

## ARTE Y POESIA EN HEIDEGGER (\*)

### 1. INTRODUCCION

El estilo de Heidegger es a la vez admirable, fastidioso e hipnótico. La primera tarea del que estudia la obra de este autor —me refiero en particular a “El origen de la obra de arte”— consiste, después de haberse sometido largamente a la eficacia de la palabra, en tratar de pasar el pensamiento en limpio; es decir, en pasar de esa luz heideggeriana peculiarísima a la luz más común en que el pensamiento generalmente se mueve. Esto no puede hacerse sin ciertas concesiones: debemos mantener casi siempre la terminología heideggeriana, incluso los giros con que la introduce y la mueve, bajo amenaza de hacerle decir otra cosa de lo que, a menudo ambiguamente, dice.

El primer resultado de esta audacia escolar, incómodo y promisorio a la vez, consiste en el descubrimiento de que no siempre las articulaciones del estilo coinciden exactamente con articulaciones lógicas del pensamiento. La búsqueda infructuo-

---

(\*) Me refiero especialmente a *Der Ursprung des Kunstwerkes* y, en general, a obras publicadas por Heidegger hasta 1952. Descarto, por el momento, la consideración de *Aus einem Gespräch von der Sprache*, publicado en 1959, que arroja una nueva luz sobre la “estética” del filósofo. Las citas que figuran en el presente estudio y la versión de términos y giros están tomados de la traducción española de *Der Ursprung des Kunstwerkes* que forma parte de *Martin Heidegger, Arte y Poesía, Traducción y prólogo de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.*

sa de estas últimas —cierto hiato irreductible, por ejemplo— puede hacernos pensar en la existencia de dos corrientes de pensamiento de distinto nivel, una más abstracta, otra más concreta, que sólo literariamente se funden y hasta en la posibilidad de que lo que aparece como el punto de llegada sea en realidad el punto de partida, ya que ciertas conclusiones, muy felices en su alta generalidad, no resultan derivarse lógicamente de los ejemplos y premisas de los que en apariencia proceden. Esa misma búsqueda, por otra parte, nos lleva fácilmente a comprobar que los largos análisis, laterales al tema central, encaminados a destituir cierta conceptualización corriente —el par de conceptos materia-forma— empalman con desarrollos que no pueden prescindir, finalmente, del concepto de forma, aunque éste deba quedar extrañamente vacío. Por último, lo que a la luz del movimiento envolvente heideggeriano se presenta como la esencia del tema tratado, pareciera querer convertirse, a esa luz más común, en la esencia de un aspecto tan importante como inesencial —y hasta prescindible— del mismo. Y hasta es posible advertir que algunas implicaciones de lo que hemos llamado la corriente más abstracta apuntan con insistencia hacia una meta imprevista, no extraña a cierta estética oriental, implicaciones que se insinúan con intermitencia para luego desaparecer detrás de una evidente incompatibilidad sistemática; detrás, probablemente, de los núcleos “historia” y “temporalidad”.

Pero no nos adelantemos. El pensamiento estético de Heidegger se orienta hacia una meta confesada —la proposición de Hegel— y gira en torno a un centro igualmente explícito: la teoría heideggeriana de la verdad.

La proposición de Hegel es la siguiente: “Pero ya no tenemos ninguna necesidad de exponer un contenido en forma de arte. El arte es para nosotros, por el lado de su destino supremo, un pasado...”. Heidegger entiende que el sentido de esa proposición todavía está pendiente, a pesar de las muchas direcciones artísticas y obras de arte que hemos visto surgir desde que fuera formulada. Detrás de ella, dice, se encuentra

el pensamiento occidental al que corresponde, desde los griegos, una verdad, que acontece, del ente; mientras no se llegue a una decisión por esa verdad del ente y sobre ella, la proposición permanecerá valedera. De ahí la formulación heideggeriana del problema: ¿Es todavía el arte una manera esencial y necesaria en que acontece la verdad decisiva para nuestra existencia histórica o ya no lo es?

La teoría heideggeriana de la verdad asume, desde ahí, el carácter central a que aludieramos: tanto el significado como la importancia que Heidegger atribuye a la proposición de Hegel dependen de ella. En general, todo el pensamiento estético de Heidegger está centrado de antemano en su teoría de la verdad: los demás elementos del problema van jugando con la verdad y en torno de ella: "Si la obra es obra, en ella está puesta en operación la verdad". Mostrar las relaciones esenciales entre la obra de arte y la verdad es el problema principal de Heidegger en "El origen de la obra de arte". Los temas de esta obra, anteriores por lo tanto a aquella pregunta final, dependen de ese propósito.

## 2. LA VERDAD

Trataremos de exponer, con Heidegger, el esquema heideggeriano de la verdad. Decimos con Heidegger porque es difícil y acaso inconveniente, al exponer las ideas de este filósofo, prescindir de sus propias palabras y giros. Ya el hecho de simplificar esas ideas y de alterar el orden en que él las presenta rompe el círculo de su discurso en un grado que basta a nuestro propósito.

Habitualmente entendemos la verdad como concordancia del conocimiento con la cosa: es verdadero el conocimiento que se ajusta a la cosa y la proposición que lo enuncia. Esta concepción, que identifica la verdad con la representación correcta, se basa en el supuesto de que hay algo manifiesto cuya correcta representación es la verdad. Sin embargo, la esencia de

la verdad no debe buscarse en nuestra representación de lo manifiesto, sino en la manifestación misma.

El ente sólo puede ser tal si está dentro de lo iluminado por cierta luz que Heidegger concibe como un lugar abierto en el centro del ente en totalidad. Esa luz nos ofrece una vía de acceso al ente que somos y un tránsito al que no somos. Dentro de esa luz, que es al mismo tiempo desocultación y ocultación, el ente está a la vez, en ciertas proporciones cambiantes, oculto y descubierto. Como “negarse”, la ocultación es el comienzo de la iluminación: salvo en cuanto que es, el ente se nos niega. Como “disimularse”, la ocultación se da ya dentro de lo alumbrado, en cuanto el ente aparece diferente de lo que es. La ocultación puede ser tanto lo uno como lo otro, sin que podamos saberlo con seguridad, pues se oculta y disimula a sí misma.

La verdad, por lo tanto, no es una propiedad del ente, sino una iluminación que se efectúa bajo una doble ocultación. Alumbramiento y ocultación son los contrarios de la lucha primordial en que se conquista ese centro abierto desde el cual el ente se recoge dentro de sí mismo. Esa lucha es la esencia de la verdad: es la lucha primordial en que se conquista lo patente.

La verdad acontece históricamente de múltiples modos originarios: uno de ellos es el ponerse en operación; otro, el acto que funda un Estado; otro, la proximidad de lo que no es pura y simplemente un ente sino el más ente entre los entes; otra, el sacrificio esencial; otra, la interrogación del pensamiento que, como pensamiento del ser, lo nombra en su problematicidad. No figura la ciencia, pues no es sino el cultivo de un terreno ya abierto de la verdad.

A lo patente, a esa patencia que acontece en medio del ente como lucha primordial entre alumbramiento y ocultación, pertenecen un “mundo” y una “tierra”. Pero ni el mundo es simplemente lo abierto que corresponde a lo iluminado, ni la tierra es simplemente lo cerrado que corresponde a la ocultación. El mundo es más bien la iluminación de los caminos, de

las decisiones esenciales a las que se ajusta todo decidir y que sin embargo se funda en algo no dominado, oculto, que induce a error, porque si no no habría decisión. La tierra no es tampoco simplemente lo cerrado sino lo que aparece cerrándose a sí mismo. Es decir, si no entendemos mal: mundo y tierra son en la lucha de alumbramiento y ocultación, es decir, en la verdad.

Ahora bien: ¿cómo acontece la verdad en la obra de arte? Estableciendo un “mundo” y haciendo la “tierra”, la obra es el sostener esa lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad. Mundo y tierra entran en la obra como combatientes de esa lucha.

### 3. LA COSA

Casi desde las primeras páginas de la obra, el autor nos conduce, a ciegas, a través de una larga crítica de lo que llama interpretaciones de la cosidad de la cosa que han predominado en el pensamiento de Occidente. Decimos a ciegas, porque esa crítica sólo tiene sentido en relación con una concepción implícita de la cosidad de la cosa, a partir de la cual se hace la crítica, concepción que sólo más tarde Heidegger “extraerá” aparentemente, porque, como veremos, pertenece a su teoría de la verdad. No será la consideración de la mera cosa, como podría esperarse, lo que nos ayude a comprender lo cósmico de la obra, sino la consideración de la obra, a la luz de la teoría de la verdad, la que nos ponga sobre la pista de la cosidad de la cosa.

A juicio de Heidegger, las interpretaciones de la cosidad de la cosa que han predominado en el pensamiento de Occidente pueden reducirse a tres: la cosa como portadora de sus notas, la cosa como unidad de una multiplicidad de sensaciones y la cosa como materia formada; las cuales, en el transcurso de ese pensamiento, se han acoplado, reforzando su tendencia a valer por igual para la cosa, el útil y la obra.

Después de acompañar al autor hasta el fin de su análisis,

no podemos dejar de preguntarnos por aquéllo a lo que él mismo se refiere cuando habla de cosa, por aquéllo a lo que tiende su crítica de lo que considera interpretaciones erróneas de la cosidad de la cosa, lo que nos obliga a volver sobre nuestros pasos para tratar de recoger algún indicio.

De la primera interpretación —la cosa como portadora de sus notas— dice que no permite separar los entes que son cosas de los que no lo son y que aleja demasiado las cosas y el cuerpo. De la segunda —la cosa como unidad de una multiplicidad de sensaciones— que los junta en exceso. De la última —la cosa como materia formada— que ya no nos permite distinguir entre cosas y entes en general y que aplica a todos los entes, incluyendo las cosas, lo que sólo es propio del útil. Y de las tres interpretaciones en conjunto, que al acoplarse han reforzado su tendencia a valer por igual para la cosa, el útil y la obra.

Desde ya, por consiguiente, sabemos que nuestra interpretación de la cosidad de la cosa 1º) deberá permitirnos distinguir entre los entes que son cosas y los que no lo son; 2º) no deberá juntar en exceso las cosas y el cuerpo (empirismo) ni tampoco caer en el extremo opuesto; 3º) no podrá ser aplicada indistintamente a las cosas, a los útiles y a las obras; 4º) deberá permitirnos distinguir en la obra de arte lo cósmico de lo otro.

En resumidas cuentas, la larga crítica de Heidegger es un modo indirecto de afirmar que entre los entes hay cosas; que lo que él entiende por cosidad de la cosa no coincide con aquéllo que puede pensarse mediante los conceptos de substancia y accidente, *αἰσθησις* o materia y forma; que entre las meras cosas hay algunas, las obras de arte, cuya cosidad se da juntamente con eso que llama lo otro; y, finalmente, que si nuestro propósito es determinar la cosidad de la cosa y ésta es ante todo un ente, debemos procurar no anticiparnos a la experiencia inmediata del ente sino, por el contrario, volvernos hacia su reposar en sí. Si las interpretaciones que rechaza constituyen prejuicios que obstruyen el camino para conocer lo

cósico de la cosa, lo que tiene de útil el útil y de obra la obra. se debe, a su entender, a que se anticipan a la experiencia inmediata del ente.

Heidegger no se anticipará, en efecto, a la experiencia inmediata del ente, y en eso se apoya, como hemos visto, su teoría de la verdad; pero ¿por qué razón su búsqueda de la cosa no hallará recompensa en las cosas, en las meras cosas, sino como veremos, en las obras, en el reposar en sí de las obras? Si ahora acompañáramos al filósofo en su consideración del reposar en sí de la obra nos veríamos envueltos demasiado insistentemente en ese juego suyo tan característico que sabemos tiene aquí por centro su concepción de la verdad y, careciendo de toda otra perspectiva, de toda otra luz que la que brota de ese movimiento envolvente, arrastraríamos la duda, a lo largo de todo el camino, acerca de si aquéllo que bajo esa luz parece, como los conejos del prestidigitador, haber salido de la copa de un sombrero, estaba realmente en el interior del sombrero o sólo por arte de magia. ¿Por qué, tomando un atajo, no anticipar el conocimiento de la conclusión para luego, si fuera necesario, tratar de comprobar el camino?

La visión que da peso y medida a la interpretación de lo cósico de la cosa, dice Heidegger más adelante, debe dirigirse hacia la pertenencia de la cosa a la tierra. Pero la esencia de la tierra —portadora autoocultante que no impulsa a nada— sólo se descubre por su irrupción en el mundo en la oposición de tierra y mundo. Esa lucha entre tierra y mundo está fijada en la forma de la obra y se hace patente por ella. Lo que en la obra tomada como objeto parece ser lo cósico en el sentido corriente es lo que tiene de tierra la obra. En la tierra como lo esencialmente autoocultante la apertura de lo manifiesto encuentra su máxima resistencia y, de ese modo, un lugar para su estancia permanente.

Lo cósico de la cosa, por lo tanto, consiste en su pertenencia a la tierra, tierra que sólo es tal, como vimos al tratar la teoría de la verdad, en su lucha esencial con el mundo, es decir en lo que Heidegger llama la esencia de la verdad. Pero esta ver-

dad, tanto en las meras cosas como en los útiles, no está proyectada sino que desaparece en lo habitual. Por eso nuestra búsqueda de la cosidad no va a quedar satisfecha ni en lo cóscico de la mera cosa, ni en lo cóscico del útil, sino en lo cóscico de la obra. ¿Por qué es así? Porque para Heidegger el arte es un modo originario de estar proyectada la verdad, proyección que incluye necesariamente el mundo y la tierra que en esencia le pertenecen. De los tres tipos de ente en cuestión —la mera cosa, el útil y la obra— sólo en lo cóscico de ésta podemos discernir la cosidad, la pertenencia de la cosa a la tierra: en la obra, la lucha esencial entre mundo y tierra no desaparece, sino que está fijada en la forma.

No se puede determinar el carácter de la obra por lo cóscico, sino al contrario —dice Heidegger— lo cual, a su juicio, es una prueba de que en el ser obra de la obra está en operación el acontecimiento de la verdad. Lo que prueba es más bien, a nuestro entender, que si de antemano hemos decidido determinar el carácter de la obra a partir de una teoría preconcebida de la verdad y no podemos prescindir, en el concepto de obra, de ciertas notas esenciales —la creación, la materia prima— que amenazan echar por tierra esa teoría, tendremos o que descartar la teoría o que reelaborar aquellas notas hasta que armonicen con ella. Otro sería el caso si la interpretación heideggeriana derivara efectivamente de la consideración de la forma, de la cual, como veremos, no habiendo logrado eludirla, prescinde en grado eminente. Toda la verdad, en sentido corriente, de esa interpretación de la obra de arte depende, en efecto, de que la forma de la obra sea la fijación de lo que Heidegger llama la verdad.

Al principio de este apartado, creíamos descubrir en la crítica heideggeriana de la cosidad de la cosa, un concepto implícito de ésta con referencia al cual se hacía la crítica. Veamos si las características que atribuyéramos a ese concepto se dan en el que Heidegger, posteriormente, parece extraer de la consideración de la obra. 1º) No deberá juntar en exceso las cosas y el cuerpo (empirismo) ni tampoco caer en el extremo opuesto. En efecto, el concepto de cosa a que hemos llegado se ubica exacta-



mente en el justo medio: la cosidad de la cosa consiste en su pertenencia a la tierra, pero ésta sólo es tierra por su irrupción en un mundo y el mundo, para ser tal, necesita a su vez fundarse en la tierra. 2º) No podrá ser aplicado indistintamente a las cosas, a los útiles y a las obras. En el apartado 5 (Confección y creación) veremos cómo el ser-creado de la obra (y con él, necesariamente, lo cósmico de la obra) tiene, frente a toda otra producción, la particularidad de que en la obra la desocultación del ente acontece como tal, como la impulsión incesante de *que es*. En el útil, este *que es* no aparece, sino que se desvanece en el servicio. En todo existente, en general, podemos advertir que es (y por lo tanto también en la mera cosa) pero para olvidarlo luego como habitual. En cambio, en la obra, este ofrecerse como que es resulta lo no habitual. Vale decir que el mero concepto de cosa que define a ésta por su pertenencia a la tierra, sólo a la obra puede ser aplicado plenamente, en cuanto la esencia de ésta se deduce de la esencia de la verdad. La cosidad del útil, en cambio, sigue referida al concepto de cosa que distingue entre materia y forma. En cuanto a la cosidad de la mera cosa, permanece en suspenso. 3º) Deberá permitirnos distinguir en la obra de arte lo cósmico de lo otro. Es decir, como efectivamente ocurre, deberá permitirnos distinguir, en la obra, entre tierra y mundo y determinar el acontecimiento de la verdad en la obra por la lucha esencial entre ambos. 5º) Debería, también, permitirnos distinguir entre los entes que son cosas y los que no lo son, pero este punto queda en la obscuridad; Heidegger no vuelve a referirse a ello.

#### 4. EL REPOSAR EN SÍ DE LA OBRA

Trataremos de exponer el esquema heideggeriano del reposar en sí de la obra, en abstracto; es decir, prescindiendo por el momento de los casos concretos —el cuadro de Van Gogh, el templo griego— de los que el filósofo pareciera extraerlo. Más adelante, trataremos de comprobar la relación entre el esquema y esos casos.

Para acceder al reposar en sí de la obra es necesario, dice Heidegger, descartar todo lo que no sea el propio espacio existencial de ésta, su mundo, fuera del cual no es obra sino objeto. Ser-obra significa establecer un mundo. La obra, en cuanto abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia, pertenece a ese reino que se abre por medio de ella: su ser-obra existe sólo en esa apertura, en el acontecer de la verdad que pone en operación.

A diferencia de lo que ocurre con el útil, cuya materia prima desaparece en la utilidad, aquéllo que en la obra de arte correspondería a la materia prima del útil no desaparece en la potencia de un mundo sino, por el contrario, sobresale, es ella misma; en rigor, no cabe hablar de materia prima. Eso a lo que la obra se retrae y en ese retraerse hace sobresalir es la tierra. Al establecer un mundo, la obra hace la tierra, la hace patente como ocultante de sí misma: hace a la piedra ser piedra (pesar y soportar), al color lucir, a la palabra hacerse y quedar como palabra. En cambio, al recibir forma una materia prima, ésta desaparece como tal, es absorbida por la forma.

Reflexionar sobre el estar en sí de la obra es buscar la unidad de esos dos rasgos esenciales de la obra: el establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra; es tratar de captar en plena unidad la movilidad del acontecer en el ser de la obra. Como veremos, el reposo de la obra que reposa en sí no es sino una íntima concentración del movimiento.

Tierra y mundo son esencialmente diferentes, pero nunca están separados. La oposición entre ambos es una lucha esencial, a saber, una lucha cuyos luchadores se levantan cada uno en la autoafirmación de su propia esencia. Cada uno lleva al otro más allá de sí mismo, mientras cada uno se abandona, a la vez, a la intimidad de la conformidad consigo mismo. La tierra, si debe aparecer como tierra, no puede librarse de lo abierto del mundo; el mundo, si debe fundarse en algo, no puede prescindir de la tierra. Al establecer un mundo y hacer la tierra, la obra instiga y realiza esa lucha, en la cual acontece su unidad. Esa lucha de tierra y mundo constituye una desocultación —en el do-

ble sentido de alumbramiento y ocultación— del ente en totalidad. Tal es la verdad que está en operación en la obra. No la verdad de una cosa particular determinada, ni tampoco la verdad de lo ya abierto y patente, sino el abrirse mismo del ente en totalidad. Lo que así se alumbra en la obra es el ser que se autooculta. La belleza es el brillo que pone en la obra la luz de ese alumbramiento; és decir, es un modo de ser de la verdad.

Esta meditación heideggeriana sobre el reposar en sí de la obra constituye un buen ejemplo, como hemos podido observar, de lo que he llamado la corriente más abstracta del pensamiento estético de Heidegger, cuya importancia y relación con la otra corriente serán considerados en la parte final del presente estudio.

#### 5. CONFECCION Y CREACION

Si tenemos en cuenta que la interrogación del reposar en sí de la obra está orientada, en el contexto, a la búsqueda de la cosidad, habremos encontrado el hilo que, en apariencia, habrá de llevarnos desde el tema del reposar en sí de la obra al tema de su creación. Por diligentemente que interroguemos el reposar en sí de la obra, dice Heidegger, no daremos con su realidad inmediata —lo cósmico— si prescindimos de su ser-creada por el artista. La obra es siempre algo creado, y como la creación necesita un medio, sobreviene lo cósmico. Pero tanto la creación de la obra como la confección del útil son una producción, por lo cual es preciso distinguir, desde ya, la producción como creación de la producción como confección.

La instalación de la verdad en la obra es un tipo tal de producción que coloca en lo manifiesto al ente producido: éste trae consigo la apertura del ente en totalidad, la verdad. Tal producción es la creación. Pero la verdad, que sólo se instala como lucha, abre la lucha en el ente que produce, desgarrándolo. Esa desgarradura así fijada en la tierra es la "forma": posición y composición en que la obra es en cuanto se expone y se propone. El ser-creada de la obra, precisa Heidegger, quiere

decir ser fijada la verdad en la forma. Por el contrario, la confección del útil no es nunca un operar el acontecimiento de la verdad, un empleo de la tierra para fijar la verdad en la forma, sino el ser formada una materia como preparación para el uso.

El operar con la tierra propio de la creación sólo superficialmente se parece a la elaboración de la materia en la artesanía. El ser-creado tiene, frente a toda otra producción, la particularidad de que en la obra acontece la desocultación del ente y de que acontece como tal; la particularidad de que reposa constantemente en sí misma y de que ese reposar está constituido por la impulsión incesante de que es esa obra. Este *que es* no aparece en el útil, sino que se desvanece en el servicio; en general, en todo existente podemos advertir que es, pero para olvidarlo luego como habitual. En la obra, en cambio, este *que es* resulta lo no habitual: el acontecimiento de su ser-creación la proyecta en torno y la tiene constantemente proyectada. El ser-creatura, inmanente en la obra, está manifiesto como el empuje de *que es*. En lo existente habitual nunca se puede leer la verdad; ésta sólo acontece cuando la patencia llega al estado de proyección, como ocurre en la obra.

Pero la determinación de la esencia del arte como poner en operación la verdad incluye, además, otro sentido. Si dice, como hemos visto, que el arte es fijación de la verdad en la forma, lo que acontece como *creación*, como un producir la desocultación del ente, también significa poner en marcha y hacer acontecer el ser-obra, lo cual sucede como *contemplación*.

## 6. ARTE Y CONTEMPLACION

La contemplación de la obra es un dejar que la obra sea obra. Únicamente en la contemplación la obra se da en su ser-creatura como real. Contemplar una obra significa estar dentro de la patencia del ente que acontece en ella; y la contemplación correcta se coproduce y se traza pura y exclusivamente por la obra misma.

La estancia dentro de la contemplación es un saber: es el sereno estado de interioridad en lo extraordinario de la verdad que acontece en la obra. Este sereno estado es un estar decidido; es estar dentro de la lucha que la obra ha encajado en la desgarradura; es un saber que se naturaliza como querer en la verdad de la obra. Pero es un saber que no saca a la obra de su estar en sí para arrastrarla al círculo de las meras vivencias, rebajándola al papel de mero excitante de éstas, a pesar de lo cual no aísla al hombre de sus vivencias, pues las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra.

El saber en la manera de contemplar está lejos de la habilidad de conocer, sólo por el gusto, lo formal de la obra, sus cualidades e incentivos. Tan pronto como el empuje en lo extraordinario es atrapado por la habilidad de conocer, ha comenzado lo que Heidegger llama la explotación artística de la obra. Tampoco la transmisión cuidadosa de la obra ni el intento científico de recuperarla llegan nunca al ser mismo de ésta; llegan tan sólo a su recuerdo y éste no puede ofrecerle una morada desde la cual contribuya a configurar la historia. La peculiar realidad de la obra sólo llega a ser fecunda allí donde es contemplada en la verdad que acontece por ella.

Hemos visto, en anteriores apartados, que la idea que Heidegger se hace de la obra de arte supone una teoría preconcebida de la verdad. En este apartado —y en el que seguirá sobre arte e historia— la teoría heideggeriana del arte, dentro de esa misma línea, queda circunscripta, de antemano —de ahí la referencia final a Hegel— al arte en cuanto contribuye a configurar la historia.

#### 7. ESTRUCTURA ESENCIAL DEL ARTE. ARTE E HISTORIA. ARTE Y ORIGEN.

La estructura esencial del arte sería la siguiente: 1) El poner-en-obra la verdad impulsa lo extraordinario a la vez que expulsa lo habitual; lo que el arte instaura ni se compensa ni se suple con lo existente disponible: su instauración es una su-

perabundancia, una ofrenda. 2) La instauración artística de la verdad es también instauración en el sentido de fundamento que funda: todo lo que se da al hombre en la proyección debe ser sacado del fondo cerrado y puesto expresamente sobre éste; así es fundado por primera vez como fundamento portador. 3) El arte es, por último, instauración en el sentido de comienzo: la ofrenda y la fundamentación tienen lo repentino de un comienzo, el cual, sin embargo, se preparaba disimuladamente desde antes.

Ahora bien: siempre que el arte acontece, a saber, siempre que hay un comienzo, se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza. La historia es el emerger de un pueblo a la misión que le es dada, como un sumergirse en el medio que le es dado, no una sucesión cualquiera de acontecimientos, por muy importantes que sean en su época. En Occidente, lo que en el futuro se llamará *ser* se puso por obra en Grecia. El ente en totalidad así abierto se transformó, en la Edad Media, en el ente en el sentido de lo creado por Dios. Este ente volvió a transformarse en la Edad Moderna, esta vez en objeto que se podía penetrar y dominar por el cálculo. Cada una de esas veces se abrió un mundo nuevo y esencial; cada vez hubo de instalarse la patencia del ente mediante la fijación de la verdad en la forma. Cada vez aconteció la desocultación del ente; se puso en operación y quien lo puso fue el arte.

El arte es historia en el sentido esencial de que funda la historia; lo es, además, en cuanto tiene una historia en sentido externo: en cuanto, en el transcurso del tiempo, se transforma y perece.

El arte es una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica; es decir, es en su esencia un origen y no otra cosa. La palabra origen significa que algo brota, es un salto que funda, de la fuente de la esencia del ser. En cuanto a saber si la verdad es puesta o la verdad pone —el arte es poner en obra la verdad— ya no pertenece, dice Heidegger, a esta consideración. De todos modos, si el arte es un origen, es

el origen de la obra de arte, es decir, de los creadores y contempladores y, por lo tanto, de la existencia histórica de un pueblo.

Es decir, que la verdad puesta en operación en la obra no se proyecta en lo vacío e indeterminado sino hacia los futuros contempladores, hacia un grupo humano histórico. Por otra parte, no es sino la patentización de aquéllo en lo que el existente está ya proyectado como histórico: de su tierra, el fundamento donde descansa con todo lo que, aún oculto para el mismo, él es, y de su mundo, que es el que impera por la relación de él mismo con la desocultación del ser. La proyección no sale de lo corriente y ya ocurrido, pero tampoco de la nada: lo proyectado por la obra es el destino, ya previamente contenido, del existente histórico mismo. Esta es la verdad esencial, la verdad de ser, la desocultación del ente en totalidad, que no coincide, por supuesto, con la que se atribuye como cualidad al conocimiento para distinguirlo de lo bello y de lo bueno.

Preguntamos por la esencia del arte —reconoce Heidegger— para poder interrogar propiamente si el arte es o no un origen en nuestra existencia histórica y bajo qué condiciones puede y debe serlo. Aunque no sea capaz de forzarla, un saber reflexivo de esta índole es la preparación preliminar indispensable para la evolución del arte, pues sólo él prepara a la obra su espacio, al creador su camino y al contemplador su lugar; es decir, un saber que decide si el arte puede ser un origen o si sólo debe quedar como un apéndice, como un fenómeno usual de la cultura. Las preguntas que deja Heidegger en suspenso son sumamente reveladoras: ¿Estamos nosotros, dice, en nuestra existencia histórica, en el origen? ¿Sabemos o atendemos a la esencia del origen o sólo apelamos, en nuestra actitud hacia el arte, al conocimiento culto del pasado?

#### 8. ESTÉTICA, VIVENCIA, BELLEZA

Casi desde la época en que comienza, dice Heidegger, se llama estética a la consideración de la obra de arte que toma

a ésta como objeto de la percepción sensible (*αἴσθησις*), en sentido amplio. Hoy, agrega, a esa percepción se la llama vivencia: la manera cómo el hombre vive el arte debe dar una explicación sobre la esencia de éste. La vivencia es hoy la fuente que da la norma para el goce del arte y también la fuente de su creación, a pesar de lo cual quizá sea el elemento en el que muere el arte; tan lentamente, que necesita algunas centurias. Cuando se habla de las imperecederas obras de arte y del valor eterno de éste, se lo hace en términos que no toman en cuenta, por temor, todas las cosas esenciales. ¿No será ésta, se pregunta, una manera de hablar, pensando a medias, propia de un tiempo en que el arte grande, junto con su esencia, se ha retirado del hombre?

En el modo como el arte es real para el mundo occidental se oculta una peculiar coincidencia de la belleza con la verdad. A la transformación esencial de ésta corresponde la historia de la esencia de aquel arte, arte tan poco concebible por la vivencia como por la belleza tomada en sí. La belleza pertenece a la verdad: es el ser de la verdad en la obra y como obra. Si descansa en la forma, es porque éste se alumbra desde el ser, como entidad del ente. Por lo tanto, no es únicamente el objeto del gusto, ni algo exclusivamente relativo a él.

## 9. ARTE Y POESÍA

La poesía tiene para Heidegger un puesto extraordinario en el conjunto de las artes. Para verlo —dice— sólo es necesario tener un concepto justo del lenguaje. En la representación corriente, el hablar es equivalente a una especie de comunicación; sirve en general para el entendimiento mutuo. Pero el lenguaje no es sólo ni primeramente una expresión oral y escrita de lo que debe ser comunicado, sino el que lleva primero el ente como ente a lo manifiesto. Cuando el habla nombra por primera vez al ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación. La poesía (Poesie) es el arte más originaria, porque el lenguaje mismo es poesía en sentido esencial (Dichtung): es aquí!



acontecimiento en que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre, el acontecimiento de aquel decir en el que nace históricamente el mundo de un pueblo y en el que la tierra se conserva como lo oculto.

Heidegger llama poesía (*Dichtung*) a todo poner en obra la verdad, a todo arte, lo que incluye en primer lugar a la poesía en sentido estricto (*Poesie*). Si esta es el poetizar más originario es porque la esencia misma del lenguaje es poesía (*Dichtung*). En cambio otros modos de poesía, como la arquitectura y la escultura, siempre acontecen, ya, y solamente, en lo patente del decir y del nombrar; son regidas por lo patente; son cada una un modo propio de poetizar dentro del alumbramiento del ente que ya ha acontecido inadvertidamente en el habla.

La esencia del arte es poesía (*Dichtung*), pero la esencia de ésta es la instauración de la verdad.

#### 10. LA OBRA

Hasta aquí hemos tratado de aislar, esquematizándola, esa corriente de pensamiento que, aunque predomina, se entretreje, a lo largo del texto, con otra más concreta, más referida a la obra real. No es, sin embargo, como veremos, una corriente por completo homogénea; si lográramos aislar —y es perfectamente posible, hasta cierto punto, pese a que están continuamente injertados en los otros— los elementos que refieren la teoría heideggeriana de la verdad a la teoría heideggeriana de la historia, quedaría una línea de pensamiento estético esencial susceptible de un desarrollo menos contradictorio que el que vamos a considerar al mostrar la imbricación de ambas corrientes.

El punto de arranque de la consideración heideggeriana se sitúa, al menos en el texto, en la línea referida a la obra concreta. Antes de abordar los temas centrales de esta línea —el cuadro de Van Gogh, el templo griego— detengámonos en algunos puntos preliminares.

Heidegger comienza por recordar que el marco de representación dentro del cual se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte está dado por los conceptos de alegoría y de símbolo. La obra de arte, en cuanto cosa confeccionada —más adelante dirá: creada— se diferencia de la mera cosa en que dice algo otro: es alegoría; en que en ella, con la cosa confeccionada se junta algo distinto: es símbolo. Aquéllo que en la obra se junta con lo otro, descubriéndolo, sería lo cósmico de la obra; lo artístico sería lo otro. Para ver, en primer lugar, hasta qué punto la teoría general del arte rebasa, en Heidegger, los límites de ese marco y, sobre todo, para ver de qué modo funciona en los casos particulares y si es cierto que se desprende de éstos y los explica, trataremos de reunir, en pocos rasgos, lo esencial de esa teoría.

#### 11. EL ARTE COMO VERDAD EN OBRA

La obra de arte es un modo esencial de ser la verdad y de quedar establemente proyectada. Como modo de ser de la verdad, está constituida por un mundo y una tierra trabados en lucha esencial. Tierra, en la obra de arte, es la piedra, la madera, el color, el sonido, la palabra, en cuanto un mundo se retrae a ellos y en ellos se establece, haciendo al mismo tiempo que sobresalgan como esencialmente infranqueables (autoocultantes). Mundo, en general, es lo siempre inobjetivable de que dependemos, mientras los caminos de la existencia nos mantienen absortos en el ser.

La verdad, al ponerse en obra, lo hace como lucha esencial entre un mundo y una tierra; el ente así producido, la obra, entraña por lo tanto una desgarradura original, que queda fijada en la tierra: la forma. La forma es la posición y composición en que la obra es en cuanto se expone y se propone.

La verdad que está en operación en la obra, que constituye la obra como lucha de tierra y mundo, es una desocultación —en el doble sentido, ya explicado, de alumbramiento y ocultación— del ente en totalidad; no es la verdad de una cosa par-

particular determinada, ni tampoco la de lo ya abierto y patente, sino el abrirse mismo del ente en totalidad.

Lo que se alumbra de este modo en la obra es el ser que se autooculta, alumbramiento que pone en la obra ese brillo que llamamos belleza. Esta, por consiguiente, es un modo de ser la verdad: es el ser de la verdad en la obra y como obra. Si descansa en la forma, es porque ésta es la entidad de la obra, porque ésta se alumbró desde el ser como tal entidad.

La obra tiene la particularidad de que reposa constantemente en sí misma, en la unidad de la lucha esencial que la constituye. Este reposar, que es una íntima concentración de ese movimiento esencial, impera como la impulsión incesante de que la obra es esa obra, impulsión que la proyecta en torno y la tiene constantemente proyectada. En lo existente habitual nunca se puede leer la verdad; ésta sólo acontece cuando la patencia llega al estado de proyección, como en la obra. Si bien, en general, en todo existente podemos advertir *que es*, es sólo para luego olvidarlo como habitual, como ocurre con el útil, cuyo *que es* desaparece en el servicio. En la obra, ese *que es* resulta, por el contrario, lo no habitual.

Para acceder a ese reposar en sí es necesario descartar todo lo que no sea el propio espacio *existencial* de la obra, su mundo, fuera del cual no es obra sino *objeto* (ser obra significa establecer un mundo). La obra, en cuanto abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia, pertenece a ese reino que se abre por medio de ella: su ser-obra existe sólo en esa apertura. Dejar, de ese modo, que la obra sea obra, estar dentro de la patencia del ente en totalidad que acontece por ella, es la contemplación de la obra.

La estancia dentro de la contemplación es un sereno estado de interioridad en lo extraordinario de la verdad que acontece en la obra; es, al mismo tiempo, un saber y un estar decidido, un querer en la verdad de la obra; un saber que no saca a la obra de su estar en sí para rebajarla al papel de mero excitante de vivencias, arrastrándola al círculo de éstas, sino que

inserta las vivencias en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra.

La contemplación heideggeriana de la obra está asimismo reñida con lo que Heidegger llama la habilidad de conocer, sólo por el gusto, lo formal de la obra, sus cualidades e incentivos: la belleza —el ser de la verdad en la obra y como obra— no es únicamente el objeto del gusto ni algo exclusivamente relativo a él. Cuando esa habilidad de conocer atrapa el empuje en lo extraordinario, comienza no la correcta contemplación sino la explotación artística de la obra. Esta explotación, y el intento científico de transmitir y recuperar las obras, no llegan nunca al ser mismo de éstas sino tan sólo a su recuerdo, el cual no puede ofrecerles una morada desde la cual contribuyan a configurar la historia. El hecho de que una obra esté destinada al mero goce artístico —dice Heidegger— no demuestra todavía que esa obra esté en la contemplación como obra; es decir, si no entendemos mal, no demuestra que sea una obra, en el sentido heideggeriano.

## 12. EL ARTE COMO ORIGEN

El arte es una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica; es decir, es en su esencia un origen y no otra cosa. La palabra origen significa que algo brota, en un salto que funda, de la fuente de la esencia del ser. El arte es historia en el sentido esencial de que funda la historia: ésta es el emerger de un pueblo a la misión que le es dada, como un sumergirse en el medio que le es dado. El arte, el poner en obra la verdad —no sabemos si la verdad es puesta o la verdad pone— es el origen no sólo de la obra, de los creadores y de los contempladores, sino de la existencia histórica de un pueblo. Siempre que el arte acontece, se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza.

El acontecimiento de la obra de arte impulsa lo extraordinario a la vez que expulsa lo habitual: lo que ella instaura no se compensa ni se suple con lo existente disponible; todo lo

que da al hombre debe ser sacado del fondo cerrado y puesto sobre éste como fundamento de un nuevo comienzo histórico.

Ahora bien: todo esto sería comprensible si las obras de arte existentes se redujeran, en número y calidad, a unos pocos y grandes hitos situados, en la historia, al comienzo de cada ciclo: Grecia, Edad Media y Edad Moderna son los mencionados por Heidegger. Pero el arte prolifera a todo lo largo de los ciclos y son muchas las obras maestras que no constituyen un comienzo sino el fin de una larga y habitual tradición. Estas, evidentemente, no podrían ser consideradas como un origen; ¿debemos aceptar que tampoco son obras de arte? Al lado, por ejemplo, de las obras de Giotto, que inauguran hasta cierto punto un mundo nuevo, tenemos, contemporáneamente, las de Simone Martini, que permanecen espléndidamente en el viejo. Aún si interpretáramos que la puesta en obra de la verdad es, cada vez, una sola, aunque se cumpla a través de numerosas artes y obras, a lo largo de todo un período, ¿dónde ubicar las numerosas obras de primera calidad que no hacen sino abrir a su manera —que puede ser, en gran parte, la manera de una larga tradición— un mundo ya abierto en lo esencial? Obras que extraen su ofrenda de lo ya existente y habitual, al menos en el plano del arte? ¿Habrá que considerar, acaso, todas las obras de una misma tradición, de una misma escuela, a veces de un mismo artista, como una sola obra? Y, sin embargo, todo artista, todo contemplador, saben perfectamente que cada obra de arte es única e irremplazable, aunque no abra un mundo nuevo en el sentido heideggeriano.

Por otra parte, aún cuando estuviéramos dispuestos a aceptar la implantación de tal estado de sitio en la consideración de las obras de arte, queda todavía el problema de lo que llamaría los demasiados orígenes. En primer lugar, la puesta en obra de la verdad acontece primero en el lenguaje; las otras artes acontecen sólo en lo ya patente del decir y del nombrar. En esto no habría contradicción si entendemos que, pese a acontecer en lo ya patente, esas artes pueden, frente a ello, abrir un mundo nuevo. La dificultad comienza cuando empezamos

a hacernos preguntas como las siguientes: las artes plásticas cristianas, ¿son absolutamente un comienzo frente a lo ya abierto por el lenguaje, por ejemplo en el Nuevo Testamento? ¿Y frente a lo ya abierto por los otros orígenes?

Junto al origen artístico, Heidegger nombra también otros orígenes: el acto que funda un Estado, el sacrificio esencial, la proximidad del más ente entre los entes, la interrogación del pensamiento que nombra al ser en su problematicidad. Estos diferentes orígenes no son diferentes verdades sino diferentes modos de ser la verdad. ¿Cómo entender, en el terreno de la historia concreta, que determinada obra de arte es un comienzo frente a la religión, la política y la filosofía, cuando el mundo que aquélla proyecta ya había sido abierto con sobrada anticipación por éstas? ¿Debemos suponer, puesto que en lo esencial se trata en todo los casos de la misma verdad, que lo que superficialmente parece una consecuencia es, en el fondo, el mismo comienzo, algunos de cuyos modos se presentan, respecto a los otros, con un retraso de siglos?

Queda sin embargo la afirmación de que el mundo a que pertenece la obra de arte y que se abre por ella misma es el mundo de un pueblo histórico determinado. Además de las obras de arte, hay otros modos de ser la verdad que nos remiten a ese mundo, el cual, siendo común a todos esos modos, no es lo distintivo de ninguno. Lo que distingue la obra de arte de los otros modos de ser la verdad no es el mundo que abre sino cómo lo abre: la belleza; pero este cómo tiene para Heidegger, al menos en "El origen de la obra de arte", una importancia secundaria. Quizá por eso su teoría del arte resulte tan derivativa que nos expulsa de lo que el arte tiene de distinto para meternos en lo que tiene de común. Cabe sin embargo preguntar: ¿el mundo que se abre como belleza, será realmente ese mundo común o un aspecto de él? ¿No habría que buscar en otro lado el mundo propio de la obra de arte?

A propósito, al hacer la exposición sintética del arte como puesta en obra de la verdad, dejamos ese punto sin comentario para mostrar, por contraste, hasta dónde esa teoría (sal-

vo el concepto de mundo que dejamos, también a propósito, en una cierta indeterminación) puede ser concebida como independiente de la referencia exclusiva al destino histórico de los pueblos y al mundo de ese destino. Al mismo tiempo, tal comparación muestra hasta qué punto esa teoría (susceptible, a nuestro entender, de un desarrollo que abarque con amplitud todo el campo de los hechos artísticos y los explique), al fusionarse con la teoría del arte como historia, se determina en un sentido que crea grandes dificultades de diverso orden cuando se quiere ver en ella otra cosa que una abstracción al margen de la existencia concreta y actual de las obras de arte individuales.

Volvamos ahora a la consideración de la obra como verdad en obra. Si la obra es obra —dice Heidegger— en ella está puesta en operación la verdad. En la obra de arte podemos leer la verdad. Con respecto al cuadro de Van Gogh, dice que el cuadro “habla”. ¿En qué consiste ese lenguaje?

En cierto sentido es el lenguaje de la belleza, pues la belleza es el modo de ser la verdad en la obra y como obra, es el brillo que pone en la obra la luz del alumbramiento del ser que en ella acontece. Pero lo que se alumbra desde el ser como identidad de la obra es la forma: la belleza reposa en la forma.

Por otra parte, la obra consiste en la lucha esencial entre un mundo y una tierra. Pero el mundo —lo siempre inobjetable— no pertenece a la realidad inmediata de la obra. La realidad inmediata de la obra está constituida por lo cósmico de la obra —la tierra: madera, piedra, sonido, color, etc.— y por la desgarradura fijada en la tierra: la forma. Mediante esta realidad inmediata se abre la otra realidad en que la obra consiste: el mundo. Leer la verdad puesta en obra no puede significar otra cosa que leer la forma en la “tierra” de la obra. Esa lectura de la forma en la tierra de la obra nos introduce en el alumbramiento del ser que en ella acontece y, al mismo tiempo, en el brillo que ese alumbramiento pone en la obra: en la belleza.

Por eso decíamos anteriormente que quedaba por verse si la teoría heideggeriana escapa, como pretende, del planteo “simbólico”. Si bien la juntura entre el símbolo y lo simbolizado es en ella profunda, íntima y esencial, no es menos cierto que tenemos por un lado la realidad inmediata de la obra —la forma fijada en la tierra— y por el otro el mundo cuya lucha esencial con la tierra determina esa forma. El mundo es “lo otro” que se junta con la realidad inmediata de la obra. Y podemos advertir, asimismo, que la observación que hiciera Heidegger, al referirse a la teoría simbólica, de que en ella lo artístico es “lo otro”, se cumple absolutamente en su propia teoría. Sin el mundo, la obra de arte no sería tal, sino mera materia formada para la satisfacción del gusto. A nuestro juicio, lo que Heidegger nos ofrece es una nueva versión metafísica de lo que él llama la teoría simbólica del arte. Como tal —a menos que aceptemos convertir la interpretación del símbolo artístico en una experiencia mística incontrolable— esa teoría no puede prescindir de una semántica; más aún: en el ejercicio de esa semántica debe encontrar su fundamento y su prueba. Si el lenguaje de las obras de arte es simbólico en ese sentido, si el texto simbólico de una obra de arte es su forma fijada en una tierra, no podremos prescindir, en toda pretendida incurción en el mundo de la obra, de una constante y prolija atención a ese texto, a ese lenguaje formal. De lo contrario, no habría límites para lo que podemos hacer decir a la obra: en primer lugar, podemos hacer decir por igual a todas las obras de arte que representan una misma cosa, todo lo que se relaciona con esa cosa; en segundo lugar, podemos hacer decir a una obra que creemos perteneciente a una época y pueblo determinados, todo lo que sabemos o creemos saber sobre ese pueblo y esa época; en tercer lugar, —y podríamos seguir indefinidamente— podríamos hacerle decir todo lo que sentimos o recordamos cuando, estando tristes o alegres, nos ponemos en su presencia. Además, si somos filósofos, es probable que nuestra lectura de la obra tenga que ver con la utilidad del útil o con el surgimiento de la *φύσις*.



Descartando la paradoja de que una obra de arte pueda “hablar” con otro lenguaje que el que intrínsecamente constituye cada obra de arte individual —toda interpretación es una pretendida “traducción”— la única garantía, cuando hablamos de una obra, de que nos referimos realmente a aquéllo que está en la obra o a aquéllo a que la obra nos remite, es atenernos rigurosamente, con todas las cartas a la vista, a la semántica del lenguaje en que la obra está formada. No hay términos medios ni componendas posibles entre esta exigencia elemental y el más profundo y elevado extravío.

Lo cierto es que Heidegger no sólo se desentiende por completo de esa semántica sino que hasta el concepto de forma, que podría proporcionarnos la base para tratar de justificar su posición, queda —al menos en teoría— por completo vago e inoperante: la forma es esa posición y composición en que la obra se expone y se propone. Vayamos pues, en busca de los indicios necesarios, a los ejemplos que el filósofo utiliza para desenvolver su teoría.

### 13. EL CUADRO DE VAN GOGH

Heidegger introduce del siguiente modo su interpretación del cuadro Van Gogh en el proceso de investigación del ser de la cosa. Buscábamos —dice— una interpretación del ser de la cosa que nos permitiera descubrir lo que tiene de cosa la obra y nos encontramos con interpretaciones que tienden a valer por igual para la cosa, la obra y el útil, lo cual resulta muy comprensible si tenemos en cuenta que el útil está especialmente próximo a la representación humana, porque llega al ser mediante nuestra propia producción. ¿Por qué no aprovechar esta ventaja buscando ante todo lo que tiene de útil el útil? Si evitamos hacer precipitadamente de la cosa y de la obra variedades del útil, quizá el descubrimiento del ser de éste nos franquee algo acerca de lo cósico de la cosa y de lo que tiene de obra la obra. Para evitar los abusos de las interpretaciones

habituales, comencemos por describir simplemente un útil sin teoría filosófica alguna: un par de zapatos de labriego.

Pero he aquí que inmediatamente, con el pretexto de facilitar la representación intuitiva, nos propone partir no directamente del útil en cuestión sino de la imagen del mismo que nos ofrece una obra de arte: el cuadro de Van Gogh. ¿Debemos suponer que el mar de confusiones en que este procedimiento va a sumergirnos es algo querido por Heidegger con un propósito que no llegamos a descubrir?

Mientras no hagamos más que representarnos un par de zapatos en general o que contemplar en el cuadro de Van Gogh los zapatos vacíos como mera ejemplificación de un par de zapatos rústicos en general —nos dice— no haremos la experiencia de lo que es en general el ser del útil. Los zapatos de labriego son auténticamente lo que son cuando éste los usa en el campo sin pensar en ellos, sin contemplarlos, sin siquiera sentirlos. Son útiles, no porque un material conveniente ha recibido en ellos la forma adecuada a un uso, sino porque son “de confianza”, porque a su modo y según su alcance concentran en sí todas las cosas de un mundo. Los zapatos son útiles porque en ellos el labriego está seguro de su mundo, porque por medio de ellos hace caso a la silenciosa llamada de la tierra; para el labriego y para cuantos existen de ese modo, mundo y tierra sólo existen en el útil.

Este es el ser del útil —declara Heidegger— *y lo hallamos poniéndonos ante el cuadro de Van Gogh: el cuadro habló. Y, ciertamente, su argumentación sobre el ser del útil se apoya en el pasaje donde “traduce” en palabras lo que el cuadro “dice”*: en la obscura boca del gastado interior (no del cuadro, por supuesto, sino del zapato representado en él) *bosteza la fatiga de los pasos laboriosos; en la ruda pesantez (del zapato) está representada la tenacidad de la lenta marcha. . . etc.*; en el cuero, *todo lo que tiene de húmedo el suelo; bajo las suelas, se desliza la soledad del camino; en el zapato, vibra la tácita llamada de la tierra. . . , etc.*

Al llegar a este punto, no podemos ya reprimir las nume-

rosas preguntas que brotan de nuestra perplejidad. Es evidente que en el interior gastado de un par de zapatos reales, en su ruda pesantez, en su cuero húmedo, etc., podemos llegar a leer todo eso si somos capaces de ponernos en la situación a que pertenecen los zapatos mediante la interpretación de esos y otros signos que nos remiten a ella. También podemos leerlo en una fotografía que registre objetivamente signos de esa índole y aún, es cierto, en el cuadro de Van Gogh, en cuanto ofrece una representación suficientemente reconocible de esos signos. Es decir que, para el caso, no interesan las numerosas características visuales que hacen del cuadro algo distinto de otras posibles representaciones visuales de los mismos zapatos y signos. ¿Por qué entonces no declarar simplemente que son los zapatos mismos los que “dicen” su propio ser, en cuanto ofrecen a nuestra contemplación ciertos signos que los refieren a la situación a que pertenecen? Además, puesto que también un cuadro lo dice, en cuanto ofrece una representación suficientemente reconocible, ¿será indiferente, si lo que nos interesa es lo que dice el cuadro en cuanto cuadro, que esa representación esté confiada al claroscuro o al color, a la rigurosa extensión del plano o a la ilusión de profundidad y volumen, a violentos contrastes de valor o a una armonía media, a un dibujo que parece desaparecer en lo que representa o a otro que, aunque representa con vigor, se excede en atrevida caligrafía? ¿No habrá que distinguir entre lo que dice el objeto representado —en el cuadro y fuera del cuadro— y lo que dice el cuadro mismo, a propósito, a través o a pesar del objeto representado, cuando lo hay?

Después de afirmar que en el cuadro de Van Gogh el par de zapatos de labriego se hace patente como lo que en verdad es, entendiendo por verdad ese estado de desocultación de que hablábamos anteriormente, Heidegger propone que la esencia del arte sería el ponerse en operación la verdad del ente: en la obra de arte, el ente —en este caso el ente útil, el par de zapatos— se asienta establemente a la luz de su ser. Aquí podríamos preguntarnos cuál es el ente que se hace patente a la luz

de su ser en las obras de arte que precinden de toda representación, pero no debemos adelantarnos; de eso nos ocuparemos cuando pasemos, con Heidegger, del arte de la pintura al arte de la arquitectura.

Lo que, por el contrario, no podemos pasar sin cuestionar es la arbitrariedad, en este punto, del procedimiento. En primer lugar, cualquiera sea nuestra apreciación de lo que Heidegger llama la verdad del ente, nos parece que no queda mostrado —y menos todavía probado— que sea *en el cuadro como cuadro* donde se ha hecho patente, en este caso, esa verdad. Pareciera más bien que esa verdad —el ser útil del zapato— se ha hecho patente en el zapato mismo en cuanto ostenta las huellas del uso y que, según la primera intención de Heidegger, el cuadro sólo hubiera servido, en ausencia de un par de zapatos reales muy usados, para facilitar la representación de los mismos, como podría haberlo hecho una fotografía, no necesariamente artística.

No vemos cómo pueda derivarse de allí que la esencia del arte sea el ponerse en operación la verdad del ente o que, en la obra de arte, el ente se asienta establemente a la luz de su ser. Lo único que de allí puede derivarse es lo siguiente: que en ciertas obras de arte ciertos tipos de ente se instalan establemente a la luz de su ser, etendiendo por luz de su ser la referencia manifiesta a la situación en que esos entes son lo que son. En el fondo, son los signos del uso que ostentan en cuanto usados lo que nos permite referir los útiles a la situación en que son lo que son; sólo que, en cuanto usables además de usados, esa referencia no es estable sino precaria: mientras se los usa, aquellos signos no son tales y, además, el uso destruye a la larga tanto el útil como los signos que revelan su utilidad. Si lográramos rescatar el par de zapatos de la inestabilidad a que lo condena su situación —por ejemplo, montándolo sobre una plataforma como una “trouvaille” surrealista— no habría ya distinción, en el marco interpretativo de Heidegger, entre un par de zapatos reales y la obra de arte que los representa.

Reducción al absurdo inevitable, en lo que concierne al ejemplo en cuestión, y cuyo alcance queda por verse.

Cuando Heidegger afirma que el arte pone en operación la verdad del ente, o que en la obra de arte se asienta establemente esa verdad, esa luz, podemos admitir su afirmación como una fórmula todavía enigmática, pero amplísima, de lo que ocurre en la obra de arte. Pero si el ente en cuestión es el ente representado en la obra, si la verdad de ese ente es el descubrimiento de la situación en la que es lo que es y, sobre todo, si el acceso a esa verdad se logra no a partir de los rasgos peculiares de la forma artística sino a partir de ciertos rasgos significativos, representados en la obra, de dicho ente exterior a ella, entonces nuestra interpretación se ha vuelto excesivamente derivativa: hemos caído fuera del plano en que podemos discernir si una obra alcanza o no la calidad de arte, apreciar esa calidad y compararla con la de otras obras. Hemos caído fuera —y esto es lo más grave— de ese plano en que una obra de arte se define como tal frente a las diversas representaciones extraartísticas del objeto que ella, a su modo, también representa.

Lo que Heidegger llama la verdad del útil —en su ejemplo, la verdad del zapato— parece consistir en la explicitación de lo que es implícitamente el útil en el uso. El útil real, el útil que se usa, se vuelve habitual, desaparece en el uso. El útil del cuadro, en cambio, no puede desaparecer en el uso, en el hábito: en él se desoculta establemente lo que el útil es ocultamente en el uso. Ahora bien: no sólo en el útil del cuadro se da esa desocultación; también se da en la fotografía de un útil muy usado y sobre todo en éste mismo cuando, en vez de usarlo, lo contemplamos. ¿Por qué entonces presentar esa verdad, esa desocultación, como la esencia del cuadro?

El pensamiento de Heidegger sobre la esencia de la obra de arte no queda absolutamente encerrado en los límites de este ejemplo, por la importancia que atribuye luego, a propósito del templo griego, a lo cósmico de la obra; pero hemos querido detenernos en el momento pintura porque muestra con exce-

so, aún en relación, como veremos, con los desarrollos ulteriores, dónde pone Heidegger el acento y las consecuencias que acarrea el ponerlo precisamente allí.

Da por sentado Heidegger que en la obra de Van Gogh acontece la verdad, es decir, acontece la apertura del ente en su ser (el ser útil de los zapatos) y, con ella, la apertura del ente en totalidad. Vimos que ese acontecimiento le fue revelado por los signos del uso visibles en la representación de un par de zapatos reales. ¿Cómo conciliar este hecho con la declaración que le permite pasar de la pintura a la arquitectura? Dice, en síntesis, que si el arte es el ponerse en operación la verdad, no lo es en el sentido de que imite y copie lo real, de que desprenda una imagen de lo real y la trasponga a una obra; no se trata de reproducción, de concordancia de la imagen con el ente (con los entes singulares existentes) ni tampoco de la reproducción de la esencia general de las cosas: ¿con qué esencia de qué cosa debería concordar un templo griego?

Nos advierte luego que, si bien hemos logrado determinar la realidad de la obra de arte a través de lo que ella nos dice, a través de lo que está en operación en ella, al hacerlo hemos dejado de lado lo cósmico de la obra y que lo que hay de cósmico en la obra no se debe negar. ¿Acaso debemos entender que el haber prescindido de lo cósmico de la obra nos llevó a determinar la realidad de ésta en función de una verdad que no es la de la obra sino la del objeto representado en ella y que, por lo mismo, esa determinación no puede ser extendida a las artes no representativas? Veamos si Heidegger reconsidera o no sus conclusiones a la luz de ulteriores descubrimientos.

#### 14. EL TEMPLO GRIEGO

Entramos en la consideración heideggeriana del templo griego con la esperanza de que el arte arquitectónico, por cuanto prescinde de la representación, obligue a nuestro filósofo a no salirse de la obra, a demorarse en el lenguaje en que la obra está “escrita” y a descifrar ese lenguaje en una obra determi-

nada. Ya hemos visto anteriormente, adelantándonos, que en la pura teoría esa evolución no es necesaria, porque Heidegger mantiene el concepto de forma, el que implica, tácitamente, el de lenguaje formal; pero es un concepto tan poco determinado y, en lo determinado, tan ambiguo, que debimos recurrir a los casos en que Heidegger se enfrenta con obras concretas para tratar de averiguar si la forma (y su lenguaje) entran en juego, y cómo, en su interpretación de esas obras o si el concepto heideggeriano de forma es una mera concesión vacía a necesidades abstractas de su pensamiento y que deja de lado en la práctica. Por otra parte: cuando Heidegger dice que la forma es aquella posición y composición en que la obra se expone y se propone, ¿se estará refiriendo exclusivamente a la forma artística de la obra, a su lenguaje formal, o estará dejando abiertas las puertas para esas derivaciones, tan gratas a su hermenéutica, hacia un sentido menos inefable que el intrínseco, implícito en la forma de la obra?

La lectura cuidadosa de todo lo que Heidegger dice sobre el templo griego nos revela que esta segunda posibilidad es la que indudablemente se afirma y prevalece en su consideración. El templo como obra de arte, el templo como aparece, desde fuera y desde adentro, a nuestra sensibilidad contemplativa, desaparece en esa consideración frente al templo como casa del dios, como centro de un mundo y de una tierra. Sin embargo, sabemos que ese mundo y esa tierra pueden pasar o transformarse, dejando de ser lo que eran, mientras el templo, indiferente, puede permanecer —o reaparecer— en la perpetua actualidad de su forma de piedra, en su fijo, autónimo, inefable lenguaje; un lenguaje que acaso no entendieron mejor aquéllos para quienes el templo, como casa del dios, era el centro de su mundo —y por eso, en cierto sentido, más importante que para nosotros— pero que es lo único que nos permite discernir, entre innumerables documentos y monumentos sobrevivientes, aquéllos cuya perenne actualidad intrínseca los eleva a la categoría de obras de arte.

El estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los

hombres la visión que tienen de sí mismos, dice Heidegger. Esta visión queda abierta *sólo mientras la obra es una obra y el dios no ha huído de ella*. Lo que para Heidegger constituye la esencia de la obra de arte —el que establezca un mundo haciendo una tierra— depende, en el caso del templo, de la creencia de que es habitado por un dios. Es evidente el carácter derivativo de su interpretación y su prescindencia de la forma en la atribución de significado. No obstante, en atención a la obscuridad de su concepto de forma vamos a considerar por separado las perspectivas “tierra” y “mundo” de la obra, no sea que, en un sentido insospechado, sea sin embargo la forma el fundamento de sus reflexiones.

“El edificio en pie descansa sobre el fondo rocoso. Este reposo de la obra extrae de la roca lo obscuro de su soportar tan tosco y pujante para nada. En pie hace frente a la tempestad que se enfurece contra él y así muestra la tempestad sometida a su poder. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente debidas a la gracia del sol, hacen sin embargo que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo, toman por primera vez una acusada figura, y así adquiere relieve lo que son. Este mismo nacer y surgir en totalidad fue llamado tempranamente por los griegos *φύσις*. Ilumina a la vez aquéllo donde y en lo que funda el hombre su morada. Nosotros lo llamamos la tierra”.

Como cualquier otra construcción en piedra, no necesariamente artística, el templo extrae de la roca lo obscuro de su soportar, tan tosco y pujante para nada, y le da un alcance diferente. Como cualquier montaña o acantilado, hace frente a la tempestad que se enfurece contra él y así muestra a la tempestad sometida a su poder. El brillo y la luminosidad de su piedra, como, a su manera, el brillo y la luminosidad de cualquier otra cosa, hacen que se muestre la luz del día, etc. Su



firme prominencia, como la de un pico o un árbol, o el mástil de un navío, hacen que se muestre el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra, como las rocas de la costa, contrasta con el oleaje del mar, etc. Finalmente, el árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo no necesitan el contraste con la obra de arte para adquirir acusada figura: si para que adquiriera relieve lo que son no les bastara el mutuo contraste, bastaría oponerles una obra cualquiera de artesanía. En el fondo, lo único que distingue al templo griego de los entes naturales que, en nuestra crítica, desempeñan en el seno de la *φύσις* funciones idénticas a las que Heidegger le atribuye, es sólo su carácter de obra humana. Es el carácter de obra humana lo que introduce la tierra en el mundo y el mundo en la tierra. Pero no basta ese carácter para definir una obra de arte. No basta tampoco declarar que en la obra de arte esa trabazón de mundo y tierra se instala establemente en la forma, si luego prescindimos de ésta al hacer nuestra interpretación de la obra. ¿O por forma entenderá Heidegger no la posición y composición intrínsecas de los elementos que constituyen la apariencia de la obra, sino la posición y composición de ésta en relación con los demás integrantes de la *φύσις*? En este caso, caemos igualmente fuera de la obra.

Esta apariencia de extravío puede deberse todavía a la parcialidad de nuestro enfoque: nos hemos limitado a la “tierra”. Pero Heidegger dice: el templo en pie abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra que de tal modo aparece ella misma como el suelo nativo. ¿No será en la apertura de un mundo donde la forma y su lenguaje adquieren toda su eminente significación?

“Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada. Se levanta con sencillez en el hendido valle rocoso. El edificio circunda la figura del dios a la que deja alzarse, oculta por el pórtico, allá dentro, en el recinto sagrado. Mediante el templo está en él presente el dios. Esta presencia del dios es en sí la ampliación y delimitación del recinto como sagrado. Pero el templo y su recinto no se esfuman en lo inde-

terminado. El templo por primera vez construye y congrega simultáneamente en torno suyo la unidad de aquellas vías y relaciones en las cuales el nacimiento y la muerte, la desdicha y la felicidad, la victoria y la ignominia, la perseverancia y la ruina, toman la forma y el curso del destino del ser humano. La poderosa amplitud de estas relaciones patentes es el mundo de este pueblo histórico. Partiendo de tal ámbito, dentro de él, se vuelve un pueblo sobre sí mismo para cumplir su destino”.

“El estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos. Esta visión queda abierta mientras la obra es una obra y el dios no ha huido de ella. Eso mismo sucede con la estatua del dios (...) es una obra que hace estar presente al dios mismo, y que así es el dios mismo. Otro tanto vale para la obra literaria. En la tragedia no se exhibe o representa, sino que se realiza, la lucha entre los nuevos dioses y los antiguos”.

“El establecimiento (del templo) es, como tal, la erección en el sentido de la consagración y la gloria. El establecimiento ya no significa aquí la mera colocación. Consagrar significa santificar en el sentido de que en la construcción, que es obra (Werkhaft), lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a lo patente de su presencia. A la consagración pertenece la glorificación como apreciación de la dignidad y el esplendor del dios. Dignidad y esplendor no son propiedades cabe y tras de las cuales, además, está el dios, sino que en la dignidad, en el esplendor está presente el dios. En el destello de este esplendor brilla, es decir, se ilumina aquéllo que llamamos el mundo (...) La obra, descollando sobre sí misma, abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia. Ser obra significa establecer un mundo”.

La “dignidad” y el esplendor del sol, el esplendor y la violencia del rayo y del relámpago, están en tal relación con la naturaleza humana que son capaces de suscitar la experiencia numinosa. ¿Pero por qué confundir la experiencia numinosa con la experiencia estética? El sol y el relámpago, el rayo y el templo, por sus cualidades sensibles que despiertan un eco en nuestro interior, son capaces de suscitar una experiencia estética aún cuando la experiencia numinosa no se produzca. Lo que diferencia al templo de otros entes dignos y esplendorosos es, una vez más, su carácter de obra humana y como tal su capaci-

dad de introducir el mundo en la tierra y la tierra en el mundo; pero esto, si hemos de entenderlo en el sentido en que lo entiende y lo aplica Heidegger, no es suficiente para caracterizar a una obra de arte. Si ser obra significa establecer un mundo, y si establecer un mundo debe entenderse en el sentido que se desprende de la consideración heideggeriana del templo, el ser obra a que Heidegger se refiere abarca un campo mucho más extenso que la obra de arte y, por lo tanto, debe descartarse como definición posible de ésta. En ese campo entraría holgadamente —y con mayor propiedad que la obra de arte— la hostia de la liturgia católica y, con ella, todo el sacrificio de la misa.

En efecto, si ser obra significa establecer un mundo, dar a los hombres la visión que tienen de sí mismos, y si esta visión sólo queda abierta mientras el dios no ha huído de la obra, o, lo que es lo mismo, si la obra deja de ser obra cuando el dios ha huído de ella, cuando el mundo en cuestión se convierte en un pasado mientras la obra —que para Heidegger ya no es obra— permanece, entonces no es la obra la que establece el mundo sino el mundo el que establece la obra. Esta es la clave de por qué, en las interpretaciones que hace Heidegger de la obra de arte, sólo en apariencia partimos de la obra; en realidad partimos siempre de un mundo presupuesto. De ahí también que Heidegger se desentienda tan extrañamente de los problemas que entraña la semántica de la forma de la obra: cuando sabemos de antemano el significado de un texto, no necesitamos plantearnos el problema de descifrarlo. De ahí, finalmente, que en la consideración de Heidegger, el lenguaje simbólico de la obra tienda a confundirse con el lenguaje simbólico del rito.

No es la hostia la que establece el mundo de la presencia del dios; es la creencia en el dios, en la eficacia del rito, la que establece a la hostia como hostia. Por eso puede también decirse de ella que abre y establece ese mundo, pero sólo mientras es una hostia, es decir, mientras el dios no ha huído de ella. Si ahora cambiamos la palabra hostia por las palabras templo, estatua del dios y aún por obra de arte, podremos asistir a esta nueva reducción al absurdo que entraña inevitablemente la teo-

ría de Heidegger. Aunque la hostia ya no es hostia cuando el mundo del rito que la consagra como tal se ha desvanecido, la estatua del dios sigue siendo una obra de arte cuando el dios ha huído de ella; más aún, es probable que sólo entonces, liberada de esa función tan excelente y absorbente como estraestética, comience pura y plenamente a ser una obra de arte. Pero aclaremos —y vaya en esto la contraprueba— que no todas las estatuas del dios ni tampoco todos los templos, sin que ello afecte esencialmente su carácter sagrado, tendrán acceso al universo del arte. Pensemos en las innumerables estatuas de yeso que si bien, desde su función esplendorosa en el altar (es decir, mientras el dios no ha huído de ellas), abren un mundo y lo mantienen, para el creyente, en imperiosa permanencia, son al mismo tiempo completamente incapaces de suscitar por sí mismas esa otra vida del arte, más allá —o más acá— de la función que el mundo de un culto les confiere.

Lo que establece a una obra de arte como tal obra, por todo el tiempo en que su forma o parte suficiente de ella permanezca, es precisamente esa forma y no la presencia de un mundo que puede huir de ella sin que esa forma se desvanezca o destruya. El mundo que se abre por medio de la forma de la obra, si hemos de llamarlo así, sólo puede retirarse de la obra juntamente con la forma que la constituye. La lectura de esa forma y la entrada en el mundo que se abre por medio de ella constituyen una experiencia estética que puede y suele mantener, en el sujeto que la efectúa, estrechos vínculos con otras clases de experiencias, esencialmente diferentes. Por el contrario, la experiencia religiosa que suscitan la hostia o la estatua del dios en cuanto tal no dependen tanto de la lectura de una forma como de la creencia en la eficacia del rito que las consagra como tales. La formulación heideggeriana confunde en una sola perspectiva ambigua la apreciación estética de la obra y las otras.

HUGO PADELETTI