente cuando se haya superado esta subjetividad y, en concreto, la voluntad de poder como lugar de sentido. No obstante, esta superación no

¹⁹ Texto escrito por Todt y publicado nuevamente por Poliakov, *Das Dritte Reich und seine Denker*, p. 538.

puede darse por una decisión del sujeto, puesto que, en esta decisión, sigue siendo la voluntad de poder la que determina lo que debe ser el ente, con lo que se permanece atrapado en ella. Heidegger, consciente de esta dificultad, afirma que no hay otra posibilidad más que esperar a que se dé el cambio por sí mismo. Sin embargo, no identifica esta espera con resignación o pasividad, sino que, para él, de lo que se trata es de allanar el camino para que pueda llegar esa nueva época.

Es cierto que todo lo que es, lo es en función de la manera en que el ser humano lo interpreta. En la época del nacionalsocialismo, la interpretación parte de la voluntad de poder. Sin embargo, no debe olvidarse que, para que el hombre pueda decidir lo que son los entes, primero tiene él mismo que ser. El ser humano no está por encima ni más allá del mundo, sino que él mismo es, y su ser es lo que le da forma y sentido, es lo que condiciona su relación con el mundo. La única posibilidad que ve Heidegger de desplazar al sujeto de su lugar de poder es el reconocimiento y aceptación de este ser que lo determina a él mismo y que marca la dirección que guía de antemano todo conocimiento y todo vínculo con los entes. El ser, ante todo, hace posible que todo sea, es la tierra donadora de frutos, es la vida misma. Ya el primer romanticismo alemán había dirigido sus esfuerzos hacia la recuperación de este ser al que el hombre está sometido, hacia la vida que entrega el ser a todo lo que es. Heidegger se apropia de esta idea partiendo de la filosofía de Hölderlin y, como este gran poeta, frecuentemente llama al ser simplemente tierra.²⁰

Aceptar la tierra que todo lo conforma significa reconocer que el ser humano no es el sujeto autoconsciente y seguro de sí mismo que decide lo que quiere que el mundo sea y lo que

²⁰ La temática de la tierra y su relación con el mundo está especialmente analizada en *El origen de la obra de arte*. En otros textos de la misma época, Heidegger nombra a este ser que conforma tanto a los entes como al hombre usando la palabra del antiguo alemán *Seyn*, o bien, escribe sencillamente la palabra "ser" (*Sein*) tachada.

quiere hacer con él. Toda decisión que tome el hombre, todo conocimiento e interpretación, están predeterminados por su pertenencia a la tierra, por haber nacido en un momento dado de la historia, en un lugar determinado, lo cual conforma su manera de ser y de acercarse a los entes.

Cuando se acepta que la tierra es el hogar del ser humano, se abren los fundamentos de la existencia humana, y estos fundamentos se muestran, paradójicamente, como falta de fundamento, como abismo y misterio. Por eso, aceptar la pertenencia del hombre a la tierra significa aceptar que no hay verdades objetivas, que no hay fundamentos absolutos y, por lo tanto, que son muchas las posibilidades ante las que está el hombre y entre las que puede escoger. No obstante, estas posibilidades no son ilimitadas, puesto que la tierra tiene un devenir histórico que condiciona la forma de ser y pensar del hombre.

Se hace imprescindible comparar este concepto heideggeriano de tierra con el "suelo" (Boden) de los nazis. "Sangre" y "suelo" son los fundamentos de la doctrina racista del nacional-socialismo. Según esta doctrina, la pertenencia a un suelo común, es decir, la patria, y la posesión de la misma sangre es lo que define a un pueblo. A diferencia de la tierra heideggeriana, el suelo es un fundamento absoluto que determina de forma fija la manera de ser del pueblo. La historia de este pueblo, la forma en que evoluciona o cambia ante los giros del destino, está predeterminada por el suelo que lo caracteriza. Para Heidegger, por el contrario, la patria fundada sobre la tierra es el hogar en el que se encuentra el hombre desde un principio, pero no como una coraza que fija su forma de ser, sino como punto de

²¹ En 1939, Heidegger escribió un texto titulado *Acerca de la falsa interpretación política de la «patria» en Hölderlin.* En él, refiriéndose al suelo y patria nazis, afirma que, si el pueblo se define a sí mismo a partir de este fundamento, no es más que "defensa de fines y objetivos y exigencias en competición con los otros". La patria no debe ser finalidad ni origen, sino que, dice Heidegger, "la patria y su ley es sólo un lugar de paso para las decisiones esenciales acerca de los dioses. Sólo a partir de esta decisión recibe su nombre, se dice lo que es «alemán»". Heidegger, *Zu Hölderlin. Greichenlandreisen*, p. 277.

partida histórico a partir del cual debe crear su propia esencia y desplegar su mundo como un abanico de posibilidades.²²

Con la introducción del concepto de la tierra, Heidegger llevó a cabo dos pasos fundamentales. Mediante el primero, desplazó al sujeto del lugar de la verdad, pues le quitó la seguridad de la propia conciencia, haciendo de él un individuo limitado temporalmente y perteneciente a un pueblo que se forma con la historia. El segundo paso es la aniquilación de toda verdad absoluta y, por lo tanto, de todo fundamentalismo, en la medida en que la tierra, como fundamento, es un abismo oculto y enigmático. Si el nacionalsocialismo fue posible, es porque la tierra, en ese momento, se desplegó en la voluntad del poder. Toda decisión que tome el hombre de esa época está predeterminada por esta voluntad, sin que él lo pueda escoger ni cambiar. Es necesario partir de ahí, tomar conciencia de ello y aceptarlo, si se quiere iniciar un nuevo momento histórico.

39

²² Es interesante recalcar que Heidegger apenas usa la palabra *Vaterland* —como hacen los nazis— cuando habla de patria, sino *Heimat*. A pesar de que en castellano traducimos ambos conceptos con la palabra "patria", en alemán no se pueden considerar sinónimos. *Heimat* proviene de *Heim*, que significa "en casa", en el hogar, a salvo de lo extraño y dentro de lo conocido y habitual. En cambio, *Vaterland* es la palabra que realmente corresponde a la "patria" castellana, en la medida que está formada por "padre" (*Vater*) y país (*Land*). Este concepto implica un padre protector que nos dice hacia dónde debemos ir, qué es lo mejor para nosotros y qué es lo que nos conviene.

²³ Este camino que escoge Heidegger para desplazar al sujeto de su lugar de poder y para quitarle las verdades absolutas, es paralelo al que siguieron los primeros románticos, en concreto, Hölderlin, Novalis o Friedrich Schlegel. En el caso de los románticos, su propósito era superar el Yo absoluto de Fichte y las verdades absolutas que de él se desprenden —las cuales tienen mucho que ver con la noción de Alemania de la que posteriormente se apropiaría el nacionalsocialismo. (Al respecto, véase mi artículo "La reivindicación de la diferencia en el Romanticismo alemán".) Al mismo tiempo, con su concepto de ser o de vida, los románticos se oponen a la radicalidad con la que la Revolución Francesa se convirtió en Terror, la forma como, en nombre del pueblo, se despreció la vida individual y se mandaron a la guillotina a cientos de personas. (Sobre este tema, es especialmente ilustrativa la obra de teatro de Büchner, *La muerte de Dantón*). Los paralelismos con el punto de partida heideggeriano son evidentes. Por eso, no es de sorprender que Heidegger se apropiara del pensamiento de Hölderlin.

Sin embargo, hay una dificultad por superar. La forma en que la tierra entrega al hombre su ser se acepta sin más y tiende a olvidarse por la misma fuerza de la costumbre. El hábito da a las cosas un perfil determinado que se acepta como evidente y normal y, a partir de él, el ser humano se enfrenta con el mundo. Como decía Rilke: "vivimos tan mal porque siempre habitamos el presente desprevenidos, inhábiles, distraídos de todo". Atrapado en la vida cotidiana, el ser humano pierde la capacidad de sorprenderse de que las cosas sean como son y las acepta sin más. Con ello, el misterio de la tierra queda relegado en el olvido y el mundo se convierte en algo fijo e invariable, lo cual cierra toda posibilidad de cambio.

En la medida en que el reconocimiento de la tierra es imprescindible para derrocar el poder de la subjetividad, se necesita un medio que arranque a la tierra de la indiferencia en la que el hábito la ha ocultado. El medio más adecuado que encuentra Heidegger para mostrar la tierra, sin pretender hacer de ella un fundamento fijo y sólido, sino dejándola reposar en su *ocultabilidad (Verborgenheit)*, es la obra de arte.

Al hacer del arte un medio privilegiado para superar la naturalidad con la que uno se acostumbra a aceptar las cosas como son, sin replantearlas ni dudar de ellas, Heidegger se enlaza con las corrientes artísticas de vanguardia de principios del siglo xx. Gran parte del arte de vanguardia nació con el propósito de sorprender, esto es, de demostrar un aspecto del mundo de forma tal que lo habitual se convierta en inhabitual y sorprendente. Por ejemplo, Kandinsky justifica el arte abstracto por la necesidad de devolver a los símbolos la capacidad de mostrar la espiritualidad olvidada por el hábito. En la vida cotidiana, dice, "yacemos muertos bajo lo «práctico-funcional»", ²⁵ por lo que es necesario una conmoción que nos sacuda hasta obligarnos a escuchar el auténtico sonido de los símbolos. Sin embargo,

²⁴ Rilke, Cartas sobre Cezanne, p. 17.

²⁵ Kandinsky, Punto y líneas sobre el plano, p. 22.

fueron los dadaístas los que tomaron con más radicalidad el objetivo de hacer del arte un medio para sorprender. El dadaísmo convirtió la provocación en su técnica principal, y su objetivo era romper con la costumbre, con el sentido común, y así mostrar hasta qué punto, bajo la coraza del hábito, queda sepultada la vida. "Un cuadro que no sorprende no vale la pena", ²⁶ afirma Marcel Duchamp.

El nacionalsocialismo pretendió terminar con este arte provocativo cuyo propósito principal era abrir preguntas y poner en duda la realidad dada. Lo denominó "arte degenerado" (entartete Kunst), quemó o destruyó gran número de estas obras de arte y la mayoría de los artistas tuvieron que huir al exilio. El Tercer Reich sólo considera arte aquél que expresa el espíritu del pueblo, es decir, el ideal de la raza aria. No hay ningún misterio por desvelar, sino una verdad indudable y segura que la obra de arte debe mostrar.

En la exposición Mirroring Evil en Nueva York, ya mencionada, se expone una obra de Rudolf Herz titulada Zugzwang ("Obligación de actuar"). En ella, el artista empapeló toda una habitación con dos retratos hechos por Heinrich Hoffmann que se repiten: uno de ellos es de Hitler; el otro, de Duchamp. En el catálogo de la exposición, Kleeblatt escribe que esta obra nos muestra dos formas opuestas de enfrentarse al nihilismo: una es la de Hitler, resultado de la devastación y destrucción; la otra es la de Duchamp, que abre infinitas posibilidades de creación y muestra una virtualidad inagotable.²⁷ Esta observación es sin duda cierta; sin embargo, otro aspecto revela la confrontación de estas dos imágenes: la obra de arte que quería crear Hitler debía tener un valor y una duración eternos, en la medida en que era expresión de una esencia inmutable. Totalmente opuesta es la noción duchampiana de obra de arte: para él, no es el objeto creado lo que tiene el valor de obra de arte, sino el

²⁶ Cabanne, Conversaciones con Marcel Duchamp, p. 109.

²⁷ Kleebatt, Mirroring Evil. Nazy imagery / recent art, pp. 117-119.

acto mismo de expresión. Como dice en una entrevista realizada por Pierre Cabanne, para él la pintura es "un vertedero, o una necesidad imperiosa de expresarme". ²⁸ Obras como *Le Gran Verre* y los *ready-mades* no están hechas para perdurar en la historia como objetos de arte. En ellas, sólo es válida la expresión del artista en el momento de la creación, o la sorpresa que causaron cuando fueron expuestas por primera vez. Sin embargo, Duchamp y Hitler se encuentran en un punto que se hace particularmente evidente en esta instalación de Herz: ambos parten de la creación, es decir, de la subjetividad como lugar de sentido, a pesar de que ambos entienden como tal algo radicalmente opuesto. La subjetividad en el arte de Duchamp ha perdido su carácter supraindividual y su poder absoluto al atomizarse en los individuos y en la voluntad individual.

Muy al contrario que el nacionalsocialismo, Heidegger afirma que la auténtica función del arte es develar la falta de fundamento de toda verdad e idea que se pretenda absoluta. No obstante, él también se opone al arte dadaísta, pues niega que la esencia del arte esté en la creación. En 1935, Heidegger pronuncia por primera vez una conferencia acerca del arte plástico;²⁹ ella se centra en la descripción de un templo griego para mostrar la manera en que el arte devela la tierra y el mundo que dan forma a un pueblo histórico. Posteriormente, en una segunda versión de la misma conferencia, en 1936, añade la descripción de un cuadro de Van Gogh, aquél que representa unos zapatos de campesino.³⁰ La introducción de este nuevo ejemplo no es gratuita. En primer lugar, hace evidente que Heidegger no pretende revitalizar el clasicismo, sino que acepta como obra de arte otras formas además de las griegas; sin embargo, lo más importante de este añadido es que con él muestra claramente que se está oponiendo a la

²⁹ Heidegger, "Vom Ursprung des Kunstwerkes".

²⁸ Cabanne, Conversaciones con Marcel Duchamp, p. 17.

³⁰ Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes [En adelante UKW].

visión nacionalsocialista del arte. Van Gogh era uno de los artistas considerados como degenerados por el régimen nazi y sus obras estaban prohibidas. Además, ese cuadro en concreto se había convertido en un símbolo revolucionario, en la medida en que daba voz al hombre simple y a la vida real. Il Muy distinta era la representación del hombre de las obras de arte nazis, de las que Heidegger dice que manifiestan "la virilidad del hombre en músculos gigantescos y órganos sexuales, en rostros vacíos, tensos sólo por la brutalidad" (*B*, 34).

A pesar de las diferencias, el pensamiento de Heidegger se enlaza con el de los artistas de vanguardia al definir la obra de arte como un impacto en el que "irrumpe lo inefable y se derrumba lo que hasta entonces parecía afable" (UKW, 54). Este impacto es un acontecimiento que se puede dar cuando la mirada que se dirige a la obra no intenta interpretarla, ni buscar en ella placer o algún tipo de utilidad, sea económico o de propaganda. Lo que hace que una obra de arte se considere como tal no es el que esté mejor o peor hecha, ni el que exprese o comunique algo. Si la mejor obra de arte se contempla desde el punto de vista del historiador que busca interpretaciones y sentidos, del visitante del museo distraído, de la propaganda política, etc., no es arte propiamente dicho. Una obra de arte lo es sólo en la medida en que provoca un acontecimiento único e irrepetible, en el que se pone de manifiesto aquello que habitualmente pasa inadvertido, es decir, la tierra, la que define los entes y al ser humano, quitándole toda evidencia y haciendo de ella algo sorprendente y extraño. De este modo, pueden volver a plantearse preguntas y el hombre puede definir de nuevo su destino. Por eso dice Heidegger que la obra de arte le abre al ser humano la necesidad de tomar una decisión acerca de su historia, con lo que hace posible un cambio de rumbo, una nueva apertura del ser.

³¹ Este tema lo trata especialmente Pöggeler en el libro *Heidegger in seiner Zeit*, pp. 284-287.

En la medida en que la obra de arte pone en evidencia lo que permanece oculto por la cotidianidad, Heidegger puede definir-la como "el poner por obra la verdad". En esta frase, la verdad debe entenderse como manifestación, como el arrancar de lo oculto y el sacar a la luz. Heidegger expresa este movimiento desde la oscuridad a la luz con la palabra "inocultabilidad" (*Unverborgenheit*).³²

Conclusión

La terrible obra de arte que fue el nacionalsocialismo, con todo lo perverso e inhumano que tiene, pone por obra la verdad
en el sentido heideggeriano, es decir, manifiesta de una forma
espeluznante la concepción del ser humano a la que se llega
cuando la subjetividad se radicaliza en su papel de creadora
absoluta y en sus ansias de poder. El único efecto positivo de
este régimen político —por el que la humanidad ha pagado un
precio exorbitante— es que ha emplazado al ser humano ante
la necesidad ineludible de superar la subjetividad, ante la necesidad de abrir nuevas sendas en la historia de Occidente.

El nacionalsocialismo no oculta ni enmascara su objetivo de manipular a la masa como forma suprema del poder por el poder. Otros regímenes políticos han actuado o actúan movidos por la misma voluntad de poder, pero enmascaran sus afanes de

³² La palabra que he traducido por "inocultabilidad", Unverborgenheit, es uno de los términos clave en la obra de Heidegger. Su raíz es berg-, la misma que la del verbo bergen, que significa cobijar, poner a cubierto, a salvo, alguna cosa o persona. El prefijo Ver- señala una tendencia a alcanzar aquello que indica la raíz. Si bergen hacía referencia a poner a salvo preservando de un peligro, ver-bergen subraya entonces la acción de ocultar para evitar ese peligro. Por otro lado, el sufijo -heit hace del verbo un sustantivo abstracto que indica un estado. Por lo tanto, si verbergen es ocultar, Verborgenheit debe traducirse por ocultabilidad, a pesar de que tal palabra no exista en castellano. Finalmente, el prefijo Un- indica negación activa (arrancar enfrentándose a la oscuridad, en este caso) y no mera negación lógica o carencia (lo cual se indica en alemán mediante el sufijo -los). Por eso, la traducción más exacta de Unverborgenheit es "inocultabilidad".

poder con una idea suficientemente digna: por ejemplo, el estalinismo no dudó en usar todos los medios de poder y destrucción de que disponía en nombre de la igualdad de clases. Sin embargo, el resultado es el mismo: los individuos son convertidos en masa y sacrificados a una suprema voluntad de poder.

El día en que terminó la Segunda Guerra Mundial, Heidegger escribió el diálogo titulado Conversación al atardecer en un campo de prisioneros de guerra en Rusia, anteriormente citado. Al final del texto, Heidegger apunta la fecha con las siguientes palabras: "8 de mayo de 1945, día en el que el mundo celebraba su victoria y todavía no se percataba de que, desde hace siglos, ya es el vencido de su propia rebelión" (FG, 240). En este texto, Heidegger afirma que no es suficiente ganar la guerra a Alemania para acabar con la forma de pensar responsable de los horrores que llevó a cabo el nacionalsocialismo, puesto que los mismos fundamentos en los que se basa este régimen político siguen corroyendo toda la cultura occidental. Con el hecho de haber ganado la guerra al nacionalsocialismo —dice Heidegger—, no se ha ganado un nuevo acceso al ser, por lo que el concepto de hombre en el que se basa el nacionalsocialismo sigue rigiendo, invariable, en nuestra cultura. "La guerra ha terminado, nada ha cambiado, no hay nada nuevo, al contrario" (FG, 241), dice Heidegger. Mientras el mundo temblaba por la radicalidad de los nazis, se manifestaban con una evidencia aterradora los horrores a los que llevó una determinada interpretación del mundo y del hombre. Esto imponía con urgencia la necesidad de luchar contra ella; sin embargo, a partir del momento en que el régimen nacionalsocialista es derrotado y se asientan en Europa las formas de gobierno democráticas, es muy fácil llegar a olvidar que la sociedad continúa moviéndose en una relación con el ser muy peligrosa:

Un día [...] nos daremos cuenta de que la devastación también domina allí y justamente allí donde el país y el pueblo no han sido afectados por las destrucciones de la guerra. [...] Es de-

cir, allí donde el mundo resplandece con el brillo del progreso, de las ventajas y de la felicidad, donde se respetan los derechos humanos, donde se mantiene el orden ciudadano y, por encima de todo, donde está asegurado el aprovisionamiento para la continua saciedad de una complacencia sin estorbo, de tal manera que todo permanece dispuesto y liquidado en lo ventajoso. (FG, 216)

Quizá sea exagerado identificar la idea que se tiene del hombre en las sociedades libres y democráticas con el ideal de la raza aria nacionalsocialista. Sin embargo, esta afirmación de Heidegger me parece lo suficientemente grave como para no desecharla sin más. ¿Es comparable el culto a la raza aria con el culto a la belleza y a la juventud característico de nuestra sociedad? ¿Es posible equiparar los progresos que está haciendo la ingeniería genética para conseguir superar enfermedades hereditarias con la cría de buenos ejemplares arios en los "hogares fuente de la vida"? ¿Es lo mismo practicar la eutanasia con los disminuidos y minusválidos que abortarlos antes de nacer?

Siguiendo el planteamiento hecho hasta aquí, el arte ofrece la posibilidad de tomar conciencia de los fundamentos en que se basa la sociedad occidental de hoy. Por eso, la contemplación del arte actual puede poner de manifiesto el papel que en nuestro tiempo tiene la subjetividad. Una aproximación muy general al arte actual muestra que en las últimas décadas ha desaparecido prácticamente la obra de arte como objeto material y sensible. La fugacidad se opone hoy a las ansias de eternidad nacionalsocialistas: *performances* y montajes de duración muy limitada, como los embalajes realizados por Christo; materiales que se alteran o descomponen con el tiempo, como las obras hechas a base de grasas de Beuys. Más que nunca, puede decirse que el arte es un acontecimiento único e irrepetible. Estas formas de arte son herederas directas del dadaísmo de Duchamp y, al igual que en sus obras, se pone de manifiesto una

negación radical de toda verdad que se pretenda absoluta, de todo fundamento que pretenda garantizar la estabilidad y atemporalidad del conocimiento, con lo que se puede afirmar que se
oponen de forma muy radical al fundamentalismo que caracteriza al nacionalsocialismo. No obstante, la pregunta que es necesario plantearse es si este nuevo concepto de arte es una manifestación de la superación de la subjetividad moderna o no es
más que su atomización en la voluntad individual. En este caso, ya no se podría hablar de un sujeto absoluto a cuya voluntad debe someterse el mundo y los distintos individuos, sino
simplemente de la sumisión de toda realidad a la voluntad y a
los caprichos del individuo.

Sin querer generalizar, me parece que es posible afirmar que en algunos casos se están dando signos de una superación de la subjetividad. En 2002 tuvo lugar en Kassel, Alemania, la undécima edición de *Documenta*, una de las exposiciones de arte contemporáneo más representativas. Para mi objetivo, parece especialmente interesante el hecho de que *Documenta* nació en 1955 como oposición al arte impuesto por el nacionalsocialismo y a su noción de "arte degenerado". Si bien la voluntad política de esta muestra de arte había decaído mucho en las ediciones anteriores, ese año —de la mano del comisario Okwui Enwezor, de origen nigeriano— volvió a constituir su tema principal: dar expresión al mundo que nos rodea, con todas sus contradicciones y desgarramientos, es lo que perseguían los artistas que expusieron su obra en Kassel.

Para citar algunos ejemplos, la película presentada por Rashid Masharawi y Fareed Armaly con el título *Checkpoint*, fue filmada con una cámara fija que se limita a poner de manifiesto el caos que reina en la frontera entre Israel y Palestina, sin juicios políticos en una u otra dirección, sin expresar ideas concretas; lo único que se hace evidente al contemplar estas imágenes es lo absurdo de la situación. Otro ejemplo es la instalación de Raymond Pettibon, en la que toda una habita-

ción está empapelada con recortes y dibujos; la violencia de los comics está mezclada con la de la realidad tal como la muestran las revistas: fotografías de periódicos del 11 de septiembre en Nueva York junto con dibujos en que se ve a Superman rompiendo a puñetazos un edificio. Dentro de esta habitación, los límites que separan ficción y realidad se pierden por el exceso de imágenes, y se pone de manifiesto hasta qué punto se ha perdido actualmente el contacto con el mundo real a causa del exceso de información y del abuso de los medios de comunicación. El video de Fiona Tan, donde se muestran personas en una actitud estática, como si se tratara de fotografías, permite que el espectador no se pierda en la acción o el movimiento, sino que la atención se centre en las personas mismas, en su individualidad y diferencia. Finalmente, la instalación de Ivekovic, con el título En busca de mi madre, en que trata el tema del holocausto desde el punto de vista de su madre, prisionera de un campo de concentración. Con esta obra, el holocausto deja de ser teoría abstracta y se convierte en algo personal, en un destino individual, por lo que todo el dolor y desesperación resaltan con una fuerza mucho mayor.

Estas obras de arte no tienen como objetivo expresar ideas preestablecidas; tampoco son el alarde de creatividad que se encuentra en Duchamp o en muchos autores de vanguardia. Son solamente la manifestación de un aspecto de la realidad, con su fugacidad y falta de coherencia, con sus contradicciones y diferencias. En ellas se encuentran los signos de una nueva aproximación a la realidad que ya no parte de la subjetividad, sino que intenta meramente sacar de la ocultación lo que en la vida habitual pasa inadvertido. Quizás no sea muy aventurado deducir de ello que se está empezando a dar una nueva forma de acercarse al mundo, en que el sujeto ha sido destronado de su lugar más allá de la realidad, de sus certezas y evidencias, para volver a ocupar su lugar en el mundo, como una parte más de él, como un elemento más en la íntima unidad de la vida.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966.
- BLOCH, Ernst, Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- Brecht, Bertolt, *Dialoge aus dem Messingkauf*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.
- Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- Heidegger, Martín, "Der Ursprung des Kunstwerkes", *Holzwege*. Obras completas, vol. 5, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1978. (Traducción castellana de Arturo Leyte y Helena Cortés: *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.)
- —, "Der Wille zur Macht als Kunst" (1936), *Nietzsche I [NI]*, Pfullingen, Neske, 1961.
- —, "Überwindung der Metaphysik", *Vorträge und Aufsätze [VuA]*, Obras completas, vol. 7, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000.
- —, "Vom Ursprung des Kunstwerkes", *Heidegger Studien*, vol. 5 (1989), Berlin, Ducker und Humblot, pp. 5-22.
- —, Beitrage zur Philosophie (Vom Ereignis) [BPh] (1936-1938). Obras completas, vol. 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989.
- —, Besinnung [B] (1938-39). Obras completas, vol. 66, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1997.
- —, Zu Hölderlin. Greichenlandreisen. Obras completas, vol. 75, Frankfurt am Main, Klostermann, 2000.
- —, Zur Überwindung der Aesthetik. Zu "Ursprung des Kunstwerkes", Heidegger Studien, vol. 4 (1988), Berlin, Duncker u. Humblot, pp. 5-7.
- —, "Abendgespräch in einem Kriegsgefangenenlager in Russland", FeldwegGespräche (1944/1945). Obras completas, vol. 77, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1995.
- HOFER, Walter (ed.), *Der Nationalsozialismus*. *Dokumente 1933-1945*, Frankfurt am Main, Fischer, 1993.

- KANDINSKY, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern, Benteli, 2000. (Traducción al castellano de Roberto Echevarren en Punto y línea sobre el plano, Barcelona, Editorial Barral-Labor, 1984.)
- KLEEBLATT, Norman L. (ed.), *Mirroring Evil. Nazy imagery / recent art*, New Jersey, Rutgers University Press, 2002.
- KLEMPERER, Victor, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tage-bücher 1933-1945*, dos tomos, Berlin, Aufbau Verlag, 2001.
- —, LTI. Notizbuch eines Philologen, Leipzig, Reclam Verlag, 1975. (Existe una traducción al castellano de Adán Kovacsics: LTI. Apuntes de un filólogo, Barcelona, Minúscula, 2001.)
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Die Fiktion des Politischen: Heidegger, die Kunst und die Politik,* Stuttgart, Schwarz, 1990.
- MATEO Ferrer, María, "La reivindicación de la diferencia en el Romanticismo alemán", *Signos Filosóficos*, México, Universidad Autónoma de México-Iztapalapa, 2002.
- Pöggeler, Otto, Heidegger in seiner Zeit, München, Fink Verlag, 1999.
- —, *Philosophie und Politik bei Heidegger*, Freiburg, Karl Alber Verlag, 1972. (Traducción castellana: *Filosofía y política en Heidegger*, Barcelona, Alfa, 1984.)
- POLIAKOV, Léon (ed.), Das Dritte Reich und seine Denker, Frankfurt am Main, Ullstein, 1983.
- REICHEL, Peter, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1993.
- RILKE, Reiner M., *Briefe über Cezanne*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1952. (Traducción castellana de Nicanor Ancochea en: *Cartas sobre Cezanne*, Barcelona, Paidós, 1985.)
- Rosenberg, Alfred, Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München, Hoheneichen Verlag, 1937. (Traducción al castellano: El Mito del siglo XX. Una valoración de las luchas anímico-espirituales de las formas de nuestro tiempo, Barcelona, Wottan, 1992.)