
La esencia del arte: un análisis estético-ontológico de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski

José Daniel González Bonilla



UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Administración y Negocios



La esencia del arte: un análisis estético-ontológico de la película

Andrei Rublev de Andrei Tarkovski

Trabajo de graduación presentado por José Daniel González Bonilla para
optar al grado académico de Licenciado en Comunicación Estratégica

Guatemala,

2025

Índice general

| | |
|---|-----|
| Índice general | i |
| Índice de figuras | v |
| Resumen | vi |
| Abstract..... | vii |
| 1. Introducción | 1 |
| 2. Antecedentes | 5 |
| 2.1. Teorías estéticas: de la Antigua Grecia al siglo XXI | 5 |
| 2.1.1. Platón: el arte como imitación | 5 |
| 2.1.2. Aristóteles: el arte como catarsis | 6 |
| 2.1.3. Estética medieval: el arte como representación de lo divino | 8 |
| 2.1.4. Renacimiento y modernidad: el arte como proporción matemática | 9 |
| 2.1.5. Kant: el arte como representación de lo sublime y lo bello | 11 |
| 2.1.6. Hegel: el arte como manifestación del espíritu | 12 |
| 2.1.7. Nietzsche..... | 14 |
| 2.2. Heidegger y la tradición ontológica de Occidente | 15 |
| 2.2.1. Aristóteles | 15 |
| 2.2.2. Descartes | 17 |
| 2.2.3. Kant..... | 19 |
| 2.3. La fenomenología de Husserl | 21 |
| 2.4. Investigaciones previas sobre Tarkovski..... | 22 |
| 3. Andrei Tarkovski y el arte como búsqueda del absoluto | 24 |
| 3.1. Vida y obra | 24 |
| 3.2. El arte como búsqueda del absoluto..... | 27 |
| 3.3. El tiempo como condicionante de la existencia | 30 |

| | | |
|----------|--|----|
| 4. | Una introducción a <i>Andrei Rublev</i> | 31 |
| 4.1. | Contexto de la obra | 31 |
| 4.2. | Resumen de la película | 32 |
| 4.2.1. | Primera parte | 32 |
| 4.2.1.1. | Prólogo | 32 |
| 4.2.1.2. | El bufón | 33 |
| 4.2.1.3. | Feofán el griego | 34 |
| 4.2.1.4. | Pasiones por Andrei | 35 |
| 4.2.1.5. | Fiesta..... | 37 |
| 4.2.1.6. | El juicio final | 38 |
| 4.2.2. | Segunda parte | 39 |
| 4.2.2.1. | La incursión | 39 |
| 4.2.2.2. | Silencio | 41 |
| 4.2.2.3. | La campana..... | 42 |
| 4.2.2.4. | Epílogo | 45 |
| 5. | Marco teórico: fundamentos de la ontología heideggeriana | 46 |
| 5.1. | El ser-ahí | 49 |
| 5.1.1. | Ser-en-el-mundo..... | 50 |
| 5.1.2. | Ser-con | 56 |
| 5.1.3. | Angustia y cuidado | 60 |
| 5.1.4. | La muerte | 62 |
| 5.1.5. | Temporalidad y cuidado..... | 65 |
| 5.1.6. | Historicidad..... | 68 |
| 5.1.7. | El ser en general..... | 70 |
| 5.2. | El ser del arte | 71 |

| | | |
|--------|--|----|
| 5.3. | Las características de la experiencia cristiana de la vida | 76 |
| 6. | El arte como verdad y responsabilidad: un análisis crítico de <i>Andrei Rublev</i> | 79 |
| 6.1. | El artista | 79 |
| 6.1.1. | El artista como ser-ahí..... | 79 |
| 6.1.2. | El ser-en-el-mundo del artista | 80 |
| 6.1.3. | El ser-con del artista..... | 81 |
| 6.1.4. | La cotidianidad..... | 81 |
| 6.1.5. | La temporalidad y la historicidad del artista..... | 82 |
| 6.1.6. | La angustia como proceso fundamental del artista | 83 |
| 6.1.7. | El ser-artista | 84 |
| 6.2. | La creación artística | 84 |
| 6.2.1. | El haber-sido como repetición productiva | 84 |
| 6.2.2. | La memoria transformada | 85 |
| 6.2.3. | La operación de la verdad dentro de la memoria transformada en obra 86 | |
| 6.2.4. | La memoria voluntaria | 87 |
| 6.2.5. | El desocultamiento del tiempo puro y la traducción como estilo | 88 |
| 6.2.6. | La esencia de la creación artística..... | 89 |
| 6.3. | El arte | 89 |
| 6.3.1. | El arte y la angustia..... | 89 |
| 6.3.2. | El arte como pensamiento | 90 |
| 6.3.3. | Arte | 91 |
| 6.4. | La coautoría | 92 |
| 6.4.1. | La obra inacabada | 92 |
| 6.4.2. | La apertura necesaria del espectador | 93 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 6.4.3. | La muerte del autor | 94 |
| 6.4.4. | Nuevas consideraciones a partir de la coautoría | 94 |
| 6.4.5. | El arte como proceso de coautoría | 95 |
| 6.5. | La dimensión ética | 96 |
| 6.5.1. | La obra como exposición de lo humano | 96 |
| 6.5.2. | La memoria y la ética..... | 96 |
| 6.5.3. | La resolución auténtica | 96 |
| 6.5.4. | El valor ético del arte | 97 |
| 6.6. | La esencia del arte..... | 98 |
| 7. | Conclusiones | 99 |
| 7.1. | El arte como desocultamiento | 99 |
| 7.2. | El artista como ser-ahí en busca de la resolución | 100 |
| 7.3. | La creación artística como transformación de la memoria | 100 |
| 7.4. | La coautoría del arte..... | 100 |
| 7.5. | La dimensión ética del arte | 101 |
| 7.6. | La síntesis entre Tarkovski y Heidegger | 101 |
| 7.7. | Conclusión final | 101 |
| 8. | Recomendaciones | 102 |
| 8.1. | Análisis desde la semiótica | 102 |
| 8.2. | Investigaciones desde estudios culturales y el contexto histórico | 102 |
| 8.3. | Proyección metodológica al cine contemporáneo..... | 102 |
| 9. | Referencias..... | 104 |

Índice de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1. Escena de hombres preparando el globo..... | 33 |
| Figura 2. Escena de los monjes dentro de la cabaña | 34 |
| Figura 3. Escena de Kiril hablando con Feofán | 35 |
| Figura 4. Escena de la representación de la crucifixión | 36 |
| Figura 5. Escena de la mujer pagana hablando con Rublev | 37 |
| Figura 6. Escena de Rublev manchando las paredes..... | 39 |
| Figura 7. Escena de Rublev viendo a Feofán | 40 |
| Figura 8. Escena de Kiril regresando al monasterio..... | 42 |
| Figura 9. Escena de Rublev abrazando a Boris | 45 |
| Figura 10. Escena de los iconos de Rublev | 45 |
| Figura 11. Un par de zapatos | 73 |

Resumen

El presente ensayo analiza la película *Andrei Rublev* (1966) de Andrei Tarkovski desde la estética y ontología de Martin Heidegger, con el objetivo de explorar la esencia del arte en la síntesis entre cine y filosofía. La investigación se estructura en cuatro capítulos. En primer lugar, se aborda la vida y pensamiento estético de Tarkovski, destacando su concepción del arte como vía espiritual y búsqueda de lo absoluto. En segundo lugar, se ofrece un panorama contextual y narrativo de *Andrei Rublev* (1966), incluyendo la recepción de la película en la Unión Soviética y un análisis detallado de su estructura episódica. El tercer capítulo expone los fundamentos de la ontología heideggeriana, centrados en categorías como ser-en-el-mundo, cuidado, angustia, temporalidad y el arte como acontecimiento de verdad. Finalmente, el cuarto capítulo sintetiza ambos pensamientos, examinando la figura del artista como ser-ahí, la creación artística como transformación de la memoria, el arte como desocultamiento de la verdad y la dimensión ética de la obra en relación con el espectador.

El ensayo sostiene que *Andrei Rublev* (1966) no es solo una biografía filmada, sino un acontecimiento ontológico que revela la condición humana frente a la finitud, la violencia y la esperanza. El arte aparece como un espacio de responsabilidad y verdad, en el que se entrelazan memoria, sufrimiento y redención. La síntesis entre Tarkovski y Heidegger permite comprender el arte no como adorno o mercancía, sino como un modo de pensamiento y experiencia que afirma la vida en medio del sufrimiento histórico..

Palabras clave: arte, ontología, ser-ahí, memoria, estética.

Abstract

This essay analyzes Andrei Tarkovski's film *Andrei Rublev* (1966) through the lens of Martin Heidegger's aesthetics and ontology, with the aim of exploring the essence of art in the synthesis between cinema and philosophy. The research is structured into four chapters. First, it examines Tarkovski's life and aesthetic thought, highlighting his conception of art as a spiritual path and a search for the absolute. Second, it provides a contextual and narrative overview of *Andrei Rublev* (1966), including the film's reception in the Soviet Union and a detailed analysis of its episodic structure. The third chapter presents the foundations of Heideggerian ontology, focusing on categories such as being-in-the-world, care, anxiety, temporality, and art as an event of truth. Finally, the fourth chapter synthesizes both approaches, examining the figure of the artist as *Dasein*, artistic creation as a transformation of memory, art as the unconcealment of truth, and the ethical dimension of the work in relation to the spectator.

The essay argues that *Andrei Rublev* (1966) is not merely a filmed biography, but an ontological event that reveals the human condition in the face of finitude, violence, and hope. Art emerges as a space of responsibility and truth, where memory, suffering, and redemption are intertwined. The synthesis between Tarkovski and Heidegger allows us to understand art not as ornament or commodity, but as a mode of thought and experience that affirms life amidst historical suffering.

Keyword: art, ontology, *Dasein*, memory, aesthetics.

1. Introducción

El presente ensayo pretende describir la esencia del arte (que es lo que hace al arte ser arte) a través de un análisis crítico de *Andrei Rublev* (1966) del cineasta ruso Andrei Tarkovski desde el marco teórico de la ontología y la estética de Martin Heidegger, específicamente sus reflexiones sobre el ser, el tiempo, la verdad y la esencia de la obra de arte. El cine de Tarkovski conforma uno de los legados artísticos más relevantes, profundos e influyentes del siglo XX. Su obra no solo transformó el cine como medio artístico, sino que también abrió un espacio de reflexión filosófica en torno a cuestiones esenciales como la condición humana, la espiritualidad, la experiencia del tiempo y la naturaleza misma del arte. Dentro de su filmografía, *Andrei Rublev* (1966) ocupa un lugar privilegiado. No es solo la película más ambiciosa a nivel de escala, presupuesto y narrativa, sino también la que mejor sintetiza la concepción tarkovskiana del arte como búsqueda de lo absoluto. La obra se convierte en una meditación sobre la responsabilidad del artista, sobre la fe y la duda, sobre la violencia histórica y la capacidad de la creación para ofrecer una forma de redención.

Tarkovski utiliza la biografía fragmentaria del monje y pintor de íconos del siglo XV no como reconstrucción histórica, sino como un vehículo simbólico para plantear una pregunta esencial: ¿cuál es la esencia del arte? Sin embargo, a pesar de la abundancia de estudios sobre la estética de Tarkovski, son escasas las investigaciones que han abordado su obra desde una perspectiva ontológica que dialogue directamente con la filosofía de Martin Heidegger. Este vacío motiva el presente trabajo, que busca responder la pregunta: ¿de qué manera *Andrei Rublev* (1966) manifiesta la esencia del arte como acontecimiento de verdad desde la ontología y la estética heideggeriana? A partir de esta interrogante, el estudio se propone analizar la película de Tarkovski desde las categorías de ser, verdad y obra de arte desarrolladas por Heidegger, con el fin de comprender cómo el arte se manifiesta como desocultamiento del ser y como una experiencia transformadora para quien crea y para quien contempla.

La elección de Heidegger como herramienta de análisis no es una casualidad, ya que su pensamiento ofrece una clave crítica para comprender el arte no como representación ni como simple objeto estético, sino como acontecimiento de verdad y apertura del mundo.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger (2022) sostiene que el arte abre un mundo y lo pone en relación con la tierra, revelando así la verdad de lo real en su acontecer más propio. Esta concepción dialoga de manera orgánica con las reflexiones estéticas del propio Tarkovski (2022), particularmente en *Esculpir en el tiempo* y en sus entrevistas, donde la creación artística se concibe como un camino espiritual y una responsabilidad ética. En este sentido, el objetivo de la investigación es analizar la película *Andrei Rublev* articulando el pensamiento estético de Tarkovski con la ontología heideggeriana, para mostrar que el arte, en su dimensión más profunda, constituye un modo de revelación del ser y una vía de conocimiento espiritual.

La película *Andrei Rublev* (1966), dividida en un prólogo, ocho episodios y un epílogo, narra de manera fragmentaria y simbólica las vivencias del pintor de íconos. Sin ser una biografía lineal, su estructura responde a una concepción del tiempo distinta de la cronología, un tiempo vivido, ligado a la memoria, la experiencia y la duración interior. La crisis de fe del protagonista, su voto de silencio y su eventual retorno a la creación no son únicamente momentos narrativos, sino formas de confrontar una problemática filosófica más amplia, en la que el ser humano, como ser-ahí arrojado al mundo, es expuesto a la finitud y al sufrimiento, pero también a la apertura, la decisión y la creación. *Rublev* se convierte así en un espejo de la condición humana, y su viaje artístico y espiritual refleja el drama de todo ser que busca sentido en medio de la violencia y el vacío. Desde esta lectura, la investigación adopta un enfoque cualitativo, analítico e interpretativo, basado en el método hermenéutico y los estudios de comunicación y estética del cine. El análisis se centra en la identificación de secuencias significativas que permitan articular las imágenes tarkovskianas con las categorías heideggerianas del ser, el desocultamiento y la verdad, estableciendo así un diálogo entre filosofía y cine.

El trabajo se estructura en cuatro capítulos, cada uno de los cuales aborda una dimensión esencial de la relación entre arte, verdad y existencia. El Capítulo I, *Andrei Tarkovski y el arte como búsqueda del absoluto*, presenta un recorrido biográfico e intelectual del cineasta, situando su obra dentro del contexto sociopolítico soviético y desarrollando su pensamiento estético como vía de acceso a lo absoluto. El Capítulo II, *Una introducción a Andrei Rublev*, ofrece las claves contextuales y narrativas necesarias para el análisis, incluyendo un resumen detallado de los episodios de la película. El

Capítulo III, *Marco teórico: fundamentos de la ontología heideggeriana*, constituye el soporte conceptual de la investigación, exponiendo los fundamentos de la analítica existencial y la filosofía del arte de Heidegger. Finalmente, el Capítulo IV, *El arte como verdad y responsabilidad: un análisis crítico de Andrei Rublev*, articula el pensamiento de Tarkovski con la ontología heideggeriana para responder a la pregunta central de la investigación y desarrollar una interpretación crítica del filme.

A lo largo de la investigación se sostiene la tesis de que la esencia del arte, según la convergencia entre Tarkovski y Heidegger, no radica en la belleza formal ni en la intención subjetiva del creador, sino en su capacidad para poner en obra la verdad y para convocar al espectador a una transformación existencial auténtica. *Andrei Rublev* (1966) no es simplemente una película sobre un pintor de íconos medievales, sino una meditación filmada sobre el sufrimiento, la fe y la posibilidad de redimir el tiempo a través del arte. En última instancia, este estudio busca demostrar que el cine de Tarkovski constituye una auténtica filosofía visual y confirma que el arte, en su esencia más pura, es una forma de pensamiento.

Este trabajo adopta un enfoque hermenéutico, basado en la interpretación conceptual y simbólica de la obra cinematográfica. A partir de los planteamientos ontológicos de Martin Heidegger —particularmente su noción de verdad como *aletheia* o desocultamiento del ser—, se analiza *Andrei Rublev* (1966) de Andrei Tarkovski con el propósito de comprender cómo la película encarna, en sus imágenes, ritmos y silencios, la experiencia del ser y la creación artística. El método consiste en una lectura interpretativa de las secuencias y motivos visuales de la película, entendidos como manifestaciones del pensamiento heideggeriano sobre el arte y la verdad.

La elección de un análisis de este tipo va más allá de una crítica cinematográfica, ya que se establece firmemente en el campo de la comunicación crítica. Comprender la esencia del arte como acontecimiento de verdad y como búsqueda de lo absoluto es fundamental porque ofrece una herramienta para deconstruir la banalización de la imagen en la cultura contemporánea. En un mundo contemporáneo dominado por lo utilitario, lo consumista y lo técnico, el cine de Tarkovski se posiciona como un dispositivo comunicacional de resistencia. Su obra conserva una vigencia sorprendente al interpelar al espectador desde

una urgencia ética y espiritual, invitándolo a comprender el arte como último refugio de lo humano, como resistencia frente al olvido, la banalización y la inhumanidad de un mundo cínico. Al demostrar al arte como desocultamiento, el presente ensayo no solo ofrece una nueva metodología para la crítica cinematográfica, sino que justifica por qué ciertas obras artísticas siguen siendo el último refugio de lo humano, abriendo la posibilidad de una comunicación más esencial.

2. Antecedentes

2.1. Teorías estéticas: de la Antigua Grecia al siglo XXI

2.1.1. *Platón: el arte como imitación*

En *La República*, Platón (2019) desarrolla una de las críticas más polémicas con respecto al arte y a los artistas de toda la tradición filosófica de Occidente. No tiene un interés puramente estético, sino político y ético. Sus ideas acerca del arte se desarrollan dentro del proyecto mayor de imaginar la utopía platónica gobernada por la justicia y orientada hacia el bien. En este contexto, el arte, y especialmente la pintura y la poesía, se entiende como un ejercicio con una gran influencia sobre los ciudadanos. Es gracias a esta influencia que Platón (2013) considera necesario regular al arte de forma estricta, pues puede llegar a convertirse en un obstáculo para el conocimiento de la verdad y para la educación de los guardianes que sostendrán la polis.

El origen de esta desconfianza hacia el arte se encuentra en la filosofía de las ideas platónica. Para Platón (2019), las Formas son realidades inteligibles y absolutas que constituyen el verdadero ser, mientras que el mundo sensible es apenas una copia imperfecta de ese modelo eterno. El arte, al imitar las cosas sensibles, no hace más que producir copias de copias, fenómenos alejados de la realidad. El pintor, por ejemplo, no conoce la esencia de la cama, ni produce un objeto útil como el carpintero o el artesano. Simplemente representa en imágenes lo que ya es una copia del modelo. El poeta narra y recrea acciones humanas sin verdadero conocimiento de su esencia. Platón (2019) dice que el poeta “no tendrá ni ciencia ni opinión exacta referentes a la belleza o a los defectos de los objetos que imita” (p. 210). Es por esto que el artista está doblemente alejado de la realidad y que su obra no transmite un saber, sino una mera ilusión.

Platón (2019), en su crítica al arte, usa argumentos psicológicos y morales para analizar cómo afectan las obras artísticas a las diferentes partes del alma. En su teoría, el alma consta de un elemento racional, uno irascible y uno apetitivo. El buen orden consiste en que la razón gobierne, el coraje defienda y los apetitos se mantengan moderados. El arte como copia, al representar pasiones, sufrimientos y emociones intensas, no refuerza a la

razón, sino que enaltece a lo irracional. La tragedia, por ejemplo, al presentar el dolor y el sufrimiento, provoca que el espectador se identifique con sentimientos que deberían ser dominados, debilitando el carácter y desviando al ciudadano de la armonía interior necesaria para la justicia. Las obras de arte no son más que “fábulas embusteras que se contaban y se cuentan a los hombres” (Platón, 2019, p. 43).

En *La República*, Platón (2019) propone una censura de la poesía y de la música que se enseñan a los ciudadanos. Considera que es injustificable que los mitos presenten a los dioses como tramposos, caprichosos o injustos, porque ello transmitiría modelos equivocados a los jóvenes de la polis. También rechaza las representaciones que glorifican la cobardía o el desenfreno, y critica ciertos modos musicales que provocan emociones desordenadas. La función del arte, en la ciudad ideal, no es entretener ni dejarse llevar por la inspiración, sino moldear el *ethos* colectivo de acuerdo con la virtud. En consecuencia, sólo se admitirán aquellas obras de arte que refuercen la moderación, la valentía y el amor a la verdad.

Platón (2019) menciona que la expulsión de los poetas de la polis es necesaria. Por un lado, el poeta imita sin verdadero conocimiento, pues no entiende lo que imita y solo reproduce apariencias. Por el otro, sus composiciones afectan de manera directa a las emociones, produciendo placer, compasión o miedo sin mediación de la razón, lo cual puede resultar peligroso para el equilibrio moral de la polis. La poesía es, en su esencia, una rival de la filosofía, ya que ocupa el lugar que debería corresponder a la dialéctica en la formación del alma. En la ciudad justa no debe haber lugar para los poetas, a menos que acepten ser reformados y se conviertan en servidores de la verdad y de la educación moral.

La crítica de Platón provocó distintas respuestas, entre las que destaca la de Aristóteles.

2.1.2. Aristóteles: el arte como catarsis

En contraste con la desconfianza platónica hacia el arte, Aristóteles (s. f.), en la *Poética*, hace una defensa de la función de la tragedia. Este breve texto el cual está incompleto en la forma en que lo conocemos, se centra sobre todo en la poesía trágica y en la épica, pero establece principios que marcaron a toda la tradición estética occidental. Para Aristóteles (2013), la imitación no es una degradación de la realidad, como pensaba Platón

(s. f.), sino una actividad natural del ser humano, un modo de conocimiento y de aprendizaje que lo distingue como especie. Desde la infancia se aprende imitando, y se siente placer en el reconocimiento de las representaciones. Entonces, el arte no aleja al ser humano de la verdad, sino que lo acerca a ella a través de la experiencia sensible y de la representación creadora.

La tragedia ocupa un pilar fundamental en la *Poética*. Aristóteles (s. f.) la define como una imitación de una acción que está “enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones” (Aristóteles, s. f., p. 10). La función de la tragedia es producir, a través de la compasión y el temor, la catarsis de estas emociones. La tragedia no imita cualquier acción del ser humano, sino solo aquellas que tienen una importancia moral y universal, que revelan algo sobre la condición humana. La imitación no es simple copia, sino una construcción artística que cuenta con una estructura propia. El efecto emocional que produce en el espectador no es un peligro para él mismo, sino un beneficio, ya que la catarsis permite una regulación de las pasiones. El arte sirve como una experiencia terapéutica.

El análisis aristotélico se concentra en los elementos principales de la tragedia. Entre ellos, el más importante es la trama, que debe tener unidad, coherencia y una necesidad interna. Una buena trama es aquella en la que los acontecimientos se suceden de forma coherente y necesaria, de modo que si se altera el orden se destruiría la totalidad de la obra. La trama tiene primacía sobre los personajes, porque es la acción la que revela el carácter. Aristóteles (s. f.) destaca que la tragedia imita acciones y vidas humanas. Por esto, los personajes deben de representar virtudes y defectos en situaciones extremas que muestran los conflictos universales de la existencia.

Otro pilar de la tragedia es el reconocimiento y el giro. Estas estructuras narrativas intensifican el impacto de la tragedia, ya que muestran cómo la fortuna de los personajes cambia de manera inesperada y reveladora. Aristóteles considera que la mejor tragedia es aquella en la que el reconocimiento y el giro coinciden, porque provocan en el espectador el máximo efecto de compasión y temor.

La catarsis es la clave de la función social y psicológica del arte. Aunque este concepto ha sido interpretado de diversas maneras, Aristóteles (s. f.) plantea que el contacto con las pasiones representadas no afecta de forma negativa al espectador, sino que lo transforma. Al conmoverse con el destino de los héroes trágicos, el espectador aprende a ordenar sus propias emociones y a comprender las fuerzas del destino y de la condición humana. Esta experiencia compartida tiene un valor comunitario, ya que la tragedia se representaba en el teatro, convirtiéndose en un rito cívico que educa a la polis en el reconocimiento de sus propios límites y posibilidades.

2.1.3. Estética medieval: el arte como representación de lo divino

En la Edad Media, la reflexión estética se encuentra profundamente influenciada por la religión y la teología. A diferencia del pensamiento clásico, que abordaba al arte desde su autonomía relativa o desde su función política, el pensamiento medieval entendió la belleza y la obra artística como vías privilegiadas de acceso a Dios. La estética medieval no es un discurso separado, sino que aparece integrada en diferentes tratados teológicos, filosóficos y espirituales que buscaban explicar el orden de la creación y el destino del ser humano. En este tiempo, la belleza no es un fin en sí mismo, sino un signo que remite a la verdad de Dios.

Agustín de Hipona (s. f.) fue el heredero del pensamiento platónico y el que lo cristianizó. En su obra, *La ciudad de Dios*, desarrolla que la belleza está ligada a la verdad y a Dios como suprema fuente de hermosura. Para San Agustín (s. f.), la belleza sensible es un reflejo de la belleza eterna, una huella de Dios en su creación. Entonces, “la belleza del universo se realza por la oposición de contrarios con una cierta elocuencia, no de palabras, sino de realidades” (San Agustín, s. f., XI, 18). Su valor último conduce al alma del ser humano hacia la contemplación de Dios y su creación. La música, por ejemplo, es bella no tanto por sus sonidos, sino porque refleja el orden numérico que remite a la mente divina. De este modo, el arte tiene una función espiritual.

Durante los siglos posteriores, la tradición agustiniana se consolidó en la estética monástica. *La Regla de San Benito*, escrita por San Benito (s. f.), influyó en la concepción medieval del arte al orientar la vida de los monjes hacia la disciplina, el silencio y la oración. Creó un contexto en el cual las artes, especialmente la música litúrgica y la

arquitectura, se concebían como medios para la alabanza y la contemplación. El canto gregoriano y la construcción de monasterios se explican bajo esta visión donde lo bello era vehículo de lo sagrado.

Con la escolástica, el pensamiento aristotélico entró en diálogo con la tradición cristiana. Santo Tomás de Aquino (s. f.) sintetizó estas influencias en su *Suma Teológica*. Describe que la belleza requiere integridad, “pués lo acabado, por ser inacabado, es feo” (Santo Tomás de Aquino, s. f., I, Q. 39, Art. 8); proporción y claridad, “de ahí que lo que tiene nitidez de color sea llamado bello” (Santo Tomás de Aquino, s. f., I, Q. 39, Art. 8). belleza, según Santo Tomas (s. f.) no es meramente subjetiva, sino una propiedad real de los entes que refleja su participación en la perfección divina. Lo bello es aquello que, al ser contemplado, deleita, porque manifiesta el orden y la bondad de la creación de Dios. Esta definición se convirtió en la fórmula más repetida de la estética medieval y marcó cualquier reflexión posterior.

La estética medieval se caracteriza por tres rasgos fundamentales. En primer lugar, su dependencia del pensamiento clásico, especialmente de Platón a través de San Agustín (s. f.), y de Aristóteles a través de Santo Tomás de Aquino (s. f.). En segundo lugar, la estética se integra a la teología y a la espiritualidad, donde la belleza se entiende como reflejo de Dios y como vía de acceso a la verdad. Por último, esta teoría tuvo un impacto significativo en las prácticas artísticas, como en el canto gregoriano y en la arquitectura gótica..

La Edad Media no miraba al arte como una práctica autónoma separada de la vida, sino como una búsqueda de la verdad y de la fe. Entonces, se puede decir que la estética medieval no se interesa por la originalidad ni por la expresión subjetiva, sino por la capacidad del arte de orientar al alma hacia lo eterno. Si en Platón el arte era sospechoso y en Aristóteles era una forma de conocimiento, en la tradición medieval se convierte en un signo de lo divino. Lo bello es aquello que refleja a Dios y que ayuda al hombre a recordar su destino último.

2.1.4. Renacimiento y modernidad: el arte como proporción matemática

El Renacimiento trae consigo un nuevo horizonte para la estética. El ser humano y su capacidad creadora van a ser el centro del pensamiento renacentista. Muchos conceptos de

proporción, armonía y orden siguen inspirándose en la filosofía de Platón, Aristóteles y Santo Tomás de Aquino, pero la interpretación se modifica. Lo bello deja de ser solo un signo de lo eterno y pasa a ser expresión humana.

El redescubrimiento y relectura de los textos clásicos, impulsado por el humanismo, resultaron clave en el Renacimiento. La arquitectura y las artes visuales del Renacimiento encarnan este nuevo espíritu. El auge de la perspectiva lineal en la pintura, sistematizada por Leon Battista Alberti (1998) en su *Tratado de pintura*, representa una concepción matemática del espacio que coloca al ojo humano en el centro de la representación pictórica. Alberti (1998) entiende la pintura como una ventana abierta al mundo, donde la armonía y la proporción se consiguen únicamente mediante reglas geométricas. Aquí, la belleza ya no se percibe únicamente como representación de lo divino, sino como construcción racional y técnica del hombre que organiza el espacio según leyes descubiertas por la razón.

Otro punto decisivo del Renacimiento es la exaltación del artista como genio creador. Figuras como Leonardo da Vinci encarnan la idea del creador inspirado y autónomo. Leonardo (1784), en su *Tratado de la pintura*, establece que la pintura es una ciencia que investiga la naturaleza y como arte que revela lo invisible a través de lo visible. La estética renacentista, entonces, se encuentra entre el tomismo que eleva la belleza hacia lo divino y el humanismo que celebra la capacidad del hombre para dar forma a la realidad.

Un antecedente fundamental en la estética de la modernidad temprana es Giambattista Vico (1995), que en su obra, *La ciencia nueva*, plantea que la imaginación poética es parte de la historia humana. Otorga al mito y a la poesía un lugar privilegiado en la formación del espíritu humano, a diferencia de la tradición racionalista, que privilegiaba el conocimiento lógico. Su visión anticipa, en cierto modo, la reivindicación posterior del arte como modo de conocimiento autónomo alejado de la racionalidad.

En este contexto de transición, surge la necesidad de sistematizar la reflexión estética como disciplina independiente. En el siglo XVIII nace la estética moderna con Alexander Baumgarten (2014), quien en su obra *Estética breve* introduce por primera vez el término para designar la ciencia del conocimiento sensible. Pero ya en el Renacimiento y en los inicios de la modernidad se habían sembrado las semillas de la belleza como proporción

matemática y orden racional y la exaltación del artista como genio. Todo ello colocó el terreno en el que la estética se convirtió en un campo autónomo de investigación filosófica.

2.1.5. Kant: el arte como representación de lo sublime y lo bello

Kant (1999) abre camino a la estética moderna en sentido estricto. Si bien en el Renacimiento y en la modernidad temprana ya se habían desarrollado reflexiones sobre la belleza, el gusto y la creatividad, es en la *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* donde se formula de manera sistemática una teoría filosófica de la experiencia estética. Kant (1776) coloca el arte y la belleza en el centro de una pregunta esencial: ¿cómo es posible un juicio que no dependa de la lógica conceptual ni de la utilidad práctica, y que, sin embargo, pretenda validez universal? La respuesta a esta pregunta consiste en el análisis del juicio de gusto como un juicio reflexivo, desinteresado y comunicable, que abre una nueva forma de relación entre la sensibilidad y la razón.

Kant parte de la distinción entre los juicios determinantes, propios de la ciencia, donde lo particular se entiende bajo una ley universal; y los juicios reflexivos, propios de la estética y la teleología, donde lo particular busca su universalidad sin una regla establecida previamente. El juicio estético es de este segundo tipo, ya que no parte de conceptos fijos, sino de la experiencia individual de lo bello. Cuando decimos que una flor, un paisaje o una obra de arte son bellos, no estamos describiendo una propiedad objetiva ni expresando un mero gusto subjetivo, sino realizando un juicio reflexivo que busca validez para todos.

El juicio de gusto, según Kant (1999), es desinteresado porque la belleza no produce placer por su utilidad, como sucede con lo bueno, ni por la satisfacción de un apetito, como sucede con lo agradable. “El gusto es la facultad de juzgar de un objeto o una representación, por medio de una satisfacción *desnuda de todo* interés” (Kant, 1999, § V). Entonces, el placer estético surge de la armonía entre la imaginación y el entendimiento, cuando las facultades juegan entre sí sin quedar subordinadas a un concepto determinado. Este placer puro no se apoya en intereses prácticos ni en fines externos, lo que confiere al arte una autonomía en la historia del pensamiento. La belleza no es medio para otra cosa, sino fin en sí misma.

Otro rasgo esencial del juicio de gusto es su pretensión de universalidad subjetiva. Aunque el juicio estético nace de la experiencia individual, quien lo emite espera que otros coincidan en su apreciación. Cuando alguien afirma que una pintura es bella, no lo dice solo para sí, sino que supone que todo espectador debería sentir lo mismo, ya que lo “bello es lo que agrada universalmente sin concepto (Kant, 1999, § IX). Kant (1999) explica esta paradoja como una *sensus communis* (comunidad común), una facultad compartida por todos los seres humanos que permite comunicar las experiencias estéticas. Entonces, la estética se convierte en un puente entre la subjetividad y la intersubjetividad, y la belleza aparece como lugar de encuentro en medio de una gran variedad de gustos individuales.

Kant (1999) también analiza lo sublime, que es “aquello en comparación de lo cual toda cosa es pequeña” (Kant, 1999, § XXV). Lo sublime se produce cuando la imaginación se ve desbordada por la magnitud o la fuerza de la naturaleza (como lo pueden ser una tormenta, una montaña gigantesca o el cielo estrellado), pero la razón logra afirmar su superioridad sobre lo sensible. A diferencia de lo bello, que aparece como un placer tranquilo y armonioso, lo sublime provoca primero displacer y luego un placer mayor, derivado de reconocer en la razón la capacidad de pensar lo infinito y lo absoluto. De este modo, lo sublime aparece como una dimensión moral de la existencia, ya que recuerda la dignidad del ser humano como ser racional capaz de trascender lo sensible.

En la *Crítica del juicio*, Kant (1999) dedica atención al arte y al artista. El arte bello es aquel que produce placer estético en conformidad con las reglas del juicio de gusto, pero lo hace de manera que parece natural y no forzada. El artista auténtico no sigue ciegamente las reglas ya existentes, sino que posee un don especial conocido como el genio. El genio es la capacidad de producir obras cuya originalidad no puede explicarse por la imitación ni por la racionalidad, sino que brota de la naturaleza misma del creador. Pero el genio no es un ser irracional, sino que sus creaciones son ejemplares, ya que se convierten en modelos que inspiran a otros. Entonces, el artista es un individuo único, dotado de una creatividad inimitable, que introduce en el mundo algo radicalmente nuevo.

2.1.6. Hegel: el arte como manifestación del espíritu

Hegel (2009), en su *Estética I* y *Estética II*, sitúa al arte en el centro de su sistema idealista, como una de las formas supremas en que el espíritu se reconoce a sí mismo. Aquí,

el arte es un fenómeno histórico y dialéctico, que aparece en el despliegue del espíritu absoluto. Lo bello no es una categoría atemporal ni meramente subjetiva, sino el modo en que la verdad se hace sensible.

Hegel (2009) parte del presupuesto que dice que la realidad es racional, y la historia es el proceso en que la razón se despliega y se reconoce en sus diversas formas. El arte forma parte de este movimiento general, ya que expresa en imágenes sensibles las ideas que configuran cada etapa histórica de la humanidad. La estética hegeliana es histórica, no se pregunta únicamente qué es lo bello en abstracto, sino cómo el arte ha expresado lo bello en las distintas épocas del espíritu. Entonces, el arte no es solo un ámbito de placer o subjetividad, sino un momento necesario en la autoconciencia de la humanidad.

Para Hegel (2009), el arte es la manifestación sensible de la idea. Mientras la filosofía busca captar la verdad en conceptos y la religión la representa en símbolos, el arte la encarna en formas sensibles que hacen visible lo invisible. Lo bello artístico es superior a lo bello natural. Una puesta de sol puede ser grandiosa, pero carece de la mediación espiritual que caracteriza a una obra de arte. En el arte, se eleva a la naturaleza a un nivel más alto, porque se convierte en vehículo de la idea.

La teoría del arte hegeliana gira en torno a una dialéctica de tres grandes formas históricas: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. En el arte simbólico, que aparece en las culturas orientales antiguas, la idea todavía no encuentra una forma adecuada. Por ejemplo, las pirámides egipcias, los templos babilónicos o las esculturas colosales expresan lo divino, pero de manera desmesurada e inadecuada. La representación es excesiva en relación con el contenido espiritual, lo que da lugar a un arte cargado de misterio. En el arte clásico, que aparece en la Grecia antigua, se alcanza la armonía perfecta entre idea y forma. Las esculturas griegas representan lo divino en cuerpos humanos idealizados, donde el espíritu se expresa en la belleza sensible de manera plena. Por último, en el arte romántico, propio del cristianismo y de la modernidad, la idea supera los límites de la forma sensible. El espíritu absoluto se reconoce como interioridad infinita, y no se logra contener de ninguna forma. Es por eso que el arte romántico ponga como objeto de esto a la subjetividad, la expresión interior, el drama, la música y, sobre todo, la poesía.

Hegel (2009) habla sobre la “muerte del arte”. No dice que el arte desaparezca en la modernidad, sino que deja de ocupar el lugar supremo en la manifestación del espíritu absoluto. En la antigüedad, el arte fue el medio privilegiado para expresar lo divino, pero en la modernidad ese papel lo asumen la religión y, sobre todo, la filosofía. El arte continúa existiendo y produciendo obras de enorme valor, pero su función histórica central ha sido superada. El espíritu, que busca conocerse a sí mismo de manera plena, ya no puede satisfacerse únicamente con imágenes sensibles, sino que requiere del pensamiento conceptual de la filosofía.

Un aspecto decisivo de la estética hegeliana es su teoría de las artes particulares. Hegel (2009) las organiza en una jerarquía que va desde la arquitectura y la escultura, hasta la música y la poesía. La poesía ocupa el lugar supremo, pues el lenguaje, al no depender de una forma sensible fija, puede expresar lo infinito de manera más directa. La música, por su parte, se ubica cerca de la interioridad pura, mientras que la pintura está entre lo material y lo espiritual.

La estética hegeliana ofrece una de las concepciones más ambiciosas y sistemáticas del arte en la historia de la filosofía. Al situar el arte en el marco del espíritu absoluto, lo interpreta como fenómeno histórico, dialéctico y universal, capaz de revelar la verdad en imágenes sensibles.

2.1.7. Nietzsche

Nietzsche (2012) produce una ruptura radical en la historia de la estética. Frente a la tradición racionalista y sistemática de la filosofía occidental, el filósofo alemán irrumpe con una visión vitalista, trágica y polémica del arte. En *El nacimiento de la tragedia*, su primer gran ensayo, Nietzsche (2012) explica que el arte no debe entenderse como mera representación de la belleza ni como manifestación de la idea absoluta, sino como expresión de fuerzas vitales más profundas que constituyen la experiencia humana. El arte, y especialmente la tragedia, no surge de la razón, sino del conflicto entre dos polos opuestos fundamentales de la naturaleza misma: lo apolíneo y lo dionisiaco.

Para Nietzsche (2009), lo apolíneo es la medida y la apariencia. Inspirado en el dios Apolo, símbolo de la luz y de la claridad, este principio representa la capacidad del ser humano de dar forma y límite a la experiencia, de construir imágenes estructuradas y con

armonía que protegen contra el caos. Lo apolíneo se manifiesta en las artes plásticas, en la escultura y en el ideal de la belleza clásica griega, donde todo aparece bajo el signo de la proporción. Es la ilusión necesaria que permite al ser humano soportar su propia existencia, ya que organiza la experiencia bajo imágenes bellas, quitándole su carácter trágico.

Por otro lado, lo dionisiaco remite al desbordamiento, la embriaguez y la disolución de los límites individuales. Dionisio, dios del vino y del éxtasis, representa la experiencia en la que el individuo se siente uno con la naturaleza, participando en una totalidad vital que trasciende toda forma definida. Lo dionisiaco se manifiesta en la música, en el ritmo, en la danza y en los ritos colectivos, donde la identidad individual se disuelve en la experiencia de la comunidad. A diferencia de lo apolíneo, lo dionisiaco destruye las formas y expone al ser humano al caos originario de su propia existencia.

La tragedia griega, surge de la fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco. En esta síntesis, la música dionisiaca se une a la imagen apolínea, produciendo un arte que no oculta el dolor de la existencia, sino que lo transforma en un vitalismo puro. El coro de la obra expresa la embriaguez de la unidad con la naturaleza, mientras que los personajes escénicos dan forma a ese fondo caótico. De este modo, la tragedia no es mero espectáculo, sino experiencia metafísica, una celebración de la vida que afirma incluso el sufrimiento y el absurdo. En ella, el ser humano aprende a decir “sí” a la existencia en su totalidad.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche (2009) propone recuperar la sabiduría trágica de los griegos y usarla como modelo de una actitud vital frente a la existencia. El arte no es un lujo ni un adorno, sino la forma más alta de afirmación de la vida. Solo a través del arte, el ser humano puede soportar la verdad terrible de la existencia en la que no hay un fundamento último y en lo que todo es devenir y finitud. La tragedia, al unir lo apolíneo y lo dionisiaco, convierte el dolor en belleza y transforma el sinsentido en afirmación.

2.2. Heidegger y la tradición ontológica de Occidente

2.2.1. Aristóteles

La historia de la ontología no puede comprenderse sin Aristóteles (2014). Fue el primero en dar forma sistemática a la pregunta por el ser. En la *Metafísica*, especialmente

en el Libro IV y el Libro VII, plantea la que será la cuestión fundante de toda la ontología posterior en la que el ser se dice de muchas maneras. Así se inaugura una investigación que no se limita a un aspecto particular de lo real, sino que busca la estructura más general y universal que hace posible hablar de ser en cualquier sentido.

Para Aristóteles (2014), la filosofía primera, que más tarde se conocerá como metafísica, tiene como objeto el estudio del ser en cuanto ser. A diferencia de las ciencias particulares, que se ocupan de una región específica del ente (la biología de los seres vivos, la física de los cuerpos en movimiento, la matemática de las magnitudes), la filosofía primera se ocupa de aquello que todos los entes comparten, el hecho de ser. La ontología aristotélica nace de una exigencia universal donde se busca comprender lo común a todo lo que existe.

El punto de partida de Aristóteles (2014) es la constatación de que el ser no es unívoco. No se puede decir de un solo modo, sino de múltiples. Se puede hablar del ser como accidente, como cualidad, como cantidad, como relación, como lugar o como tiempo. Pero detrás de esta multiplicidad hay un centro que da unidad a las diversas significaciones, lo que se le conoce como la sustancia. En la sustancia, el ser encuentra su fundamento último, porque ella es aquello que existe en sí y no en otro. El color existe en tanto pertenece a un cuerpo, la altura en tanto pertenece a una persona, pero la sustancia (el hombre, el árbol, el animal) es lo que existe en sí mismo. Así, la pregunta por el ser se concentra en la pregunta por la sustancia.

Pero la ontología aristotélica no se reduce a una teoría estática de las esencias. Uno de los grandes aportes de Aristóteles (2014) es haber introducido el pensamiento del acto y la potencia, como respuesta a los problemas de cambio y permanencia planteados por Parménides y Heráclito. Parménides dice que el ser es inmutable y que el cambio es ilusión, mientras que Heráclito sostiene que todo fluye y que nada permanece. Aristóteles (2014) propone una solución dialéctica, en la que el ser es al mismo tiempo permanencia y cambio, porque la sustancia posee tanto potencia (lo que puede llegar a ser) como acto (lo que ya es en plenitud). Una semilla es en potencia un árbol, y un árbol adulto es la actualización de esa potencia. Esta distinción permite explicar la transformación sin negar la identidad. El cambio es el paso de la potencia al acto.

De este modo, la ontología aristotélica introduce un dinamismo fundamental donde el ser no es solo lo que está dado, sino también lo que está en camino de ser. La categoría de potencia abre la posibilidad de comprender la existencia en términos de despliegue y de realización. El ser no es una esencia fija e inmóvil, sino una apertura hacia posibilidades.

Otro aspecto esencial de la ontología aristotélica es su vinculación con las causas. Aristóteles (2014) distingue cuatro tipos de causa: la material (aquello de lo que algo está hecho), la formal (la estructura o esencia que lo define), la eficiente (el agente que produce el cambio) y la final (el propósito u objetivo). Esta concepción teleológica del ser implica que todo ente se explica no solo por su composición o por su origen, sino también por su finalidad. La causa final introduce una visión del ser como orientado hacia un fin.

Aristóteles (2014) también trata el problema de la sustancia primera y última, preguntándose si, más allá de las sustancias particulares, existe una sustancia suprema que explique el conjunto del ser. En los libros XII de la *Metafísica* desarrolla su doctrina del “motor inmóvil”, que explica que una sustancia eterna, inmutable y necesaria mueve a todo sin ser movida. Este motor inmóvil es pensamiento puro que piensa sobre sí mismo, y constituye el fundamento metafísico del cosmos.

La ontología aristotélica constituye el primer intento sistemático de pensar el ser en cuanto ser, concentrando la reflexión en la sustancia, el acto y la potencia, las causas y el motor inmóvil. Su pensamiento ofrece un equilibrio entre permanencia y cambio, entre esencia y devenir, que marcará toda la tradición posterior.

2.2.2. *Descartes*

René Descartes marca un punto de inflexión en la historia de la filosofía y de la ontología. Con él se inaugura la modernidad filosófica, entendida como el giro hacia el sujeto, y se redefine la pregunta por el ser en términos de certeza y fundamentación del conocimiento. La pregunta ontológica se convierte, en su obra, en una búsqueda de seguridad epistemológica: ¿qué puede conocerse con certeza absoluta?

El punto de partida de Descartes (1977) es la duda metódica, expuesta en las *Meditaciones metafísicas*. Decide someter a cuestionamiento todo lo que pueda ser dudado, como las percepciones de los sentidos, los razonamientos matemáticos o las creencias

heredadas. Incluso imagina la hipótesis radical de un “genio maligno” que lo engaña en todas sus representaciones. Pero en medio de esta duda, descubre un fundamento imposible de negar, y es el hecho de que, mientras duda, piensa, y mientras piensa, existe. De allí surge la célebre fórmula: *cogito, ergo sum* (pienso, luego existo).

Este giro inaugura la *res cogitans*, la sustancia pensante. El ser ya no se busca en la sustancia como lo hacía Aristóteles (2014), sino en el acto de la autoconciencia. El *res cogitans*, inmaterial e indivisible, se convierte en el punto de partida de toda ontología y epistemología moderna. La existencia no se afirma primero en el mundo, sino en la interioridad de la conciencia misma. Descartes (1877) establece así una ontología dualista, en la que distingue entre dos tipos fundamentales de sustancia: la *res cogitans* (sustancia pensante) y la *res extensa* (sustancia extensa o material).

La *res extensa* es el mundo material, caracterizado por la extensión en el espacio, la divisibilidad y las leyes mecánicas. En la física cartesiana, los cuerpos son máquinas regidas por principios geométricos y matemáticos. El universo es concebido como un mecanismo gigantesco, donde todo fenómeno puede explicarse en términos de movimiento, magnitud y causalidad eficiente. La naturaleza queda, así, reducida a objeto de cálculo y dominio técnico.

La *res cogitans* es la sustancia que piensa, que duda, que afirma o niega, que imagina y que percibe. Es indivisible, inmaterial y esencialmente distinta de lo corporal. Aquí aparece la separación entre sujeto y objeto, interioridad y exterioridad, conciencia y mundo. La certeza se encuentra en el *res cogitans*, y el mundo exterior debe ser garantizado posteriormente mediante la demostración de la existencia de Dios. Descartes (2010), en el *Discurso del método*, argumenta que un ser perfecto no puede ser causa de engaño, por lo que asegura la correspondencia entre las ideas claras y distintas de la mente y la realidad del mundo externo.

La ontología cartesiana constituye uno de los pilares fundamentales del pensamiento moderno. La distinción entre conciencia y mundo, la reducción de la naturaleza a extensión cuantitativa y la búsqueda de certeza en la autoconciencia inauguran una nueva manera de pensar el ser. Descartes (1977) no se interesa por el ser en cuanto tal, como Aristóteles (2014), sino por el ser en cuanto objeto de certeza y garantía epistemológica.

2.2.3. *Kant*

Con Kant (2007) la filosofía moderna y la ontología alcanzan una de sus cumbres más decisivas. Su proyecto crítico, expuesto en la *Crítica de la razón pura*, redefine radicalmente la pregunta por el ser y por el conocimiento. Mientras Aristóteles (2014) sitúa a la ontología en la sustancia, y Descartes (1977) en la certeza del *cogito* y la distinción entre *res cogitans* y *res extensa*, Kant (2007) cambia la reflexión ontológica y la dirige a las condiciones de posibilidad del conocimiento mismo. Lo central en su pensamiento no es tanto qué es el ser en sí, sino cómo el ser se da, cómo puede ser pensado y experimentado por un sujeto finito.

Kant (2007) parte del problema del conocimiento. Hasta él, la filosofía se debatía entre el racionalismo, que confiaba en la razón como fuente de certezas universales, y el empirismo, que defendía la experiencia sensible como único origen del conocimiento. Pero la filosofía kantiana busca superar esta oposición formulando una pregunta esencial: ¿cómo son posibles los juicios sintéticos a priori? ¿Cómo es posible un conocimiento que amplía nuestra comprensión del mundo y que, al mismo tiempo, tiene validez universal y necesaria? La respuesta a esta pregunta es el núcleo de la ontología kantiana.

Kant (2007) dice que el espacio y el tiempo no son propiedades objetivas de las cosas, como suponía la metafísica clásica, sino formas puras de la sensibilidad. Son las condiciones a priori que estructuran toda experiencia posible. Los objetos no se perciben en sí mismos, sino como fenómenos organizados en el marco de espacio y tiempo. Entonces, el mundo aparece ya siempre configurado por la finitud de la sensibilidad del ser humano. El ser no se da como algo inmediato, sino como fenómeno filtrado por las formas de la intuición.

En esta ontología, existen categorías del entendimiento, conceptos puros que permiten pensar los fenómenos. Conceptos como causalidad, sustancia, unidad o pluralidad no provienen de la experiencia, sino que son las condiciones que hacen posible organizar la experiencia misma. El conocimiento no es pasivo, sino una síntesis activa entre lo dado en la intuición sensible y lo pensado por las categorías del entendimiento. El ser del objeto aparece, entonces, como correlato de la estructura del sujeto.

La consecuencia de este planteamiento es decisiva ya que no se conocen las cosas en sí mismas, sino únicamente los fenómenos, es decir, las cosas tal como aparecen bajo nuestras condiciones de sensibilidad y entendimiento. Aquí, Kant (2007) hace la famosa distinción entre fenómeno y noumeno, que establece un límite radical para la ontología. El ser en sí mismo permanece inaccesible. Entonces, lo que podemos conocer es el ser en cuanto aparece el sujeto trascendental. La ontología kantiana, en lugar de buscar un fundamento absoluto del ser, como en Aristóteles (2014), o una certeza en la conciencia, como en Descartes (1977), investiga los límites y condiciones bajo los cuales el ser puede ser pensado.

El sujeto ya no es el yo sustancial cartesiano, sino el sujeto trascendental como estructura universal de la experiencia que posibilita todo conocimiento. Este sujeto no es un individuo empírico, sino una condición formal que hace posible la síntesis entre sensibilidad y entendimiento. La ontología kantiana se desplaza desde el ente (sustancia, *cogito*) hacia la trascendentalidad del sujeto como condición de posibilidad.

Kant también plantea que la razón humana tiende inevitablemente a plantearse preguntas que exceden los límites de la experiencia, como por ejemplo: ¿existe Dios?, ¿es inmortal el alma?, ¿tiene el mundo un comienzo en el tiempo? Estas son las ideas trascendentales de la razón, que no pueden ser confirmadas empíricamente, pero que orientan nuestro pensar y nuestro obrar. La metafísica, según Kant (2007), no puede ofrecer conocimientos objetivos sobre estos temas, pero sí tiene un papel regulativo en la organización del pensamiento. De este modo, la ontología kantiana se vuelve crítica, ya que reconoce la aspiración a lo absoluto, pero establece los límites infranqueables de la experiencia finita.

La ontología kantiana se define por su carácter trascendental y crítico. Desplaza la pregunta del ser en sí hacia las condiciones de posibilidad de la experiencia. El espacio y el tiempo aparecen como formas de la sensibilidad, categorías como estructuras del entendimiento, y el sujeto trascendental como horizonte de toda objetividad. Su importancia está en haber establecido un límite insalvable entre lo que se puede conocer (fenómenos) y lo que queda más allá (noumenos), transformando la ontología en una interrogación sobre la finitud y las condiciones del conocimiento humano.

2.3. La fenomenología de Husserl

La filosofía de Edmund Husserl constituye uno de los momentos fundacionales de la filosofía contemporánea. Con él surge la fenomenología, un método y una orientación filosófica que transformaron la manera de abordar la conciencia, la experiencia y la relación con el mundo. Martin Heidegger fue discípulo de Husserl en Friburgo y heredó de él tanto la aspiración de un saber riguroso como la convicción de que la filosofía debía partir de la experiencia originaria. La fenomenología de Husserl no es solo una etapa preparatoria para Heidegger, sino un sistema con lógica propia que reformula la ontología desde la perspectiva de la conciencia intencional.

El punto de partida de Husserl es su crítica al psicologismo, que dominaba gran parte de la filosofía de finales del siglo XIX. En obras como *Investigaciones lógicas*, Husserl (1976) dice que las leyes del pensamiento no pueden reducirse a hechos psicológicos, pues pertenecen a un orden ideal y normativo. La lógica necesita de un fundamento más radical que la mera descripción empírica de los procesos mentales. Ese fundamento lo encuentra en la fenomenología, entendida como un método de retorno a las cosas mismas

La fenomenología busca describir las experiencias tal como se dan, suspendiendo toda presuposición metafísica o científica. Este método se concreta en la reducción fenomenológica, donde el filósofo se centra en cómo los objetos aparecen en la conciencia. Esto significa que se deja de lado su estatuto ontológico inmediato para analizar el modo en que se constituye en la experiencia.

Husserl (1976) formula la noción central de la fenomenología conocida como la intencionalidad. Todo acto de conciencia es siempre conciencia de algo, no existe una conciencia vacía, sino que toda vivencia se dirige a un objeto. Esta estructura rompe con la idea cartesiana de un yo encerrado en sí mismo y abre la experiencia como correlación entre conciencia y mundo.

Existe una distinción entre el objeto tal como se presenta (fenómeno) y el horizonte de sentido que lo constituye. Entonces, el ser del objeto no es un dato bruto, sino el resultado de un proceso de constitución en la conciencia. En este sentido, su proyecto es una ontología fenomenológica, en otras palabras, una investigación de las estructuras esenciales

de la experiencia que hacen posible que los objetos aparezcan como tales. Es por esto que Husserl (1976) recurre a la intuición eidética, que es la captación de las esencias invariables que subyacen a las vivencias particulares.

Después de un tiempo, Husserl (1979) amplía su análisis hacia una fenomenología de la intersubjetividad y de la temporalidad. En las *Meditaciones cartesianas* plantea que el yo trascendental no está aislado, sino que se constituye en relación con otros yos. El reconocimiento de la alteridad es condición para la objetividad del mundo. En *Lecciones sobre la fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Husserl (2002) investiga cómo la experiencia temporal constituye la base de toda percepción y memoria.

La fenomenología husserliana conserva, sin embargo, un marcado carácter trascendental. Aunque critica a Descartes, Husserl retoma su gesto de búsqueda de un fundamento último en la conciencia. El sujeto trascendental husserliano es la instancia originaria en la que todo sentido del mundo se constituye. Desde este punto de vista, la ontología husserliana sigue siendo una filosofía de la conciencia, donde el ser se entiende como correlato de la intencionalidad.

2.4. Investigaciones previas sobre Tarkovski

En el panorama crítico sobre la obra de Andrei Tarkovski, dos estudios fundamentales, *Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky* de Donato Totaro (1992) y *Tarkovsky: Cinema as Poetry* de Maya Turovskaya (1989), abordan desde perspectivas complementarias lo que es el núcleo de la revolución estética del cineasta ruso, la transformación del tiempo en materia poética. Totaro (1992) se concentra en el análisis del tiempo como sustancia fílmica, mientras que Turovskaya (1989) profundiza en las estructuras poéticas que emergen de esta manipulación temporal. Juntos, estos estudios ofrecen una comprensión de cómo Tarkovski convierte el cine en un instrumento de exploración metafísica.

Donato Totaro (1992), explica que el director ruso no utiliza el tiempo como marco narrativo, sino como protagonista ontológico de sus películas. El famoso "tiempo esculpido" del que hablaba Tarkovski (2022) en *Esculpir en el tiempo* representa un rechazo radical al montaje convencional y una apuesta por un tiempo interior, experimentado en su

duración real. Este enfoque se manifiesta en planos secuencia extensos donde la cámara no solo registra acciones, sino que captura estados de conciencia. Totaro (1992) argumenta que esta estética temporal convierte al espectador en testigo de un proceso de revelación, donde lo esencial emerge no de la trama, sino de la acumulación de momentos aparentemente ordinarios cargados de significación espiritual.

Maya Turovskaya (1989) complementa esta visión al demostrar cómo la manipulación del tiempo en Tarkovski obedece a una lógica poética más que narrativa. Identifica en la filmografía de Tarkovski una estructura basada en asociaciones metafóricas y leitmotivs recurrentes (el agua, el fuego, los sueños, la memoria) que funcionan como versos de un poema cinematográfico. Para Turovskaya (1989), películas como *Andrei Rublev* (1966) o *Solaris* (1972) no progresan mediante causalidad dramática, sino mediante la superposición de imágenes resonantes que crean una red de significados donde lo personal y lo histórico, lo físico y lo espiritual, se entrelazan irreversiblemente.

Ambos consideran que la obra más radical de Tarkovski es *Mirror* (1975). Totaro (1992) ve en su estructura no lineal la encarnación fílmica de la memoria, donde pasado, presente y sueños coexisten en un mismo plano de realidad. Turovskaya (1989) descubre el paradigma del cine como lenguaje poético, donde las imágenes no representan ideas, sino que piensan por sí mismas a través de sus conexiones sensoriales y emocionales.

Por último, ambos críticos señalan que la transformación tarkovskiana del tiempo y el lenguaje cinematográfico tiene una dimensión ética y espiritual. Para Totaro (1992), el "tiempo esculpido" es un acto de resistencia contra la alienación temporal de la modernidad, una reivindicación de la duración interior como espacio de autenticidad. Y para Turovskaya (1989), el cine poético de Tarkovski es una vía de acceso a lo sagrado en un mundo desencantado. Juntos proporcionan las claves para entender que la revolución de Tarkovski no fue formal, sino fundamentalmente filosófica. Tarkovski transformó al cine en un instrumento para capturar el tiempo humano en su búsqueda constante de significado y eternidad.

3. Andrei Tarkovski y el arte como búsqueda del absoluto

3.1. Vida y obra

En el Cementerio Ruso de Sainte-Geneviève-des-Bois, en la sección J1, parcela 7259, se encuentra una tumba con el siguiente epitafio: “Человеку, который увидел ангела”, que traducido al español significa: “Al hombre que vio a un ángel” (Hollow, 2010). El cuerpo que ahí se encuentra es de Andrei Tarkovski, uno de los mejores cineastas (y de los mejores artistas) de todos los tiempos. Hablar de la vida de un autor tan apasionado no representa una tarea fácil. Tanto su persona como sus ideas parecen fuera del alcance de cualquiera. Este primer capítulo busca ilustrar la vida y pensamiento de tan aclamado autor.

Nació en el ya lejano 4 de abril de 1932, en Rusia (en ese tiempo, la Unión Soviética). Su padre, un reconocido poeta ruso llamado Arseni Tarkovski, abandonó a él, a su hermana Marina Tarkóvskaya y a su madre, Maria Vishnyakova, cuando el futuro cineasta tenía apenas 3 años. Esto provocó que la infancia de Tarkovski fuera complicada. La posguerra había traído a la Unión Soviética serios problemas de hambruna y pobreza que terminaron afectando al propio Andrei. En 1947, cayó gravemente enfermo debido al hambre, lo que obligó a internarlo en un hospital. Su padre seguía visitando a la desolada familia, pidiendo en varias ocasiones la custodia del joven Andrei, aunque él mismo se negaba a irse con él (Tarkovskiy, 2019).

Tarkovski mantuvo una relación muy estrecha con su madre. Y es que, a pesar de las difíciles condiciones del país, ella logró sacar adelante a su hijo. El joven Andrei logró graduarse de la escuela de música, donde aprendió a tocar el piano. También se graduó de la escuela de arte y, finalmente, obtuvo su diploma en la escuela de cine VGIK. El propio Tarkovski dice: “Si no hubiera sido por mi madre, nunca hubiera podido convertirme en director de cine” (Tarkovskiy, 2019).

En ese tiempo, la productora soviética *Mosfilm* estaba desarrollando una adaptación de la novela *Iván*, del escritor Vladímir Bogomólov. La película estaba casi concluida, con más de la mitad del presupuesto utilizado, pero el material filmado era tan malo que la productora decidió buscar a otro director para el proyecto. Buscando en las listas de

posibles directores, encontraron al recién graduado Andréi Tarkovski, quien aceptó el proyecto con varias condiciones: iba a leer toda la novela en la que se basaba la película, no iba a ver nada del material ya filmado, iba a buscar a un nuevo personal y elenco; en resumen, iba a rehacer toda la película. También exigía que la productora le diera total control creativo para realizar el filme. *Mosfilm* aceptó todas estas condiciones, aunque solo le otorgó la mitad del presupuesto a Andréi. El cineasta aceptó, aclarando que para él no representaba ningún inconveniente (Tarkovskiy, 2019).

La carrera de Andrei Tarkovski inicia con *Ivan's Childhood* (1964). Para ser su primer filme, el joven cineasta demostró tener un conocimiento profundo del lenguaje cinematográfico. A pesar de que el propio Tarkovski clasificara a *Ivan's Childhood* (1964) como una “aventura de un joven cineasta”, el público y los críticos (al menos los que no pertenecían a la Unión Soviética) valoraron muy bien la película. Sin embargo, la burocracia soviética del cine consideró esta película como pacifista (en un sentido negativo). Hay que tener en cuenta que, para la ideología soviética, la guerra podía ser justificable si era por una causa justa; por lo tanto, al ser *Ivan's Childhood* (1964) una película antibélica, los jurados soviéticos la criticaron fuertemente (Tarkovskiy, 2019).

Tras un primer éxito, Andrei procedió a filmar su segunda película. Esta vez se encargó de retratar la vida de un monje y pintor ruso conocido como Andrei Rublev (Tarkovskiy, 2019). Probablemente esta sea la película más ambiciosa de su carrera. Este ensayo se centrará específicamente en el análisis de *Andrei Rublev* (1966), por lo que no se abordará en detalle en este capítulo.

Para su siguiente película, Tarkovski quería adaptar la novela *Solaris* de Stanisław Lem. *Solaris* (1972) es una de las películas más conocidas del director ruso, erróneamente llamada “la 2001: una odisea del espacio soviética”. Este filme tenía algo especial para Andrei, ya que muchas escenas fueron grabadas en su casa de campo. Ubicada en una zona rural de Miasnoe, Rusia, Tarkovski sentía una fuerte conexión y aprecio por esta casa. Para él no solo era un hogar, sino un espacio de reflexión y espiritualidad (Tarkovskiy, 2019).

Tal como se ha descrito anteriormente, Tarkovski tenía un gran lazo con su madre, Maria Vishnyakova. Es por esto que su película *Mirror* (1974) trataría 100 % sobre ella.

Este es uno de los filmes más personales del cineasta, en el que muchas de las escenas son autobiográficas (Tarkovskiy, 2019).

En 1977 dirigió una obra de teatro. Tarkovski sentía una gran admiración por Shakespeare y adoraba *Hamlet*, por lo que procedió a hacer su propia adaptación (Tarkovskiy, 2019).

En 1979 se estrenó otra de sus obras más conocidas: *Stalker*. Según el propio Andrei, esta es su película más lograda (Tarkovskiy, 2019). Mucho más fría que sus filmes anteriores, *Stalker* (1979) fue la última película que grabó en Rusia. Desde un principio, Andrei tuvo muchos problemas con las autoridades soviéticas, que consideraban sus películas como “cine para minorías y difícil de entender”. Poco a poco, las críticas se transformaron en persecución política, lo que obligó al cineasta a exiliarse en Italia (Hernández, 2019).

Arrancado de su tierra, la cual amaba profundamente, y viviendo en un país en el que no se sentía cómodo, filmó *Nostalgia* (1983). Esta película retrata mucho de lo que Andrei sentía. Todo el dolor causado por el exilio se ve reflejado en su penúltimo filme. Pero lo que más le afectó fueron las críticas que *Nostalgia* (1983) recibió por parte de un jurado del Festival de Cannes, el cual fue enviado por el Soviet para desprestigiar el filme. Así fue como Tarkovski tomó la difícil decisión de quedarse a vivir en Italia, abandonando a sus hijos en Moscú (Tarkovskiy, 2019).

A pesar de su rechazo a Occidente, Andrei comenzó a tener una vida tranquila junto a su esposa, Larisa Tarkóvskaya, en Italia. Pero esa tranquilidad se vio interrumpida por un diagnóstico realizado en 1985, el cual declaraba que el cineasta sufría de cáncer de pulmón. Tuvo que someterse a una intensiva terapia en París, ciudad que Andrei odiaba, y que consideraba incómoda (Hernández, 2019).

La enfermedad no le impidió terminar su última película: *The Sacrifice* (1986). La obra fue alabada en el Festival de Cannes, ganando el Gran Premio Especial del Jurado. El reconocimiento fue recogido por su hijo, ya que Tarkovski se encontraba indispuerto. Decepcionado por sus colegas soviéticos y profundamente agradecido con Occidente por su hospitalidad, Tarkovski entró en un sueño del cual nunca iba a despertar. La noche del

28 de noviembre de 1986, en la Clínica Hartmann de Neuilly, el legendario cineasta ruso, a sus 54 años, murió (Hernández, 2019).

Andrei Tarkovski fue un hombre sencillo, melancólico y muy amoroso con sus seres queridos. Era de esas personas a las que les gustaba tomar café por la mañana en un puesto local e invitar a aquellos que conocía a sentarse junto a él (Hernández, 2019). Admiraba profundamente a Bresson y a Tolstói, y fue un hombre muy comprometido con su arte. Y es que su obra era lo que lo movía, lo que, a pesar de las dificultades, lo mantuvo de pie en sus 54 años de vida (Tarkovskiy, 2019).

3.2. El arte como búsqueda del absoluto

Para comprender la mente de uno de los grandes cineastas de todos los tiempos, se debe de analizar sus propios pensamientos en relación con el arte y la existencia humana. Estas ideas son la base de toda su filmografía. Aunque su pensamiento se fue consolidando poco a poco a lo largo de su carrera, la visión estética de Tarkovski nos permite tener un acercamiento más profundo a sus primeras películas, como lo es *Andrei Rublev* (1966).

Para comprender la mente de uno de los grandes cineastas de todos los tiempos, se debe de analizar sus propios pensamientos en relación con el arte y la existencia humana. Estas ideas son la base de toda su filmografía. Aunque su pensamiento se fue consolidando poco a poco a lo largo de su carrera, la visión estética de Tarkovski nos permite tener un acercamiento más profundo a sus primeras películas, como lo es *Andrei Rublev*.

¿Para qué existe el arte? ¿A quién le hace falta? ¿Hay alguien a quien realmente le haga falta? Hacerse estas preguntas nos permite tener un acercamiento más existencial al arte y al pensamiento de Tarkovski. Pero antes de indagar en cuestiones puramente estéticas, es necesario aclarar cómo la evolución ha afectado al ser humano.

En el *Génesis*, se explica que Eva comió del fruto prohibido a pesar de la advertencia de Dios. Desde ese momento, la humanidad comprendió la diferencia entre el bien y el mal, e inició una búsqueda continua por la verdad (Génesis 3:6, Reina-Valera, 1960). El ser humano busca apropiarse del mundo y ponerlo en consonancia con un ideal individual. Por lo tanto, entendemos la evolución como el camino de autoconocimiento que ha seguido la humanidad. Para lograr esta apropiación del mundo, existen dos formas: la forma científica

y la forma estética (Tarkovski, 2022). Forma científica: se refiere a que el ser humano se apropia del mundo a través de la ciencia. En esta forma, se sigue una escalera sin fin, en la que siempre surgen nuevos conocimientos que sustituyen a los anteriores. De forma lógica, cada nueva idea trae consigo teorías más detalladas, lo que nos acerca más a la verdad. La forma científica no está al alcance de todos. Si alguien desea adentrarse en ella, debe preparar su pensamiento lógico y comprender la escalera que se ha ido construyendo. Por último, para comprender científicamente, es necesario estar de acuerdo, a nivel lógico, con un teorema (Tarkovski, 2022).

- Forma científica: se refiere a que el ser humano se apropia del mundo a través de la ciencia. En esta forma, se sigue una escalera sin fin, en la que siempre surgen nuevos conocimientos que sustituyen a los anteriores. De forma lógica, cada nueva idea trae consigo teorías más detalladas, lo que nos acerca más a la verdad. La forma científica no está al alcance de todos. Si alguien desea adentrarse en ella, debe preparar su pensamiento lógico y comprender la escalera que se ha ido construyendo. Por último, para comprender científicamente, es necesario estar de acuerdo, a nivel lógico, con un teorema (Tarkovski, 2022).
- Forma estética: se refiere a que el ser humano busca apropiarse del mundo a través del arte. En esta forma, la apropiación se da gracias a vivencias subjetivas. El arte, o al menos aquel que no es visto como mercancía, debe buscar explicar el sentido de la vida y de la existencia humana. A diferencia de la ciencia, la forma estética no se apoya en argumentos lógicos ni racionales, sino en emociones y experiencias espirituales. El conocimiento artístico surge como una imagen nueva y única en el mundo. Es algo así como una revelación que nace del deseo espiritual. El artista reproduce el mundo en una imagen artística independiente que recoge lo absoluto. En contraste con la ciencia, comprender el arte implica “recibir la belleza del arte a un nivel emocional, en algunos casos incluso supra-emocional” (Tarkovski, 2022).

Comprender la forma estética en que el ser humano alcanza el conocimiento da respuesta a la primera pregunta en relación con el arte: ¿para qué sirve? El arte es una forma de búsqueda de la verdad que se alimenta del ansia espiritual del artista. Aquí es donde

empieza la tragedia del ser humano, ya que el absoluto que la forma estética persigue es inalcanzable. La mente busca estabilidad en un mundo en constante cambio, por lo que captar lo infinito resulta imposible. El arte encuentra una solución a este conflicto en la creación de la imagen artística (Tarkovski, 2022).

Comprender la forma estética en que el ser humano alcanza el conocimiento da respuesta a la primera pregunta en relación con el arte: ¿para qué sirve? El arte es una forma de búsqueda de la verdad que se alimenta del ansia espiritual del artista. Aquí es donde empieza la tragedia del ser humano, ya que el absoluto que la forma estética persigue es inalcanzable. La mente busca estabilidad en un mundo en constante cambio, por lo que captar lo infinito resulta imposible. El arte encuentra una solución a este conflicto en la creación de la imagen artística (Tarkovski, 2022).

La imagen artística es un fragmento del mundo captado emocionalmente. Como se ha señalado anteriormente, no es posible abarcar lo infinito, ya que no es materializable. Es posible verbalizar un pensamiento, pero nunca se le hará plena justicia. Por eso, el arte busca crear una ilusión, un sustitutivo. Lo infinito se hace presente en lo finito; lo bello, en lo feo; lo justo, en lo injusto (Tarkovski, 2022).

El artista está condenado por su propia sensibilidad, preso de su creatividad. A la hora de crear, no elige un tema: el tema crece y madura dentro de él. Para el artista, el arte no es un trabajo, sino la única forma posible de vivir. Por ello, el artista debe entregarse por completo a su misión (Tarkovski, 2022).

El artista es producto de la realidad que lo circunda. A través de la imagen artística, logra expresar esa realidad de múltiples maneras. Por eso puede considerarse la voz del pueblo, ya que es él “quien recoge en mayor plenitud su época y su mundo” (Tarkovski, 2022). Expresa aquello que muchos no pueden para revelarles una nueva comprensión de lo real. El artista ofrece al espectador su visión del mundo, para que este la interprete (Tarkovski, 2022).

El resultado del proceso creativo (la obra de arte) debe tener la capacidad de conmover el alma del espectador. Para ello, el artista debe estar comprometido con su labor y comprender que el arte no busca un fin utilitarista ni pragmático. Para que el acto creador

se dé de forma espiritualmente elevada, el artista debe ser siempre fiel a sí mismo. Solo así su obra podrá ser auténtica (Tarkovski, 2022).

3.3. El tiempo como condicionante de la existencia

Una obra de arte nace gracias al tiempo. Pero Tarkovski (2022) no se refiere al tiempo como una sucesión de hechos lineales, como pueden ser la historia o la evolución. Se trata más bien de un condicionante de la existencia del ser humano. Gracias al tiempo, cada individuo puede realizarse como tal. Al ser conscientes de la muerte (de que nuestro tiempo es limitado) comprendemos que debemos vivir de la mejor manera posible.

Dentro del tiempo, lo más real es el pasado. El presente tiene una existencia efímera, que se escapa constantemente de nuestra comprensión. Es en el recuerdo donde somos verdaderos testigos del tiempo. Todo lo que se vive queda grabado en la memoria y en el alma. Gracias al recuerdo se tiene acceso a lo vivido, a nuestra interioridad. Es por esto que una persona que ha perdido la memoria se encuentra desconectada de la existencia misma (Tarkovski, 2022).

Teniendo en cuenta que el arte es una forma de buscar la verdad a través de la apropiación del mundo, el artista realiza esta apropiación por medio del recuerdo. Una obra de arte es una doble interpretación del recuerdo. La primera interpretación la realiza el artista, quien da vida al recuerdo en su obra. La segunda la hace el espectador, quien presencia esa resurrección de un fragmento del tiempo, de una vivencia ajena (Tarkovski, 2022).

4. Una introducción a *Andrei Rublev*

4.1. Contexto de la obra

En 1966, Andrei Tarkovski estrenó su segunda película: *Andrei Rublev* (1966). El guion estuvo a cargo de Andrei Konchalovski y del propio Tarkovski. Fue protagonizada por Anatoliy Solonitsyn, Ivan Lapikov y Nikolay Grinko. Tamara Ogordnikova se encargó de la producción. La banda sonora fue compuesta por Vyacheslav Ovchinnikov y la fotografía estuvo a cargo de Vadim Yusov (IMDb, s. f.).

La película fue producida por Mosfilm, estudio que también estuvo a cargo de la primera película de Tarkovski. El cineasta ruso había demostrado su gran potencial con este primer filme, lo que lo llevó a crear una obra mucho más ambiciosa. Lamentablemente, Tarkovski no mantenía una buena relación con las autoridades soviéticas, las cuales eran muy cautelosas a la hora de aprobar proyectos cinematográficos. A pesar de que el Partido Comunista aprobó el guion de *Andrei Rublev* (1966), la película fue bloqueada de forma constante durante cuatro años. No fue hasta 1971 que pudo distribuirse correctamente en territorio soviético (Hernández, 2018).

Realmente es un milagro que esta película haya podido filmarse en la Unión Soviética, ya que el Estado consideraba la religión como un anacronismo del pasado que debía ser superado. Por tanto, el hecho de que un director que ya había tenido problemas con las autoridades soviéticas por su filme anterior lograra producir una película que retrata la vida de un monje cristiano ortodoxo resulta poco común. La razón de esta anomalía se debe a que, en la década de 1950, la URSS comenzó a adoptar figuras de su pasado — incluyendo personajes religiosos— como héroes patrióticos. Entre estos héroes se encontraba Andrei Rublev, protagonista de la película que lleva su nombre (Schager, 2010).

La versión original de la película, cuyo montaje fue realizado por el mismo Tarkovski, tiene una duración de 206 minutos. La versión que se estrenó en 1971, después del bloqueo impuesto por las autoridades soviéticas, tiene una duración de 186 minutos (Goi, 2018). Es importante aclarar que, para el análisis del presente ensayo, se utilizará este corte por la facilidad de acceso al mismo.

Dividida en dos partes que abarcan un veintitrés años en la vida del pintor, *Andrei Rublev* (1966) está estructurada en una serie de episodios —ocho, más un prólogo y un epílogo— que relatan el recorrido del artista ruso desde su juventud como monje en un monasterio cristiano ortodoxo hasta convertirse en un pintor reconocido, buscado por la nobleza. Aunque Rublev es el eje central de la historia, la película adopta en varios momentos un enfoque coral. Tarkovski interrumpe el hilo narrativo del protagonista para seguir a otros personajes: monjes, campesinos, sacerdotes o artesanos. De esta forma, el entorno humano que rodea al protagonista no se presenta como una lucha individual, sino como un conjunto de personajes frágiles que intentan sobrevivir en una Rusia violenta, desolada y privada de sentido trascendente (Goi, 2018).

4.2. Resumen de la película

4.2.1. Primera parte

4.2.1.1. Prólogo

La película de *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) comienza con un breve prólogo. En este, se sitúa al espectador en el contexto histórico en el que se basa el filme. Se observa a un grupo de hombres intentando elevar un globo aerostático a las afueras de una pequeña iglesia. De pronto, una turba de campesinos emerge desde un lago y ataca a los hombres. Uno de ellos logró escapar utilizando el globo para volar. Después de sobrevolar gran parte del lago, el hombre cae al suelo y muere en el acto.

Figura 1. Escena de hombres preparando el globo



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

4.2.1.2. El bufón

El primer capítulo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) se sitúa en el verano del año 1400. Un grupo de monjes llamados Rublev, Kiril y Daniil se dirigen a Moscú a pintar iconos. En medio del viaje, una fuerte lluvia los obliga a buscar refugio. Por otro lado, en la cabaña de una aldea, un bufón está dando un espectáculo a varias personas. Se burla, mediante canciones y bailes ridículos, de los conflictos sociales por los que atraviesa Rusia. En un momento, incluso se mofa de la religión y del pope. En ese instante, los monjes entran en la cabaña para refugiarse de la lluvia.

Figura 2. Escena de los monjes dentro de la cabaña



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

Después de un tiempo, unos soldados del Estado llegan a la cabaña. Se llevan al bufón por la fuerza, lo golpean contra un árbol y lo arrastran. Los monjes observan todo en silencio y, cuando la lluvia finalmente se detiene, continúan su viaje.

4.2.1.3. Feofán el griego

El segundo capítulo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) se sitúa en el año 1405. Los monjes se encuentran con un prestigioso pintor conocido como Feofán el Griego. Kiril sostiene una conversación con él, durante la cual el maestro lo invita a trabajar como ayudante en la pintura de la Catedral de la Anunciación, en el Kremlin. Feofán logra convencer a Kiril prometiéndole que enviará a un mensajero al monasterio para solicitar su presencia frente a sus hermanos.

Figura 3. *Escena de Kiril hablando con Feofán*



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

Mucho tiempo después de la conversación entre Feofán y Kiril, el mensajero del maestro pintor llega al monasterio. Sin embargo, en lugar de solicitar la presencia de Kiril, llama a Andrei Rublev para que viaje a Moscú a pintar. Esto se debe a que el nombre de Rublev comenzaba a resonar en toda Rusia. El joven Andrei acepta el llamado.

Rublev desea que su amigo Daniil lo acompañe a Moscú, pero este se niega, argumentando que la invitación fue dirigida únicamente a Rublev. Los dos monjes se despiden. Mientras tanto, los celos se apoderan de Kiril, quien decide abandonar el monasterio, acusando de hipócritas a todos los monjes que allí vivían. Andrei Rublev inicia su viaje a Moscú junto a un joven aprendiz llamado Foma.

4.2.1.4. Pasiones por Andrei

El tercer capítulo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) se sitúa en el año 1406. Andrei Rublev tiene una breve conversación con Foma, a quien acusa de no estar preparado para convertirse en pintor. Rublev le menciona al joven aprendiz que inventa muchas cosas y que miente con frecuencia. Posteriormente, se encuentran con Feofán el Griego.

Rublev y Feofán mantienen una conversación sobre la maldad en el mundo, en la que anuncian la inminente invasión tártara a Rusia. Feofán afirma que el pueblo es ignorante y,

por lo tanto, malo. Rublev no está de acuerdo con esta afirmación, pero Feofán remata diciendo que Jesús fue crucificado y abucheado por el pueblo (Mateo 27:39-44, Reina-Valera, 1960), el mismo pueblo al que el Mesías había predicado sobre ser buenas personas (Mateo 5:1-2, Reina-Valera, 1960). Incluso sus propios discípulos lo abandonaron (Marcos 14:50, Reina-Valera, 1960) y no hicieron nada para salvar a su maestro.

Feofán señala que el ser humano está condenado a autodestruirse. La violencia, sostiene, es cíclica, y si Jesús volviera a aparecer mil años después de su resurrección, sería nuevamente crucificado. Rublev reconoce que la maldad existe y que hay muchos como Judas, quien vendió a su maestro por treinta monedas de plata (Mateo 26:14-16, Reina-Valera, 1960), pero advierte que no por ello debemos entregarnos a la desesperación.

Mientras Rublev habla, se muestra una recreación rusa de la crucifixión de Jesús. El monje afirma que, sin importar las adversidades ni las maldades que lleguen —sean los tártaros, las pestes o la hambruna—, debemos recordar que todos somos humanos. El sufrimiento y la crueldad forman parte de nuestra existencia, y debemos aceptarlos. Rublev concluye su discurso señalando que incluso Jesús fue cruel, ya que, a pesar de conocer su destino, amó y fue amado por personas que lloraron su muerte.

Figura 4. Escena de la representación de la crucifixión



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

4.2.1.5. Fiesta

El cuarto capítulo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) se sitúa en el año 1408. Rublev, Feofán y Foma se reúnen con unos campesinos. Juntos planean navegar por un río, pero, al hacerse de noche, deciden acampar. Rublev y Foma salen a buscar leña cuando escuchan ruidos extraños provenientes del bosque. A pesar de las advertencias del joven aprendiz, Andrei decide ir a investigar.

El pintor se encuentra con una fiesta pagana. Hombres y mujeres, desnudos y portando antorchas, bailan y mantienen relaciones sexuales entre ellos. Rublev se introduce en una pequeña cabaña para observar la celebración más de cerca, pero es capturado por un grupo de hombres paganos. Estos lo atan y le dicen que lo colgarán al amanecer.

Una mujer se presenta ante el pintor y le explica que, en esa fiesta pagana, el amor reina por encima de todo. Sin embargo, Rublev afirma que eso no es amor, ya que el verdadero amor es fraternal, no carnal. La mujer intenta seducirlo, desnudándose frente a él y buscando besarlo. Al ver que sus intentos son infructuosos, decide desatarlo, permitiendo que Rublev huya lejos de la fiesta.

Figura 5. Escena de la mujer pagana hablando con Rublev



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

Al amanecer, Rublev se reúne con Feofán, Foma y los campesinos, y juntos comienzan a navegar por el río. A lo lejos, observan cómo un grupo de soldados rusos arresta a los paganos. Solo una persona logra escapar: la mujer que intentó seducir a Rublev.

4.2.1.6. El juicio final

El quinto capítulo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) se sitúa en el verano del año 1408. Rublev y Daniil se reúnen nuevamente, ya que han sido contratados para pintar los frescos de una iglesia. El encargo consiste en realizar una representación del Juicio Final. Sin embargo, los meses pasan y los pintores no muestran avances. Esto se debe a que Rublev se niega a pintar ese tipo de escenas, llenas de condena y sufrimiento, pues van en contra de sus valores morales, ya que sabe que estas asustarían al pueblo.

Las tensiones entre los pintores aumentan. Daniil exige a Rublev que continúe con el encargo. Las autoridades, al enterarse de que no ha habido progreso, envían un mensajero para que el príncipe llegue en persona. Foma, el aprendiz de Rublev, termina abandonando el trabajo debido al estrés.

Días después, junto a un nuevo grupo de pintores, Rublev y su equipo logran avanzar en la iglesia. Enviados del príncipe llegan, pero se muestran insatisfechos y les ordenan rehacer su obra. Estos se niegan, ya que tienen otro trabajo pendiente en otro lugar. El grupo de pintores parte, quedando únicamente Rublev y Daniil.

En el camino, los pintores son interceptados por los soldados del príncipe, quienes los atacan brutalmente. Se derrama mucha sangre: algunos pintores quedan ciegos y otros son asesinados. Un niño que trabajaba junto a Rublev presencia la escena a lo lejos y corre a informar a los pintores que permanecían en la catedral.

Al enterarse de lo ocurrido, Rublev arroja pintura sobre las paredes blancas de la catedral, manchándolas permanentemente. Una mujer sordomuda entra al templo para refugiarse de la lluvia que comenzaba a caer. Daniil y otros monjes la juzgan por llevar el cabello suelto, lo cual se consideraba un pecado en la tradición cristiana ortodoxa. Rublev los critica por condenarla únicamente por ese motivo y abandona la catedral sin importarle la lluvia.

Figura 6. Escena de Rublev manchando las paredes



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

4.2.2. Segunda parte

4.2.2.1. La incursión

El sexto capítulo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) se sitúa en el año 1408. El hermano del príncipe traiciona a este aliándose con los tártaros. Juntos atacan una ciudad rusa, en la que se encuentra la iglesia donde Rublev estaba trabajando. Al hacerlo, el hermano del príncipe no solo traiciona a su nación, sino que rompe un juramento de paz que le había hecho a Dios.

Los tártaros logran entrar a la ciudad sin problemas. Matan a toda persona que ven. Las mujeres son capturadas y violadas. Las casas son incendiadas y no dejan nada en pie. Muchas personas huyen y se refugian en la iglesia.

En la ciudad también se encontraba Foma, ex aprendiz de Rublev. Este se da cuenta de que no todos los soldados son tártaros, sino que también hay rusos. Entre el caos, Foma parece lograr escapar, pero finalmente es alcanzado por una flecha que termina con su vida.

Los tártaros llegan a la iglesia. Dentro se encuentran Rublev y la mujer sordomuda que defendió en el capítulo anterior, así como personas refugiadas y sacerdotes que recitan cánticos religiosos. Tras bastante resistencia, los tártaros logran derribar las puertas de la

iglesia, asesinando a todo aquel que se les cruza en el camino. Rublev intenta escapar con la mujer sordomuda, pero uno de los soldados la captura. Este intenta llevarla a un lugar apartado para violarla, pero Andrei, lleno de ira, termina asesinando al tártaro con un hacha.

Daniil es capturado y torturado. Los tártaros quieren que les diga dónde se encuentra el oro, pero este se niega. En ese momento, el hermano del príncipe recuerda la promesa que le hizo a Dios y se da cuenta del grave pecado que acaba de cometer, aunque ya no hay vuelta atrás. Los tártaros terminan asesinando brutalmente a Daniil.

Los invasores abandonan la ciudad, dejándola en ruinas. Rublev y la mujer sordomuda salen de su escondite, contemplando la destrucción que quedó. El pintor observa la pila de muertos, las reliquias destruidas y las biblias quemadas. Solo quedaban vivos él y la mujer.

En ese momento, Rublev tiene una visión con Feofán, quien ya llevaba bastante tiempo muerto. Retoman la conversación que tuvieron en el capítulo *Pasiones por Andrei*. Rublev le admite a Feofán que tenía razón: la violencia y el sufrimiento forman un ciclo sin fin. La humanidad está condenada y no hay nada que hacer. Por esto mismo, Rublev decide nunca volver a pintar, ya que en un mundo sin esperanza, el arte no tiene sentido.

Figura 7. Escena de Rublev viendo a Feofán



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

Rublev toma otra decisión radical. El ahora ex pintor ha asesinado a alguien, lo cual es un grave pecado. Por este motivo, decide hacer un voto de silencio. Según él, solo así logrará obtener el perdón de Dios.

4.2.2.2. Silencio

El séptimo capítulo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) se sitúa en el año 1412. Rusia está en crisis: muchas aldeas están vacías, las cosechas han sido malas durante tres años seguidos y los tártaros continúan causando estragos. En un monasterio, un grupo de monjes y campesinos se refugia del mal tiempo. Su único alimento son manzanas podridas.

Tras la muerte de Feofán, Foma, Daniil y los demás pintores que lo acompañaron, Rublev se quedó únicamente con la mujer sordomuda que había rescatado. Ya no pinta ni habla; solo sobrevive junto a los demás monjes y campesinos en el monasterio.

Unos cuantos monjes y campesinos conversan sobre la situación en Rusia. En un momento dado, mencionan a Rublev y su voto de silencio. Uno de los campesinos se muestra especialmente interesado por el ex pintor, preguntando por los demás artistas que lo acompañaban, si aún seguía pintando y si Daniil seguía con vida. Uno de los monjes reconoce al campesino: es Kiril, el viejo amigo de Rublev que abandonó el monasterio por celos.

Kiril habla con el sacerdote del monasterio, rogándole que lo absuelva de sus pecados. Menciona que ha sufrido mucho durante ese tiempo y que ha vivido en pecado, pero que ahora está listo para redimirse. El sacerdote le responde que no es a él a quien debe rogar, sino a Dios, y lo condena a hacer quince copias de la Biblia.

Figura 8. Escena de Kiril regresando al monasterio



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

Un grupo de tártaros llega al monasterio. Estos no tienen la intención de atacar, solo quieren pasar el rato. Uno de ellos muestra especial interés en la mujer sordomuda. Ella comienza a jugar con él, sin darse cuenta del peligro. El tártaro le dice que se la llevará como esposa, y la mujer acepta sin entender realmente lo que ocurre. Rublev intenta rescatarla, pero ella se niega y se marcha con los tártaros. Así, Andrei pierde a su última compañera.

Kiril se reúne con Andrei después de siete años. Este último parece no reconocerlo y lo ignora, pero Kiril trata de consolar a su viejo amigo, diciendo que seguramente soltarán a la mujer en cualquier momento.

4.2.2.3. La campana

El octavo y último capítulo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) se sitúa en el año 1423. Un grupo de soldados rusos llega a una casa en busca de un famoso maestro fundidor. El príncipe ha solicitado la construcción de una campana, y no hay nadie mejor que él para el trabajo. Sin embargo, solo encuentran a su hijo, Boris, quien les informa que su padre ya ha muerto. También les comenta que los demás maestros fundidores fueron asesinados, murieron por enfermedad, escaparon o fueron secuestrados por los tártaros. Los soldados deciden retirarse del lugar, pero el joven Boris los detiene,

asegurando que, antes de morir, su padre le confió el secreto de la construcción de campanas, por lo que deberían llevarlo a él. Finalmente, los soldados aceptan la propuesta.

Boris llega a la zona de fundición, donde conoce a los trabajadores que habían colaborado con su difunto padre. Rápidamente surgen conflictos, ya que estos se niegan a cavar el hoyo para construir el molde. Boris insiste en que su padre siempre decía que eran los fundidores quienes debían cavar. La mayoría ignora sus palabras, por lo que el joven comienza a cavar él solo.

Las tensiones aumentan cuando empieza la recolección de arcilla. Los trabajadores parecen conformarse con cualquier tipo, pero Boris exige una arcilla especial. Ante su insistencia, los fundidores se cansan y lo abandonan en su búsqueda. Tras casi un mes, Boris, por casualidad, encuentra la arcilla que necesitaba. Desde lejos, Rublev observa al joven maestro fundidor.

La construcción del molde inicia. Boris discute de nuevo con los trabajadores, pues ellos insisten en añadir una capa extra de arcilla para reforzarlo, mientras que él se niega, preocupado porque el príncipe lo castigará si se retrasan. Ordena iniciar la fundición, pero los hombres se niegan. En un arrebato de ira, manda azotar a uno de ellos.

Después de reflexionar, Boris se arrepiente y ordena agregar la capa extra de arcilla. Exhausto, busca un lugar donde descansar, mientras Rublev lo observa en silencio. El monje recuerda sus años jóvenes junto a Daniil y Kiril, entusiasmados con su labor como artistas.

El proceso de fundición comienza. Los hornos se encienden y la plata empieza a derretirse. Boris, en su estrés, choca con Rublev y lo reprende por no hablar nunca. Más tarde llegan enviados del príncipe con plata para la campana, pero Boris la considera insuficiente y exige más, afirmando que solo él conoce el secreto de la construcción.

En ese momento, un anciano se enfrenta a Rublev: se trata del bufón del primer capítulo, quien lo acusa de haber provocado su arresto y asegura que, por su culpa, estuvo preso diez años. Golpea y amenaza de muerte al pintor. La tensión se calma cuando aparece un envejecido Kiril, quien pide al bufón que no lo mate. El hombre accede de mala gana y se retira.

Los hornos alcanzan la temperatura adecuada y la plata fundida se vierte en el molde. Boris, nervioso, eleva una plegaria a Dios para que todo funcione. Finalmente, los fundidores retiran la arcilla y revelan la campana terminada, perfecta, con un grabado de San Jorge en su exterior. Boris, agotado, descansa sobre su obra, observado desde lejos por Rublev.

Después, Kiril confronta a Rublev. Le admite que siempre lo envidió y que fue él quien acusó al bufón en el pasado. Reconoce que ha desperdiciado su vida en el pecado y le reprocha a Rublev estar desperdiciando su talento al negarse a aceptar los encargos para pintar en el convento de la Trinidad, lo que considera un mandato divino.

Llega el día de la prueba de la campana. Una multitud se reúne para presenciar el acontecimiento. Boris, dominado por los nervios, teme que la campana no suene. La presión aumenta cuando llega el príncipe acompañado de un embajador extranjero, ya que un fracaso significaría no solo su muerte, sino también la humillación de Rusia. La campana es levantada y Boris da la orden de hacerla sonar. Tras unos segundos de tensión, la campana resuena con fuerza. La multitud celebra, mientras Rublev, desde la distancia, escucha el repique y contempla a una mujer vestida de blanco.

Después del éxito, Rublev encuentra a Boris llorando desconsoladamente. El joven le confiesa que su padre nunca le reveló ningún secreto, y que en realidad improvisó todo el proceso. Conmovido, Rublev rompe su voto de silencio y le dice que lo acompañe al convento de la Trinidad: él seguirá pintando iconos y Boris hará campanas. Finalmente, Rublev vuelve a ver a la mujer vestida de blanco, que se aleja del lugar.

Figura 9. Escena de Rublev abrazando a Boris



4.2.2.4. Epílogo

El epílogo de la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1966) es la única secuencia de escenas que aparece a color. Con cantos religiosos de fondo, se muestran distintas obras de Andrei Rublev, haciendo especial énfasis en su icono *La Trinidad*. Luego, los cantos cesan y se escucha el sonido de la lluvia. Finalmente, la imagen hace una transición hacia un campo que recuerda al lugar donde, en el prólogo, murió el hombre que intentaba volar en un globo (Tarkovski, 1966).

Figura 10. Escena de los iconos de Rublev



Nota. Frame de la película Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

5. Marco teórico: fundamentos de la ontología heideggeriana

Para poder hacer un análisis completo de *Andrei Rublev* (1966), es necesario tener una herramienta teórica que nos permita entender la esencia de la obra y que coincida con las ideas estéticas de Andrei Tarkovski. El filósofo alemán, Martin Heidegger es un pensador clave para cumplir esta tarea. Su pensamiento se centra en la experiencia humana, en el arte y en la trascendencia. Martin Heidegger mantiene un diálogo directo con Andrei Tarkovski.

Heidegger, a grandes rasgos, hace ontología. En el libro IV de la *Metafísica*, Aristóteles (2014) menciona una ciencia que estudia lo que es, en otras palabras, la ciencia que estudia al ser. La ontología se diferencia de las ciencias particulares, ya que estas se encargan de estudiar cierto sector de la realidad y no la universalidad de todo lo que es. Esta universalidad de la que habla Aristóteles corresponde al estudio de lo que es, en tanto que algo es, y no en que es (este estudio le pertenece a las ciencias particulares).

En palabras más simples, Heidegger se encarga de estudiar al ser. Menciona que la filosofía se ha olvidado de preguntarse por el motivo del ser. Heidegger (2022), en *El ser y el tiempo* menciona tres razones:

- El ser, desde Aristóteles hasta Santo Tomas de Aquino, es concebido como el concepto más universal. Mientras que otros conceptos caen en categorías y determinaciones, el ser sobrepasa cualquier intento de generalización. Esto se debe a que todo ente es. Entonces, no hay nada que se pueda pensar sin suponer el ser.
- Al no ser un ente, el ser es un concepto indefinible. El ente se puede tratar utilizando términos simples, pero la diferencia ontológica impide que se pueda hacer esto para definir al ser.
- El ser es comprendido por sí mismo de forma cotidiana. Se entiende que todo es. Por ejemplo, usamos las siguientes expresiones de forma cotidiana: el perro es grande, yo soy una persona responsable, el cielo es azul. Por lo tanto, hay una comprensión general de lo que es, pero no se aprehende conceptualmente.

El ser es la condición de posibilidad de todo ente. Por ello, realizar un estudio sobre el ser resulta problemático, ya que no puede analizarse como si se tratara de un objeto con propiedades. En este punto, es fundamental comprender cómo funciona la estructura de la pregunta, pues de ella depende cualquier tipo de investigación. Heidegger (2022) distingue tres momentos esenciales en toda pregunta:

- Lo puesto en cuestión: aquello por lo que se pregunta. Por ejemplo, en la pregunta “¿cuál es tu nombre?”, lo puesto en cuestión es el nombre.
- Lo interrogado: aquello que se busca obtener como respuesta. En el ejemplo anterior, el nombre concreto del interrogado.
- Lo preguntado: aquello a lo que se dirige la pregunta. En este caso, la persona misma.

Conocer estos tres momentos resulta clave para Heidegger (2022), ya que permiten esclarecer la pregunta por el ser y hacer posible un estudio adecuado. En la ontología, lo puesto en cuestión es el ser, porque buscamos comprenderlo; lo interrogado es el sentido del ser; y lo preguntado es el ente al cual se dirige la pregunta para que abra la posibilidad de su ser.

El problema radica en que todo lo que existe son entes, por lo que surge la cuestión: ¿qué ente es el adecuado para esclarecer el ser? Heidegger (2022) responde que es aquel ente capaz de preguntarse por sí mismo y por su propio ser. Ese ente somos nosotros mismos. El ente que hace posible esta apertura es el ser-ahí, cuya descripción se desarrollará más adelante.

Para entender algo tan indefinible como lo es el ser, se deben de utilizar las herramientas necesarias. Heidegger (2022) decide utilizar un método fenomenológico para llevar a cabo su estudio. La fenomenología busca sacar a la luz y hacer patente al ser que inicialmente parece oculto. Pero para entender mejor a lo que “método fenomenológico” se refiere, es necesario entender el concepto de fenómeno.

Fenómeno, o φαίνόμενον (*phainomenon*) significa “lo que se muestra”. Un fenómeno en sentido positivo es aquello que se muestra, mientras en sentido negativo es una mera apariencia o ilusión. Existe un tercer tipo de fenómeno, el cual es la manifestación. Se trata de un anuncio de una realidad que no se muestra en sí misma. Por ejemplo, la fiebre que

anuncia la enfermedad. Por último, es necesario aclarar que los fenómenos no son manifestaciones, pero toda manifestación está necesitada de un fenómeno.

El modo en el que los fenómenos se hacen accesibles se entiende a través del logos, el cual según Aristoteles (s,f), tiene una función apofántica. Esta función viene de la palabra ἀπόφασις (*apophansis*) que significa revelación, manifestación o dejar ver. El logo tiene cuatro momentos estructurales:

- **Φωνή (Phōnē):** es el medio acústico por el cual se articula un pensamiento. Es la expresión por la cual se afirma o se niega, es decir, el acto de decir que algo es.
- **Σύνθεσις (Synthesis):** es la conexión de la vida interna con el mundo exterior. Esto permite que los pensamientos se unan a la experiencia sensorial y poder lograr una comunicación con otros.
- **Ἀλήθεια (Aletheia):** es el desocultamiento de la verdad, la cual es una revelación. Para que algo sea verdad, debe de existir una correspondencia entre el pensamiento interior con el mundo exterior.
- **Ψεύδεσθαι (Pseudesthai):** es un ocultamiento de la verdad.

Fenomenología significa entonces: ἀποφαίνεσθαι τὰ φαινόμενα, “dejar ver desde sí mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra de sí mismo”. A diferencia de las ciencias, que analizan el qué y el contenido objetivo de las cosas, la fenomenología muestra el cómo y el modo en que los fenómenos se dan.

El método fenomenológico no busca demostrar las cualidades objetivas del ser-ahí, sino sus modalidades de existencia. Heidegger (2022) entiende existencia como la forma de ser del ser-ahí. Una de estas formas es ser-en-el-mundo, el cual es la condición ontológica de posibilidad de cualquier acción concreta que se emprenda.

El fenómeno que estudia la fenomenología es el ser del ente, el cual está oculto o no está regularmente dado. Heidegger (2022) busca sacar al ser de su ocultamiento, el cual puede darse en tres maneras:

Ocultamiento: fenómeno que todavía no ha sido descubierto. No se le conoce o se lo ignora.

Recubrimiento: fenómeno que alguna vez estuvo descubierto pero ha vuelto a caer en el encubrimiento.

Desfiguración: fenómeno que sólo conserva la apariencia. Este tipo de encubrimiento es el más frecuente y peligroso por sus posibilidades de engaño.

5.1. El ser-ahí

Como se estableció anteriormente, el ser-ahí es el ente el cual se pregunta por su propio ser, en otras palabras, es el ser humano. Heidegger (2022), en *El ser y el tiempo*, menciona que el existir, que es la forma de ser del ser-ahí, su esencia, consiste en tener-que-ser. El ser-ahí no es un ente estático, sino que constantemente busca su realización. El ser humano está inacabado y busca tener que ser alguien en su proyecto de vida. El ser-ahí tiene un tener-que-ser, esto implica que la vida del ente es imposible sin imaginación, sin la capacidad de crear y sin idear el carácter de lo que se quiere ser. La vida del ser humano es importante para el mismo. Esta es una de las grandes diferencias del ser-ahí con otros entes, ya que estos últimos no pueden experimentar su existencia como relevante.

La existencia del ser-ahí es una apertura de posibilidades de ser en el mundo para el ser-ahí. Cada vez que se escoge una de estas posibilidades, se realiza como ser-en-cada-caso-mío. Esta característica implica que cada ser-ahí se preocupa por su ser, determinando su tipo de existencia. El ser-ahí tiene acceso en primera persona a su propia existencia, siendo capaz de decir: yo soy. Tal como dice Heidegger (2022), “la existencia se decide exclusivamente por obra del ser-ahí” (p. 37). La vida del ser humano está en constante construcción, es una tarea donde cada individuo se reafirma a sí mismo en sus elecciones del día a día. Esta condición puede entenderse como el drama de toda existencia consciente, esa necesidad de escoger en medio de la incertidumbre. Esa capacidad de elección, que es también una carga, constituye el núcleo de la existencia del ser-ahí, en el que es un ser que solo se realiza en la medida en que actúa, decide y se compromete con su propio devenir.

“El ser-ahí es, además, un ente que en cada caso soy yo mismo” (Heidegger, 2022, p. 84). A la hora de escoger su existencia, el ser-ahí posee dos posibilidades de ser-en-cada-caso-mío: la de propiedad y la de impropiidad. Heidegger (2022) destaca que todas las estructuras existenciales se hallan ante esta doble posibilidad. El ser-ahí está sometido al

dictamen de las normas públicas de la vida y tiene la posibilidad de proyectar su propia existencia. Lo cotidiano y la medianía son modos impropios de relacionarse con el mundo a través del sometimiento a los códigos de conducta y criterios de interpretación dados por buenos. La medianía incluye todo una variedad de comportamientos por los que el ser-ahí queda preso por los efectos normalizadores de las opiniones públicas condensadas por el *das Man*.

5.1.1. *Ser-en-el-mundo*

El ser-ahí está esencialmente involucrado con el mundo, formando parte de un todo significativo en el que salen al encuentro otros entes. El ser-ahí es entonces un ser-en-el-mundo. Para Heidegger (2022), a través de “la comprensión del ser-en-el-mundo como estructura esencial del ser-ahí hace posible el penetrar con la vista la espacialidad existencial del ser-ahí” (p. 88). La relación que el ser-ahí mantiene con el mundo es la de un estar-en. No es un estar-dentro-de, como en la manera en la que el agua está dentro del vaso. El ser-en-el-mundo no se refiere a estar junto a, delante de, detrás de, cerca de, próximo a o dentro de otra cosa; sino es una relación de vecindad, de proximidad, de familiaridad y de involucramiento con el mundo. La espacialidad que goza el ser-ahí no es física, sino existencial. Esto significa un rompimiento con la relación de sujeto y objeto, en el que el ser humano no es sujeto aislado separado del mundo.

Heidegger (2022) desde dos modos de ser-en-el-mundo: factualidad y facticidad. El peso corporal, la estatura, el color de piel y la edad de alguien son datos factuales que describen al ser-ahí como un mero objeto. Pero si a un ser humano se le determina únicamente por su factualidad, se está olvidando que la vida también se constituye fácticamente. La facticidad consiste en las determinaciones de ser-en-el-mundo del ser-ahí. Una persona no es solo su peso, sino como vive de acuerdo a este.

El ser-ahí ya siempre está disperso en una diversidad de actividades y maneras de ser, entre las cuales se mencionan el producir, cultivar, usar, abandonar perderse, emprender, llevar a término, averiguar, interrogar, contemplar, discutir, determinar, entre muchas otras. Está siempre inmerso en su propia vida, donde siempre busca ocuparse. Las actividades que el ser humano realiza son las que determinan el modo primario de relacionarse con los entes. Existe, en la vida de cada persona, una relación con todo aquello que lo rodea y con

lo que le preocupa, obliga o relaciona. Todas las experiencias y actividades del ser-ahí son determinados modos de ser-en-el-mundo.

José Ortega y Gasset (2005) menciona que “yo soy yo y mis circunstancias”. Esto significa que el ser humano no está aislado como un yo puro, sino que siempre está en relación con el mundo, con las cosas, con los otros, con la historia. La circunstancia no es un simple contexto externo, sino que forma parte constitutiva de lo que un ser humano es. La existencia humana forma una unidad inseparable con el mundo. No hay un yo desnudo sin circunstancias, ni unas circunstancias que se entiendan sin alguien que las viva.

Es importante recalcar que el mundo no es un receptáculo que contiene todos los entes ni la suma de todas las cosas. El ser humano no está dentro del mundo, sino que está directamente inmerso en él. Una persona, como ser ahí, no es un sujeto aislado, sino que está en constante relación con el mundo.

Solo donde hay ser-ahí hay mundo, y sin mundo no hay ser-ahí. El mundo, para Heidegger (2022) es el ámbito, el escenario, el horizonte y el contexto en que se desarrolla la vida del ser-ahí desde la triple modalidad de su trato con las demás personas en la esfera del mundo compartido, del uso que se hace de las cosas en el mundo circundante y del mundo propio de los pensamientos, sentimientos y vivencias de cada individuo particular. Esta triple modalidad de ser-en-el-mundo es:

- ***Fürsorge (solicitud)***: se refiere al mundo compartido. Es una modalidad del cuidado que indica la preocupación y el interés práctico y moral que los individuos muestran por los otros con quienes comparten el mundo. El ser humano está en constante tratamiento con otros seres humanos.
- ***Besorgen (ocupación)***: se refiere al mundo circundante. Expresa el modo de relación tanto práctico como teórico que la vida establece con los entes disponibles en el mundo circundante. El ser humano trabaja y está en constante contacto con los útiles.
- ***Sorge (cuidado de sí)***: se refiere al mundo propio. Indica el modo como la vida se preocupa por sí misma.

El mundo es un horizonte de significatividad. El ser-ahí se encuentra siempre en un mundo lleno de significados compartidos. Desde el uso de útiles y el lenguaje, hasta la tradición y las formas de vida social, todo forma parte de un mundo simbólico.

El ser-ahí está arrojado a un mundo previamente constituido. Una persona no elige dónde ni cuándo nacer, solo aparece. Heidegger (2022) explora el *Umwelt* (mundo circundante), el cual está poblado por entes pragmáticos. Esto significa que el mundo circundante es donde el ser humano vive su vida práctica gracias al uso de ciertos objetos llamados útiles.

Existen dos primacías sobre el trato con el mundo: la praxis humana sobre la teoría y el acceso al mundo por medio de la ocupación y el trato con los entes. En el mundo circundante, el ser-ahí se encuentra con varios entes: silla, escritorio, lápiz, computadora, entre muchos otros. Estos objetos tienen un carácter pragmático. Estos son los útiles.

Los entes que están en el entorno inmediato del ser-ahí están listos para ser usados sin mayor dificultad. En el trato diario con el mundo, se pueden encontrar útiles para trabajar, cocinar, medir, coser, viajar, entre muchas otras actividades. “Un útil es esencialmente algo para...” (Heidegger, 2022, p. 102). En otras palabras, el modo de ser del útil es la pragmaticidad. Este término viene del griego *πράγματα* (*pragmata*), que se refiere a las cosas con las que se tiene que habérselas en el trato de la ocupación (la *praxis*). Entonces, los útiles son aquellos objetos que ayudan al ser humano en sus actividades prácticas. El martillo, el lápiz e incluso el carro son útiles.

Un útil no se puede dar de forma singular, ya que no puede funcionar sin la totalidad de los útiles. Un mundo circundante particular necesita de varios útiles. Por ejemplo, un aeropuerto necesita de paneles de información, puertas de embarque, restaurantes, kioscos, baños. La totalidad de útiles son para-algo, en otras palabras, deben de cumplir cierta función. La comprensión de la totalidad de los útiles es más útil que la del útil singular, ya que cada totalidad va a resultar necesaria para cada ocasión. Todo forma parte de un conjunto donde cada ente cumple con su función, como si fuera un gran organismo de útiles.

Según Heidegger (2022), la forma en la que el ser-ahí comprende el significado del útil es a través del uso. El útil no es un simple objeto que se puede reducir a una

materialidad, no es una cosa que se reduce a tener el carácter ontológico de la presencia, sino que se comprende a través de la funcionalidad. Un martillo no puede entenderse sin usarse, y un lápiz no se entiende sin la actividad de escribir. El carro sería una mera decoración si no fuera porque alguien debe de transportarse de un punto A a un punto B.

El uso del útil implica una manera propia de situarlos en un correspondiente campo de visión. “Visión” no es el acto de ver con los ojos, sino como la característica de circunspección que tiene la manipulación del útil. Es ver el entorno con una orientación pragmática. Por ejemplo, a la hora de usar un martillo, se puede ver el clavo que se sostiene, la pared donde se va a clavar, la caja de herramientas y el taladro. La circunspección es el modo en que el ser-ahí se desenvuelve con los útiles, revelando su función y significado.

Los útiles y su uso responden a la producción. Lo que primariamente ocupa al ser-ahí no son tanto los útiles concretos y singulares como la obra misma. A la hora de armar un mueble, la atención se centra en el mueble mismo y no tanto en los materiales y herramientas que se están usando. Se precisa de los útiles para armar el mueble, pero también se sigue paso a paso las instrucciones del fabricante. La concentración está dirigida al mueble como obra.

La obra producida remite al para-qué de su empleo y al de-qué (el material del cual está compuesta). También remite al portador y usuario. Por ejemplo, unos guantes remiten un uso en concreto (calentar las manos), un material determinados (guantes), un portador y usuario (la persona que usa los guantes), una totalidad de útiles (ropa de invierno). Entonces, el mundo del ser humano es una totalidad referencial. Todo los útiles remiten a otros útiles, que finalmente remiten a la propia actividad humana.

El mundo no es totalitario. Existen, aparte los útiles, cosas de la naturaleza. Esta naturaleza se co-descubre a través del manejo del útil. Por ejemplo, un puente delata al río, una sombrilla la lluvia, el reloj el ciclo del sol y la luna. En el mundo circundante, la naturaleza se manifiesta al ser-ahí como objeto de la ocupación. Los útiles forman parte de un todo.

El mundo de los útiles se muestra *ex negativo*, o sea, en el instante que algo deja de funcionar. El útil es un ente intramundano, que pertenece al mundo, y posee tres modalidades:

- **El útil que no puede emplearse:** una herramienta dañada representa la disfuncionalidad. Al poderse usar, se hace patente su uso. La inempleabilidad se descubre en el trato circunspectivo, significando que un dato dañado sigue siendo útil.
- **El útil que no se halla a la mano:** por ejemplo, si alguien no encuentra las llaves de su carro, descubre que pierden su carácter de estar-a-la-mano. No es que deje de existir pero su ausencia revela funcionalidad específica.
- **El útil que obstruye la ocupación:** por ejemplo, alguien va en su carro y pincha una llanta. En ese momento, se da cuenta de la función concreta de la llanta, ya que entre más se tarde en hacer el cambio, la disfuncionalidad del útil se hace más patente.

Estos casos revelan las remisiones de los útiles al ser-ahí que normalmente está oculto o no se le da importancia. Es como cuando alguien se enferma se le da importancia a ciertas partes del cuerpo que normalmente se ignoran. El ser humano entiende la función de ciertos objetos gracias a su carencia.

En ciertas condiciones, los útiles llegan a remitir a otros útiles, asumiendo la función del signo. Para Heidegger (2022), el signo es un útil que tiene la función de señalar. Por ejemplo, las luces intermitentes de un carro. Un conductor ve como se enciende la luz intermitente izquierda del carro de adelante, con esto se da cuenta que el de adelante desea cruzar a esa dirección y actúa en consecuencia. El conductor interpreta el significado de la luz, no sus propiedades físicas como sus circuitos o materiales. La reacción que tiene el conductor demuestra la familiaridad que tiene con el sistema de signos, los cuales funcionan en contextos de remisiones y alertan al ser-ahí.

Los signos, aparte de tener el carácter instrumental del útil, cumplen con una función remisional. Se entienden dos tipos de remisión:

- **Remisión por utilidad:** el signo es un objeto de uso cuya función es indicar algo de la manera en que un útil cumple una función. A esto se le llama remisión por utilidad.
- **Remisión como señalar:** el signo siempre indica algo.

El significado del signo, al igual que el del útil, se determina por medio de su uso. Siguiendo el ejemplo de las luces intermitentes, el conductor entiende su determinado modo de empleo y que este no es un mero elemento decorativo. El trato circunspectivo que el ser-ahí mantenga con su signo le va a revelar lo que el signo está señalando.

Los signos permiten que el ser-ahí se encuentre con los entes a la mano. Provoca que una totalidad de útiles se vuelva accesible y posibilita el trato en la ocupación, asegurando una orientación en el mundo circundante.

El ente intramundano se puede convertir en signo, ya que son útiles que llevan la circunspección explícita de un todo de útiles. Es por esto que, el señalar del signo está fundado en la estructura pragmática. Se presupone una totalidad de útiles y un contexto de remisiones. El signo no solo está a la mano como otros útiles, sino que nos abre el mundo circundante y permite orientarnos en él. Entonces, un signo es un útil especial que tiene la función de “explicar “ al ser humano la red de tareas y posibilidades que definen su existencia en el mundo cotidiano. El signo le dice que hay algo que hacer o evitar.

Los entes intramundanos, como los útiles o los signos, que están a la mano están siempre presentes en el mundo. Gracias a estos y a su carácter remisional es que el ser-ahí puede descubrir el mundo. Cada uno de los entes guardan una conformidad con la totalidad de los útiles. Estas conformidades se determinan por una totalidad de conformidades que es anterior al uso del útil singular. En esta totalidad descansa la totalidad de los útiles y aparece cada útil con su función. Por ejemplo, una granja es una totalidad de conformidades. Es un conjunto de útiles remisionalmente entrelazados. En la totalidad, en este caso la granja, se puede sustituir la falta de un útil por otro. En el caso de la granja, un tractor dañado puede ser reparado con la ayuda de otras herramientas.

La remisión siempre emerge al ser-ahí, el cual es el último en la cadena de las remisiones de la totalidad de conformidades. Es el único ente que comprende los usos y significados de los útiles. Por ejemplo, un martillo remite al martillar, el martillar remite a la construcción de una casa y la construcción remite a aguardar al humano de la intemperie. Todos los útiles remiten al ser-ahí, ya que es el usuario final. El ser-ahí se mundaniza, permitiendo que los útiles le salgan al encuentro.

El carácter de relación de las remisiones se determina por la noción de significatividad. Esta noción es el horizonte último del ser-ahí en cada caso del mundo. Entonces, Heidegger (2022) concluye que el mundo es un horizonte de comprensión y un espacio de posibilidades. Dentro de él, el ser humano se comprende a sí mismo y a su alrededor, dándole la capacidad de actuar en consecuencia de esa comprensión.

Todos los entes tienen el carácter de estar-descubiertos, ya que una comprensión previa de los mismos se basa en la familiaridad con el mundo inherente al ser-ahí. La significatividad que está siempre abierta en el ente es la condición fundamental del descubrimiento, convirtiéndose en un elemento constitutivo del ser-ahí. Heidegger (2022) distingue tres modos de ser de los entes:

- **Estar a la mano:** se refiere al ser del ente que sale al encuentro de una manera pre-reflexiva en el mundo circundante.
- **Simple presencia:** se refiere al ser del ente observable que está ahí delante. Este cuenta con ciertas propiedades observables.
- **Mundanía y significatividad:** se refiere al ser del ser-ahí que posibilita el descubrimiento de los entes.

El ser-en-el-mundo del ser-ahí implica que el mundo ya está constitutivamente disponible, incluso antes de cualquier acto de voluntad o reflexión explícita. La existencia humana se manifiesta como una abstracción pre-reflexiva en el mundo circundante, donde el ser-ahí se sumerge circunspectivamente en la red de remisiones que constituyen el todo de los útiles. La ocupación en las tareas prácticas se basa en una previa familiaridad que es tan absorbente que el ser-ahí tiende a perderse en las cosas que están dentro de ese mundo. Esta absorción en la funcionalidad y la tarea inmediata es el mecanismo fundamental que conduce al ser humano a una vida impropia, ya que su ser se define por los entes intramundanos en lugar de por su propia posibilidad de ser.

5.1.2. Ser-con

La actividad humana no puede reducirse únicamente al instrumentalismo pragmático. El ser-ahí no solo está constituido por el ser-con-el-mundo. En otras palabras, el ser humano

no es solo trabajo. Según Heidegger (2022) “es inherente al ser del ser-ahí el irle en su ser mismo el se-con otros” (p. 165). Esto la convivencia con los otros.

El ser-ahí, como se estableció anteriormente, “es un ente que en cada caso soy *yo* mismo; el ser-en-cada-caso-mío” (Heidegger, 2022, p. 155). Por lo tanto, el ser-ahí es un *yo*. Es importante establecer que el ser-ahí no establece quién es el *yo*. El ser-ahí es algo que se mantiene igual en el tiempo y es simplemente presente.

En el trato cotidiano del ser-ahí con el mundo no es él mismo, sino que es los otros, es un *no yo*. Los otros o el otro es todo ser-ahí que no sea *yo*. El *no yo* no significa una falta de personalidad propia, sino es un determinado ser *yo mismo* o *nosotros mismos*. Esto significa que el ser-ahí no es inmediatamente él mismo. Ser *sí mismo* y *no ser sí mismo* son dos posibilidades fundamentales del ser-ahí. Un ser humano no es inmediatamente auténtico, sino que debe de conquistar esa autenticidad.

El ser-en-el-mundo establece que el ser-ahí no está separado del mundo y el ser-con dice que el *yo* no puede estar aislado del otro. Los otros co-determinan el quién del ser-ahí. Esto se debe a que los otros están en coexistencia y en el co-estar con el *yo* en el mundo. En el mundo circundante, en el que el ser humano se mueve, está en contacto con otros seres humanos.

Los otros están siempre co-presentes en el trato con los entes intramundanos del ser-ahí. Por ejemplo, el zapatero no sólo trata con sus herramientas, sino que los zapatos que fabrica van para alguien. Los otros aparecen de forma co-originaria en la totalidad de remisiones y significatividades de los útiles. Entonces, los otros están siempre en el mundo con el ser-ahí, incluso cuando este está solo. En la soledad, el ser-ahí vive el co-estar de un modo deficiente y privativo. El ser-ahí está con los otros hasta el punto que no se distinguen de ellos. Entonces, el mundo se define como un mundo compartido, donde existe una constante convivencia.

La coexistencia es un estar-con-otros-en-el-mundo y un modo de existencia de los otros y no una estructura del ser-ahí. Entonces, el co-estar es la determinación existencial propia de cada ser-ahí. Por otro lado, la coexistencia es la determinación fundamental de la existencia de los otros y no un modo del ser-ahí.

En el mundo circundante, el ser-ahí muestra un cuidado con lo que lo rodea. Heidegger (2022) se refiere a cuidado como una estructura fundamental del ser-ahí, en la que se preocupa y mantiene una relación con el mundo. El ser-ahí se cuida de los entes intramundanos, pero a la hora de encontrarse con el otro, se pone en juego un tipo de cuidado llamado solicitud. Está se da en el mundo compartido y directamente con el otro. La solicitud es el trato que el ser humano mantiene con otros seres humanos.

Existen varias formas de tratar con los otros, desde formas positivas a negativas. Está la solicitud negativa, donde existe una deficiencia e indiferencia en el trato cotidiano. Se prescinden los unos de los otros. El ser humano es apático con los demás. Pero está también la solicitud positiva, donde se puede tener una solicitud sustitutivo-dominante y otra anticipativo-liberadora.

En la solicitud sustitutivo-dominante, se le quita al *otro* su cuidado, convirtiéndose en dependiente. El otro pierde la capacidad de su ser-en-cada-caso-mío y queda al cuidado de otro otro. Por ejemplo, ciertas personas al llegar a una edad avanzada sufren de demencia, lo que les impide llevar una vida por sí mismos. Al aparecer está condición, los familiares se ven ayudados a llevar al anciano a un asilo, donde lo cuidarán. Por otro lado, en la solicitud anticipativo-liberadora, el cuidado se dirige directamente a la existencia del otro. No se le sustituye ni se le domina, como en la solicitud sustitutivo-dominante, sino que se le devuelve la posibilidad de cuidarse a sí mismo, dejándole en libertad para asumir su propio cuidado.

La solicitud se da en el mundo público de la vida cotidiana. Los otros y el ser-ahí aparecen fácticamente de manera previa en la cotidianidad. “La cotidianidad es un modo de ser del ser-ahí también cuando y justo cuando el ser-ahí se mueve dentro de una cultura altamente desarrollada o diferenciada” (Heidegger, 2022, p. 82). En otras palabras, el ser humano siempre se relaciona con los otros seres humanos en su vida diaria y cotidiana.

Gracias al ser-con se puede llegar a comprender al ser-ahí como un ente encapsulado en su propia interioridad que ocasionalmente establece puentes de contacto con la exterioridad de los otros. Por el momento, se encontraron dos formas de ser. Una en primera persona, que es el ser-en-cada-caso-mío del ser-ahí, y la otra es en segunda persona, el *tú* del *otro*. Pero Heidegger (2022) encuentra una tercera forma de ser llamada *das Man*.

El *das Man* hay que entenderlo como un constructo impersonal el cual se refiere a una colectividad anónima. Es una modalidad de existencia impropia. “El *das Man* es en y por todas partes, pero de tal manera que siempre se ha escurrido ya de dondequiera que el ser-ahí urge a tomar una decisión” (Heidegger, 2022, p. 170). En otras palabras, en el *das Man*, el ser-ahí no es dueño de sus pensamientos o actos, sino que estos ya se le son dados. Es un eslabón de la vida pública. Es la opinión pública, las tendencias, la cultura misma.

La solicitud tiene la tendencia de buscar diferenciar al ser-ahí del otro. Esto provoca una rivalidad y choque del que surgen los diferentes conflictos y desacuerdos. Entonces, el ser-ahí está siempre sujeto al dominio de los otros en su cotidianidad. Este dominio se da a través de los medios de comunicación u otros modos de influencia. Heidegger llama esto la dictadura del *das Man*, el cual prescribe el modo de ser en la cotidianidad.

En la dictadura del *das Man* se forma una normatividad que define lo bueno, lo malo, lo justo, lo injusto, lo emocionante, lo aburrido, lo relevante, lo absurdo, entre muchos otros. El *das Man* tiene la estructura existencial de la publicidad, la cual es la que regula toda interpretación del mundo y del ser-ahí. Determina los modos de ser del ser-ahí y como este se preocupa por los entes intramundanos y los *otros*. Heidegger (2022) conoce al *das Man* como el modo de ser cotidiano del ser-ahí.. Aquí, el ser humano no tiene una identidad propia, sino que le es dada una.

El *das Man* establece una medianía que se anticipa a la formulación de cualquier opinión y juicio propio. En la cotidianidad, el ser-ahí es despojado de su responsabilidad de ser libre, quitándole el peso de la decisión. El *das Man* ofrece soluciones predefinidas para que el ser-ahí no piense por sí mismo. Pero, se puede romper la normatividad pública, ya que el ser-ahí experimenta su existencia en la cotidianidad.

Derrida (1994) destaca el carácter iterativo de la comunicación. Esto significa que un mensaje es efectivo si se enmarca en su horizonte de inteligibilidad. Entonces, un mensaje nunca se logra determinar de forma ideal, ya que depende del contexto y situación de los oyentes y hablantes. La iterabilidad permite que el signo escrito pueda tener sentido a pesar de que el autor ya no esté presente. Un texto puede ser releído y reinterpretado en otros contextos. Esa capacidad abre la posibilidad de una ruptura y de una creación de nuevos significados. La ruptura da paso a una resignificación del signo en una nueva cadena de

significación. Este proceso le da al lector la posibilidad de reinterpretar un mismo fenómeno.

El proceso de resignificación explica cómo el *das Man* no termina de determinar el modo de ser del ser-ahí. Las acciones no quedan dentro del marco de la medianía impuestas por la publicidad. El espacio indeterminado abre la posibilidad del pensamiento crítico, permitiendo crear una ruptura en la hegemonía de los ideales regulativos, abriendo la posibilidad de una reapropiación.

El ser-ahí existe de forma impropia en la cotidianidad impuesta por el *das Man*. Pero, queda claro que no está condenado a vivir impropriamente. El ser humano debe de buscarse a sí mismo para existir de forma propia. El ser-sí-mismo es una modificación existencial del *das Man*. Es importante mencionar que existir propiamente no significa deshacerse de la tradición, sino de reapropiarse. Esto se seguirá describiendo más adelante.

5.1.3. Angustia y cuidado

La disposición afectiva de la angustia permite entender el nexo estructural de las estructuras existenciales: el cuidado. La angustia es un modo de apertura. Coloca al ser-ahí ante sí mismo, ya que a su estructura ontológica le “es inherente la comprensión del ser” (Heidegger, 2022, p. 232). El ser-ahí tiene la condición de estar caído, que significa un sumergimiento en la cotidianidad del *das Man*. Vive en el peligro de perderse a sí mismo en el mundo del que se ocupa. La angustia muestra al ser-ahí su mundanidad, su ser-en-el-mundo. El ser-ahí no puede comprender el mundo conceptualmente, ya que no tiene la posibilidad de una determinación. Esta imposibilidad es la razón por la cual el ser-ahí es lanzado a través de la angustia contra sí mismo. Entonces, se entiende la angustia como un contramovimiento a la caída en el *das Man*, el verdadero principio de individuación.

La angustia es el llamado que el ser-ahí se hace a sí mismo. Es el estado de ánimo que saca al individuo de la masa, lo confronta con su propia existencia solitaria y, por lo tanto, le devuelve la libertad de ser auténtico.

La angustia cuenta con tres momentos: el ante-qué de la angustia, el por de la angustia y el angustiarse mismo. El ante-qué es indeterminado, no es una amenaza concreta como cuando se le tiene miedo a algo. “La angustia no sabe qué es aquello ante que se angustia”

(Heidegger, 2022, p 237). El por de la angustia es el ser-ahí mismo. En ella, el ente intramundano se vuelve insignificante, entonces el ser-ahí se encuentra a solas consigo mismo. El mundo y los *otros* ya no son capaces de ofrecer nada. Con la angustia, el ser-ahí entiende su ser libre para la libertad de escogerse y tomarse a sí mismo. Se abre la posibilidad de elegirse con libertad. La propiedad y la impropiiedad se abren como posibilidades del ser-ahí.

La angustia aísla y abre al ser-ahí como un solipsismo existencial. Heidegger (2022) describe este solipsismo como una remisión al ser-ahí como resuelto, que proyecta su existencia desde un horizonte de posibilidades. El solipsismo lleva al ser-ahí ante sí mismo como ser-en-el-mundo.

La angustia saca al ser-ahí de su sentirse en casa en el mundo. La sensación de falta de hogar expresa una incomodidad para el ser-ahí. La angustia permite que el ser-ahí tomé conciencia como individuos capaces de autodeterminación. Se da pie a un colapso de los significados dados y en los que se vive en la cotidianidad. La angustia muestra al ser-ahí como posibilidad, como abierto a la realización en cada caso de una manera u otra. Es un reconocimiento y crecimiento que coloca al ser-ahí cara a cara con su poder-ser más propio. Para el ser humano, la angustia es ese momento donde toda la vida misma parece carecer de significado.

Existen tres determinaciones estructurales, que en su cooriginariedad constituyen el todo del ser-ahí:

- **Existenciaridad:** el ser-ahí, una vez exista, se confronta con la posibilidad de sí-mismo. La angustia le revela el ser-libre para ser de una forma determinada, proyecta las las posibilidades y de cierta forma se anticipa-a-sí. En otras palabras, es el anticiparse del ser-ahí en sus posibilidades. El ser humano se proyecta a sí mismo en lo que se puede llegar a convertir.
- **Facticidad:** manifiestan la condición de arrojado que es propia del ser-ahí. El anticiparse-a-sí se da como un estando-ya-en-un-mundo. La existenciaridad se halla determinada esencialmente por la facticidad. Una persona no puede proyectarse a sí misma sin estar en el mundo.

- **Estado de caído:** es el modo de ser inmediato en el *das Man* público, se hace accesible en el discurso, en concreto en su forma cotidiana de la habladería. El existir fáctico del ser-ahí no solo es un poder-estar-en-el-mundo, sino que ya está siempre absorto en el mundo de sus ocupaciones cotidianas en la forma de la caída.

El ser de ser-ahí es un anticiparse-a-sí-estando-ya-en-el-mundo-en-medio-de (el ente que comparece dentro del mundo). Esta es la estructura unitaria presente en los modos de ser del ser-ahí, y Heidegger (2022) la conoce como cuidado. Esta se presenta en la forma de la ocupación, solicitud y cuidado de sí de un ser-ahí. El cuidado es la condición ontológica de posibilidad. Se da existencialmente *a priori* en todo comportamiento fáctico y situación del ser-ahí. Todas las actividades, como la actividad política o la actividad deportiva, son formas de cuidado del ser-ahí. El ser-ahí es primaria y originariamente cuidado. El ser humano siempre va a buscar ocuparse de alguna forma u otra.

5.1.4 *La muerte*

El análisis del cuidado demuestra que el ser-ahí se caracteriza por la apertura. En otras palabras, no es un sistema cerrado o una obra acabada. Es indeterminado y está sometido a un constante proceso de realización. El inacabamiento del ser-ahí es un resto pendiente de poder-ser. Mientras exista, el ser-ahí nunca alcanza su integridad, es algo inconcluso. La integridad se deja de asimilar en el momento en que se deja de ser, cuando ya no es posible ninguna proyección. Heidegger (2022) dice que “tan pronto como el ser-ahí existe de tal manera que ya no falta absolutamente nada en él, se ha convertido a una con ello en un ya no ser-ahí” (p. 293). Este ya no ser-ahí es la muerte, la cual es la posibilidad última y radical del ser-ahí. La muerte es la posibilidad ontológica de haber-llegado-al-fin.

El ser-ahí no puede experimentar directamente la muerte. Este contempla su sentido con la muerte de los *otros*, lo que le revela su mortalidad. Esta experiencia forma parte de la vida cotidiana del ser-ahí. Por ejemplo, una persona siempre ve en noticieros o escucha gracias al boca a boca conversaciones en las que se mencionan explícitamente de la muerte

de otras personas. También, el ser-ahí, está en contacto con ritos funerarios o cultos. Esto lo mantiene con una constante relación con la muerte.

En la muerte, el *otro* pierde su ser-en-el-mundo y el modo de ser propio del ser-ahí para quedar reducidos a una mera cosa corpórea. El cadáver es un ente no-viviente y se le dispensa en una forma especial de cuidado que Heidegger (2022) conoce como solicitud reverencial.

La muerte de los *otros* viene acompañada de la vivencia por la pérdida que experimenta su familia. El ser-ahí cercano al *otro* difunto asiste al morir, la cual es una posibilidad del ser, pero no lo experimenta por sí mismo. Es la forma en la que los humanos se dan cuenta de esa posibilidad radical.

La muerte, como posibilidad de existencia, se juega el ser del ser-ahí. El encuentro con la muerte permite que el ser-ahí se comprenda por sí mismo de forma total y propia. Entonces, la muerte pone de manifiesto el irreducible ser-en-cada-caso-mío de la existencia del ser-ahí. Cuando una persona se da cuenta de su finitud, se da cuenta de que su vida es única e intransferible, forzándose a tener una comprensión total de sí misma.

El ser-ahí está en una permanente no-integridad que finaliza con la muerte. Esto significa que es un permanente todavía-no que está abierto a posibilidades de existencia. La vida humana no es estática, sino es cambiante y moldeable. La muerte obliga al ser-ahí a reconocer que la existencia no se limita a momentos específicos sino que lo que realmente importa es la integridad de esos momentos y, sobre todo, el cómo se viven. Entonces, la muerte es un estar-vuelto-hacia-el-fin, y no un haber-llegado-al-fin. Siempre le pertenece al ser-ahí y a lo que él ya es siempre. En palabras simples, la muerte no es un evento futuro al que se llega, sino una posibilidad constante e inherente que ya forma parte del ser-ahí y que define su existencia desde el principio.

El estar-vuelto-hacia-el-fin se revela en tres momentos estructurales: la existencialidad, la facticidad y la caída. El ser-ahí debe de anticiparse a su posibilidad de anticiparse-a-sí. La muerte es inminente por esto mismo. Entonces, el anticiparse-a-sí del cuidado se refiere en última instancia a la muerte como fin del ser-ahí. En su facticidad, el ser-ahí puede dejar de ya-estar-siempre-en-el-mundo. Pero no lo reconoce de forma inmediata, hasta que llega la angustia. Con esto, Heidegger (2022) no se refiere a un miedo

de dejar de vivir, sino un modo de comprender de forma existencial la muerte. En la caída en del *das Man*, se encubre la relación que el ser-ahí guarda con la muerte. Huye de la muerte constantemente y la ignora como su posibilidad más radical. Entonces, el ser-ahí tiene que asumir esta posibilidad en su anticiparse-a-sí.

El ser-ahí suele reprimir la experiencia del morir a pesar de estar rodeado de ella en su cotidianidad. Se tiene el pensamiento permanente del todavía-vivo, ignorando la posibilidad de la muerte. El *das Man*, entonces, genera un sentimiento de tranquilidad respecto a la muerte en este encubrimiento. La narrativa del *das Man* intenta persuadir al moribundo que se va a recuperar. Esto se hace explícito cuando se usan frases como: “te vas a mejorar”. También hay una especie de censura en relación a la muerte, ya que se considera descortés e irrespetuoso tocar el tema de forma explícita. Entonces, la angustia se presenta como inseguridad en un ser-ahí que se siente seguro de sí mismo en la cotidianidad. El *das Man* no tolera el coraje para la angustia ante la muerte, busca convertirla en miedo ante la llegada de un acontecimiento. El ser humano le teme a su propio fin, por lo que intenta olvidarse de él en la absorbiéndose en su rutina. Pero es importante que el ser-ahí conozca su verdadero existencial, ya que le puede dar una brújula a la existencia propia.

La muerte, como posibilidad, no se puede llegar a realizar. Se puede provocar, por ejemplo, mediante el suicidio. Pero esto no hace real la posibilidad de la muerte, pues con el fin del ser-ahí termina toda posibilidad del ser. Estar vuelto hacia la muerte no implica una realización de ella. El ser-ahí debe de buscar una actitud hacia la muerte. Heidegger (2022) conoce esta actitud como anticipación. Anticipación no es un plan de acción ante la muerte, ya que esta es indeterminada, llega de manera súbita. Es tomar conciencia de esta posibilidad radical, asumirla e integrar como un elemento de la existencia del ser-ahí. Tampoco es una meditación constante en la muerte. Esto abrumaría al ser-ahí en lugar de proporcionar el horizonte final de nuestras acciones y decisiones.

La muerte es la posibilidad de toda imposibilidad de comportamiento hacia ella. En la anticipación, el ser-ahí se abre para sí mismo respecto a su extrema posibilidad. Se revela como posibilidad de comprender el poder-ser más propio. Como se determinó anteriormente, la muerte ayuda a entender al ser-ahí su existencia propia. La muerte, al ser

el límite del ser-ahí en el mundo, fuerza una confrontación definitiva con la existencia, obligándolo a abrirse paso y romper con la inautenticidad.

5.1.5 Temporalidad y cuidado

La anticipación de la muerte constituye la estructura general del ser-ahí que encuentra su concreción en la resolución fáctica. La resolución es el hacerse cargo de la finitud. Toda decisión fáctica del ser-ahí es provisional mientras no sea hecha en la anticipación de la muerte. Así, las decisiones adquieren un sentido propio para la existencia humana. El ser-ahí sólo puede resolverse si se comprende como un ser finito.

La resolución, entendido en palabras simples, es la capacidad de tomar decisiones, también de modificarlas o deshacerlas. Está se concreta en la temporalidad. El ser-ahí es un ser temporal, todas sus estructuras fundamentales descansan en la temporalidad. La existencia humana está regulada por el tiempo.

Es en la resolución donde el ser-ahí acepta su condición humana. Se demuestra que el ser humano debe de hacer algo consigo mismo. “El estado de resuelto retrotrae al ser-ahí a su más peculiar poder de sí mismo” (Heidegger, 2022, p. 374). Entonces, se entiende la existencia humana como un proyecto de vida que se halla sujeto a importantes limitaciones. La vida que el ser-ahí escoge como suya termina excluyendo otras posibilidades de vida. También, la vida es susceptible a llegar a su fin en cualquier momento.

Para entender mejor el concepto de la resolución heideggeriana, se debe entender el *Fedón* de Platón (1871). En este diálogo se describe la muerte de Sócrates. Este muere como vivió, de forma resuelta, valiente y serena, siempre de acuerdo con sus convicciones filosóficas. La resolución es entonces ser una persona con identidad, o sea, adoptar una actitud, elegir de manera genuina una forma posible de existencia, consciente de las limitaciones y vulnerabilidades.

La certeza de la muerte es existencial y se atestigua en la resolución. La situación fáctica en la que el ser-ahí se abre a un libre resolverse, que primeramente es indeterminado, está abierta a la determinabilidad. Es una posibilidad a la modificación de las decisiones e incluso al perderse en la irresolución. Entonces, Heidegger (2022) reconoce la irresolución como una resolución impropia, y la resolución precursora es una resolución propia. La

certeza de la resolución no es una garantía contra la existencia impropia, sino que la muestra como un modo posible de ser. El mejor ejemplo para explicar estas palabras es usar de ejemplo la película *Ikiru* (1952) de Akira Kurosawa. El protagonista, Kanji Watanabe, es un funcionario aburrido y despreciado por su propio hijo. Vive la cotidianidad, en la resolución impropia. No es hasta que se le diagnostica cáncer (se da cuenta de la certeza de la muerte) donde se mueve hacia una resolución. La película finaliza con Watanabe realizando una buena acción, ayudando a unas mujeres que necesitaban la aprobación para construir un parque infantil. Aquí, Watanabe pasa de la resolución impropia a una resolución propia, dándole un sentido a su ya finita vida. Acepta su enfermedad como revelación de que puede hacer algo más consigo mismo.

La resolución precursora exige una relación activa y creativa con la existencia del ser-ahí. Este debe adecuarse a las situaciones, ser flexible para hacer frente a los diferentes tipos de imposibilidades que le acechan. Por ejemplo, si un boxeador queda lesionado de por vida, debe de buscar otra forma de ocuparse de manera propia en su vida. A la hora de resolverse, se imprime a la vida del ser-ahí una dirección determinada. La resolución constituye una respuesta a la angustia generada por la certeza de la muerte. Pero, la esta resolución precursora no es un escape para sobreponerse a la muerte, sino la comprensión obediente a la llamada de la conciencia, que le deja abierta a la muerte la posibilidad de adueñarse de la existencia del ser-ahí y de disipar radicalmente todo encubrimiento rehuyente, tal como lo hace Watanabe en *Ikiru* (1956).

El ser-ahí se debe abrir paso a través de la cotidianidad que encubre su propio modo de ser. Este tiene la capacidad de auto interpretarse. Es por esto se puede interpretar la ontología heideggeriana comprendiendo que el ser humano es un animal interpretativo. El modo propio del ser-ahí es una modificación del *das Man*. Se decide por el sí-mismo propio desde la caída en que se encuentra de forma inmediata y regular. El *yo* experimenta quién *soy* realmente a través de la comprensión de las posibilidades más propias. Las posibilidades más propias ya siempre están dadas, pero quedan luego sepultadas en el encubrimiento de la vida cotidiana. El ser humano debe de escapar de lo ya establecido para ser él mismo.

El cuidado es la estructura fundamental de la mismidad. Está mismidad puede ser descubierta existencialmente en el modo propio de poder-ser-sí-mismo. Entonces, el ser-ahí logra su ser-en-el-mundo, desde el cual logra cierta estabilidad del sí-mismo y conquista su mismidad propia por medio de la resolución. El *yo* propio logra ser consciente de sí mismo desmarcándose de los alineamientos colectivos de la vida pública.

El horizonte desde que el ser-ahí comprende es el fondo desde el cual puede concebirse la posibilidad de que algo sea lo que es. Este horizonte es la temporalidad, que es fundamentalmente extática.

En la resolución precursora, la capacidad del poder-venir-hacia-sí-mismo remite al fenómeno originario del futuro. El futuro comprendido existencialmente no es un “todavía no es”, sino el camino por el que el ser-ahí viene hacia sí mismo en su más propio poder-ser. Heidegger (2022) comprende este futuro propio como el advenir. Entonces, el ser-ahí está abierto al futuro en el sentido de lo que está por venir. La resolución precursora hace al ser-ahí venidero. Esto, simplificado, significa que una persona está siempre a la expectativa de lo que pueda llegar a pasarle.

El ser-ahí se descubre en el haber-sido. Se comprende de forma retrospectiva. El ser-ahí no puede apropiarse propiamente de su futuro sin una apropiación propia del pasado. Este haber-sido emerge del advenir, y es la forma propia del pasado. Una persona analiza lo ya vivido, sus propias experiencias, para tomar una postura a los eventos que se avecinan.

El ser-ahí, gracias a la resolución precursora, puede actuar y hacer lo que se halla presente en el mundo circundante del que regularmente se ocupa. Esto solo es posible en el horizonte del presente. El presente propio se manifiesta como instante, que se puede comprender como un haber-sido advenidero. Es en el ahora donde la persona actúa.

Volviendo venideramente a sí, la resolución se pone en la situación, presentificándola. El haber-sido emerge del advenir, de tal manera que el futuro que ha sido, o que está haciendo, hace brotar de sí el presente. Entonces, la temporalidad es el sentido del cuidado. Heidegger (2022) entiende la temporalidad originaria como sentido de cuidado en términos de advenir, haber-sido y presente. El tiempo responde a dos maneras

de temporalización. Son momentos temporales propios de advenir, haber-sido y presente, y momentos temporales impropios de futuro, pasado y presente.

La temporalidad se reconoce como finitud. En la resolución precursora, el ser-ahí existe de un modo finito, vuelto hacia la muerte. La finitud cierra el poder-ser y le ofrece al ser-ahí un fin. En la resolución precursora, el ser-ahí anticipa su fin y de esta manera le permite cerrar su existencia, comprenderse desde su finitud. El tiempo entonces no es un receptáculo vacío, sino algo que debe ser plenificado, llenado y vivido por el ser-ahí.

5.1.6. *Historicidad*

La existencia del ser-ahí se extiende entre dos puntos radicales: el nacimiento y la muerte. La vida no es una mera colección de sucesos en el tiempo, sino que se constituye en esta extensión. Estos extremos sólo son mientras que el ser-ahí exista. El nacimiento y la muerte son en base del ser del ser-ahí como cuidado. Entonces, Heidegger (2022) entiende que la temporalidad es el fenómeno que posibilita la constitución de una trama vital.

La historicidad es la forma en la que se despliega la temporalidad auténtica del ser-ahí. Es el acontecer mismo de la historia, el proceso de gestación histórica al que está sometida cualquier fragmento de existencia humana. El ser-ahí es ser histórico, ya que está constituido por el conjunto de las capas de sentido que determinan nuestra existencia temporal. Entonces, la historicidad se entiende como un modo de ser y no como un objeto de estudio.

La relación que el ser-ahí mantiene con su pasado histórico se manifiesta de dos formas: el pasado como aquello que ya no existe, que pertenece a la historia; la relación afectiva que mantiene con el pasado desde su presente, la influencia del pasado y las consecuencias de este sobre él mismo. El mundo circundante se halla repleto de cosas que hacen explícita una relación con el pasado, como esculturas, restos arqueológicos, archivos, templos y monumentos históricos. Son un trozo del pasado todavía presente en él. Estos entes dejan de ser a la mano y se transforman en testigos del pasado. El mundo al que pertenecían desapareció y pasan a formar parte de un mundo ya sido. El ser-ahí también tiene su pasado, pero no de la misma forma que la tiene una cosa.

El ser-ahí, como indeterminado, no saca las posibilidades de su existencia de la nada ni son tomadas de la muerte, sino que proceden de su destino individual y colectivo. No conquista las posibilidades de existencia mismas a partir del estar-vuelto-hacia-el-fin, sino que solo le da un criterio para distinguir las propias de las impropias. Aquí aparece la herencia o el legado como posibilidades que se transmiten. La fuente de posibles proyectos de vida que tiene el ser-ahí es la herencia que comparte con otros individuos de su misma comunidad. La cultura tiene una gran cantidad de interpretaciones a su disposición. Entonces, la existencia propia siempre repite posibilidades. Entonces, se interpreta el pasado como un almacén de oportunidades para existir de manera propia.

“Al gestarse histórico del ser-ahí son esenciales el abrirse y el interpretarse” (Heidegger, 2022, p. 454). Entonces, queda claro que el ser-ahí no debe hacer lo que el otro hizo ya, sino transformar esa posibilidad a través de la apertura y la interpretación. Por ejemplo, imitar a Cristo no significa que alguien diga que es el hijo de Dios, sino que la vida de Cristo le sirve de modelo de inspiración que se adapta a sus propias circunstancias. El ser-ahí extrae las posibilidades por medio de la herencia y las toma del legado transmitido. Sin legado no hay ser-ahí. El ser-ahí recibe el legado en forma de una posibilidad existencial solo cuando se proyecta hacia su fin, cuando comprende y asume su finitud. Se asume en la resolución precursora, lo cual coloca al ser-ahí ante su destino.

Para Heidegger (2022), destino es el acontecer en que el ser-ahí hace entrega de sí mismo a sí mismo en una posibilidad que ha heredado, pero que también ha elegido. Explicado en otras palabras, es algo así como un paquete de posibilidades de las cuales puede aceptar o devolver. El destino hace patente la presencia de dos potencias: la superpotencia de la libertad finita y la impotencia del abandono de sí mismo. La superioridad del poder surge de la asunción de la propia impotencia, de la aceptación de las circunstancias de la vida que determinan la situación del ser-ahí. Es aceptar las contingencias de la vida. Lo único no contingente es la decisión, la resolución de aceptarse como finito en la anticipación de la propia muerte.

El destino individual forma parte de una comunidad de destinos, ya que, como se establece anteriormente, el ser-ahí es ser-con. El acontecer de un pueblo es el como los *otros* determinan como destino común el acontecer del ser-ahí. El destino común se

manifiesta en dos modos básicos de la vivencia: la comunicación y la lucha. La comunicación une, la lucha separa.

Las relaciones existenciales concretas en las que se proyecta el ser-ahí se extraen desde la comprensión de la tradición. Entonces, la repetición es la tradición explícita, el retorno a las posibilidades del ser-ahí. No es una restauración del pasado como tal, sino una réplica de este. Las posibilidades se dan de forma diferente. A través del haber-sido, el ser-ahí conquista su posibilidad y sida. El ser histórico puede asumirse repetitivamente en su historia. Entonces, la repetición le revela por primera vez al ser-ahí su propia historia.

La historicidad se caracteriza por los siguientes momentos estructurales:

- El destino individual como entrega a sí mismo a las posibilidades transmitidas por el legado de la tradición.
- El destino común como indisolublemente ligado a la comunidad y generación a que se pertenece.
- La repetición como apropiación productiva de posibilidades y revocación del pasado.

Cuando el ser-ahí comprende su finitud, se da cuenta que su situación es histórica, repleta de posibilidades heredadas y transmitidas. Desde el estar-vuelto-hacia-el-fin se abre el estar-vuelto-hacia-el-comienzo y el ser-en-el-mundo de manera genuina y propia.

El mundo también tiene historia, ya que los entes intramundanos son mundi-históricos. Forman parte de la historia humana y son históricos en la medida en que el ser-ahí existe. El ente propiamente histórico es el ser-ahí, quien a través de las generaciones ha ido dando forma al paisaje y ha ido integrándose en él. Lo mundi-histórico de los entes se funda en la historicidad del ser-ahí.

La extensión temporal del ser-ahí se muestra en las situaciones en que se ve forzado a modificar o a renunciar a una decisión. Entonces, la resolución constituye la fidelidad de la existencia a su propio sí-mismo.

5.1.7. El ser en general

Toda la investigación de Heidegger (2022) es a la vez un final y un nuevo comienzo que permite una nueva comprensión de la existencia humana como cuidado. El ser-ahí no

solo comprende el ser de los entes con los que se relaciona, ni únicamente su propio ser, sino que también posee una precomprensión del ser en general. El tiempo es la condición de posibilidad de esa integridad, pues constituye el horizonte mismo en el que el ser se despliega. El ser, en última instancia, se revela en su carácter esencialmente temporal: la temporaneidad. En otras palabras, el tiempo no es solo un reloj, sino el marco fundamental sobre el que la existencia se hace posible para el ser humano. Entonces, todo lo que es, lo es solo porque ocurre y se proyecta a través del tiempo.

5.2. El ser del arte

Heidegger (2022), en el ensayo *El origen de la obra de arte*, se pregunta por el origen de la obra de arte. “Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y cómo es” (Heidegger, 2022, p. 35). Entonces, el origen de algo es la fuente de su esencia. En el caso de la obra de arte, su origen corresponde al artista. Pero no se trata de una relación de dos, sino que hay un tercer elemento: el arte. El arte es el origen del artista y aún más de la obra.

Para entender el arte, se debe de entender la obra, pero para entender la obra, se debe de entender el arte. Pero para poder dar un primer paso, se debe de entender a la obra en cuanto algo real y entender su ser. Las obras tienen un carácter de cosa, pero no es una mera presencia. En otras palabras, la obra de arte no es algo que simplemente está ahí a pesar de tener algo de cósmico, que es lo que tiene la cosa de cosa.

La obra, a su vez, tiene lo artístico. Pero también tiene la característica de abrir a lo “otro” (no es lo mismo que el otro, aquí Heidegger (2022) llama “otro” como algo más hasta ahora desconocido). Se puede descubrir en la obra algo mucho más profundo, pero para que esto aparezca, se debe de sostener en algo material. La obra de arte descubre lo “otro” y lo que se junta con lo “otro” es lo cósmico de la obra. Entonces, se logra entender a lo cósmico como la base de toda obra, es lo material gracias a lo que se descubre aquello más profundo.

La cosa se puede definir como todo aquello que no es nada. Es la piedra, el agua, el fuego. También es todo aquello que no se ve, no se presenta como ella misma, como lo puede ser la totalidad del mundo o Dios. Pero entre las cosas, Heidegger (2022) destaca las

meras cosas. Por ejemplo, un bloque de granito es una mera cosa. Tiene propiedades físicas como el peso o el color.

Lo que hace cosa a la cosa es ser una materia formada. Se compone de materia y forma. Entonces, lo cósmico de la obra se entiende como la materia que la confecciona. El bloque de granito es una materia con una forma en específico. La forma es lo que determina el orden de la materia en un determinado espacio. “En esta determinación de la cosa como materia ya está puesta, al mismo tiempo, la forma” (Heidegger, 2022, p. 45). Por ejemplo, los útiles son confeccionados con una forma y materia que ayuden a cumplir su función como útil. Pero el útil como cosa se parece a la obra. Son un ser confeccionado, pero el útil está entre la mera cosa y la obra. Entonces, se entiende a la mera cosa como un útil despojado de su ser-útil. Una piedra es una cosa, pero no posee una funcionalidad por sí sola, no tiene en su ser la esencia del útil, o sea, el ser-útil. Entonces, la piedra es una mera cosa.

Como ya se ha establecido anteriormente, el ser del útil es un servir para algo. Este sirve para descansar en un ser de confianza. Esto significa que el útil sea seguro y pueda cumplir su función. Cuando el tiempo pasa, el útil se desgasta, perdiendo su ser de confianza. Así es como el útil es despojado de su ser-útil, transformándose en una mera cosa.

Por ejemplo, Heidegger (2022) analiza el cuadro *Los zapatos viejos* de Van Gogh (1886). En este se puede apreciar un par de botas ya desgastadas. Se puede notar una deformación en la silueta y como las puntas están despintadas. Aquí se entiende al ente como útil gracias al desgaste demostrado. La de Van Gogh (1886) pintura refleja su ser-útil y ser de confianza.

Figura 11. Un par de zapatos



Nota. De *Een paar schoenen* [Óleo sobre lienzo], V. Van Gogh, 1886, *Museo Van Gogh*, *Ámsterdam*, Países Bajos.

La obra de *Van Gogh* (1886) revela, al que la contempla, el ente en sí. La pintura desoculta al ente. Esta desocultación se le conoce como *alétheia*, que significa verdad. Entonces, la esencia de la obra de arte es revelar la verdad, poner en operación la verdad del ente. En otras palabras, gracias al análisis de la pintura se pudo llegar a la conclusión de que las botas sirven para pasar por el lodo o por un camino de tierra. La pintura desoculto la funcionalidad de las botas.

La verdad no se entiende como correspondencia, sino que cuenta con una naturaleza descubridora. Según Heidegger (2022), la verdad como desocultamiento requiere a un ente descubridor el cual ya está abierto al mundo y posee una característica descubridora. La

condición de la posibilidad del descubrimiento de los entes es propia del ser-ahí. Entonces, es gracias al ser humano que existe el arte, ya que él es el que desoculta al ente que yace en la obra de arte.

Anteriormente se establece el término “otro” como lo que revela la obra. Pero ahora se llega a la conclusión de que ese “otro” es la verdad como desocultación. Pero, Heidegger (2022) menciona que la obra da apertura a un mundo. Para entender esto, se usará el siguiente ejemplo: una iglesia con estilo barroco revela, aparte de un horizonte divino, un momento histórico, una forma de pensar. A su vez, hay una apertura a un mundo comunitario, propio del cristianismo. Entonces, el ser-obra existe en esta apertura, la revelación de la verdad como desocultación y el mundo. Se establece un horizonte de significación, como el que revela el barroco o el cristianismo.

Pero la obra no es puramente mundo, sino que debe de reposar en algo. Como cosa, está condicionada por la síntesis de materia y forma. La iglesia está formada por una materia, está constituida por piedra, madera, yeso y vidrio. Esto es la tierra de la obra. El mundo se abre en la obra de arte y aparece en la tierra. El horizonte de significación reposa en el material físico del que está hecho la obra. La obra no es puramente idea, sino que requiere de lo cósmico (la tierra) como su base. De esta forma, el mundo se abre y se hace visible precisamente en y a través de la tierra.

La tierra se resiste al dominio. Por ejemplo, la piedra que constituye a la iglesia tiene una pesantez, pero esta se pierde en el cálculo, transformando esta característica a un simple número. Un color puede ser reducido a un nivel de vibraciones, pero esta pierde su querer lucirse dentro de la obra. La tierra no se desoculta, sino siempre se encuentra en un estado de desocultación. Esto permite que la materia no se desgaste por su uso. Esto diferencia a la obra del útil, que como ya se mencionó anteriormente, termina desgastando hasta terminar siendo una mera cosa.

El mundo y la tierra están siempre presentes en la obra, a pesar de sus diferencias esenciales. Heidegger (2022) establece esta relación como una lucha. La lucha se realiza cuando la tierra se establece y se abre el mundo. La lucha es la tensión dinámica entre el horizonte de significación que se abre y el material físico y resistente en el que reposa. Se conquista la desocultación del ente y es tenido en esta. Tener es resguardar. El ser es

alumbrado por una luz que pone su brillo en la obra, y este brillo es la belleza, la cual es un modo de ser de la verdad.

Anteriormente se estableció que el origen de la obra de arte es el artista. La obra tiene algo de elaborado. No aparece como la mera cosa, sino que es un ser-creado por el artista. Aquí, el ser-creado es tomado como un producirse de un producto. Este producirse coloca al ente en lo manifiesto, trayendo consigo su apertura, el establecer la verdad.

La lucha que se da en la obra es un corte que junta a los luchadores en la fuente de su unidad. No se destruyen entre ellos, sino que unifica la oposición entre medida y límite en una sola forma. La desgarradura que nace en la lucha se establece en la tierra, restableciendo y abriendo lo que se oculta. La desgarradura toma una forma, la composición que tiene la obra, lo que se expone y se propone. Entonces, el ser-creado de la obra de arte es el que fija la verdad.

Los entes que contienen en su ser el ser-creado son, a su vez, ser-creatura. Esto es la dependencia del ente a un origen. La obra cuenta con un ser-creatura, el cual refleja la lucha entre mundo y tierra, ocultación de la materia y la desocultación del ente. El origen de la obra de arte está en esta dinámica ontológica entre el horizonte de significación y el material que conforma a la obra.

La obra, para ser obra, debe de ser contemplada. Solo en la contemplación se entiende el ser-creatura como real. En otras palabras, sólo se captar la verdadera esencia o realidad de una obra cuando se mira con una atención profunda y desinteresada, sin buscar cómo usarlo o qué beneficio práctico puede dar. Para Heidegger (2022), dentro de la contemplación se da una estancia de saber. Este saber no es un mero conocer, sino un querer en medio del ente. Este querer es la resolución del ir-más-allá-de-sí-mismo. Entonces, en la contemplación, el ser-ahí no se aísla del mundo ni de sus vivencias, sino que se funde en la pertenencia a la verdad. El espectador, al contemplar la obra, aprende de lo que le muestra, a tal punto que lo puede aplicar en su propia vida. Entonces, se puede afirmar que un buen libro, una película excelente o única canción extraordinaria puede llegar a cambiar vidas de forma literal.

La verdad se pone en la forma de la obra, sucediendo como contemplación. La desocultación acontece únicamente en la apertura de lo manifiesto. En otras palabras, la

verdad no aparece en lo existente, sino que en lo poético. Para Heidegger (2022), el arte es esencialmente poesía. La poesía es un modo iluminante en el que la verdad se proyecta. El ser-ahí se hace manifiesto de sí con el lenguaje. El habla es la representación corriente de la comunicación. Pero cuando él habla menciona al ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación. Es una proyección que es poesía. El nombrar desoculta la esencia del ente partiendo de él.

La esencia del arte es la poesía, y la esencia de la poesía es la instauración de la verdad. La instauración solo puede llevarse a cabo en la contemplación. La verdad que acontece en la poesía abre las puertas a un comienzo histórico. Una obra de arte auténtica comprende en su ser nuevas formas de comprender al ente.

La verdad en el arte no es un concepto lógico, sino un acontecimiento poético que requiere la contemplación. Este acto poético no sólo permite comprender el ente de una nueva manera, sino que abre un nuevo comienzo histórico, ya que una obra de arte auténtica establece un horizonte de comprensión totalmente nuevo para la existencia.

5.3. Las características de la experiencia cristiana de la vida

Heidegger (2006), en *Introducción a la fenomenología de la religión* hace un estudio fenomenológico de la vida cristiana. Esta se halla en lo fáctico, en lo concreto, no en lo abstracto. La facticidad del cristiano inicia con la proclamación. En el Nuevo Testamento, se pueden encontrar dos tipos de proclamación. En los Evangelios, Jesús proclama el Reino de Dios. “La ley y los profetas eran hasta Juan; desde entonces el reino de Dios es anunciado, y todos se esfuerzan por entrar en él” (Lucas 16:16, Reina-Valera 1960). Pero en las cartas paulinas, la proclamación es ya Jesús como el Mesías (1 Corintios 15:1-11, Reina-Valera 1960). Según San Pablo, la salvación se da en el profesar la fe en el Hijo de Dios (Romanos 1:3, Reina-Valera 1960). Esta proclamación no es un recuerdo muerto, sino que se mantiene viva y afecta la cotidianidad cristiana (1 Tesalonicenses 3:3, 5:9 Reina-Valera 1960). Entonces, la vida cristiana auténtica se basa en su realidad concreta e inmediata, y no en dogmas intelectuales distantes. La proclamación no es un mera narrativa que se recuerda, sino una idea viva que aparece continuamente en la cotidianidad del creyente.

El cristiano, como todo ente, está arrojado al mundo. Entonces, vive su fe dentro del mundo circundante. La fe transforma la forma de vivir en la que ya es. Como dice San Pablo, cada uno debe permanecer en la condición en que fue llamado (1 Corintios 7:20, 1:26 Reina-Valera 1960). Heidegger (2006) da el siguiente ejemplo: un esclavo no busca su liberación, sino busca vivir en su condición como vocación ante Dios. Esto, en pocas palabras, significa que él cristiano es libre mundanamente, pero siempre permanece esclavo ante Dios.

Los cristianos viven en un constante todavía no (1 Corintios 7:29–32, Reina-Valera 1960). La fe construye una temporalidad comprimida, una urgencia en la que ya no queda tiempo para diferir. Esto elimina la posibilidad de posponer la decisión o de vivir en las estructuras del mundo. La fe, al establecer esta urgencia, aparece como una ruptura constante con la inautenticidad y la rutina de la vida cotidiana, exigiendo al cristiano una transformación continua. La vida cristiana se convierte en un modo de existir donde la posibilidad del fin carga de significado ético cada momento presente.

La fe se ejecuta en la vida real en forma de complejos ejecutivos: oración, fidelidad, sufrimiento. Por ejemplo, San Pablo dice que un cristiano debe de vivir en escasez, persecución y debilidad (1 Corintios 4:11-13, Reina-Valera 1960). Por lo tanto, la vida cristiana no es fácil ni armónica, sino quebrada. Necesita de un sustento, el cual es Dios mismo (Filipenses 2:12, Reina-Valera 1960).

San Pablo distingue tres formas de existencia: vivir según la carne, según el alma o según el espíritu. Estos no son diferentes partes de la existencia, sino diferentes modos de ser. Vivir según la carne es vivir en lo mundano, mientras que vivir según el espíritu es buscar la trascendencia por medio de Dios. La facticidad cristiana representa que la existencia cotidiana se vive, pero ya no desde lo inmediato, sino desde la luz de y la guianza de Dios (Heidegger, 2006).

Por último, el saber cristiano no es un conocimiento teórico, sino un saber existencial, que consiste en vivir en Cristo (2 Corintios 3:3, Reina-Valera 1960). Este saber transforma la vida concreta. No se expresa en éxtasis que apartan del mundo, sino que se da en medio de la facticidad diaria, en las relaciones, en el trabajo y en la convivencia. De este modo, la

fe no elimina la cotidianidad, sino que la resignifica desde dentro, convirtiendo lo cotidiano en un lugar donde se revela la presencia de Dios.

6. El arte como verdad y responsabilidad: un análisis crítico de *Andrei Rublev*

Andrei Rublev (1966) de Tarkovski, analizado bajo la lupa teórica de Heidegger, expone el entendimiento de la esencia del arte fundamentada a través de tres pilares esenciales: el artista, la creación artística, el arte, la coautoría y la dimensión ética del arte. La obra de Heidegger (2022) da una base sólida para entender estos fundamentos. Pero, el *Andrei Rublev* (1966) de Tarkovski complementa la teoría heideggeriana.

6.1. El artista

6.1.1. *El artista como ser-ahí*

Tarkovski representa al artista, a través de la figura de Rublev, como una encarnación del *Dasein* heideggeriano, el ser que se comprende a sí mismo a partir de su existencia. El artista, como *ser-ahí*, es el único capaz de preguntarse por el sentido de su propio ser y de asumir esa interrogación como una carga existencial. Su creación surge precisamente de ese conflicto ontológico: el arte no es un adorno ni una técnica, sino una forma de habitar el mundo en el desocultamiento de la verdad.

El modo de ser del artista y su lucha moral se plasma directamente en la conversación entre Andrei Rublev y Feofán el Griego en el capítulo *Pasiones por Andrei*. En esta escena, la conversación se centra en la maldad y el sufrimiento arraigado al ser humano. El diálogo no es solo un debate teológico, sino un acto de cuestionamiento fundamental sobre su propia existencia y su vocación, donde ambos artistas debaten sobre las implicaciones de su arte frente al sufrimiento humano, dando a entender que el artista es, esencialmente, un *ser-ahí*. En ese diálogo, el arte se vuelve un lugar de cuestionamiento del ser, donde la palabra y la imagen revelan la tensión entre la fe y la existencia.

Posteriormente, en *El Juicio Final*, esta condición del *ser-ahí* alcanza su desarrollo pleno. Rublev se niega a pintar el Apocalipsis, no por cobardía, sino por comprensión: ha reconocido su ser-con-los-otros (*Mitsein*), y entiende que el arte no puede imponerse como amenaza, sino abrir un espacio de sentido compartido. En este gesto, Tarkovski muestra al

artista como aquel que asume la responsabilidad de su existencia, comprendiendo que su obra, al igual que el ser, solo se realiza en relación con los otros.

6.1.2. *El ser-en-el-mundo del artista*

La representación de Andrei Rublev (quién representa al artista y al ser-artista) como un ser-ahí lo sitúa como un ser-en-el-mundo. Esto significa que tiene la condición existencial de arrojado al mundo, que está cargado de significados, limitaciones y condicionantes que le son impuestos y no elegidos. El mundo, recordando a Heidegger (2022), es una realidad dada que limita tanto la existencia individual del artista y termina condicionando a su obra. La característica existencial del artista es su responsabilidad frente a su mundo.

Tarkovski (2022) menciona que el artista es preso de su propia creatividad, ya que debe de aceptar su ser-en-el-mundo y entregarse a la visión que madura dentro de él, quedando atrapado por la realidad que lo circunda. Entonces, la elección del tema de su obra no es una decisión libre, sino que madura gracias a aquello que el mundo le ha dictado. La revelación del ser-en-el-mundo se muestra, además, en el uso de los útiles, ya que el artista interactúa con pigmentos, pinceles y paredes. Estos son entes que, en su ser-útil, se vuelven medios indispensables para materializar la visión del mundo que ha madurado en su interior. En el lenguaje heideggeriano, los “útiles” con los que trabaja —los pigmentos, los pinceles, los muros— son los entes a través de los cuales el artista hace mundo: al utilizarlos, no solo produce una obra, sino que desoculta una forma de ser.

Esta condición ontológica del artista se traduce visual y narrativamente en la película. La condición de arrojado de Rublev se representa en el capítulo *La incursión*. Aquí, el artista es forzado a presenciar y participar indirectamente en la violencia, la crueldad política y el caos bélico de su mundo. Esta inevitable vivencia de la miseria de su mundo demuestra que su existencia está sujeta a condicionantes no elegidos. Por otro lado, la aceptación de su responsabilidad se representa en el capítulo *El juicio final*. Cuando se niega a pintar el Apocalipsis porque asustaría a la población, demuestra una toma de postura ética al mundo. Rublev rechaza un tema dado por las autoridades rusas porque su conciencia le impone una visión diferente donde debe proteger al espectador de una representación innecesariamente aterradora.

6.1.3. *El ser-con del artista*

Como ser-ahí arrojado al mundo, el artista es fundamentalmente un ser-con. Existe en un mundo compartido donde no solo se encuentra con entes intramundanos, sino con otros entes que, como él, se interrogan sobre su propio ser. Su mundo circundante está poblado por otros, cuyas acciones influyen directamente en su propia existencia y arte. La característica esencial del ser-con del artista es la responsabilidad auténtica y fundamental con el otro (Heidegger, 2022).

El artista no considera su obra como algo aislado, sino como una herramienta que debe conmover el espíritu del que la contempla (Tarkovski, 2022). Se convierte en la voz del pueblo, expresando todo aquello que el otro no puede decir, y su cuidado ontológico es su acto creativo, buscando que su obra abra un camino de sentido y esperanza. Esta autenticidad también implica el rechazo a la inautenticidad y la huida de las formas impropias del ser-con.

La responsabilidad de Rublev hacia el otro se demuestra con el capítulo *El juicio final* cuando se niega a pintar el Apocalipsis. Esta decisión no es meramente estética, sino ética, ya que Rublev reconoce el impacto del arte sobre su audiencia y se rehúsa a asustar o condenar al pueblo.. Esta ética del cuidado del otro que tiene el artista se ve reforzada en los capítulos posteriores. En *Silencio*, Rublev demuestra un cuidado con el otro al hacerse cargo de la mujer muda. Pero específicamente en *La Campana*, se demuestra cómo el arte puede inspirar la creación colectiva y el surgimiento de una comunidad a través de un proyecto, como lo fue la fundición de la campana. Este acto resume el sentido del *ser-con*: el arte como construcción de un mundo compartido, donde el artista y los otros participan en el mismo proyecto de desocultamiento del ser.

Por contraste, Tarkovski también muestra las formas inauténticas del *ser-con*. En otros capítulos se demuestra como Rublev tiene un cuidado con el otro, como cuando llora por la muerte de sus colegas en *El juicio final* o su constante preocupación por Foma. Por otro lado, el ser-con inauténtico se representa cuando Rublev huye de la fiesta de los paganos en el capítulo *Fiesta*, y más dramáticamente, cuando rechaza la violencia de los tártaros en *La incursión*.

6.1.4. *La cotidianidad*

El artista como ser-ahí tiende a vivir inmerso en la cotidianidad dictada por el *das Man* (Heidegger, 2022). Para el artista, esta existencia auténtica significa crear conforme a las expectativas o reglas preestablecidas de su mundo. Pero, para que el ser-ahí se desarrolle de forma auténtica, debe haber una ruptura con el *das Man*, una destrucción de sus imposiciones para encontrarse con su ser-sí-mismo. Tarkovski (2022) recalca que la creación artística genuina sólo puede surgir de esta autenticidad. Esta ruptura existencial se desencadena al atravesar la angustia, el estado anímico que revela al ser-ahí su propia posibilidad de ser y la pérdida de significado de su mundo. Solo entonces el artista se libera de las ataduras y puede dar forma a su visión auténtica.

La vida de Andrei Rublev revela esa transición. Antes de ser discípulo de Feofán y de sus experiencias, Rublev vivía conforme a las normas establecidas por la Iglesia Ortodoxa y su vida monástica, lo que conformaba su cotidianidad. La angustia y el horror que experimenta a lo largo de la película fuerzan la confrontación con su ser-sí-mismo, llevándolo incluso al voto de silencio. Cuando Rublev decide tomar un voto de silencio en *La incursión*, sigue demostrando cómo vive bajo ciertas normativas establecidas. No habla porque él quiera, sino por una condena institucional.

6.1.5. *La temporalidad y la historicidad del artista*

Como ser-ahí, el artista vive inmerso en la temporalidad, la cual Heidegger (2022) define como el horizonte de sentido de la existencia. La temporalidad configuran al ser-artista en tres dimensiones:

- El Futuro (poder-ser): el artista se proyecta constantemente hacia sus posibilidades de ser. Su poder-ser fundamental es el de ser-artista. Una vez que abraza este proyecto de vida, sus preocupaciones se reorientan hacia la posibilidad radical de la muerte.
- El presente: es el momento de la acción y la decisión. Solo en el presente, el artista actúa inmediatamente desde su proyecto de vida: es donde el artista crea y materializa su visión.
- El pasado (haber-sido): se relaciona directamente con la memoria, el elemento fundamental para la creación artística según Tarkovski (2022). El haber-sido del artista nutren su obra.

A su vez, el artista como ser-ahí es histórico, y es en esta historicidad es donde su verdadero ser aparece. El elemento estructural clave es el destino individual, es decir, ese paquete de posibilidades de ser transmitidas por la tradición. El artista no surge de la nada, sino que su propia posibilidad de ser-artista está condicionada por la tradición de otros artistas.

El destino individual de Rublev como artista se representa a través de su haber-sido y su interacción con la tradición. Su propio ser-artista es impensable sin la influencia directa de sus maestros, como Feofán el Griego. El capítulo *El bufón* muestra a un joven Rublev que es parte de una tradición artística y monástica, viajando con sus compañeros monjes en busca de un encargo que los haga evolucionar. Su poder-ser está determinado por el camino que se abre gracias a la tradición. La historicidad del artista aparece en la necesidad que tiene de preservar el legado de las obras ante la brutalidad y el olvido de su época, demostrando que el artista asume el destino individual transmitido por su comunidad histórica. En el *epílogo*, cuando se muestran los iconos en color, se conecta el proyecto de vida de Rublev con su pasado de aprendiz y testigo de la historia. El mismo Tarkovski como ser-artista no pudo haberse convertido en artista y filmar *Andrei Rublev* (1966) sin su condición de ser histórico.

6.1.6. *La angustia como proceso fundamental del artista*

En su condición de ser temporal, la existencia del artista es una extensión entre el nacimiento y la muerte. Esto implica que es un ser para la muerte. Es en la conciencia de su finitud donde el ser-ahí puede romper con la cotidianidad inauténtica dictada por el *das Man* y encontrarse consigo su ser-sí-mismo. La muerte es esa posibilidad radical que provoca la angustia, dejando al ser-ahí solo frente a la posibilidad de su propio ser (Heidegger, 2022). Este proceso es clave para el artista, ya que al enfrentarse a su propia finitud, se ve forzado a resolverse a sí mismo como ser-artista y a crear desde la propiedad. Tarkovski (2022) explica que el arte es una búsqueda del infinito en lo finito, un intento de comprender el todo. Y es solo a través de la angustia donde el ser-artista entiende esto. La única manera de existir para el artista es creando.

El momento de angustia de Rublev, que marca ese rompimiento con el *das Man*, aparece en el capítulo *La incursión*. Al experimentar el morir del otro y al cometer el pecado

del asesinato, el mundo pierde su significatividad y sus pecados lo confrontan con su finitud misma. Este encuentro con la muerte lo sumerge en una angustia existencial que lo lleva al voto de silencio, un reflejo externo de su parálisis existencial interna y su ruptura con el *das Man*. La resolución de este proceso llega en el capítulo *La Campana*. Rublev, al observar a Boris luchar contra la muerte y conseguir fundir la campana, se inspira en el hecho de que la vida, a pesar de estar marcada por la muerte, puede dar frutos que lleven a una posible trascendencia. Romper el silencio y decidir volver a pintar es el giro hacia la autenticidad del artista. Asume la finitud, transforma el sufrimiento a través de la creación.

6.1.7. *El ser-artista*

En síntesis, el ser-artista es la posibilidad del ser-ahí en la que conquista su existencia auténtica a través de la creación, y representa un modo singular de habitar el mundo. El artista es aquel ser-ahí que, al ser-en-el-mundo, rompe con el *das Man*, enfrentándose a la angustia provocada por la conciencia de la muerte. En este proceso, se encuentra con su ser-sí-mismo y asume la resolución de su poder-ser más propio: la creación artística.

El artista vive en la temporalidad y se nutre de su historicidad y memoria, transformando el sufrimiento personal y comunitario en poesía. Como un ser-con auténtico, es la voz de su pueblo, que, desde la conciencia de su finitud, crea para conmover el alma del otro y abrir un camino de sentido, cumpliendo así una responsabilidad ética. Su arte es, por tanto, un acto ético: responde al llamado del ser, cuidando al otro mediante la belleza.

En otras palabras, el artista es el ser humano que asume la fragilidad de su existencia para convertir el dolor en una imagen poética que revela la verdad, siendo esta su única forma de vivir. Desde este punto de vista, el artista no se diferencia del cristiano, ya que los dos deciden vivir según el espíritu. La diferencia es que uno lo hace por medio de Dios, y el otro por medio de la creación artística, , donde el espíritu se manifiesta en el mundo como obra.

6.2. La creación artística

6.2.1. *El haber-sido como repetición productiva*

El artista, como ser-ahí, existe en el horizonte de sentido del tiempo. Se proyecta hacia su poder-ser, se apropia del haber-sido y actúa en la inmediatez del presente. La creación artística sólo se da auténticamente en la apropiación del haber-sido. Heidegger (2022) establece que lo ya vivido no es un mero dato histórico, sino un elemento que condiciona la forma de ser del ser-ahí. Para Tarkovski (2022), esta concepción temporal es clave, ya que el pasado es lo más real, lo único que verdaderamente permanece y resiste a lo efímero del presente. La única forma de acceder a al haber-sido es gracias a la memoria. Los recuerdos revelan la interioridad más profunda de la existencia del ser-ahí. Pero la memoria no es un simple archivo, sino una experiencia viva que retorna. Para el artista, la memoria se convierte en una reapropiación del pasado de forma creadora y poética. Este proceso es una repetición productiva, ya que no implica la repetición mecánica del pasado, sino la apropiación activa de este para abrir nuevas posibilidades de ser. Tarkovski (2022) dice que el arte nace del recuerdo, el cual es interiorizado por el creador y luego transformado en obra de arte. Así es como la creación artística se vuelve un proceso de interpretación donde el artista convierte su memoria en imagen poética.

En *Andrei Rublev* (1966), la transformación de la memoria en obra se hace presente a lo largo de la narrativa. La experiencia traumática tras la masacre de *La incursión* no desaparece, sino que marca a Rublev con el recuerdo de la violencia y el sufrimiento del pueblo ruso, su pueblo. Este recuerdo lo paraliza creativamente y lo mete de lleno en la angustia que lo lleva al voto de silencio, pero también siembra la semilla de una resolución. Su voto de silencio no es solo una penitencia para expiar sus pecados, sino un período donde la memoria traumática se interioriza. La resolución de la angustia ocurre más adelante, en el capítulo *La Campana*. El final de la película demuestra cómo la crisis se convierte en memoria colectiva, en un símbolo de esperanza compartida. Rublev, al presenciar la angustia y la posterior resolución por la que pasa Boris, comprende que la memoria de lo vivido, incluso del sufrimiento, puede dar frutos. Es en este momento donde la memoria del dolor se transforma en creación, que el artista rompe su silencio de años, afirmando su existencia propia y volviendo a pintar. Es por esto mismo que después de *La campana* viene el *epílogo*, donde se muestran las obras maestras de Rublev.

6.2.2. La memoria transformada

La obra de arte es la forma en que la memoria se transforma. Pero esto no significa que sean meras reproducciones de hechos pasados, sino que son transformaciones que logran condensar la memoria de una época entera en imágenes poéticas. El artista rescata un instante del tiempo y lo preserva. La memoria deja de ser un simple eco del haber-sido para convertirse en creación, símbolo y camino hacia la verdad que se opera en la obra. Esta memoria, entendida como repetición productiva, trabaja dentro de la dinámica ontológica entre mundo y tierra descrita por Heidegger (2022). Toda obra de arte, recordando lo ya establecido, acontece en la lucha entre mundo y tierra, al abrir un mundo de significado (la visión creada a partir de la memoria del artista) la tierra se oculta (la materialidad bruta y la inagotabilidad del recuerdo), manteniendo la obra viva.

La función de la obra como memoria transformada y lugar de tensión se observa en los íconos del *epílogo* de *Andrei Rublev* (1966). Los detalles de estas obras maestras finales no solo representan la historia sagrada, sino que abren la puerta a la contemplación de la memoria de los sufrimientos de Andrei Rublev y de su pueblo. Al contemplarlos, el espectador se puede introducir en un mundo de fe y esperanza trascendente, donde el dolor es redimido. A través de la obra de Andrei Rublev se llega a comprender la vida fáctica del cristiano, esa donde la proclamación es la primacía principal y en donde se vive en un constante todavía-no. De esta forma, el arte revela que la verdad se manifiesta en ese punto de encuentro donde el haber-sido, transformado en imagen poética, se abre al espectador como sentido, al mismo tiempo que remite a la densidad inagotable de la materia y el recuerdo.

6.2.3. La operación de la verdad dentro de la memoria transformada en obra

Como ya se dejó ver, la memoria cumple un papel fundamental en la obra al operar como el campo ontológico donde se opera la verdad. Cuando el artista trabaja con la memoria, su labor es proyectar un mundo a partir del haber-sido. La memoria también tiene la densidad inagotable de lo recordado. El recuerdo jamás se agota por completo en su representación dentro de la obra, sino que siempre persiste un resto, una resistencia de la tierra que mantiene la obra viva. De esta forma, la memoria va más allá de su función de material temático para convertirse en el lugar donde se enfrentan el mundo y la tierra. Aquí aparece la verdad como desocultamiento (Heidegger, 2022). En el arte, la verdad acontece

como revelación. La memoria, al ser transformada en imagen poética, se abre al ser del espectador como un mundo y, al mismo tiempo, remite a la tierra en la que descansa.

En *Andrei Rublev* (1966), la obra de arte aparece como un testimonio de esta revelación al demostrar la condición humana. El arte del pintor no se limita a ilustrar la historia, sino que revela que incluso en la finitud, el dolor y la violencia, el ser humano posee la capacidad de crear símbolos que conmueven el espíritu y desvelan el absoluto. En el caso de Rublev, estos símbolos se sostienen bajo la proclamación y el todavía-no del cristiano. La memoria transformada del horror de *La Incursión* y el silencio posterior que se vuelve patente en *Silencio* y *La campana*, se plasma en los iconos finales, donde la verdad (la proclamación) se manifiesta. La resistencia del material (la tierra) en sus frescos, los colores que perduran, son un recordatorio físico de la lucha que Rublev tuvo que librar para proyectar ese mundo de sentido. La misma película lo es.

6.2.4. *La memoria voluntaria*

La creación artística como repetición productiva conecta con la obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido* (2016), donde el arte aparece como la única herramienta capaz de rescatar la vida auténtica del tiempo y el olvido. Proust (2016) construye una filosofía que ve el arte como la cura definitiva contra el sufrimiento de la existencia humana, mediante un proceso de transformación de impresiones sensibles que revela una verdad esencial e intemporal. Esta búsqueda de la verdad comienza con el reconocimiento de una insuficiencia en la vida cotidiana. La existencia consciente está regida por lo que Proust (2016) denomina la "memoria voluntaria", la cual es la experiencia superficial y engañosa, parecido al *das Man* heideggeriano. Esta memoria voluntaria, que solo permite recordar hechos de manera intelectual y ordenada, es incapaz de capturar la esencia del haber-sido. El mundo cotidiano, regido por el *das Man*, adormece al ser-ahí, lo hace creer que ha comprendido la realidad cuando solo ha visto su superficie (Heidegger, 2022).

El narrador de *En busca del tiempo perdido* se esfuerza por recordar voluntariamente el pueblo de Combray, por ejemplo, solo le llegan imágenes planas y desprovistas de la emoción original, confirmando que la memoria voluntaria es incapaz de acceder a la verdad del haber-sido. La obra ilustra que la única forma de acceder a lo auténtico es a través de

un mecanismo que rompa con esta superficialidad, un concepto que será abordado con la memoria involuntaria como el detonante de la verdad esencial. En *Andrei Rublev* (1966) está el personaje de Kiril. Quiere ser un gran artista, pero su incapacidad de conocerse a sí mismo lo lleva por el camino equivocado. En *Feofán el Griego*, Kiril muestra esas ansias de convertirse en artista se ven mermadas por la envidia que le tiene a Rublev, condenándolo a vivir en esta memoria involuntaria, o en término heideggerianos, en el *das Man*. Esto le impide a Kiril transformar su memoria en arte. En *Silencio*, vemos que termina siendo un vagabundo, condenado a una dura penitencia.

6.2.5. *El desocultamiento del tiempo puro y la traducción como estilo*

Frente a la limitación de la cotidianidad y la superficialidad del *das Man*, el pensamiento proustiano (similar al heideggeriano y al tarkovskiano) introduce la "memoria involuntaria" como el punto de inflexión y la vía de acceso a la verdad. Episodios de la novela, como el sabor de la magdalena mojada en el té, el tropiezo con adoquines desiguales, o la rigidez de una servilleta de lino; conectan el presente con el pasado en su integridad sensorial y emocional. Este fenómeno no es un simple recuerdo, sino una resurrección y resignificación donde el *yo* pasado habita por completo el *yo* presente. Es en estas experiencias donde el narrador accede a un fragmento de tiempo puro, una realidad esencial que permanecía oculta bajo la rutina. Proust (2016) identifica estas impresiones involuntarias como la materia prima auténtica de la obra de arte, siendo la prueba de que existe una dimensión de la realidad que solo puede ser capturada a través de lo estético y lo poético.

Todo esto no es más que una chispa inicial, ya que el trabajo del artista en la creación artística es el de un traductor. El artista debe descifrar esos signos que son las sensaciones del recuerdo y traducirlos obra mediante el único instrumento capaz de fijar lo eterno en lo transitorio, que es lo que Heidegger (2022) denomina lo poético. Lo poético, lejos de ser un mero adorno, es una herramienta epistemológica. Su esencia es unir dos sensaciones separadas en el tiempo y el espacio para revelar una cualidad común y esencial que permanecía invisible. El estilo, por lo tanto, no es una cuestión técnica, sino una visión, una cualidad única de la percepción del artista.

En Proust (2016), esta revelación se presenta cuando el narrador describe los campanarios de Martinville como pájaros dorados o jóvenes doncellas. Al hacerlo, no está embelleciendo la realidad de manera gratuita, sino que capta su verdad más oculta a través de ese vínculo poético. En *Andrei Rublev* (1966), esta visión estética se refleja en el *epílogo*, donde lo característico de la obra del protagonista, con sus colores y formas únicas, encarna la cualidad única de su percepción tras su drama existencial. Todo lo que Rublev vive, desde cuando se oculta de la lluvia en esa cabaña en *El bufón*, hasta cuando abraza a Boris en *La campaña*, termina dando forma a los trazos tan únicos que, años después, caracterizaría su obra.

6.2.6. *La esencia de la creación artística*

La creación artística se define esencialmente como un acto de repetición productiva, o en otras palabras, apropiación y transformación poética del haber-sido, el cuál es la parte más real y sólida de la existencia del ser-ahí. El proceso se alimenta por la memoria viva y se convierte en una imagen poética que abre nuevas posibilidades de ser y de sentido. La obra de arte, al condensar la memoria de una época o el sufrimiento personal, se establece como un símbolo que rescata y preserva un instante del tiempo.

En síntesis, la esencia de la creación artística se encuentra en ser el lugar ontológico donde se manifiesta la verdad como desocultamiento a través de la tensión activa entre mundo y tierra. El artista, al proyectar un mundo de significado a partir del recuerdo, no agota la densidad inagotable de lo recordado o la tierra en la que reposa la obra. Esta lucha constante entre el sentido revelado y la resistencia de la materia mantiene la obra viva. De esta forma, la creación artística se constituye como el acto de resistencia contra el olvido y el paso del tiempo.

6.3. El arte

6.3.1. *El arte y la angustia*

Según Heidegger (2022), el arte es un poner en operación la verdad. Entonces, la obra de arte no es un mero objeto decorativo ni una simple expresión emocional, sino el lugar ontológico donde la verdad del ser se desoculta y donde un mundo se abre para el ser-ahí que la contempla. La clave de esta revelación está en la tensión entre mundo y tierra, que

da a la obra su carácter de apertura. El arte no se limita a mostrar lo que ya está ahí, sino que lo abre en su profundidad ontológica, permitiendo que la existencia misma se interprete y se confronte con su realidad esencial.

Por otra parte, Tarkovski (2022) establece que el acto creador es una búsqueda del absoluto. El artista no crea por capricho de la voluntad, sino que está atrapado en su propia creatividad y responsabilidad, que lo obliga a dar forma a lo vivido y a la memoria, transformando el sufrimiento en obra, tal como ya se establece anteriormente. Entonces, la angustia y la muerte no son un límite para la vida artística, sino un motor que da urgencia a la creación artística. Al enfrentar la finitud, el artista encuentra la necesidad de trascenderla a través de su obra.

Esta lucha existencial y la puesta en operación de la verdad se hacen visibles en *Andrei Rublev* (1966). Cuando Rublev contempla el sufrimiento del pueblo en *La incursión*, la obra de Tarkovski convierte este hecho histórico en la apertura de un mundo, donde se revela que la existencia humana está inevitablemente atravesada por el sufrimiento, la maldad, la injusticia y la muerte. La verdad del ser humano como vulnerable, histórico y finito aparece allí en la imagen poética, no en un discurso teórico. Lo mismo se puede decir de *La campana*, donde al espectador se le abre un mundo lleno de sufrimiento, pérdida y miedo.

El propio Rublev, tras presenciar la crueldad de la guerra y el desmoronamiento de su propia fe, decide tomar el voto de silencio. El trauma lo paraliza creativamente, pero esa misma experiencia de angustia lo lleva finalmente a la resolución de la creación artística propia del ser-artista. En el capítulo *La campana*, esta resolución aparece a través de la historia de Boris. Rublev comprende que el arte aparece en el salto a lo desconocido, es un intento de tocar lo eterno desde la finitud de la existencia. La verdad espiritual que se anuncia al final no es solo un triunfo cinematográfico, sino que, incluso en la angustia y la muerte, puede surgir la esperanza.

6.3.2. *El arte como pensamiento*

Heidegger (2022) y Tarkovski (2022) concuerdan en que el arte trasciende su naturaleza cultural o estética para convertirse en una forma de pensamiento. La obra logra abrir un mundo donde se produce el desocultamiento del ente, siendo este ente el mismo

ser-ahí. Entonces, el arte busca desocultar la existencia humana, misma formulando preguntas espirituales a través de imágenes, sonidos, memorias y símbolos. A diferencia de la filosofía, que construye conceptos, o de la ciencia, que usa categorías lógicas, el arte revela lo que las palabras no alcanzan a nombrar mediante la poesía. La verdad que el arte pone en operación es una revelación que ilumina los modos de ser del ser-ahí, confrontándolo con su propia posibilidad.

La búsqueda de sentido en el arte de Rublev se encuentra fuertemente ligada al cristianismo, que se refleja en su obra. Recordando a Heidegger (2006), el sentido no se agota en la inmediatez de lo mundano, sino que se encuentra en la apertura a Dios, en la esperanza de la redención y en la proclamación del evangelio. El cristianismo introduce una temporalidad particular, donde la existencia no se limita a la finitud del tiempo, sino que se vive en la espera de lo eterno y lo divino. Rublev, un monje y artista que vive en un contexto histórico de violencia y guerras, transforma la pintura de íconos no un mero oficio, sino su forma propia de ser sí mismo y de comunicar su fe. Su experiencia cristiana se convierte en la tarea de dar sentido al sufrimiento, no huyendo de él, sino transformándolo a través del acto creador.

El pensamiento artístico se plasma en varias escenas claves de *Andrei Rublev* (1966). Cuando Rublev se niega a pintar escenas de condena en *El juicio final*, revela que la verdad del arte no está en la reproducción literal de un texto bíblico, sino en su capacidad de abrir sentido para los otros, desocultando los modos de ser-ahí mismo. La verdad que acontece a través de esta escena es que el arte debe conmover e iluminar, y no atemorizar o ahuyentar la esperanza del pueblo. En el *epílogo*, Tarkovski muestra los íconos de Rublev como la forma más pura de este pensamiento. Es ahí donde la memoria de una época de violencia y sufrimiento se transforma en imágenes de belleza sacra. Los colores y las figuras sagradas expresan la memoria colectiva del pueblo ruso, abriendo un mundo espiritual en el que lo absoluto se vislumbra en lo concreto de la materia. La verdad que se pone en operación no es un dato histórico como tal, sino la revelación de que el ser humano, incluso siendo finito, puede crear obras que tocan lo infinito.

6.3.3. *Arte*

En síntesis, el arte puede entenderse como un modo singular de pensar el ser. No se trata de pensar desde categorías abstractas, como lo hace la filosofía; o desde categorías lógicas, como lo hacen las ciencias; sino desde la poesía. El arte piensa porque revela, porque abre un horizonte de sentido en el que el ser-ahí se reconoce en su temporalidad, en su historicidad y en su finitud. Cuando Rublev rompe su silencio y vuelve a pintar, lo que Tarkovski muestra no es solo el regreso de un artista a su oficio, sino la resolución de un ser humano que, al enfrentarse a su propia finitud y a la angustia, decide existir auténticamente y crear desde esa experiencia. La obra se convierte en un pensamiento vivo, en la verdad aconteciendo, en la búsqueda de lo absoluto, en la memoria que se transforma en símbolo.

6.4. La coautoría

6.4.1. La obra inacabada

La obra de arte no es un objeto aislado, ni es una mera cosa. Es un fenómeno que acontece cuando se establece una relación viva entre ella y aquel que la contempla, alguien cuyo ser se abre a lo que la obra tiene por revelar. Heidegger (2022) recalca que la obra necesita ser contemplada para ser obra. El mero estar físico de las imágenes poéticas no constituye el arte aún. El arte comienza cuando el espectador, en la apertura de su ser, se encuentra con el desocultamiento que se produce en la obra.

Esta dinámica implica una coautoría. El artista inicia el proceso al poner en el mundo su memoria, su haber-sido, plasmando en la obra lo que ha sido transformado en imagen poética. Pero la obra no se termina en ese primer acto, ya que está siempre inacabada. Requiere ser contemplada, interpretada y actualizada por el espectador. Tarkovski (2022) dice que el espectador debe colaborar en la construcción de sentido de una obra. Esto significa que la obra de arte auténtica no se agota en la visión del autor, sino que debe dejar espacio para que el espectador introduzca su propia memoria y experiencias, permitiendo que de ese encuentro aparezca una verdad personal. Es así como cada espectador es un coautor de la obra, ya que al interpretarla, le da vida, la completa y la actualiza en un horizonte nuevo de significado.

Esta exigencia de participación activa es fundamental para la obra auténtica, la cual se abre a múltiples apropiaciones, todas ellas legítimas mientras mantengan fidelidad a la verdad que la obra desoculta. Por ejemplo, una película genuina no debe dar todas las respuestas ni consumir todo el misterio. Al contrario, debe ser un vehículo que deje espacio para que el ser-ahí coautor introduzca su propia memoria y experiencias. Esta colaboración es la que garantiza que la obra sea un acontecimiento de desocultamiento, trascendiendo la mera proyección física de las imágenes en la pantalla.

6.4.2. *La apertura necesaria del espectador*

La creación artística se define como un proceso de doble interpretación. En primer lugar, el artista convierte su propia memoria (*haber-sido*) en obra. Luego, el espectador interpreta esa obra desde su propia memoria y sus propias experiencias. Así, cada encuentro con la obra de arte se convierte en un espacio de memoria compartida, donde la memoria del artista se funde con la del espectador, produciendo una experiencia singular. Esta dinámica es donde se da la coautoría. La obra ofrece un material de memoria, pero la verdad que acontece depende fundamentalmente de la manera en que el espectador la apropie en su propio horizonte vital.

Para que esta coautoría sea posible, el espectador debe mantener una apertura existencial de su propio ser. Heidegger (2022) formula esta disposición en términos de la apertura del ser-ahí al ser. Si el espectador se mantiene cerrado, si contempla la obra únicamente como entretenimiento, decoración o producto de consumo, la obra se reduce a una mera cosa o, a lo sumo, a un útil, y por ende, no acontece como obra de arte auténtica. La obra, en su esencia, exige una disposición que le permita a su verdad como desocultamiento manifestarse.

En *Andrei Rublev* (1966), la coautoría se ejemplifica claramente. La masacre de "La Incursión" no se presenta como un mero dato histórico, sino como el trauma que Rublev carga en su memoria, el cual lo lleva a la angustia, al voto de silencio y, finalmente, a la resolución de su arte. El espectador que contempla estas escenas no es pasivo: a través de la imagen poética, revive el dolor de la violencia y el sufrimiento. Al hacer esto, enlaza el trauma del artista con su propia experiencia de existencia. La obra de Tarkovski, en lugar

de clausurar el sentido, ofrece un material de memoria que el espectador completa, demostrando que la verdad que acontece es una apropiación singular y vital.

La escena clave que alumbra este tema es en *El juicio final*. Rublev esta consciente de la coautoría del arte. Por más buenas intenciones que tenga, sabe que su pintura va a ser interpretada. Una obra como el Apocalipsis usa imágenes de condena y sufrimiento que pueden ser interpretadas con el miedo. Es por esto mismo que Rublev se niega a pintarla.

6.4.3. *La muerte del autor*

En *La muerte del autor*, Barthes (s. f.) dice que atar el sentido de un texto a lo que el autor quiso decir es una forma de limitarlo y de empobrecerlo. Es como cerrar una puerta antes de entrar. Lo que Barthes propone es una inversión radical donde el significado no está en el origen de la obra, sino en su destino, en el acto de lectura. Cada vez que un lector se acerca a un texto, lo interpreta desde su propio horizonte de significatividad, lo hace resonar con su memoria, su experiencia y su contexto. En ese acto, el texto renace y se multiplica. La obra ya no pertenece a quien la escribió, sino a quienes la leen. Esto no significa que Barthes ignore que un autor exista en la realidad, sino que niega su función como dueño del sentido total de una obra. La figura del autor deja de ser una autoridad y el lector se convierte en el verdadero protagonista. La muerte del autor, en consecuencia, no es un gesto destructivo, sino liberador. Libera al texto de una interpretación única y lo abre a la pluralidad, a la posibilidad infinita de lecturas e interpretaciones. El lector se libera de la sumisión a la intención del escritor y lo invita a convertirse en coautor. Barthes propone una nueva forma de entender el arte y la literatura. Las obras no son mensajes cerrados, sino campos abiertos de significados, en los que cada lectura es una nueva escritura.

6.4.4. *Nuevas consideraciones a partir de la coautoría*

La consideración de la coautoría revela una nueva dimensión ética en el arte. Esta coautoría significa que cualquier lectura sea válida, sino que demuestra una responsabilidad hermenéutica por parte del espectador, donde abrirse a la obra implica no reducir su verdad con expectativas preestablecidas. La obra de arte es entonces un encuentro tridimensional: el artista, el espectador y la verdad que se desoculta. El artista plasma su memoria de su haber-sido en la obra. El espectador se abre a esa memoria, la interpreta, la completa y la

transforma desde su propio ser. La verdad, en este juego de apertura y apropiación, acontece como desocultamiento. La obra no pertenece exclusivamente al autor ni al espectador, sino que es un espacio compartido donde ambos interpretan y donde la verdad del ser-ahí se hace visible.

En *Andrei Rublev* (1966), la responsabilidad ética del artista se manifiesta con claridad. Volviendo a *El juicio final*, donde Rublev se niega a pintar porque comprende que su arte tiene efectos reales sobre la interpretación y la vida de quienes lo contemplan, demuestra que en el arte existe una ética de cuidado con el otro.

La película funciona como un experimento que pone en práctica este encuentro. El espectador, con la apertura necesaria, no solo mira la biografía de un pintor, sino que reconoce en el miedo, la angustia y el silencio de Rublev su propia posibilidad de existencia. Esta identificación es lo que hace de la película una obra viva, ya que cada contemplación la renueva y cada espectador la coescribe con su propia experiencia, confirmando que, sin esta característica ontológica de la coautoría, el sentido de la obra se paraliza. Es más, gracias a la coautoría es que el presente ensayo existe.

6.4.5. *El arte como proceso de coautoría*

En síntesis, el arte es siempre un proceso de coautoría. El artista no crea para sí mismo, sino que necesita al espectador que, con su apertura de su ser y su memoria, complete la obra. La interpretación no es algo secundario, sino principal. Sin ella, no hay arte. Este carácter compartido es lo que otorga al arte su dimensión ética, porque en la experiencia de la coautoría el espectador se enfrenta a la verdad del ser-ahí y, si se abre, puede orientarse hacia una existencia más auténtica.

La filmografía de Tarkovski establece que el arte no solo se hace en el estudio del pintor o en la cámara del cineasta, sino en el alma del espectador que se deja interpelar. La película vive en ese encuentro, y el sentido de Rublev, su memoria, su angustia y su resolución, se completan en cada uno que contempla y se deja transformar. La coautoría, entonces, no es un añadido más, sino el núcleo del arte, la condición por la cual la obra se convierte en verdad compartida y donde el desocultamiento del ser se hace experiencia viva.

6.5. La dimensión ética

6.5.1. *La obra como exposición de lo humano*

El arte funciona como ética porque, al desocultar los modos de ser del ser-ahí, abre la posibilidad de una respuesta a su existencia. No se trata de que la obra salve milagrosamente al que la contempla, sino de que, al mostrar las limitaciones, pasiones, culpas y posibilidades del ser humano, crea las condiciones para que el ser-ahí se reconozca y pueda resolverse de otro modo.

En *Andrei Rublev* (1966), esta lógica se representa al poner en escena la experiencia existencial del artista y de su pueblo, de modo que lo humano, con todas sus heridas, queda expuesto ante el espectador. Capítulos clave como el *prólogo*, *La incursión*, el voto de silencio de Rublev y la fundición de la campana en *La campana* no son solo narraciones históricas y biográficas, sino revelaciones que, al ser contempladas, exigen cierta respuesta ética.

6.5.2. *La memoria y la ética*

La memoria opera como motor y materia de esta transformación ética. La memoria del artista se convierte en el material que la obra pone en circulación. Tarkovski (2022) dice que la imagen es la cristalización temporal del haber-sido. En la película, la memoria de la violencia no se oculta, sino que se encarna en imágenes que retienen el pasado y, al presentarse, obligan al espectador a revivir esos sucesos desde otra perspectiva. Esta repetición productiva de la memoria es ética, pues obliga al reconocimiento del sufrimiento y la responsabilidad en la existencia humana. Ese reconocimiento es el primer paso hacia un rompimiento con la cotidianidad impuesta por el *das Man*.

6.5.3. *La resolución auténtica*

La obra logra abrir las posibilidades del ser-ahí al revelar al espectador la posibilidad de resolver su propio existir. La memoria del artista se transforma en motivo para asumir su vocación y su responsabilidad hacia el otro. El que el espectador reconozca y entienda este giro equivale a que la obra haya cumplido su función ética.

Dostoievski (s. f.), en sus *Diarios de un escritor*, insiste en la conciencia interior y en la posibilidad de redención individual frente al crimen y la culpa a través del arte. Tolstói (s. f.) en *¿Qué es el arte?* exige un arte que sirva al pueblo, que sea comprensible y que eleve moralmente a la sociedad. En *Andrei Rublev* (1966) aparecen ambos puntos de vista. Por un lado, dramatiza la lucha interior del artista, su angustia, el cual es un problema dostoievskiano de conciencia y culpa. Por otro lado, manifiesta la función comunal del arte, la exigencia tolstoiana, cuando Rublev rechaza imágenes que aterricen y busca en cambio abrir una vía de sentido para su pueblo. La película muestra una síntesis práctica de esas intuiciones morales donde la memoria individual del artista se convierte en herramienta colectiva de sentido. El que la obra de Tarkovski muestre el sufrimiento y, simultáneamente, ofrezca imágenes de esperanza (la campana, los íconos del *epílogo*) es la razón por la cual la obra cumple una función formativa sin reducirse a una moralidad barata. Muestra el sufrimiento y su posible transformación.

La película muestra que la memoria individual del artista se convierte en herramienta colectiva de sentido. El que la obra de Tarkovski muestre el sufrimiento y, simultáneamente, ofrece imágenes de esperanza (como el triunfo de la campana de *La campana* o los íconos del *epílogo*) es lo que le permite cumplir una función formativa sin caer en una moralidad superficial. La obra cumple su función ética al mostrar el sufrimiento y su posible transformación en la resolución del ser-ahí.

6.5.4. El valor ético del arte

Esta dimensión ética no es una simple representación moralizante, sino que es el mismo desocultamiento ontológico de la obra. El valor ético de la obra está en su capacidad para hacer presente la verdad del ser-ahí y permitir una reorientación del ser hacia la resolución.

Ver a Rublev tentado por la renuncia, y luego resolviendo volver a pintar, es ver en acción las estructuras existenciales del ser-ahí mismo. Se aprecia su arrojamiento, su ser-con, su temporalidad, su facticidad, su posibilidad de resolución. La contemplación de esos modos de ser abre la conciencia al ser del otro, donde el espectador no recibe una lección dogmática, sino un ejemplo de que existen elecciones, personales y colectivas, posibles y auténticas que llevan a una existencia propia. Por eso el arte como ética no es un

adoctrinamiento, sino un llamado a la percepción transformadora que, si es apreciado, puede alterar la manera en que las personas se disponen a experimentar su existencia.

La película muestra que la memoria del artista se convierte en imagen poética en la obra, que desoculta el ser-ahí. El desocultamiento provoca angustia o esfuerzo moral. Esta angustia, si es recibida, puede conducir a la resolución. La resolución constituye un cambio de vida donde el espectador deja de vivir en la cotidianidad impuesta por el *das Man*, y comienza a vivir de forma propia (Heidegger, 2022). El trabajo del arte como desocultamiento no es meramente comercial o estético, sino transformador. No garantiza un cambio de vida automático y fácil, pero puede habilitar el crecimiento propio al poner en operación la verdad del ser-ahí mismo y al llamar a la responsabilidad.

6.6. La esencia del arte

La síntesis de todos estos elementos revela, finalmente, la esencia del arte. Lo que hace al arte ser arte es el acontecimiento en el que la memoria del artista, atravesada por la angustia, se transforma en obra que desoculta la verdad del ser-ahí, y que se completa en la coautoría con el espectador ontológicamente abierto. Es en esta dinámica donde el arte se muestra como pensamiento poético, como una búsqueda de lo infinito en lo finito, y como responsabilidad ética hacia el otro. Tal como dice Nietzsche (2012) en *El nacimiento de la tragedia*, el arte es la forma más alta de afirmar la vida, no porque oculte el sufrimiento (como sí lo hace la dictadura del *das Man*), sino porque lo enfrenta y lo transforma en posibilidad de existencia. El arte no es un objeto decorativo ni una mercancía, es un modo en que la verdad del ser-ahí se abre, una experiencia de memoria reinterpretada. Su esencia descansa sobre lo que acontece en su ontología. En otras palabras, lo que hace al arte ser arte es que es el espacio donde la vida humana se reconoce, se afirma y se orienta hacia la autenticidad.

7. Conclusiones

El recorrido emprendido a lo largo del presente ensayo, desde el pensamiento estético y ontológico de Martin Heidegger hasta el análisis crítico de *Andrei Rublev* (1966) de Andrei Tarkovski, ha permitido describir la esencia del arte gracias a que la película manifiesta el objeto de estudio como acontecimiento de verdad desde la ontología y la estética heideggeriana.

El recorrido emprendido a lo largo del presente ensayo, desde el pensamiento estético y ontológico de Martin Heidegger hasta el análisis crítico de *Andrei Rublev* (1966) de Andrei Tarkovski, ha permitido comprender la esencia del arte como acontecimiento de verdad. La película encarna la noción heideggeriana de *aletheia*, al revelar el arte no como mera representación del mundo, sino como el espacio donde el ser se desoculta y la existencia humana se hace visible en su finitud, su memoria y su responsabilidad.

Mediante una metodología cualitativa, analítica e interpretativa, sustentada en el marco teórico de Heidegger, se ha demostrado que *Andrei Rublev* constituye un acontecimiento de la verdad: en ella, el arte aparece como el lugar en el que el *ser-ahí* del artista se reconoce en su ser-en-el-mundo y transforma su angustia en creación.

Las conclusiones de esta investigación pueden explicarse en seis ejes fundamentales:

7.1. El arte como desocultamiento

La síntesis entre Tarkovski y Heidegger ha demostrado que la obra de arte es un lugar privilegiado donde la verdad acontece como desocultamiento. En *Andrei Rublev* (1966), más que narrar la biografía de un pintor, Tarkovski expone modos de ser del ser-ahí, como la angustia, la responsabilidad de ser y la resolución. Entonces, la película se convierte en un acontecimiento ontológico que revela al espectador la finitud y la grandeza de lo humano, despojándolo de la ilusión de la neutralidad cotidiana regida por el *das Man*.

El primer hallazgo confirma que la película *Andrei Rublev* (1966) hace visible la tesis heideggeriana de que el arte es el lugar privilegiado donde la verdad acontece como desocultamiento (*aletheia*). Tarkovski no utiliza el cine como medio de representación o recreación histórica, sino como espacio de revelación ontológica. En las imágenes del

sufrimiento, el silencio y la creación, el espectador se enfrenta a la verdad del ser-ahí como ser finito, arrojado y temporal. La película muestra que la verdad no es una proposición lógica, sino una experiencia estética que interpela al ser humano y lo saca de la neutralidad del *das Man*. En este sentido, el arte tarkovskiano cumple la función que Heidegger otorga a la obra de arte: abrir un mundo y ponerlo en relación con la tierra, permitiendo que el ser se manifieste en su profundidad.

7.2. El artista como ser-ahí en busca de la resolución

Rublev encarna el drama existencial del ser-ahí como arrojado al mundo, confrontado con la violencia y el sinsentido, pero capaz de elegir la autenticidad. Su voto de silencio tras la masacre tártara simboliza la angustia y la pérdida de sentido. No obstante, esa experiencia límite lo conduce a una decisión auténtica y propia: volver a crear no por costumbre, sino desde la apropiación y entendimiento de su finitud. El artista, en consecuencia, no es un genio separado de la historia, sino un ser-ahí que, en medio de su angustia, se hace cargo de su poder-ser más propio.

7.3. La creación artística como transformación de la memoria

El arte, para Tarkovski y Heidegger, surge de la memoria entendida como experiencia vivida que se restaura en el presente. En *Andrei Rublev* (1966), el trauma del sufrimiento no se borra, sino que es transformado en imagen poética. Los íconos finales, mostrados en color, son la prueba de que el dolor puede ser transformado en belleza y verdad. El arte aparece así como resistencia al olvido y como redención del tiempo, del mismo modo en que también lo pensó Proust, donde el arte es un rescate de lo vivido en su dimensión más profunda.

7.4. La coautoría del arte

El arte no se agota en la intención del creador, sólo así, la obra está incompleta. Necesita de la apertura del espectador para cumplirse, para completarse. Tarkovski concibe la obra como comunicación bidireccional, y su Rublev lo expresa al negarse a pintar una escena que condene sin redimir. Ese gesto es un acto de responsabilidad hermenéutica, donde el reconocimiento de que el arte impacta en la existencia del otro es fundamental

para el artista. El espectador, en su libertad interpretativa y en su apertura, completa el círculo creador, convirtiéndose en coautor de la verdad que en la obra se desoculta.

7.5. La dimensión ética del arte

El arte, en Tarkovski, no es entretenimiento ni evasión del mundo cotidiano, sino una práctica ética. Su función no consiste en transmitir moralejas o dogmas, busca abrir un espacio de cuestionamiento. *Andrei Rublev* (1966) no da respuestas fáciles. Busca confrontar al espectador con el dolor, la violencia y la fe, obligándolo a preguntarse cómo vivir de manera auténtica en un mundo herido y lleno de sufrimiento. De esta forma, el arte se convierte en un ejercicio de cuidado y resolución, recordando la responsabilidad del ser-ahí con sí mismo y con el otro.

7.6. La síntesis entre Tarkovski y Heidegger

La lectura conjunta de Tarkovski y Heidegger permite comprender el arte como un modo de pensamiento no conceptual ni sistemático. *Andrei Rublev* (1966) no explica filosóficamente, sino que piensa con imágenes poéticas. El vuelo del globo en el *prólogo*, la campana fundida en medio del miedo, los íconos en color que cierran la película. En ellos, lo que no puede ser dicho por la razón discursiva o la lógica, como es la finitud, la temporalidad o lo sagrado, se vuelve visible y sensible. El arte, entonces, no ilustra ideas, sino que las encarna, las hace experiencia sensorial.

7.7. Conclusión final

En conclusión, el presente ensayo revela que el arte es un lugar de encuentro entre el artista, la obra y el espectador. Es un espacio donde la verdad del ser se pone en obra y donde el ser-ahí se reconoce en su temporalidad, su angustia y su poder de resolución.

El arte, interpretando la síntesis de Tarkovski y Heidegger, no es una artesanía ni una técnica, sino una forma de existencia que transforma el sufrimiento en sentido, la memoria en forma y la finitud en apertura hacia lo infinito. En un mundo dominado por la tecnificación y la banalidad, el arte conserva su posicionamiento como último refugio de lo humano.

8. Recomendaciones

El presente ensayo ha establecido que la teoría de Martin Heidegger es una herramienta crítica viable para descartar la idea que dicta que el cine es mera representación, situándolo como un acontecimiento de la verdad y una herramienta de comunicación ética en el sentido más profundo. Pero, para expandir el alcance de este trabajo en el campo de la comunicación y los estudios cinematográficos, se sugieren las siguientes líneas de posibles investigaciones futuras:

8.1. Análisis desde la semiótica

Se puede llevar a cabo un análisis complementario de *Andrei Rublev* (1966) desde el lente de la semiótica del cine o los estudios visuales, utilizando autores como W.J.T. Mitchell o John Berger. Esta aproximación es clave para la comunicación, ya que permitiría crear un proceso dialéctico entre la lectura ontológica con el análisis de la imagen como signo, explorando cómo los elementos icónicos y simbólicos (la luz, el tiempo, el agua, la pintura, entre otros) forman un lenguaje que resiste la lógica discursiva. El estudio contribuiría al debate central sobre la crítica de la comunicación moderna, que tiende a reducir la imagen a información.

8.2. Investigaciones desde estudios culturales y el contexto histórico

Se recomienda una investigación desde los estudios culturales o la filosofía política que se centre en la recepción y la resistencia histórica de la obra. El análisis podría enfocarse en cómo el cine de Andrei Tarkovski, a través del desocultamiento de la verdad sobre la condición del ser humano, funcionó como un acto comunicacional crítico al discurso hegemónico totalitario de la Unión Soviética. Esto resulta ser bastante importante para la disciplina, ya que revalida la función del arte como un medio de comunicación alternativo y ético que desafía y confronta directamente el poder mediático y político de su época.

8.3. Proyección metodológica al cine contemporáneo

La última posible línea de investigación tiene un carácter metodológico. Consiste en aplicar el modelo integral de Heidegger y Tarkovski aquí desarrollado a producciones

cinematográficas contemporáneas que aborden la temporalidad o el arte (por ejemplo, el cine de Terrence Malick, Paul Thomas Anderson o Béla Tarr). Este estudio permitiría validar la teoría heideggeriana como una metodología válida para la crítica del cine actual, demostrando su capacidad para evaluar la profundidad y el compromiso ético del cine en un contexto de saturación mediática y predominio de la obra de consumo.

9. Referencias

- Aristóteles. (s. f.). *Poética*. Universidad de Granada.
https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf
- Aristóteles. (2014). *Metafísica*. Gredos.
- Aristóteles. (s. f.). *Sobre la interpretación*. Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.
https://www.mercaba.es/grecia/interpretacion_de_aristoteles.pdf
- Barthes, R. (s. f.). *La muerte del autor*. Departamento de Literatura, Universidad de Chile.
https://www.ucsc.cl/filosofia/2007/2/FH472A035/1/material_docente/bajar?id_material=464491
- Battista, L. (1998). *Tratado de pintura*. Universidad Autónoma Metropolitana.
<https://files.core.ac.uk/download/48394610.pdf>
- Baumgarten, A. (2014). *Estética breve*. Excursus.
https://www.academia.edu/15231045/Alexander_G_Baumgarten_Estética_breve_Prólogo_selección_traducción_y_notas_Ricardo_Ibarlucía
- Biblia Reina-Valera 1960. (1960). *La Santa Biblia: Reina-Valera 1960*. Sociedades Bíblicas Unidas. <https://www.bible.com/es/versions/149-rvr1960-biblia-reina-valera-1960>
- Brody, R. (15 de febrero de 2021). *The drenching richness of Andrei Tarkovsky*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2021/02/15/the-drenching-richness-of-andrei-tarkovsky>
- Chejov, A. (2022). *Sin trama y sin final: 99 consejos para escritores*. ALBA.
- Da Vinci, L. (1784). *El tratado sobre la pintura*. Imprenta Real.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tratado-de-la-pintura-1017194/>
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
<https://es.scribd.com/doc/308593838/Derrida-Ma-rgenes-de-la-filosofi-a-pdf>
- Descartes, R. (1977). *Meditaciones metafísicas*. Ediciones Alfaguara.

- Descartes, R. (2010). *Discurso del método*. Universidad Autónoma de México.
- Dostoievski, F. (s. f.). *Diarios de un escritor*. Fundación Carlos Slim.
<https://cdn.pruebat.org/libros/pdf/Diario-de-un-escritor-Fiodor-Dostoyevski.pdf>
- Ehret, A. (21 de septiembre de 2022). *Sculpting the spirit: Andrei Tarkovsky's cinematic refuges*. MUBI Notebook. <https://mubi.com/es/notebook/posts/sculpting-the-spirit-andrei-tarkovsky-s-cinematic-refuges>
- Goi, L. (2018). *An artist is society's conscience: Andrei Tarkovsky's Andrei Rublev returns*. MUBI Notebook. <https://mubi.com/es/notebook/posts/an-artist-is-society-s-conscience-andrei-tarkovsky-s-andrei-rublev-returns>
- Hegel, G. W. F. (2009). *Estética I*. Editorial Losada.
- Hegel, G. W. F. (2009). *Estética II*. Editorial Losada
- Heidegger, M. (2006). *Introducción a la fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2022). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2022). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, D. (13 de julio de 2018). *Andrei Rublev (1966), Andrei Tarkovsky*. Sombras de películas olvidadas.
<https://sombrasdepeliculasolvidadas.wordpress.com/2018/07/13/andrei-rublev-1966-andrei-tarkovsky/>
- Hernández, J. F. (2 de octubre de 2019). *La nostalgia de Andrei Tarkovsky*. Revista Praxis.
<https://praxisrevista.com/2019/10/02/la-nostalgia-de-andrei-tarkovsky/>
- Hollow, J. (30 de agosto de 2010). *Finding Tarkovsky's grave at the Russian cemetery in Sainte Genevieve Des Bois, Paris, France*. In Memoriam Andrey Tarkovsky [Blog].
<https://tarkovskymemorial.blogspot.com/2010/08/finding-tarkovskys-grave-at-russian.html>
- Husserl, E. (1976). *Investigaciones lógicas*. Ediciones Castilla.
- Husserl, E. (1979). *Meditaciones cartesianas*. Ediciones Paulinas.

- Husserl, E. (2002). *Lecciones sobre la fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Editorial Trotta.
- IMDb. (s. f.). *Andrei Rublev (1966) – Full cast & crew*. IMDb. <https://www.imdb.com/es/title/tt0060107/fullcredits/>
- Kant, I. (1876). *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--0/html/ff09c5bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Ediciones Colihue.
- Kurosawa, A. (Director). (1952). *Ikiru* [Película]. Toho Company.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, J. (2005). *Meditaciones del Quijote*. Cátedra.
- Platón. (1871). *Diálogo*. Medina y Navarro, Editores.
- Platón. (2019). *La República*. Universidad Nacional General de San Martín. <https://circulosemiotico.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/03/platc3b3n-la-republica.pdf>
- Proust, M. (2016). *En busca del tiempo perdido*. Alianza Editorial.
- San Agustín. (s. f.). *La ciudad de Dios*. Augustinus.it. <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>
- San Benito. (s. f.). *Regla de San Benito*. Monasterio de Santa María de Huerta. <https://monasteriohuerta.org/regla-san-benito/>
- Santo Tomás de Aquino. (s. f.). *Suma teológica*. Hermano Juan de la Granja. <https://hjj.com.ar/sumat/>
- Schager, N. (24 de marzo de 2010). *How Andrei Rublev (the film) came to be*. Extravagant Creation. <https://extravagantcreation.wordpress.com/2010/03/24/how-andrei-rublev-the-film-came-to-be/>

- Tarkovski, A. (2022). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (19.^a ed.). Ediciones Rialp.
- Tarkovskiy, A. A. (Director). (2019). *Andrei Tarkovsky: A Cinema Prayer* [Documentary film]. Film Capital Stockholm; Film i Väst; Film på Gotland.
- Tarkovsky, A. (Director). (1962). *Ivan's Childhood* [Film]. Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director). (1972). *Solaris* [Film]. Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director). (1975). *Mirror* [Film]. Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director). (1979). *Stalker* [Film]. Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director). (1983). *Nostalgia* [Film]. RAI; Mosfilm; Sovinfilm.
- Tarkovsky, A. (Director). (1986). *The Sacrifice* [Film]. Svenska Filminstitutet; Argos Films.
- Tolstói, L. (s. f.). *¿Qué es el arte?*. Confederación Sindical Solidaridad Obrera. https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Leon%20Tolstoi%20-%20Que%20es%20el%20Arte.pdf
- Totaro, D. (1992). Time and the film aesthetics of Andrei Tarkovski. *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 2(1), 21–30. https://womenfilmeditors.princeton.edu/assets/pdfs/FEYGINOVA_Time_Aesthetics_Tarkovsky_Tartaro.pdf
- Turovskaya, M. (1989). *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. Faber & Faber.
- Van Gogh, V. (1886). *Een paar schoenen* [Óleo sobre lienzo]. Museo Van Gogh, Ámsterdam, Países Bajos.
- Vico, G. (1995). *Ciencia nueva*. Editorial. <https://cursosdelenguajeyhermeneutica.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/08/ciencia-nueva-giambattista-vico.pdf>