

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

**Arte y verdad: la obra de arte como revelación del ser una
vuelta a la pregunta por la técnica**

Tesina para optar al Grado de Licenciado en Filosofía

AUTOR:

Edison P. Cajas González

PROFESOR GUÍA:

Sr. Cristóbal Holzapfel Ossa

Santiago, 2004

A la memoria de Alicia

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi padre por mostrarme el mundo con sus ojos. A mi familia y su infinito apoyo en este tan incomprendido oficio. A mis profesores, quienes me formaron y condujeron por los caminos de la filosofía. En especial, a los profesores Héctor Carvallo, Cristóbal Holzapfel y Jorge Acevedo que, con su ejemplo, despertaron en mí el deseo de adentrarme y pensar estos caminos. A mis amigos, a estos y aquellos, por mantener viva la filosofía, por alentarme y por descubrir junto a mí, en conversaciones que nunca olvidaré, la gran noche eterna. A Jessica, estas reflexiones tan sólo han sido posibles gracias a tu compañía.

Se trata, para hablar en una imagen, de escalar una montaña. Esto no se consigue cuando nosotros nos instalamos en la llanura del opinar habitual y pronunciamos discursos sobre esta montaña, para así 'vivenciarla', sino que el ascenso y la cercanía de la cumbre sólo se consiguen cuando nosotros de inmediato empezamos a subir. Por cierto que en ello perdemos de vista la cumbre y, no obstante, sólo nos acercamos a ella más y más, en tanto subimos, a lo cual también pertenece el resbalar y el deslizarse, y en la filosofía incluso el desplome. Sólo quien verdaderamente sube, puede desplomarse.

(Martín Heidegger, Grundfragen der Philosophie - Ausgewählte Probleme der Logik)

Difícilmente abandona el lugar

lo que habita cerca del origen.

(Hölderlin, Die Wanderung, IV, 167)

Holz era un viejo nombre del bosque.

*En el bosque hay caminos que, muchas veces, terminan
bruscamente en lo no pisado. Se llaman “holzwege”.*

Cada uno corre separadamente, pero en el mismo bosque.

*A menudo parece como si uno fuera igual al otro. Pero
esto es sólo apariencia. Leñadores y guardabosques
conocen los caminos. Ellos saben qué quiere decir estar
en un “holzwege”.*

(Heidegger, Holzwege)

PREFACIO

Los caminos del pensar se abren para el hombre como el suave aguardar a la permanencia del hogar. Ellos están siempre ahí, esperándonos. En su sencillez y en su proximidad, estos caminos se nos revelan y nos acogen saliendo al encuentro de nuestro propio andar. Sólo si permanecemos en la cercanía de estos caminos, meditando y preguntando desde ellos, nosotros experienciaremos la verdad que en ellos habita. Sólo así, nosotros desvelaremos lo que en ellos se oculta. El pensar debe asuntar y asumir estos caminos como dones, pues ellos se dan al hombre de forma gratuita; ellos habitan en la sabia tranquilidad de quién desea recorrerlos.

Pensar en el desvelamiento tiene, sin embargo, el riesgo de hacer tropezar al pensamiento filosófico y dejarlo a la deriva precisamente en lo que aún se mantiene oculto en el camino. El desvelamiento es, en efecto, el rasgo fundamental de aquello que ya ha llegado a manifestarse y ha dejado tras de sí el estado de ocultamiento, pero él no puede ser inmediatamente alcanzado por un pensar que no haya sido aún reconducido.

Reconducir el pensar para que este se dirija por medio de lo oculto al ámbito de la desocultación es lo que nos proponemos. Hay que llevar el pensar radical a lo que permanece innombrado e intacto y guiarlo por medio de los “holzwege” a lo aún no pisado. Debemos acostumbrar al pensamiento a habitar en lo silencioso del desvelamiento. Los griegos

llamaron a este desocultar ἀλήθεια, y con ello quisieron nombrar la verdad del ente que aparece en cuanto tal. Por esta verdad accesible a todos los hombres debe internarse el pensar meditativo, para que en su recorrido él no sólo pregunte por el ente que tiene en frente, haciendo que este ente aparezca, se desoculte ante nosotros, nos revele su ser. Sólo allí, en lo no-dicho del pensar, el pensar es pensar no del ente sino del ser.

Debemos tener en claro que la ἀλήθεια no es la luz brillante que abrirá todos los misterios del pensar. Es ella misma el asunto del pensar. Por asunto debemos entender aquí lo que por sí mismo exige una búsqueda. Y de este modo debemos inclinarnos a la experiencia del asunto del pensar dejando que éste se transforme bajo su determinación.

El asombro pensante habla en el preguntar, dice Heidegger. Preguntando desde el ámbito abierto que la ἀλήθεια descubre nosotros pretendemos comenzar estas reflexiones. Desde este origen, en donde se produce la determinación de la verdad, el pensamiento reorienta su interrogar y se adentra en la presencia del despejamiento. Sin embargo, la verdadera tarea del pensar radical no es tan sólo adentrarse en los caminos de bosque, averiguando cuál de ellos llega a un *claro* no pisado. La filosofía debe además permanecer en este *claro*, aún cuando ella esté por todos los medios impedida a permanecer en dicho sitio. Sólo en este ámbito el asombro pensante comienza a preguntar.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo reflexiona sobre la obra de arte. Y con esto queremos decir que tratamos de reflexionar en la cercanía del camino que nos conduce a la obra de arte. Tratamos de responder a la relación que cada uno de nosotros experimenta cuando nuestro *Dasein* se abre verdaderamente a la esencia del arte. Para esto, debemos abrir la pregunta, cambiarla de centro, si es necesario, comenzar preguntando desde lo más cercano y así recorrer el ámbito que a partir de nuestro interrogar se extiende.

Tratamos de pensar el arte pero queremos hacerlo desde su esencia. Martín Heidegger sea quizás uno de los pocos que se ha atrevido a llevar la reflexión por el arte a terrenos que hasta aún ahora permanecen sin pensar. Nuestro objetivo no es, sin embargo, pensar a Heidegger. Pretendemos pensar, junto con él, la esencia del arte, su origen. Pero el camino que aquí nos proponemos pensar debe enfrentarse necesariamente con muchos vericuetos antes de ver su propia meta. Él pretende explicitar, indicar junto con Heidegger, los alcances de una pregunta por el origen de la obra de arte.

La pregunta abre un camino y con esto queremos decir que la pregunta por la esencia del arte, abre a cada uno de nosotros la posibilidad de pensar el arte. Pero creemos que una pregunta por el arte, debe preguntar no sólo por las consideraciones estéticas atingentes a una investigación de este tipo. Debemos considerar hasta qué punto una pregunta por el arte debe además preguntar imperiosamente por la más profunda esencia de la técnica. Sean cuales fueran las conclusiones de esta investigación, una cosa ha de quedar clara: la pregunta por la esencia del arte debe abrirse al ámbito de una determinación por la esencia de la técnica; y, con esto, queremos dejar planteado el enorme proyecto que significa repensar la relación ya casi olvidada entre el *hacer* artesano y el *quehacer* artístico. Repensando esta relación, nosotros tan sólo pretendemos re-forjar el camino de vuelta al origen del arte. Indicando este origen pensamos filosóficamente el arte.

Pero, ¿de qué modo nosotros pretendemos relacionar arte y técnica? ¿Cómo pensamos arte y técnica para que preguntando por aquél vayamos a dar a una determinación de ésta? Queremos pensar arte y técnica desde su esencia. Pero, volvemos a preguntar ¿Qué esencia tanto al arte como a la técnica para que nosotros preguntemos por ellos en una relación de

referencia? Lo que obra en la obra de arte es el acontecimiento de la verdad. Pero con esto no parecemos encontrar por ninguna parte a la técnica. Ciertamente que no, si aún no hemos puesto demasiada atención en lo que “acontecimiento de la verdad” signifique. Pero si nosotros correspondemos al *acontecimiento apropiador de la verdad* experienciamos a la técnica como el desocultamiento de la verdad de nuestra época. La figura destinal del Ser (Seyn) es el fenómeno de la técnica moderna.

Pero no sólo a través del acontecer de la verdad encontramos el camino para pensar arte y técnica. Es en la ποιησις griega, en el pro-ducir, en donde nosotros pretendemos darle alcance a la referencia de arte y técnica. El ser instrumental sea acaso el intersticio original en donde la reflexión de arte y técnica prepara el camino para el habitar poético augurado por Hölderlin.

Bajo esta aclaración la investigación que aquí proponemos se moverá en la siguiente dirección: ¿qué es la obra de arte para que en ella acontezca la verdad? ¿Cuál es el fenómeno originario de la verdad y qué relación tiene con el fenómeno de la técnica moderna? ¿Cuál es la relación entre arte y técnica para que nosotros debamos pensarlos en una relación de referencia?

Así, en el primer capítulo nosotros preguntaremos por el arte, pensando con Heidegger los caminos del *Origen de la obra de arte*, pero lo haremos allí donde el arte existe real y concretamente: en las obras de arte. En esta investigación se abrirá la pregunta por la determinación de la cosa así como por la del ser instrumental en la cual la pregunta por la esencia de la técnica nos interpelará más propiamente. La esencia del instrumento desvelará el ser obra de la obra como el ponerse-de-la-verdad en la obra. En el segundo capítulo reflexionaremos precisamente acerca de cómo la disputa de Mundo y Tierra en la obra es este ponerse-de-la-verdad. El fenómeno originario de la verdad será el tema del tercer capítulo de nuestro trabajo. En *Ser y Tiempo*, nosotros hallamos el suelo desde el cual nuestra meditación adquiere sustento. El cuarto capítulo sintetizará los dos capítulos anteriores desplegando una reflexión acerca del desvelamiento (*Unverborgenheit*) acaecido en la obra de arte. Recuérdese que lo que tratamos de pensar es el origen del arte así como qué relación pueda tener con la esencia de la técnica.

La segunda parte de nuestro trabajo pregunta por la técnica. Lo hace, particularmente, desde el ser instrumental así como desde el pro-ducir en donde toda creación alcanza su esencia.

Preguntando por la técnica nosotros pretendemos dar con una determinación del arte. Pero aún aquí el pensamiento continúa moviéndose en círculos. El último capítulo realiza una reflexión sintética en la cual se mostrará como la dilucidación de la esencia de la técnica, en la cual nosotros pensábamos encontrar el origen de la obra de arte, se encuentra supeditada a una mostración definitiva de la esencia general del arte como el desvelamiento de la verdad.

Poéticamente habita el hombre, aún cuando su posibilidad más cierta de ser se halle transformada o cerrada. Poéticamente habita el hombre, si él, en tanto hombre, recibe al ser como un don y su existencia como riesgo. En el riesgo, el hombre se pierde o se gana cada vez, sólo si él, desde su ec-sistir, acepta el don, lo corresponde. Pensando el arte, nosotros queremos pensar fundamentalmente al hombre, y con esto queremos decir, pensarlo en su correspondencia con el ser y su más propio *Dasein*.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO PRIMERO. LA PREGUNTA POR LA OBRA Y LA COSA

Queremos averiguar qué sea la esencia del arte y con ello también dilucidar su relación con la técnica. Sin embargo, pareciera que preguntando por el arte nosotros debemos dirigir el pensar hacia donde creyésemos encontrar el arte más concretamente. La pregunta por el origen del arte debe deslizarse, en primera instancia, hacia la pregunta por la obra de arte, que es dónde propiamente encontramos arte. Pero el pensar cae en un abismo, una especie de “círculo vicioso” cuando comprendemos que sólo hay obras de arte porque existen artistas que las crean; a la vez, sólo se es artista efectivamente por las obras. Pero, aún nos mantenemos en el círculo si caemos en la cuenta que tratamos de preguntar por el arte. En efecto, si hay obras de arte y artistas es porque hay arte. Querámoslo o no, en este círculo circulan cada uno de los componentes que nos conducen a la esencia del arte que es donde queremos llegar. “*No sólo el paso principal de la obra al arte es, como el paso del arte a la obra, un círculo, sino que también cada uno de los pasos aislados que nosotros intentamos circulan en este círculo*”¹.

Preguntando por la esencia del arte, de pronto hemos venido a dar a la determinación de la obra de arte y además del artista. Si éste es el camino al origen del arte nosotros debemos apegarnos a su delimitación. Por lo demás, aún permanece pendiente la cuestión inicial de estas reflexiones: ¿qué entendemos por esencia? ¿Cuál es el origen del arte para que en él acontezca lo esencial? Nuevamente el pensamiento se mueve en círculos cuando constatamos que toda esencia es ya un origen. En efecto, “*origen significa aquí aquello de donde una cosa es, y aquello por lo que es: qué es y cómo es. A que algo sea como es llamamos esencia de ese algo. El origen de algo es el origen de su esencia*”². El qué es (Wass-sein) y cómo es

¹ Heidegger, Martín. *Holzwege*. Frankfurt Am Main. Vittorio Klostermann, 1980. p. 8 *El Origen de la obra de arte*. Traducción de Francisco Soler Grimmer. Universidad Nacional de Colombia, Extensión Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Colombia, 1953. p. 28.

² *Holzwege*, p. 8. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 27.

(Wie-sein) algo parecen indicarnos la esencia. Pero esta esencia sólo es esencia cuando muestra al ente en tanto tal, descubriéndolo, desvelándolo. Así, la esencia del arte tan sólo quedará suficientemente determinada cuando nosotros fijemos nuestra mirada en la verdad del ente respectivo, esto es, en las obras de arte. En ellas, nosotros encontramos al arte, concreta e inmediatamente.

En efecto, buscaremos la esencia del arte allí donde ésta impere real e indudablemente: en las obras de arte que existen efectivamente en colecciones y museos. Pues qué sea el arte deberemos inferirlo de las obras, aunque nuestra investigación tan sólo nos conduzca de vuelta al ámbito esencial del arte. ¿No nos movemos en este círculo ya en una determinación de la técnica? ¿No nos acercamos con la determinación de la obra de arte más y más a una reflexión por la técnica moderna?

Por el momento, nosotros meditaremos en torno a las obras de arte. Y con esto, nos referimos, por ejemplo, a los cientos de libros almacenados en estantes y bodegas, a las colecciones de cuadros de van Gogh que periódicamente se desplazan de una exposición a otra; nos referimos a las obras de arte realmente existentes allí. Pero, ¿no sucede que almacenamos estos libros como simples cosas, y desplazamos las obras de van Gogh meramente en forma de objetos? Por lo demás, ¿no son las obras de arte, en parte, meras cosas? Ciertamente todas las obras tienen este carácter de cosa. Sin embargo, conjuntamente con este carácter de cosa nosotros encontramos el arte. Qué sea el arte para que él se encuentre “adherido” a la cosa es lo que intentamos averiguar. Parece ser que el arte es algo más que la cosa, puesto en la cosa, reunido en ella, parece que *dice* algo más que la mera cosa. A este doble carácter: el estar puesto reunidor y expresar algo más que la simple cosa los griegos lo llamaron respectivamente: *συμβάλλειν, ἄλλο* y *ἀγορεύει*. La obra de arte es alegoría y símbolo. Ambos “*dan la representación del marco, en cuyo carril se ha movido desde largo tiempo la característica de la obra de arte*”³.

Detengámonos un momento y reflexionemos un poco más acerca del carácter simbólico de la obra. En este sentido, Georg Gadamer realiza una formidable meditación sobre la justificación del arte en *La actualidad de lo bello*. No pretendemos analizar en detalle los planteamientos completos acerca del tema que, por supuesto, merecen por sí solos, una investigación más acuciante. Antes bien, queremos esbozar este carácter simbólico que ahora se nos aparece en

³ Holzwege, p. 10. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 30.

la obra. Básicamente, Gadamer revisa la etimología de *símbolo* siguiendo el camino semántico que Heidegger ha propuesto en este ámbito. Gadamer se preguntará “¿qué quiere decir *símbolo*? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa ‘tablilla de recuerdo’. El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos”⁴. Así, el símbolo no sólo manifiesta la experiencia concreta de la representación. Su carga simbólica recae más bien en la fuerza del gesto y sentido del símbolo. A esto nosotros lo llamamos *significatividad*. Pero, ¿podemos decir lo mismo de la obra de arte? ¿Qué significa la obra? ¿Qué quiere representar? Gadamer dirá que “en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia”⁵.

Lo representado en la obra de arte, lo realmente simbolizado, nunca escapa a la obra misma. Ella no representa a *algo otro* que esté allí. Antes bien, la obra de arte simboliza su propia esencia. El sentido total de la obra estriba en la relación que ella puede entablar consigo misma a través de la carga simbólica que soporta. Sea quizás éste el paso más importante hacia la justificación de la obra por parte de Gadamer. Pero, continuemos aún un poco más. Si lo simbólico del arte se juega en que la obra soporta una carga de sentido, Gadamer se atreve a enfatizar que esta carga nunca puede repetirse o sustituirse como si se tratara de un simple artefacto posible de reemplazar. “Lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de *mostración* y *ocultación*. En su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí”⁶.

Las consideraciones que aquí plantea Gadamer nos preparan, en primer término, para la determinación esencial del juego de *desveamiento* y *ocultamiento* que acontece en la obra

⁴ Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Ediciones Paidós, Argentina, 1998. p. 85.

⁵ *Ibíd.*, p. 86

⁶ *Ibíd.*, p. 87.

como carácter fundamental de su constitución ontológica y, en segundo lugar, para clarificar “*todo el alcance del hecho de que no sea una mera revelación de sentido lo que se lleva a cabo en el arte. Antes bien, habría de decirse que es el abrigo del sentido en lo seguro, de modo que no se escape ni se escurra, sino que quede afianzado y protegido en la estructura de la conformación (Gebilde)*”⁷.

De esta forma, Gadamer se mueve en el terreno que Heidegger ya ha delineado por medio del doble movimiento que la obra produce a través de su verdad. Nos referimos al desocultamiento, por un lado, y al encubrimiento, por otro. Con todo, tratamos de seguir a Gadamer en una comprensión de la significatividad del arte. En este sentido, Gadamer dirá que “*lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado*”⁸. Con esto, volvemos a la comprensión de la representación simbólica del arte como la auto-representación de la obra. Lo representado está ello mismo ahí en absoluto, a la vez que la obra se relaciona con ella misma a través del símbolo. El símbolo es, básicamente, la representación del ámbito que la propia obra trae a la presencia por y en ella misma. En otras palabras, “*la obra de arte significa un crecimiento en el ser*”⁹. Y con esto queremos pensar junto con Gadamer la relación que esta reflexión propone. Al parecer es este crecimiento en el ser lo que distingue a una obra de arte de un artefacto técnico. Lo propio de estos últimos es su carácter de instrumentos, medios para un fin que pueden repetirse y reemplazarse si es necesario. La obra de arte, en cambio, es irremplazable. Pero queremos averiguar de qué modo la técnica es también un producir al igual que el arte. Dejemos esto por ahora y pensemos en la irremplazabilidad de la obra. Esto parece algo extraño si consideramos que en la actualidad abundan las reproducciones tanto pictóricas como musicales de obras genuinas. Sin embargo, en estas copias el sentimiento de lo bello como evocación de un orden íntegro posible parece desaparecer. En efecto, “*en la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es*”¹⁰. Según esto, tenemos que a la vez que la obra de arte materializa en sí misma el significado al

⁷ *Ibíd.*, p. 89.

⁸ *Ibíd.*, p. 90.

⁹ *Ibíd.*, p. 91.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 96.

que remite lo recoge y garantiza de un modo único e irremplazable. El sentido de símbolo y de lo simbólico en general en el arte parece moverse en la dirección de esta consideración. Del mismo modo, la esencia de lo simbólico, la significación del símbolo, no hace referencia-a. Antes bien, la esencia de lo simbólico detenta en sí mismo su significado como representación ontológica de la existencia. La obra no es imitadora; en este sentido, tampoco puede ser considerada estrictamente como alegoría. Hemos dicho que su *representatio* consiste fundamentalmente en un crecimiento en el ser y con esto queremos decir que la obra se simboliza y se garantiza en este movimiento.

Pero ¿a qué viene todo esto? Nosotros tratábamos de determinar la esencia del arte y en este objetivo comenzamos por interpelar a la obra de arte que es donde hallamos el arte más concretamente. Pero inmediatamente habíamos advertido que en la determinación de la obra de arte aparece conjuntamente una determinación de la cosa. Todas las obras tienen este carácter de cosa. Pero ¿es la obra una simple cosa? Ciertamente que no. La obra es alegoría y símbolo. Ella es algo más que la mera cosa. Así, nos detuvimos en las meditaciones de Gadamer que sirvieron para aclarar precisamente el carácter simbólico de la obra. Debemos, por tanto, para ver qué sea el arte, investigar previamente qué sea lo que conocemos habitualmente por cosa. De este modo, nosotros podremos separar la simple cosa de la obra y del arte, en donde ella va adherida y determinar si la obra es una cosa o en general algo otro y jamás una cosa.

“¿Qué es pues cosa en cuanto cosa?”¹¹. Nosotros debemos pensar la cosa si queremos avanzar en la pregunta por la esencia del arte. Pero, ¿cómo preguntar por la cosa sin desviar la mirada de lo cósmico que habita en ella? Ciertamente ésta es una tarea difícil. Pero no lo será más si nosotros pensamos la cosa en tanto cosa. Sólo cuando el pensamiento llegue a lo cósmico de la cosa, nosotros podremos reflexionar en su cercanía. De este modo, sea quizás en las interpretaciones tradicionales de la cosa en donde nosotros encontraremos el ser cosa de la cosa. “La cosa no está ‘en’ la cercanía, como si ésta fuera un continente. La cercanía prevalece en el acercarse como el hacer cosa de la cosa”¹²

¹¹ Holzwege, p. 9. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 30.

¹² Heidegger, Martín. *La cosa*. Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y Artículos*. Barcelona, 1994. p. 155.

La primera interpretación considera a la cosa como el sustrato de una serie de propiedades. A este núcleo los griegos lo llamaron τὸ ὑποκειμενον, y a sus propiedades τὰ συμβεβηκότα. Posteriormente, estos términos griegos fueron trasladados a la lengua latina por *subjectum* y *accidens*, respectivamente. Sin embargo, en esta traslación, los términos griegos parecen perder toda la fuerza originaria de su expresión. Es propiamente aquí en donde, según Heidegger, comienza la carencia de fundamento del pensar occidental. Una interpretación de la cosa como sujeto portador de accidentes es simplemente un asalto al carácter cósmico de la cosa. Con la segunda interpretación nosotros pretendemos evitar tal asalto y determinar la cosa desde su puro estar en sí. Debemos dejar a la cosa ser, debemos abandonarnos a la cosa misma.

Una segunda interpretación considera a la cosa como “*la unidad de una multiplicidad de lo dado en los sentidos*”¹³, la cosa es lo sensible, lo que nos transmiten los sentidos. Pero, ¿no sucede, por el contrario, que las cosas llegan a nosotros como el sonido puntual de la puerta al ser golpeada o el olor a rosas recién cortadas? Ciertamente. Nosotros no percibimos el puro ruido de la puerta al ser golpeada. Nosotros oímos golpear en la puerta. “*Para oír un puro ruido tendríamos que apartar cuidadosamente del oír de las cosas nuestro oído, esto es, oír abstractamente*”¹⁴. Esta segunda interpretación es también un asalto a la cosa. Nunca llegaremos a la cosa si consideramos como su carácter cósmico lo meramente sensible de su determinación. Tanto en la primera como en la segunda interpretación la cosa desaparece. Una última interpretación tratará de considerar a la cosa en su reposar-en-sí. Sólo allí encontraremos el carácter de cosa de la cosa.

Una tercera interpretación considera a la cosa como un entramado de materia y forma. La cosa en su aparecer (εἶδος) se nos muestra como materia conformada. Sea ésta quizás la interpretación que más se acerca a la pregunta que hemos formulado sobre el carácter cósmico de la obra de arte. Ciertamente, el carácter de cosa de la obra de arte radica en su materialidad. Es por aquí también, por donde nosotros vislumbramos el camino que deseamos reconstruir entre arte y técnica. Pero, aguardemos un momento por esta reflexión. Por el momento, esta tercera interpretación nos acerca a lo que hemos preguntado. “*La materia es el campo y la*

¹³ Holzwege, p. 11. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 34.

¹⁴ Holzwege, p. 14. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 35.

base para la formación artística"¹⁵. Y aunque materia y forma son los pilares tradicionales para toda Estética y concepción artística esto no nos asegura que ellos estén suficientemente fundados ni que pertenezcan al ámbito de la obra de arte. Finalmente, ¿dónde reside el ser-cosa de la cosa? ¿Dónde encontramos la esencia de la cosa? Ciertamente que esta tercera interpretación es la que más nos acerca a la respuesta que esperamos, pero no podemos esperar de ella que nos entregue una completa dilucidación acerca de la cosa. Sin embargo, el alcance de esta interpretación se ha expandido de tal forma que su validez alcanza a todo tipo de cosas, en sentido general: la simple cosa, la obra de arte e inclusive el instrumento. Es precisamente en el instrumento en donde la reunión de materia y forma ha alcanzado mayor preponderancia. Es también el ser instrumental el camino que nosotros tomaremos para preguntar por la técnica. En efecto, el ser producido es el rasgo distintivo que comparten tanto la obra de arte como el instrumento. Por su parte, el instrumento reposa en sí como la simple cosa a la vez que él es producto del hombre. La peculiar posición intermedia del instrumento entre la cosa y la obra es lo que nos hace interesarnos en una determinación del instrumento. ¿Es pues el instrumento lo más cercano a una obra de arte? ¿No habita en él la mera cosa aunque es a la vez más que la cosa? El instrumento desde la perspectiva de materia y forma es la referencia más propia del hacer creador del hombre. Es el instrumento, el producto, el artefacto técnico por excelencia. Sin embargo, y con todo, esta tercera interpretación es también un asalto a la cosa. Ella no responde por la esencia de la cosa aunque nos indica el camino que debemos proseguir. La determinación del ser instrumental nos conduce a la esencia de la obra a la vez que abre el ámbito de la pregunta por la técnica y su relación con lo artístico.

Quizás en la instrumentalidad del instrumento nosotros podamos hallar la señal para dilucidar la coseidad de la cosa y la esencia de la obra de arte. Para tal efecto, nosotros tomaremos como ejemplo un par de zapatos de campesina que es la muestra clara de la cercanía del instrumento. Pero no elegiremos un par de zapatos cualquiera, no tomaremos unos reales y utilizables, sino unos pintados por van Gogh. En tal intento, nosotros pretendemos desligarnos de las interpretaciones tradicionales del instrumento y apegarnos lo más posible a lo que sea la esencia del instrumento. Sin embargo, todos sabemos lo que un par de zapatos significa, no hace falta ninguna imagen figurativa para explicarnos lo que ya sabemos. En la utilidad de este par de zapatos nosotros comprendemos que no hace falta imagen alguna para llamar al

¹⁵ Holzwege, p. 15. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 35.

ser del instrumento su *servicialidad*. Creemos encontrar en ellos esta cualidad, pero en realidad, mientras más intentamos caracterizarlos más pareciese que esta determinación se escapara ante nuestros ojos. Así, sucede también con el cuadro que nosotros hemos tomado como ejemplo. Nosotros ni siquiera podemos establecer el lugar físico en que ellos se hayan. Pareciese que ellos estuvieran perdidos, vacíos, sin una pizca de referencia para poder determinar su específica aplicación. Ellos tan sólo yacen ahí, y sin embargo...

“De la oscura abertura del desgastado interior del instrumento-zapato mira fijamente la fatiga de los pasos del trabajo. En la fuerte y dura pesadez del instrumento-zapato está estancada la tenacidad del lento paso por los surcos del campo, largos y siempre iguales, sobre el que hay un fuerte viento. Sobre el cuero yace lo húmedo y fértil del suelo. Bajo la suela se empuja por dentro la soledad del sendero al atardecer. En los zapatos vibra la callada llamada de la tierra, su tranquilo regalo del maduro trigo y si inexplicable reservarse en el barbecho desierto del campo invernal. Por este instrumento se levanta el temor inarticulado por la seguridad del pan, la callada alegría por haber superado nuevamente la estrechez, el temblar ante el nacimiento inminente y el estremecimiento ante la muerte que se cierne. A la tierra pertenece este instrumento, y en el mundo de la campesina está guardado. De este guardado pertenecer levanta el instrumento mismo su reposar-en-sí”¹⁶.

Hemos descubierto que el ser instrumental del instrumento radica en su utilidad. Pero, ¿hemos comprendido esto a partir de un par de zapatos reales y concretos? Ciertamente que no. La instrumentalidad aparece precisamente en el uso efectivo de ellos. Ella encuentra su esencia en el silencioso andar de esos zapatos. Nosotros hemos descubierto esto no por un par de zapatos realmente existentes ahí sino por medio de la pintura de van Gogh. Extraño resultado el que hemos obtenido: el saber que buscábamos, la pregunta por la esencia de la instrumentalidad, la hemos encontrado en una obra de arte. El ser más profundo del instrumento lo hemos encontrado a través del cuadro de van Gogh. Esta esencia que traspasa inclusive la utilidad, fundándola, es la *confiabilidad* (Verlässigkeit). En la confiabilidad del zapato la campesina encuentra su resguardo; en la confiabilidad del instrumento ella encuentra su garantía. La confiabilidad del instrumento da a la campesina su libertad mientras que a la tierra le entrega su seguridad en lo dado. La pintura de van Gogh ha hablado. Mediante su habla el pensamiento continúa moviéndose en círculos. Queremos saber cuál es la esencia de la obra, y para ello determinamos la esencia de la instrumentalidad creyendo que su dilucidación nos abriría el camino para pensar a la obra en tanto obra. Pero sucedió que la

¹⁶ Holzwege, p. 23. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 41.

confiabilidad del instrumento, su esencia más profunda, apareció tan sólo por una obra de arte. ¿Qué acontece en la obra para que en esta esencia el ser del instrumento?

El reposar en sí del instrumento radica en su confiabilidad, pero parece que esto en nada nos ayuda a una dilucidación de la cosa misma y menos a una de la obra de arte. ¿O será que ya en la esencia del instrumento acaecida en el cuadro de van Gogh nosotros hemos sabido algo de la obra y de paso, algo de la cosa? “*La pintura de van Gogh es la manifestación de lo que el instrumento, el par de zuecos, es en verdad. Este ente aparece en el desvelamiento (Unvervorgenheit) de su ser. Al desvelamiento del ente llamaban los griegos ἀλήθεια. Nosotros decimos verdad y pensamos bastante poco en el sentido de esta palabra. En la obra está operante, cuando ocurre una manifestación del ente, en lo qué es y cómo es, un acontecer de la verdad*”¹⁷.

La esencia de la obra de arte es el poner-se-en-la-obra la verdad del ente (In-Werk-setzen der Wahrheit). Mentamos este *ponerse* no como el simple colocarse de algo en otra cosa sino como el puro realizarse de la obra a la luz de su ser. En la obra, el ser de lo ente llega a lo constante y resplandeciente de su aparecer. Pensando en el instrumento nosotros hemos venido a dar al acontecer de la obra. Pero si es la verdad lo que acontece en la obra ¿no nos alejamos de una consideración meramente artística del arte? ¿No pareciera que erramos el camino y transitamos el ámbito de la lógica? Pues hasta ahora el arte trataba de lo bello, no de la verdad. Pero, ¿no son las Bellas Artes, precisamente, un acontecer de la verdad, un resplandecer de lo ente en la obra? ¿No son el gran espejo del mundo que refleja en sí la trascendencia y la muerte? ¿No habita ya en ellas el quieto acontecer de la Cuaternidad? Ciertamente, y si así lo es, la investigación debe moverse ahora en otro ámbito. Nosotros preguntábamos por la cosa pues así pensábamos encontrar lo que propiamente esencia a la obra de arte. Pero ahora resulta que la cosa habremos de determinarla sólo si antes determinamos la esencia del arte. “*Siendo esto así, el camino para determinar la realidad de la obra en cuanto tenga carácter de cosa, nos lleva no de la cosa a la obra, sino inversamente, de la obra a la cosa*”¹⁸.

¹⁷ Holzwege, p. 25. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 43.

¹⁸ Holzwege, p. 28. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 45.

La pregunta por la esencia del arte nos lleva ahora a una determinación de la verdad. Lo que obra a la obra, la apertura del ente en su ser, es el acontecimiento de la verdad. La verdad se realiza en la obra, si es que ésta lo es. Pero la realización de la verdad no consiste en la reproducción de objetos realmente existentes-presentes ahí, como si se tratara de objetos corporales. No, antes bien, la obra de arte reproduce la esencia general del ente, los trae a la luz de su ser. *“La obra de arte manifiesta a su manera el ser del ente. En la obra ocurre esta manifestación, esto es, el desentrañamiento; esto es, la verdad del ente. En la obra de arte se pone la verdad del ente en la obra. El arte es el ponerse-en-la-obra la verdad”*¹⁹.

Pero ¿qué es este ponerse-en-la-obra? ¿Qué es la verdad para que ella pueda acontecer en la obra de arte? Y si ella ha sido entendida tradicionalmente como atemporal y eterna ¿Cómo puede acontecer propiamente? De igual modo, la pregunta por la técnica aún estará pendiente si nosotros no dilucidamos la verdad que en ella acontece. Las interpretaciones tradicionales de la cosa no han hecho más que obstaculizar nuestro camino hacia el ser obra de la obra. Tales interpretaciones no hacen más que errar el camino aún para la esencia de la cosa. Sucede que la concepción predominante de la cosa como el compuesto de materia y forma ni siquiera responde por la esencia de la cosa. Antes bien, tal concepción ha derivado nuestra investigación a una determinación del instrumento. Sin duda, la primacía del ser instrumental nos acercará de manera inminente a la esencia de la técnica. Pero, sucede que el ser instrumental tan sólo lo hemos podido encontrar gracias a la obra de van Gogh. Sea éste quizás el primer acercamiento a la relación de arte y técnica. El pensamiento sigue moviéndose en círculos y nosotros esperamos al despliegue de la pregunta por la esencia del arte.

¹⁹ Holzwege, p. 28. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 45.

CAPÍTULO DOS. LA UNIDAD DE MUNDO Y TIERRA EN LA OBRA DE ARTE

Queremos saber cuál sea el origen del arte, y para ello buscamos primeramente la realidad de la obra. Esta, a partir, del lugar en el que nos encontramos, es decir, sabiendo en qué consiste la utilidad del útil, e intentando averiguar lo que sea obra de arte, se va a mover básicamente en torno a dos cuestiones estrechamente relacionadas: 1) el asunto de la verdad; 2) la producción de ser en el hombre. Respecto al primer asunto deberemos reflexionar acerca de la esencia de la verdad, su modo de acontecer, así como su acontecer en la obra en tanto que obra de arte. Sobre la segunda cuestión debemos dirigir el pensar hacia preguntas tales como ¿qué es el crear? ¿Hasta qué punto el hombre crea efectivamente? ¿Qué diferencia al artista del artesano? ¿Cómo se relaciona este producir con la esencia de la técnica? Y con esto último nos queremos mover en la cercanía de una pregunta por la técnica y la determinación de su esencia.

Recordemos que lo que deseamos hallar es el ser obra de la obra de arte. Para ello, habíamos comenzado por intentar determinar la esencia de la cosa, es decir, su ser-cosa, para así poder deslindar y determinar lo que es propiamente obra de arte. “*No se podrá discutir nada en general sobre lo que es cosa en la obra, hasta tanto no se haya mostrado claramente el puro estar-en-sí de la obra*”²⁰. Se eligió el útil pues creíamos que por medio de él llegaríamos al ser obra de la obra; pero, contrario a lo que habíamos supuesto, resultó que el ser-útil se determina mediante una obra de arte. Adelantemos que lo mismo ocurrirá cuando queramos determinar el ser-producto de la obra el cuál va a ser determinado desde la obra misma. Lo que halla de producto en la obra sólo podrá dilucidarse cuando la verdad de la obra sea puesta a la luz.

Debemos lograr que la obra sea accesible mediante su puro reposar, su estar-en-sí (In-sich-stehen). La obra tiene que ser dejada en su puro estar-en-sí-misma y para eso “*sería necesario despojar a la obra de toda referencia a otras cosas que no son ella misma, para dejarla*

²⁰ Holzwege, p. 29. *El origen de la obra de arte*. ed. cit. p. 46.

*reposar en sí y por sí*²¹. Así parecen estar y colgar las obras mismas en las colecciones y exposiciones. ¿Pero de verdad están las obras en esos lugares tal como son ellas mismas, es decir, en su puro reposar? Indudablemente que no. En los museos las obras se privan de sí mismas, se privan del mundo que ellas mismas se propician instalar. “*Rotura y privación de mundo no se pueden anular jamás. Las obras ya no son lo que fueron. Son ciertamente lo que allí encontramos, pero ellas mismas son lo sido. Como lo sido se nos enfrentan en el ámbito de la tradición y conservación*”²². Su estar frente a nosotros es, por supuesto un fenómeno derivado del reposar-en-sí originario de la obra. Así, debemos encontrar con qué se encuentra en referencia la obra. ¿Cuál es el ámbito propio de la obra? “*La obra pertenece, como tal, únicamente al ámbito que por ella misma se manifiesta. Pues el ser obra de la obra es esencialmente, y es esencialmente precisamente en tal manifestación*”²³. Pero ¿qué es lo que manifiesta la obra? Para esto Heidegger tomará como ejemplo la imagen de un templo griego. “*Un edificio, un templo griego, no imita nada. Él está simplemente allí en medio de rocosos valles escarpados. El edificio circunda la figura del dios y la deja surgir en este ocultamiento a través del abierto pórtico del recinto santo. A través del templo se presencia el dios en el templo*”²⁴.

Así, la verdad puesta en la obra hace aparecer en su desocultamiento a todas las cosas en tanto entes. El cielo, los animales y la tierra misma resplandecen en su aparición. Es en esta tierra en donde el hombre funda su hogar propio. A este aparecer y brotar mismo y en el todo, llamaron los griegos tempranamente *φύσις* y Heidegger lo llama *La Tierra* (die Erde). El ámbito propio del habitar, la *φύσις*, es el lugar en donde la expansión retoma en cuanto tal todo lo que se expande. Es la Tierra entendida como el seno en donde todo lo ente se alberga y se muestra en su determinación esenciante. Tierra como aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. Es en este habitar, en donde el hombre es. Así, desde el Mundo que ha abierto la obra, también se propaga la identidad como el corresponderse del hombre con la Tierra. Es finalmente en la obra en donde se decanta

²¹ Holzwege, p. 29. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 46

²² Holzwege, p. 30. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 47.

²³ Holzwege, p. 30. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 47.

²⁴ Holzwege, p. 31. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 47.

decisivamente el sentimiento de identidad. Por tanto, lo que tiene lugar en esta apertura es, en primer lugar, el mundo en cuanto determinación de lo ente con su ser, y en segundo lugar, la verdad misma de esta apertura entendida como el acontecimiento original en el que se ha decidido toda verdad de lo *viniente*. Es la obra por el mero hecho de instalarse, de surgir, la que da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos.

La obra se encuentra en su lugar sólo en la irradiación que abre ella misma con su presencia. El ser-obra de la obra sólo despliega su ser en la apertura. El advenimiento de la verdad se restaura aquí como la llegada del mundo de la obra. Hemos dejado aún una pregunta por resolver ¿cómo es que este instalarse de la obra determina el mundo que ella erige? Debemos entender instalación como el erigir en el sentido de consagrar y glorificar. Gracias a esta elevación lo sagrado se abre como sagrado y lo sacro es llamado en lo abierto de la presencia de la obra. Pues este instalar no es un mero ubicar de la obra en un sitio sino, más bien, la acción por la cual aparece lo sagrado mismo. El esplendor y dignidad de lo sagrado son los que se hacen presentes en la obra. En el reflejo de este esplendor brilla lo que nosotros llamamos mundo. Erigir es abrir la rectitud correcta de lo esencial en cuanto que medida. La obra genera realidad en torno suyo, obra y opera desde ella misma por cuanto ella es *instalante*. Pero ¿qué instala la obra en tanto que obra? La obra instala y llama a la presencia al mundo en su verdad. La obra mantiene abierto lo abierto de un mundo. Tal instalación de un mundo es lo que distingue a la obra de arte por sobre las cosas. En tanto que las cosas del mundo se muestran desde lo oculto en lo que son, tal mostrarse es siempre un hacer presente y un manifestarse de la propia obra en tanto que su identidad es lo que se pone en juego en la instalación del mundo. La creación de este mundo como un desocultamiento es un modo por el cual se posibilita el “hacer venir”. Sin embargo, es la obra misma la que contiene en sí este “hacer venir”. “*Sobresaliendo en sí, abre la obra un mundo y lo mantiene en paradero dominante*”²⁵.

Lo que manifiesta la obra en cuanto tal es un Mundo. “Mundo no es la simple reunión de cosas existentes-presentes, enumerables e inenumerables, conocidas o desconocidas. El mundo mundifica y es más ente que lo concebible y perceptible, en el que nos encontramos como encasa. Mundo no es nunca un objeto que pueda ser intuido. Mundo es siempre lo inobjetivable, al cual estamos subordinados, mientras que los caminos de nacimiento y

²⁵ Holzwege, p. 32. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 49.

muerte, bendición y maldición, nos mantiene apartados en el ser”²⁶. El erigir un mundo es el primer rasgo del ser obra que se ha hecho patente hasta aquí. Veamos en qué consiste el segundo: las obras están hechas de tal o cual material: piedra, color, palabra, etc. Una obra está hecha de, se hace con un material. De igual forma, los utensilios se fabrican de tal o cual materia, sin embargo, mientras este material desaparece en los instrumentos, en la obra de arte, por el contrario, este material se trae “hacia delante”. “La roca llega al llevar y reposar y de este modo llega a ser ante todo roca; los metales llegan al brillar y fulgurar, los colores al lucir, el tono al sonar, la palabra al decir. Todo esto sale a la luz, retirándose la obra a lo masivo y pesado de la piedra, a lo resistente y flexible de la madera, a la dureza y brillo del metal, a lo luminoso y oscuro del color, al sonar del tono, y a la fuerza nominativa de la palabra”²⁷. Aquello en donde la obra se aparta y que se trae adelante en este apartarse llamamos nosotros la Tierra. La Tierra es lo que antecede y cobija, lo por nada empujado. La tierra es lo incansable, sin esfuerzo, totalmente espontáneo. El producto acogido por la obra no es, sin embargo, nunca obra. El color, la palabra, la piedra, hacen surgir a la obra, pero ellos mismos, jamás podrán ser arte. Una investigación definitiva acerca del carácter producto de la obra, así como de lo creado, espera aún en la dilucidación de la esencia de la técnica.

Así, a la vez que la obra mantiene abierto lo abierto del mundo por medio de su desocultación, hace emerger en su retirada a la tierra como el habitar propio del hombre. “*Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo*”²⁸. Del mismo modo que lo abierto de la obra trae un mundo, también trae a la tierra en donde el mundo se erige. Exponiendo la obra un mundo, produce la tierra. La obra lleva a la tierra a lo abierto del mundo y con esto al hombre histórico a la reivindicación del ser en tanto origen, en tanto Uno-todo. Mientras que la obra abre un mundo, deja al descubierto la inaccesibilidad de la tierra. “*La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura*”²⁹.

²⁶ Holzwege, p. 33. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 50.

²⁷ Holzwege, p. 34. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 51.

²⁸ Holzwege, p. 35. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 51.

²⁹ Holzwege, p. 35. *El Origen de la obra de arte.*, ed. cit. p. 51.

El exponer un Mundo y el producir la Tierra son los dos rasgos esenciales en el ser obra de la obra. Sin embargo, hasta ahora tan sólo hemos pensado ambos rasgos de una manera separada. Debemos pensar en el Mundo y la Tierra como la unidad esenciante del ser obra de la obra. “*Buscamos esta unidad si consideramos el estar-en-sí de la obra y si intentamos decir aquel cerrado y único reposo del descansar-en-sí*”³⁰. Mundo y Tierra, aunque totalmente distintos, no pueden existir separadamente. “*El mundo se funda sobre la tierra, y la tierra sobresale a través del mundo. Pero la relación entre mundo y tierra no decae en modo alguno en la vacía unidad de la oposición, que a nada conduce. El mundo tiende en su reposar-sobre la tierra, a sobrepasarla. No tolera en cuanto lo que se abre que algo sea cerrado. Pero la tierra se inclina, en cuanto lo cobijante, cada vez, a referir a sí y a retener al mundo*”³¹.

¿Habremos alcanzado con esto el reposo de la obra de arte? Heidegger dirá que al tipo de movimiento corresponde el tipo de reposo. Así tratamos de ver el reposo o la movilidad en la que consista el ser obra de la obra.

La obra de arte es la disputa (Streit) entre Mundo y Tierra. “*En la disputa esencial se realzan los disputantes, tanto el uno como el otro, en la autoafirmación de su esencia. La autoafirmación de la esencia no es, sin embargo, nunca el insistirse en una situación casual, sino el abandonarse en la oculta originalidad de la procedencia del propio ser*”³².

Pero hemos dicho que es el acontecimiento de la verdad lo que obra en la obra. ¿Qué es la verdad para que esta pueda tomar la forma de una disputa entre Mundo y Tierra en el íntimo acontecer de la obra?

Por lo demás, hemos dicho que el ponerse-en-la-obra la verdad no es la mera reproducción de objetos existentes-presentes (Vorhandenes). Tal determinación exigiría, ciertamente la coincidencia con el ente, la adaptación con éste. Desde hace mucho tiempo, esta adaptación con el ente ha valido como la esencia de la verdad. Santo Tomás habló de la *adaequatio* ente el entendimiento y la cosa. Sin embargo, fue Aristóteles el que echó a rodar la interpretación

³⁰ Holzwege, p. 36. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 52.

³¹ Holzwege, p. 37. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 53.

³² Holzwege, p. 37. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 53.

predominante de la verdad. Él la llamó ὁμοίωσις. Pero, si la verdad puesta en la obra no es la reproducción de objetos presentes, sino la reproducción de la esencia general del ente ¿cómo debemos entender esta verdad para que ella acontezca en la obra? ¿Qué es esta verdad si no es la mera adecuación del pensamiento y el ente?

CAPÍTULO TRES. EL FENÓMENO ORIGINARIO DE LA VERDAD

Lo que se ha puesto en obra en la obra es el acontecimiento de la verdad. Sin embargo, se ha afirmado que lo que acontecía en la obra era la disputa (*Streit*) originaria entre Mundo y Tierra. ¿De qué manera es, entonces, este mutuo pertenecerse de los disputantes, Mundo y Tierra en la intimidad de la disputa, el ponerse-la-verdad en la obra, para que esta alcance su reposar-en-sí-misma? ¿Cómo es que en la disputa que la propia obra instiga puede acontecer la verdad? Por lo demás ¿a qué verdad se refiere Heidegger?

El tema de la verdad fundamental es, en la obra de Heidegger, una de las cuestiones más difíciles y complejas. Sin más, la relación entre verdad y ser es el más abismático asunto en el que el propio pensamiento se pierde. Debemos acostumbrarnos a habitar en lo recóndito, a pensar en el origen. Debemos reconducir el pensar a lo que aún no tiene nombre, a lo omitido y olvidado desde los presocráticos.

Así, “*el primer descubrimiento del ser del ente, hecho por Parménides, ‘identifica’ el ser con la comprensión aprehensora del ser*”³³. Asimismo, Aristóteles caracterizará a la filosofía como una ciencia de la “verdad” o como “*una ciencia que contempla al ente en cuanto ente, es decir, desde el punto de vista de su ser*”³⁴. ¿Cuál es la relación entre verdad y ser? En efecto, si la verdad se encuentra en una conexión originaria con el ser, entonces también ella debe comparecer ante la etapa de un análisis preparatorio del Dasein. “*Ahora, con vistas a la profundización del problema del ser, deberemos delimitar explícitamente el fenómeno de la verdad y precisar los problemas que él implica*”³⁵. Así, la investigación que ahora necesariamente deberá tomar un nuevo punto de partida se moverá básicamente en tres

³³ Heidegger, M. *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. (En adelante citaremos esta traducción así: *Ser y Tiempo*, R). Editorial Universitaria, Santiago, 1997; R 212.

³⁴ *Ser y Tiempo*, R 213.

³⁵ *Ser y Tiempo*, R 214.

direcciones: “*el análisis partirá del concepto tradicional de verdad y procurará poner al descubierto su fundamentos ontológicos (a). Desde esos fundamentos se tornará visible el fenómeno originario de la verdad. A partir del fenómeno originario de la verdad será posible mostrar el carácter derivado del concepto tradicional de verdad (b). Esta investigación dejará en claro que la pregunta por la ‘esencia’ de la verdad necesariamente implica también la pregunta por el modo de ser de la verdad. A una con ello, se esclarecerá el sentido ontológico de la afirmación de que ‘hay verdad’ y el tipo de necesidad que ‘nos obliga a suponer’ que ‘hay’ verdad (c)*”³⁶.

En el §44 (a) de *Ser y Tiempo*, Heidegger analizará el fundamento ontológico de la concepción tradicional de la verdad: la verdad como *adaequatio intellectus et rei*, es decir, la verdad como la adecuación del entendimiento a la cosa. Tras esta investigación Heidegger mostrará el “fenómeno originario de la verdad” así como el origen derivado de la concepción tradicional. Recordemos que queremos dilucidar el tipo de verdad aconteciente en la obra. Para eso, nosotros pretendemos darle alcance al sentido originario de la verdad griega para luego determinar cómo es que esta verdad es la disputa de Mundo y Tierra en la obra de arte.

“*Tres son las tesis que caracterizan la concepción tradicional de la esencia de la verdad y la opinión vigente acerca de su primera definición: 1. El ‘lugar’ de la verdad es el enunciado (el juicio). 2. La esencia de la verdad consiste en la ‘concordancia’ del juicio con su objeto. 3. Aristóteles, el padre de la lógica, habría asignado la verdad al juicio, como a su lugar originario, y puesto en marcha la definición de la verdad como ‘concordancia’*”³⁷.

La frase de Aristóteles que ha dado origen a la concepción tradicional de la verdad es la siguiente: “*las ‘vivencias’ del alma, los νοήματα (‘representaciones’), son adecuaciones de las cosas*”³⁸. Fue esta frase de Aristóteles la que después acuñó Santo Tomás, que se remite a Avicena, que a su vez, la tomó del *Libro de las Definiciones* de Isaac Israeli.

Pero ¿en qué consiste esa *adaequatio* entre el entendimiento y la cosa? Preguntamos por los fundamentos de esta relación. Tratamos de descubrir lo que queda tácitamente compuesto en toda relación de concordancia. Por eso, debemos preguntar una vez más por qué signifique el

³⁶ *Ser y Tiempo*, R 214.

³⁷ *Ser y Tiempo*, R 214.

³⁸ *Ser y Tiempo*, R 214.

término “concordancia”. La *adaequatio* puede decirse en muchos sentidos: decimos que el número 6 concuerda con 16-10. Aquí los números son iguales respecto a su “cuanto”. La igualdad es un modo de concordancia. “La ‘concordancia’ tiene el carácter relacional de un ‘tal como’”³⁹. El juicio debe darnos la cosa tal como ella es en sí misma; y aunque la fenomenología habitualmente distinga entre el acto psíquico de juzgar y el contenido ideal del juicio, nosotros debemos averiguar más precisamente en qué consiste la verificación o autoacreditación del juicio. “La autoacreditación le da al conocimiento la seguridad de estar en la verdad. Por consiguiente, la relación de concordancia se verá visible dentro del contexto fenoménico de la evidenciación”⁴⁰.

Analicemos la siguiente situación: “Supongamos que alguien de espaldas a la pared, formula el siguiente juicio verdadero: ‘el cuadro que cuelga en la pared está torcido’. Este enunciado se evidencia cuando el que lo enuncia se vuelve hacia la pared y percibe en ella el cuadro torcido. ¿Qué es lo evidenciado en esta evidenciación? ¿Cuál es el sentido de la confirmación del enunciado?”⁴¹. Ciertamente el enunciado no está relacionado ni con representaciones del cuadro ni con imágenes suyas, sino que el está referido, en su sentido más propio, al cuadro real en la pared. “Éste y no otra cosa es lo mentado”⁴². Toda interpretación que se interponga aquí no hará más que desvirtuar los hechos fenoménicos aquí presentes. Lo que se mienta en el enunciado, es decir, lo que se legitima y verifica, es que el ente mentado sea efectivamente el mismo en el enunciado o juicio desprendido de él. El enunciar es, en este sentido, un estar vuelto al ente mismo que es. “Se comprueba que el estar vuelto enunciante hacia lo enunciado es una mostración del ente, que el enunciado descubre el ente hacia que está vuelto. Se evidencia el carácter descubridor del enunciado (...) El ente mismo se muestra tal cómo él es en sí mismo, es decir, que él es en mismidad tal como el enunciado lo muestra y descubre”⁴³.

³⁹ *Ser y Tiempo*, R 216.

⁴⁰ *Ser y Tiempo*, R 217.

⁴¹ *Ser y Tiempo*, R 217.

⁴² *Ser y Tiempo*, R 217

⁴³ *Ser y Tiempo*, R 218.

De esta manera, para Heidegger, *ser-verdadero* (verdad) es básicamente *ser-descubridor*. El enunciado en cuanto enunciado mostrativo es un *descubrir* (ἀλήθιν). Este descubrir es hacer ver al ente en su desocultación. Así, mientras que el enunciar es un estar vuelto hacia la cosa misma que es, lo que ha de evidenciarse, en tal enunciación, “*no es una concordancia del conocer y el objeto, ni menos aún de lo psíquico y lo físico, pero tampoco es una concordancia de ‘contenidos de conciencia’ entre sí. Lo que necesita ser evidenciado es únicamente el estar-descubierto del ente mismo, de él en el cómo de su estar al descubierto*”⁴⁴. En la comprobación existe, por tanto, únicamente el ser-descubierto del ente mismo en el *cómo* o modo de su desencubrimiento. “*Comprobación significa lo siguiente: mostrarse del ente en mismidad. La comprobación se realiza sobre la base de un mostrarse del ente. Esto sólo es posible si el conocimiento enunciator y autocomprobatorio es, por su propio sentido ontológico, un estar vuelto descubridor hacia el ente real mismo*”⁴⁵. De aquí que la verdad no tenga en absoluto el carácter de la adecuación entre conocer y objeto, el *ser-verdadero* (verdad) debe entenderse esencialmente como *ser-descubridor*. Pero, ¿podemos decir que es esto lo que ocurre en la obra de arte? ¿Qué es lo propiamente descubierto en ella? La obra de arte es un modo de desplegarse de la verdad. En ella acontece la disputa original de Mundo y Tierra.

Ahora bien, la verdad como *ser-descubridor* sólo es posible sobre la base de un estar-en-el-mundo (In-der-Welt-sein). “Este fenómeno en el que hemos reconocido una constitución fundamental del Dasein es el fundamento del fenómeno originario de la verdad”⁴⁶. Y con esto queremos decir que el arte es sólo posible sobre la base de un previo estar-en-el-mundo. La verdad que en él acontece se despliega en lo dado de esta estructura fundamental. La verdad de la obra de arte debe moverse necesariamente en este ámbito si pretende alcanzar, en algún grado, su verdad descubriente.

El desvelamiento es el fenómeno originario de la verdad para Heidegger. Este mismo sentido fue el que utilizaron los griegos para designar el carácter del ente de estar descubierto o desvelado. La palabra que ellos utilizaron fue ἀλήθεια que Heidegger traduce por

⁴⁴ Ser y Tiempo, R 218.

⁴⁵ Ser y Tiempo, R 218.

⁴⁶ Ser y Tiempo, R 219.

Unverborgenheit. Heidegger, de este modo, se hace cargo del uso pre-filosófico de la lengua griega, de modo que las palabras usadas por los primeros filósofos funcionen como herramientas útiles para mostrar lo que desea. Sin embargo, no se trata de poner delante tales palabras de una manera burda y superficial. Tal como con su lengua materna, Heidegger preserva *la fuerza de las más elementales palabras* con las que se ha enunciado el *Dasein* anteriormente y las desoculta de manera que estas posean el mismo carácter descubridor que tuvieron en su nacimiento. De esta forma pensar (*Denken*) es para Heidegger, esencialmente, recordar (*An-denken*). Heidegger desoculta el fenómeno originario de la verdad recordando la forma en que los griegos desocultaban al ente bajo la forma de la ἀλήθεια.

Así, el lugar de la verdad para Heidegger parece hallarse en un ámbito previo al juicio. Este ámbito es propiamente el *Dasein*. Pues más originariamente verdadero que el ente en cuanto tal, en su desvelamiento, es aquello que hace posible que tal desvelamiento se dé. Hay desvelamiento porque hay *Dasein*. Es el *Dasein* mismo en tanto que ser-descubridor el que descubre los entes intramundanos. “*Descubrir es una forma de ser del estar-en-el-mundo. La ocupación circunspectiva y la que se queda simplemente observando, descubren los entes intramundanos. Estos llegan a ser lo descubierto. Son ‘verdaderos’ en un segundo plano. Primariamente ‘verdadero’, es decir, descubridor es el Dasein. Verdad, en sentido derivado, no quiere decir ser-descubridor (descubrimiento), sino ser-descubierto (estar al descubierto)*”⁴⁷. Ἀλήθεια significa, al mismo tiempo, un ser-descubridor y un estar-al-descubierto. No existe en el desvelamiento una escisión entre ambos caracteres sino más bien una mismidad en la diferencia entre el *Dasein* y los entes intramundanos. Sea éste quizás el sustento fundamental para una investigación de la verdad en cualquier ámbito. Sólo en la medida en que hay *Dasein* que descubre la verdad, la obra de arte, y con esto intentamos decir el arte en general, desarrolla su verdad. Sin duda, es éste el carácter general de la verdad como desvelamiento. Nosotros queremos pensar la verdad del arte y con ello su relación con la técnica. ¿no sabemos de antemano que la ligazón definitiva entre arte y técnica debe jugarse en el plano de la verdad original?

El fenómeno originario de la verdad descrito por Heidegger no sólo no rechaza la tradicional concepción de la verdad impuesta por Aristóteles sino que la asume al punto que en virtud de ella puede mostrarse cómo la definición de verdad como adecuación entre el entendimiento y

⁴⁷ *Ser y Tiempo*, R 220.

la cosa es tan sólo un fenómeno derivado de la verdad como ἀλήθεια. “La ‘definición’ de la verdad que hemos propuesto no es un repudio de la tradición, sino su apropiación originaria, y lo será más claramente aun si se logra demostrar qué y cómo la teoría filosófica tenía que llegar a la idea de la concordancia en virtud del fenómeno originario de la verdad”⁴⁸.

Estando ya arrojado en un Mundo, anticipándose a sí mismo, existiendo ahí con cuidado, siendo él su propia revelación, es como se descubre el ente intramundano y hay verdad. Así, lo que hemos puesto al descubierto fundamentalmente más arriba es que “la aperturidad es el modo fundamental como el *Dasein* es su ahí. La aperturidad está constituida por la disposición afectiva, el comprender y el discurso, y concierne cooriginariamente al mundo, al esta-en y al sí-mismo. La estructura del cuidado como anticiparse-a-sí –estando ya en un mundo- en medio del ente intramundano, implica la aperturidad del *Dasein*. El estar al descubierto tiene lugar con ella y por ella; por consiguiente, sólo en la aperturidad del *Dasein* se ha alcanzado el fenómeno más originario de la verdad”⁴⁹. Sólo porque el *Dasein* se encuentra originalmente en la aperturidad, él puede desocultar todo lo ente como verdadero. Sólo en este fundamento la obra de arte encuentra su verificación definitiva.

Estar en un mundo, con los entes intramundanos, implica ya, según lo dicho, en alguna medida, la aperturidad del *Dasein*. El cuidado (*Sorge*) alberga, por su parte, en sí mismo la aperturidad. El proyecto en que consiste cada uno de nosotros como *Dasein* es ya aperturidad. El sí-mismo es, por su parte, en-el-mundo y en medio de los entes intramundanos. De ahí que la aperturidad se presente incluso en los momentos en que “descuidamos” los entes del mundo.

Para Heidegger, el *Dasein* es esencialmente en la verdad. Es decir, que él en cuanto *Dasein* le pertenece como constitución existencial la aperturidad de su ser más propio. Heidegger parece distinguir, en este sentido, dos planos: uno ontológico-existencial y otro óptico. En el primero se puede afirmar que el *Dasein* es en la verdad. En el segundo no se puede decir esto de ninguna forma. En efecto, en un plano óptico el *Dasein* está eventualmente afectado por la no-verdad. Por el momento digamos que si el *Dasein* es en la verdad es porque una estructura de su ser está dispuesta a la aperturidad.

⁴⁸ *Ser y Tiempo*, R 220.

⁴⁹ *Ser y Tiempo*, R 221.

A continuación Heidegger establecerá una serie de proposiciones acerca de la verdad. “1. A la constitución de ser del *Dasein* le pertenece esencialmente la aperturidad en general”⁵⁰. Aquí se introducen todas aquellas estructuras que han sido explicitadas por medio del fenómeno del cuidado. A él pertenecen tanto el estar-en-el-mundo como el estar en medio de los entes intramundanos. 2. A la constitución de ser del *Dasein* le pertenece como *constitutivum* de su aperturidad, la condición de arrojado”⁵¹. Es decir, yecto en el mundo, el *Dasein* no es un fenómeno aislado. Él no se da de manera abstracta sino, por el contrario, es, en cuanto mío, concretísimo cada vez en un determinado mundo y en medio de un determinado círculo de entes intramundanos. De ahí que la aperturidad sea esencialmente fáctica. Así como la *Sorge* alude fundamentalmente al futuro del *Dasein* en cuanto proyecto, la yección alude a un presente que lo recoge un pasado. “3. A la constitución de ser del *Dasein* le pertenece el proyecto: el aperiente estar vuelto a su poder ser”⁵². En cuanto comprensor el *Dasein* se comprende desde el mundo y los otros, o desde su más propio ser. Cada uno de nosotros es, entre otras cosas, un poder ser (*Sein Können*) y estamos abiertos a ese poder ser, aún cuando esta apariencia ni siquiera se dé de un modo explícito. Esta aperturidad muestra el fenómeno más originario de la verdad en el modo de la propiedad así como la manifestación más alta de nuestro ser en la aperturidad. “4. A la constitución de ser del *Dasein* le pertenece la caída”⁵³. La aperturidad puede caer en el dominio de lo Uno (*Das Man*) y más específicamente bajo el dominio de la a) habladuría; b) curiosidad, o avidez de novedades y c) ambigüedad. El *Dasein* desde ya está caído. Él siempre se encuentra en el dominio de lo Uno, el se, *Das Man*. El surgir en el *Man* mienta el dominio de la manifestabilidad pública. El estar vuelto hacia el ente no ha desaparecido pero está desarraigado. Aquí, el ente no se muestra enteramente oculto, él está siempre al descubierto, sólo que ahora se encuentra en el modo de la apariencia. Pero lo antes descubierto vuelve a hundirse en el disimulo y el ocultamiento. Ya veremos la implicancias que este planteamiento tiene para nuestra investigación y cómo este desfiguración pueden acontecer también en la obra. Así, el *Dasein* está por su propia constitución de ser en la no-verdad (*Un-Warheit*). En tanto fáctico al *Dasein* también le es

⁵⁰ *Ser y Tiempo*, R 221.

⁵¹ *Ser y Tiempo*, R 221.

⁵² *Ser y Tiempo*, R 221.

⁵³ *Ser y Tiempo*, R 222.

inherente el estado de cerrazón, la oclusión. El *Dasein* es en la verdad y con ello deberíamos decir co-originariamente en la no-verdad. La aperturidad puede, en ocasiones, mostrar al ente desfigurado o disimulado o simplemente oculto. El *Dasein* está esencialmente abierto pero a su aperturidad también le corresponde la cerrazón u oclusión.

Así, sucede que el ente intramundano puede, aún en su aperturidad original, estar cerrado al *Dasein*. En este momento, el ente intramundano está encubierto. De ahí que cada vez se deba reconquistar la verdad del ente que se desfigura u oculta.

*“De ahí que el Dasein tenga también la esencial necesidad de apropiarse explícitamente de lo ya descubierto, en lucha contra la apariencia y disimulación, y la de asegurarse siempre de nuevo del estar al descubierto”*⁵⁴. En efecto, debemos estar atentos y resguardar la verdad en que ya estamos. Respecto de las nuevas verdades, por su parte, el resguardo debe tornarse más acuciante. La nueva verdad no sólo se reconquista sino que debe conquistarse por completo, no desde el ocultamiento, sino desde la verdad en la cual estamos, aunque esta sólo sea pura apariencia o desfiguración del ente.

De lo anterior, rescataré Heidegger básicamente dos resultados de la interpretación ontológico-existencial del fenómeno de la verdad: 1. Verdad, en el sentido más originario, es la aperturidad del *Dasein*, aperturidad a la que pertenece también el estar al descubierto de los entes intramundanos. 2. El *Dasein* está co-originariamente en la verdad y en la no-verdad. Estas afirmaciones sólo se harán comprensibles *“si antes se logra mostrar que la verdad tiene su origen en la aperturidad y que lo tiene gracias a una determinada modificación y que el mismo modo de ser de la aperturidad lleva a que aparezca en primer lugar ante la mirada la modificación derivada y que ésta dirija la explicación teórica de la estructura de la verdad”*⁵⁵.

Con esto dicho, Heidegger comenzará a acercarse al enunciado mediante el discurso o habla. Desde luego, el habla no debe entenderse aquí al mismo nivel del lenguaje sino que él menta un estado pre-lingüístico. El enunciado y su estructura, se fundan en la interpretación y en la estructura de la interpretación, esto es, en el “en cuanto” hermenéutico. A su vez y más originariamente el enunciado se funda en el comprender y en la aperturidad del *Dasein*. De

⁵⁴ *Ser y Tiempo*, R 222.

⁵⁵ *Ser y Tiempo*, R 223.

este modo, *“las raíces de la verdad del enunciado remontan hasta la aperturidad del comprender”*⁵⁶. Por otra parte, Heidegger mostrará en forma explícita el carácter derivado del fenómeno de la concordancia.

Con todo lo anterior, podemos afirmar ahora que, en cuanto constituido por la aperturidad, el *Dasein* está esencialmente en la verdad. *“‘Hay’ verdad sólo en cuanto y mientras el Dasein es”*⁵⁷, esto hace referencia al modo de ser de la verdad. En otras palabras, *“con el estar al descubierto del ente, éste se muestra precisamente como el ente que ya era antes. Esta forma de descubrir es el modo de ser de la ‘verdad’”*⁵⁸.

En virtud a este esencial modo de ser conforme al *Dasein*, toda verdad es relativa al ser del *Dasein*. En cuanto el *Dasein* puede descubrir y dejar en libertad al ente en sí mismo la verdad adquiere “validez universal” y no puede ser cuestionada porque ésta sea ópticamente posible en el “sujeto”. A partir del modo de ser de la verdad, existencialmente entendida, resulta ahora también comprensible el sentido de la presuposición de la verdad. *“La verdad la presuponemos ‘nosotros’ porque, siendo nosotros en el modo de ser del Dasein, estamos ‘en la verdad’”*⁵⁹. No somos nosotros los que la presuponemos. Antes bien, es ella la que hace posible que ontológicamente en nuestro modo de ser podamos presuponer siquiera algo. En efecto, *“debemos presuponer la verdad, ella debe ser, en cuanto aperturidad del Dasein, así como éste mismo debe ser cada vez mío y éste”*⁶⁰.

Digamos finalmente que el ser de la verdad está en conexión originaria con el *Dasein*. *“Y tan sólo porque el Dasein está constituido por la aperturidad, es decir, por el comprender, eso que llamamos el ser puede llegar a ser comprendido: la comprensión del ser es posible”*⁶¹. Hemos establecido la cooriginareidad de Ser y verdad. Ser lo entendemos no como un ente

⁵⁶ *Ser y Tiempo*, R 223.

⁵⁷ *Ser y Tiempo*, R 226.

⁵⁸ *Ser y Tiempo*, R 227.

⁵⁹ *Ser y Tiempo*, R 228.

⁶⁰ *Ser y Tiempo*, R 228.

⁶¹ *Ser y Tiempo*, R 230.

sino como ser en general (Seyn). Y este Ser sólo lo hay en tanto que la verdad es. Sólo aclarado el sentido general del ser y el alcance de su comprensión podremos preguntar concretamente qué significa que el ser “es”. “Sólo entonces será posible hacer un análisis originario del concepto de una ciencia del ser en cuanto tal y de sus posibilidades y modalidades”⁶².

La verdad del *Dasein* es la apertura. Toda verdad es sólo posible a este carácter del *Dasein*. La verdad de la obra de arte acontecida en la disputa de Mundo y Tierra encuentra su fundamento en esta estructura fundamental. Nosotros queríamos dilucidar la verdad de la obra y en esto hemos desvelado la verdad del ser. Sin embargo, cuando preguntamos por la verdad de ser (en sentido general) nosotros mentamos la figura *destinal* del ser. Sólo en la pregunta por la esencia de la técnica podremos comprender la verdad del ser en cuanto destino de nuestra época. Esta reflexión quedará pendiente si antes no es mostrada la necesidad de su exposición en el camino que conduce a la esencia del arte. Por lo demás, aún no explicitamos la verdad de la obra aunque con lo anterior parece que todo desarrollo queda necesariamente fundado. ¿Qué es la disputa originaria de Mundo y Tierra para que ella sea entendida como develamiento, ἀλήθεια?

⁶² *Ser y Tiempo*, R 230.

CAPÍTULO CUATRO. ALÉTHEIA Y LA DISPUTA ORIGINARIA EN LA OBRA DE ARTE

Decíamos que la obra de arte en cuanto tal expone un Mundo y *produce* la Tierra. La contraposición de Mundo y Tierra es una disputa (*Streit*) en la que los disputantes realzan su propia esencia. “*La autoafirmación de la esencia no es, sin embargo, nunca el insistir-se en una situación casual, sino el abandonarse en la oculta originalidad de la procedencia del propio ser. En la disputa saca cada uno sobre sí al otro*”⁶³.

Mundo y Tierra se oponen y sin embargo su existir es siempre un co-existir. El Mundo se funda sobre la Tierra y la Tierra se alza en medio del Mundo. Tierra y Mundo representan el eterno combate acaecido en la apertura de la obra. La determinación de la verdad de lo ente se lleva a cabo esencialmente en este combate. El Mundo que reposa sobre la Tierra aspira a superponérsele mientras que la Tierra que se acoge y refugia en sí misma tiende a encerrar al Mundo en su mismidad e introducirlo finalmente en esta cerrazón. Tal combate sólo debemos entenderlo al modo dialéctico, en el que la lucha de contrarios no decae jamás. Muy por el contrario cada embestida, cada oponerse, representa aquí la elevación en la autoafirmación de su esencia de cada uno de los elementos. Tal autoafirmación de la esencia es siempre un abandonarse en el oculto estado originario de la procedencia del propio ser. Esto oculto nos remite nuevamente a la idea de un acontecimiento apropiador (*Austrag*) que determina cada vez la esencia de la verdad. Ni la Tierra ni el Mundo pueden despojarse el uno del otro. Tal disputa es, al mismo tiempo, una lucha a muerte en la que cada uno se abandona al íntimo movimiento de su ser para desde ahí elevarse por sobre el otro, haciendo al combate cada vez un constante influjo de fuerzas contrarias que luchan por sobreponerse en lo abierto de la obra.

Lejos de apagar la llama de este combate, la obra instiga a las fuerzas contrarias a seguir luchando. En este deseo de la obra por la supremacía de Mundo y Tierra y viceversa se encuentra el ser-obra de la obra. Éste consiste pues en la disputa del combate entre el Mundo

⁶³Holzwege, p. 37 *El Origen de la obra de arte*, ed. cit, p. 53.

y la Tierra. Es en esta intimidad del combate en donde tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí misma.

Pero recordemos que es el acontecimiento de la verdad lo que obra en la obra. ¿De qué modo se corresponden, entonces, la verdad y la disputa originaria que tiene lugar en la obra entre Mundo y Tierra? Ante tal cuestión Heidegger afirmará que el sentido originario de la verdad es el griego de *alétheia*, *Unverborgenheit*, desvelamiento. “*Hay que pensar verdad en el sentido de esencia de lo verdadero. Nosotros la pensamos recordando la palabra de los griegos aletheia, como el desvelamiento del ente*”⁶⁴. El desvelamiento no sólo del ente sino que “*el ámbito total en el que este regirse por algo se mueve y, asimismo, aquello por lo que está abierto una adecuación entre proposición y cosa, debe ya jugarse en cuanto todo en el desvelamiento*”⁶⁵.

¿De qué forma acontece la verdad como desvelamiento en la disputa de Mundo y Tierra? ¿Qué es este desvelamiento mismo? Para responder la primera cuestión debemos contestar antes la segunda. Sólo así se asegura la verificación de la obra por medio de su desvelamiento. Sólo indicando en dirección al desvelamiento mismo podremos luego precisar la forma en que la verdad acontece en ese lugar.

“*En medio del ente en el todo se esencia un lugar abierto. Es una iluminación. Es, pensado desde el ente, más ente que el ente. Este centro abierto por ello no está cercado por el ente, sino que el medio iluminante mismo rodea como la nada, que nosotros apenas conocemos, a todo ente*”⁶⁶. Se trata de aquel sitio en donde la luz penetra más intensamente entre los árboles del bosque, es lo que propiamente Heidegger denomina *Die Lichtung* para nombrar aquel lugar despejado, “claro del bosque”, que posibilita que algo aparezca y se muestre tal cual es. Lo oculto que la obra descubre, por tanto, se presenta y se muestra sólo en este lugar. Aquí el ente en tanto ente emerge en lo despejado como lo iluminado. “*Lo que despeja (ilumina). Llamamos a su despejar (iluminar) el despejamiento. La palabra ‘luminoso’ significa: que ilumina, que resplandece, que aclara. El despejar otorga el parecer, libera lo que parece a un aparecer. Lo libre es la región del estado de desocultamiento. A ésta lo administra el salir*

⁶⁴ Holzwege, p. 39. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 55.

⁶⁵ Holzwege, p. 40. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 56.

⁶⁶ Holzwege, p. 40. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 56.

*de lo oculto. Que es lo que pertenece a éste de un modo necesario*⁶⁷. Es este espacio claro e iluminado en donde la correspondencia entre obra y mundo tiene lugar y más precisamente en donde la verdad de lo ente acontece en propiedad. “*El ente puede solamente ser como ente, cuando se mantiene y surge en lo iluminado de esta iluminación. Sólo esta iluminación da y garantiza a nosotros hombres un acceso al ente, que no somos nosotros mismos y el paso al ente que somos nosotros mismos*”⁶⁸. En esta iluminación el Dasein se abre o se cierra cada vez a la experiencia de la verdad de la obra. Sin embargo, sea cuál sea esta decisión la verdad del Dasein ya se ha resuelto en el ámbito de la aperturidad. La obra misma, en cuanto arte, ya habita en medio de este alumbramiento.

Pero aún aclarado este punto surge de inmediato otra cuestión importante en nuestro asunto. ¿Cómo debemos pensar este “claro de bosque”, esta *Lichtung*, si en él tiene lugar lo ausente, lo oculto, lo no-dicho? ¿Cómo imaginarnos tal lugar en donde aparece lo que se oculta?

Tales preguntas deben remitir tan sólo a una respuesta. Esta tiene relación con el significado más insondable de la *Lichtung*. Se trata de un lugar enteramente abierto y libre en donde se hace posible que algo aparezca y se muestre. Luego, es solamente este lugar (abierto a todo) en donde lo oculto puede darse en propiedad. Lo que se presenta en la *Lichtung* es precisamente la ausencia y lejanía de lo aún oculto. Pues aún lo que está ausente se despliega como presente en el lugar de lo abierto. La forma del decir oculto de este origen se erige para convertirse en mundo en la obra de arte. Lo desoculto del mundo de la obra, su *alétheia*, se muestra, por tanto, de una manera solapada. La verdad que se pone en la obra conforma en sí el ocultamiento de esta misma, esto es, “*que a lo no-oculto no sólo le resulta esencial hacer accesible lo que aparece y mantenerlo abierto en su aparecer, sino que también lo no-oculto debe superar constantemente un ocultamiento de lo oculto. “Verdad” significa primeramente lo que se ha sustraído a un ocultamiento, así pues, la verdad es un sustraerse según el modo*

⁶⁷ Heidegger, M. *Aletheia*. Traducción de Eustaquio Barjau. *Artículos y conferencias*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1994. p. 226.

⁶⁸ Holzwege, p. 42. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 57.

de desencubrimiento. Lo más supremamente desocultado tiene que ser sustraído a un encubrimiento tenaz y rastreado desde el origen".⁶⁹

A la iluminación o alumbramiento, por lo tanto, le corresponde al mismo tiempo un ocultamiento. *"Estado de desocultamiento es el rasgo fundamental de aquello que ya ha llegado a manifestarse y ha dejado tras de sí el estado de ocultamiento"*⁷⁰. De la misma forma ocultarse y desocultarse se disputan la presencia en lo abierto. *"El ocultarse garantiza al desocultarse su esencia. En el ocultarse prevalece, por lo contrario, la continencia de la inclinación al desocultarse. ¿Qué sería un ocultarse si no se mantuviera junto a sí en su tendencia al emerger?"*⁷¹. Así, el ocultamiento impera de una doble manera en lo iluminado de la alétheia: *"de una parte, el ocultamiento como privación, que no es originariamente el límite del conocimiento mismo, sino el comienzo de la iluminación de lo iluminado, de otra, el ocultamiento impera también en medio de lo iluminado, de tal manera, que en este caso el ocultamiento no es un estar-privado-de, sino que aquí el ente se muestra, pero de modo distinto a como él es; el ente finge al ente, fingimiento que es la condición de que podamos engañarnos, equivocarnos y malgastarnos en el ente. El ocultamiento, pues, puede ser 'un estar-privado-de o sólo un fingir'. Jamás tenemos la certeza si es lo uno o lo otro"*⁷². Por esto es que en la esencia de la verdad también se juega la no-verdad como constante velamiento en una doble forma. La verdad (Warheit) es en su esencia no-verdad (Un-Warheit). *"La verdad es esencialmente precisamente como ella misma, en cuanto que denegar ocultamente, como fracasar ante todo de toda iluminación, el constante origen; pero como fingir de toda iluminación, la irremisible rudeza del extravío"*. Pues antes que la disputa entre Mundo y Tierra en la obra se da una proto-disputa que funda todo instalar posterior. Esta disputa esenciante y fundante, en la que se disputa aquel centro abierto, es la pugna originaria entre iluminación o alumbramiento y ocultamiento, en su doble faz.

⁶⁹ Heidegger, M. *Doctrina de la verdad según Platón*. Traducción de Luis David García Bacca. Colección Tradición y Tarea. Centro de Estudios Humanísticos y Filosóficos Universidad de Chile. Santiago. p. 135.

⁷⁰ *Aletheia*, ed. cit. p. 227.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 237.

⁷² *Holzwege*, p. 42. *El Origen de la obra de arte*. ed. cit. p.57.

A este medio abierto pertenecen tanto Mundo como Tierra. Pero no se piense que Mundo es la iluminación de lo abierto, y Tierra lo oculto o cerrado. “*Mundo es la iluminación de los carriles de las esenciales directrices, en las que se entrama todo decidir...Tierra es lo que surge como cerrándose-sobre-sí*”⁷³. Solamente siendo así se colocan en la disputa entre iluminación y ocultamiento.

La verdad en la obra es el acontecer de esta disputa. Pero la obra de arte es tan sólo uno de los modos de acontecer la verdad. En el templo griego se trae al ente en el todo al desvelamiento y se conserva en él, pero esto no significa que algo es representado y establecido rectamente. “*Cuanto más pura y sobriamente es ‘elevado’ el ente en sí mismo en la obra, tanto más de manera inmediata y perfecta llega a ser más ente con él todo ente. De esta manera es iluminado el ente que se oculta. La luz así acondicionada entraña (entrama) su resplandecer en la obra. El resplandecer entrañado en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser esencialmente la verdad*”⁷⁴.

Desde luego, y a partir de los puntos que aquí hemos visto, necesariamente deben quedar planteadas cuestiones como “1) *¿Qué quiere decir ser-creado y crear en distinción de confección y ser-fabricado?*; 2) *¿Cuál es la más íntima esencia de la obra misma, desde la que únicamente y ante todo se podrá juzgar, hasta qué punto el ser-creado pertenece a ella y hasta qué límite esto determina el ser-obra de la obra?*”⁷⁵ Y si el acontecer de la obra es tan sólo un modo de ser de la verdad ¿de qué forma acontece la verdad para que aún el arte y su verdad si inscriban dentro de este despliegue? ¿Es momento de preguntar por la técnica sabiendo lo que obra en la obra? Ciertamente. Realizamos esta elisión básicamente desde dos puntos centrales: a) el ser instrumental y el carácter de ser creado de la obra y b) el acontecer de la verdad de la época moderna en el cual esperamos hallar el origen del arte.

Estas cuestiones tan sólo podrán ser resueltas si se realiza una investigación aún más profunda sobre la esencia de la verdad, de modo que ellas puedan resolver los problemas que se establecen a partir del carácter material u objetual de la obra. En otras palabras, ¿cómo pertenece ese ser creado a la obra? ¿No halla la pregunta por la técnica su lugar para ser

⁷³ Holzwege, p. 43. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 58.

⁷⁴ Holzwege, p. 44. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 59.

⁷⁵ Holzwege, p. 44. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 59.

inquirida por el pensar precisamente aquí? Una pregunta por la esencia de la técnica abre el camino al origen y esencia del arte, a la vez que desoculta al ente en su verdad. El pensamiento continúa moviéndose en círculos. Nosotros aún permaneceremos en la incertidumbre de la pregunta por el arte si antes no resolvemos esta nueva cuestión que parece colindar por todas partes con el carácter de ser-creado de la obra.

El ser obra de la obra se determina bajo la forma de una disputa de Mundo y Tierra que tiene lugar bajo el fundamento de una disputa aún más originaria entre el alumbramiento y la ocultación. Tales disputantes pertenecen ambos al estar desoculto de la obra así como al mismo tiempo a su encubrimiento. El fenómeno originario de la verdad como desvelamiento, *alétheia*, es el seno en cuya esencia habita todo en cuanto ente. La obra de arte es tan sólo uno de los modos en los cuales la verdad acontece. Por último, habría que preguntarse “¿*Qué es la verdad para que pueda acontecer como arte, o, más aún, para que deba acontecer?*”⁷⁶ ¿Cómo es que hay arte en general? Y si lo hay ¿es el arte un mero objeto creado? Y si no lo es ¿De qué creación hablamos en el arte?

⁷⁶ Holzwege, p. 45. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 60.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO PRIMERO. LA NECESIDAD DE UNA PREGUNTA POR LA TÉCNICA

Moviéndonos en la pregunta por el origen de la obra de arte y sabiendo en qué consiste el ser instrumental nuestra segunda parte estará dedicada a una meditación acerca de la técnica. Pero con esto no tratamos de responder a lo qué ella sea, sino más bien corresponder a su esencia. Recordemos que una dilucidación de este tipo pretende, en definitiva, dar le alcance a nuestro problema central, a saber, el origen de la obra de arte y del arte en general. Pero en el camino de esta pregunta a nosotros nos interpeló de muchas y diferentes formas la esencia de la técnica. Lo hizo desde la cosa, desde la cual nosotros derivamos una interpretación tradicional acerca del instrumento. Es precisamente en el ser del instrumento en donde nosotros sentimos más fuertemente la presencia de la técnica en el arte. Nosotros queremos preguntar ¿en qué consiste la técnica en su sentido más propio? ¿Es ella un simple medio para un fin? Y si no lo es ¿puede acontecer ella como verdad desocultante? ¿Dónde encontramos al arte en esta determinación? Una larga reflexión acerca de la esencia de la técnica pretende dilucidar el alcance de estas preguntas que ahora esperan a ser correspondidas.

Tratamos de preguntar por la técnica. Para hacerlo debemos tener en cuenta, en primer lugar, qué signifique el preguntar mismo así como el alcance de esta pregunta. Sobre esto, Heidegger ha dicho en *Ser y Tiempo* refiriéndose a la necesidad de replantearse la pregunta por el ser que “*en cuanto búsqueda, el preguntar está necesitado de una previa conducción de parte de lo buscado*”⁷⁷. Lo buscado es, en este caso, la técnica y más precisamente la esencia de la técnica. Pero ¿qué quiere decirnos con esto Heidegger? ¿De qué manera es el preguntar ya un conducirse hacia lo buscado? Es la esencia de la técnica ya un camino. En este sentido, “*el preguntar abre un camino*”⁷⁸. Y en tanto camino el preguntar debe mantenerse bajo el alero de sus límites. Esta delimitación debe ser el recto mirar del preguntar pues con él

⁷⁷ *Ser y Tiempo*, R 5.

⁷⁸ Heidegger, M. *Filosofía, ciencia y técnica. La pregunta por la técnica*. Traducción de Francisco Soler. Editorial Universitaria, Santiago, 2003; p. 113.

pretendemos dar alcance a aquello que sea la técnica. Por lo demás, “*el camino es un camino del pensar*”⁷⁹. Debemos, por tanto, a través de este camino dirigirnos de la forma más radical y decisiva hacia nuestro asunto. En cuanto al alcance de la pregunta por la técnica será el camino en el que nos dirigimos hacia ella el que determine la relación que asumiremos con su esencia. Sin embargo, “*quisiéramos preparar una relación libre con ella. Libre es la relación cuando abre nuestro ser-ahí (Dasein) a la esencia de la técnica. Si nosotros correspondemos a tal esencia, entonces podremos experimentar la técnica en su delimitación*”⁸⁰.

Queremos establecer esta libre relación con la técnica de manera que abra nuestro *Dasein* a lo más propio de la técnica, es decir, a su esencia, para que desde allí podamos pensar también la esencia del arte. Pero ¿qué entiende Heidegger por esencia? No aspiramos aquí a dilucidar completamente este problema capital. Podemos, al menos, dar algunas pistas e indicaciones que apunten en la dirección que queremos establecer. “*Como esencia vale habitualmente aquello común en lo que coincide todo lo verdadero. La esencia se da en el concepto de género y en el concepto general, que representa lo uno que vale igualmente para muchos. Pero esta esencia valedera para todo (la esencia en el sentido de essentia) es solamente la esencia inesencial*”⁸¹. Se trata de buscar, en cambio, la esencia esencial de la técnica. Aquella que dé cuenta por lo que preguntamos de una manera verdadera. “*¿En qué consiste la esencia esencial de algo? Probablemente estriba en lo que el ente es en verdad. La verdadera esencia de una cosa se determina desde su verdadero ser, desde la verdad del ente respectivo*”⁸². Veamos hacia dónde nos lleva el camino que abre la pregunta por la técnica sabiendo que hemos llegado a ella por medio de una investigación de la obra de arte. En el despliegue de la esencia de la técnica, nosotros esperamos encontrar también la esencia de la obra de arte. ¿O no será que erramos el camino y buscamos la esencia del arte donde ella ya ha desplegado su esencia?

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 113.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 113.

⁸¹ Holzwege, p. 38. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 54.

⁸² Holzwege, p. 38. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 54.

Queremos llegar a eso que la técnica sea en verdad, que dé cuenta de su esencia. Porque, desde luego, *“la técnica no es igual que la esencia de la técnica”*⁸³. Y si queremos encontrar lo que sea la esencia de la técnica nos daremos cuenta que ésta nunca radica en nada técnico. *“Por eso, nunca experimentaremos nuestra relación con la esencia de la técnica, mientras nos representemos y dediquemos sólo a lo técnico, para apegarnos a ello o para rechazarlo”*⁸⁴. El anillo en el que están envueltos arte y técnica sigue desplegándose para nosotros abismáticamente. Si queremos preguntar por la esencia de la técnica debemos averiguar, en primer lugar, lo que ella sea. Esta pareciese ser la concepción tradicional de esencia. Así, nos encontraremos frecuentemente con dos frases que constatan con acierto lo que se encuentra delante cuando preguntamos por la técnica. A saber, que *“la técnica es un medio para un fin y que la técnica es un hacer del hombre”*⁸⁵. A estas dos determinaciones habituales en que la técnica se ha manejado Heidegger las denominará concepción instrumental y antropológica de la técnica respectivamente. *“Ambas determinaciones de la técnica se copertenecen. Pues poner fines, disponer y utilizar medios para ellos es un hacer del hombre. A lo que la técnica es pertenece el elaborar y utilizar instrumentos, aparatos y máquinas, pertenece lo elaborado y utilizado mismo, pertenecen las necesidades y fines a los que sirven”*⁸⁶. La técnica es, en este sentido, el total de estos *dispositivos*. *“Ella misma es un dispositivo; dicho en latín: un instrumentum”*⁸⁷. Nosotros ya hemos determinado la esencia de la instrumentalidad por medio de su confiabilidad. El alcance de esta determinación, no obstante, sólo es válido para el instrumento en tanto tal. La esencia de la técnica parece jugarse en un lugar diferente. De este modo, y aunque esta representación es justa y se corresponde con el fenómeno de la técnica moderna *“no alcanza lo esencial y de ese modo, no es plenamente verdadera”*⁸⁸. Necesitamos sumergirnos, por cierto, en un plano radical que

⁸³ *Filosofía ciencia y técnica*, ed. cit. p. 113.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 113.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 114.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 114.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 114.

⁸⁸ *Ibíd.*, Prólogo de Jorge Acevedo, *Introducción a la pregunta por la técnica*. P. 91.

trascienda la concepción instrumental-antropológica de la técnica si queremos dar con aquello que sea verdaderamente su esencia.

En efecto, hasta el momento tan sólo hemos encaminado el pensar por un plano superficial. La concepción instrumental de la técnica en este sentido nos ha servido para vislumbrar el camino en que el hombre se dirige a la libre relación con la esencia de la técnica. Nos encontramos únicamente en el punto de partida del camino que la propia pregunta abre. Pero la pregunta misma ya ha apuntado hacia algo más lejano, hacia la esencia de la técnica. Nosotros esperamos a que en esta determinación encontremos el camino para pensar el origen de la obra de arte y del arte en general. En su determinación correcta la técnica entendida como *instrumentum* “*determina todos los esfuerzos para llevar al hombre a la recta relación con la técnica*”⁸⁹. Queremos dominar a la técnica por cuanto la consideramos un instrumento, un hacer del hombre. Queremos manejarla en cuanto que ella amenaza cada vez con escapársenos de las manos.

*“Pero, suponiendo que la técnica no sea ningún simple medio, ¿qué pasa entonces con el querer dominarla? Pero, nosotros dijimos que la determinación instrumental de la técnica es correcta. Ciertamente. Lo correcto constata siempre en lo que está delante de nosotros, algo acertado”*⁹⁰. En este sentido, la esencia de lo técnico está más allá de lo meramente constatable, a la vez que por medio de la esencia de la técnica podemos explicarnos el ámbito de lo simplemente constatable.⁹¹ Sin embargo, aún permanecemos en el punto de partida del camino que conduce hacia la esencia de la técnica. Aún cuando lo correcto es, de alguna forma verdadero, él no puede serlo jamás plenamente, pues tan sólo se mueve en el terreno de lo que se encuentra delante, tan sólo constata un estado de cosas acerca de lo meramente técnico. De aquí que *“la constatación no necesita, en absoluto, para ser correcta, desocultar en su esencia a lo que está delante. Sólo allí donde acontece tal desocultar, acontece lo verdadero. Por eso, lo meramente correcto no es aún lo verdadero. Ante todo, porque éste nos lleva a una libre referencia con lo que nos atañe desde su esencia. Según eso, la correcta determinación instrumental de la técnica no nos muestra aún su esencia. Para lograrla, o, al*

⁸⁹ *La pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 115.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 115.

⁹¹ *Introducción a la pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 88.

menos, para que nos movamos en su cercanía, debemos buscar, a través de lo correcto, lo verdadero”⁹².

Son estos límites de la constatación, de la determinación correcta de la técnica instrumental, los que indican al pensar que es allí precisamente donde él debe sumergirse para encaminarse hacia la interpretación verdadera de la técnica. El pensar comienza a moverse ahora en la cercanía de la esencia. Pensar la técnica de manera esenciante consiste, pues, en retrotraerla al ámbito del ser y, más precisamente, al de la verdad. Hasta el momento nosotros nos movíamos en la interpretación instrumental de la técnica creyendo que allí podríamos deslindar lo que fuera propiamente obra y propiamente útil. Pero cuando comenzamos a movernos en el ámbito del ser, la relación entre arte y técnica adquiere nuevos puntos de convergencia y la reflexión se retrotrae lentamente al origen.

Preguntamos por la técnica y con ello por su esencia. Hemos dicho que la determinación instrumental de la técnica aún cuando da cuenta de manera correcta del fenómeno de la técnica es incapaz de determinar lo que sea su esencia, es decir, lo que sea en verdad la técnica. Para comenzar a movernos en el ámbito de lo verdadero es necesario comenzar preguntando por lo instrumental mismo para así poder determinar de qué forma la determinación instrumental de la técnica es aún inesencial y, de paso, averiguar qué sea el instrumento para que por medio de él nosotros logremos alcanzar la pregunta por el arte. Preguntamos por lo instrumental y a la vez por qué sea medio y fin. “*Un medio es aquello por medio de lo cual algo es hecho y, así obtenido. Lo que tiene por consecuencia un efecto, se llama causa. Sin embargo, no sólo es causa aquello por medio de lo cual algo es hecho. También el fin, con arreglo al cual se determina la clase de los medios, vale como causa. Donde se persiguen fines y se aplican medios, donde domina lo instrumental, allí impera la causalidad*”⁹³. Siguiendo el alcance de la pregunta por la instrumentalidad hemos venido a dar con un análisis de la causalidad esperando que ella nos abra el camino a lo que acabamos de preguntar. Heidegger analizará la cuádruple causalidad en Aristóteles para ver si en ella se hace patente lo que sea la técnica, en su determinación instrumental, y en tanto ella misma entendida como *instrumentum*. “*La filosofía enseña desde hace siglos que hay cuatro causas: 1. la causa materialis, el material, la materia, con la que se prepara, por ejemplo, una copa*

⁹² *La pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 115.

⁹³ *Ibíd.*, p. 116.

*de plata; 2. la causa formalis, la forma, la figura, en la que se introduce la materia; 3. la causa finalis, el fin, por ejemplo, el sacrificio por el cual la copa requerida es determinada según materia y forma, y 4. la causa efficiens, que produce el efecto, la copa real hecha, el platero*⁹⁴.

Heidegger se percatará que la misma causalidad está aún encubierta en lo oscuro. Esto es, desde su origen ha quedado velado el significado verdadero de las cuatro causas así como el carácter de causa que en ellas habita y que las hace copertenecerse. “*Mientras no nos introduzcamos en este preguntar, permanecerá oscura y sin fundamento la causalidad y con ello lo instrumental y con éste la determinación corriente de la técnica*”⁹⁵.

Corrientemente se ha pensado a la causa como lo que efectúa, es decir, que la causa en su actuar arroje resultados, efectos, se nos ha mostrado hasta ahora para nosotros como algo evidente. Por esto, “*la causa efficiens, que es una de las cuatro causas, determina de manera decisiva toda causalidad*”⁹⁶. Asimismo, “*causa, casus, pertenecen al verbo cadere, caer, y significa aquello que hace que en los resultados, algo resulte de una manera o de otra*”⁹⁷, es decir, que acaezca de una manera o de otra.

Pero, recordemos, debemos retrotraer el pensar hacia el ámbito del ser para desde allí averiguar lo que sea el instrumento y con ello la causa. “*Causa en griego se dice αἴτιον, lo que es responsable de algo. Las cuatro causas son los modos de ser-responsable-de, que se copertenecen entre sí*”⁹⁸. Siguiendo el ejemplo de la copa de plata, citado por Heidegger, tendríamos que la causa material (materia, plata) es, en cuanto materia, co-responsable de la copa. Esto es, que la copa adeuda a la vez que agradece a la plata aquello en lo que consiste. A la vez, la copa adeuda no sólo a la plata sino que en cuanto copa ella también está en deuda con el aspecto de lo coposo, es decir, su εἶδος. “*La plata, en la que el aspecto en cuanto copa*

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 116.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 116.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 116.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 117.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 117.

es introducido, el aspecto en el que la plata aparece, son ambos, cada uno a su manera, co-responsables del útil para el sacrificio”⁹⁹.

Pero, al mismo tiempo, la copa adeuda en tercer lugar, y sobre todo, a *“aquello que de antemano circunscribe a la copa al ámbito de la consagración y de la ofrenda”¹⁰⁰*. En esto queda determinado el ámbito de la copa como útil a la vez que lo delimita de una manera finalizante. Lo finalizante en griego se dice τέλος. Esto es, que debemos entender lo finalizante como lo completante. Así, *“con este fin no acaba la cosa, sino que desde él comienza lo que será después de la producción”¹⁰¹*. En la responsabilidad de lo finalizante se juegan, de una manera mutua, las co-responsabilidades de la copa como materia y en cuanto aspecto. Recordemos que es precisamente esta interpretación de la cosa la que nos llevó a la determinación del instrumento en nuestro camino hacia el origen de la obra de arte.

Existe, por último, un cuarto co-responsable para que la copa llegue a descubrirse en el estar ahí delante del sacrificio. Hablamos del orfebre pero no lo hacemos de manera alguna como si estuviéramos mentando con él a la *causa efficiens*. Es más, Aristóteles ni siquiera usó un equivalente griego para esta causa. ¿En qué radica el ser co-responsable del orfebre con respecto a la copa que en su estar delante se entrega al sacrificio? *“El orfebre, sobreponiéndose, reúne a los otros tres modos citados del ser-responsable-de. Sobreponer se dice en griego λέγειν, λόγος. Este reposa en el ἀποφάνεσθαι, en el traer a aparecer. El orfebre es co-responsable como aquél desde quien el producir y el descansar en sí de la copa, toma y obtiene su primer surgir. Los tres modos del ser-responsable-de, mencionados en primer lugar, tienen que agradecer a la sobreposición reunidora del orfebre, que aparezcan y entren en juego para la producción de la copa sacrificial y cómo entren y aparezcan”¹⁰²*. Así, materia, forma y finalidad de la copa como lo que está delante agradecen y adeudan al orfebre precisamente este estar-delante. Él, en primer lugar, propicia la reunión de estas tres causas y, en segundo lugar, las trae al aparecer de manera que la copa estando preparada y puesta para

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 118.

el sacrificio se manifieste en una doble calidad: como reunida y como traída al aparecer. El reunir como lo esencial de la cuarta causa es la que finalmente propicia que la copa llegue a la presencia y transite desde lo oculto hacia la región de lo desvelado. “*Los cuatro modos del ser-responsable-de traen algo a aparecer. Le permiten pro-venir a la presencia. Lo liberan en ella y así le permiten avanzar hacia, a saber, su completa llegada. El ser-responsable-de tiene el rasgo fundamental de este permitir-avanzar hacia la llegada. En el sentido de tal permitir-avanzar, es el ser-responsable-de lo que da-lugar-a*”¹⁰³. Con esta consideración estamos preparados para pensar qué fue este *dar-lugar-a* la esencia de la causalidad mentada por los griegos. El efectuar, el ocasionar o el arrojar resultados, tales son las significaciones habituales de causa, deben quedar necesariamente relegadas a un segundo plano bajo esta consideración más esencial y radical. Mientras que el ocasionar tan sólo mienta un empuje inicial, el dar-lugar-a está apuntando hacia otro lugar que determinará, en último término, la unión de las cuatro causas en un traer a la presencia. “*Lo que este traer sea, nos lo dice Platón en una frase del ‘Symposium’ (205b): ‘todo dar-lugar-a que algo (cualquiera que sea) vaya y proceda desde lo no-presente a la presencia, es ποιησις, es pro-ducir*”¹⁰⁴.

Pensemos ahora en este pro-ducir, deteniéndonos en que pueda ser para que lo que él sea impere unariamente en las cuatro causas. La hechura artesana es un producir así como la creación artístico-poética también lo es. Y aquí parece jugarse uno de los nudos centrales en la relación que intentamos realizar entre arte y técnica. Sin embargo, “*también la φύσις, el emerger-desde-sí, es un pro-ducir, es ποιησις. La φύσις incluso es ποιησις en el más elevado sentido*”¹⁰⁵. Así se refiere Heidegger a la φύσις en *El origen de la obra de arte*. “*La Tierra (φύσις) es aquello en donde se cobija lo que brota de todo lo que brota y ciertamente en cuanto tal. En el brotar esencia la Tierra como lo que cobija*”¹⁰⁶, pues el pro-ducir de la φύσις radica precisamente en que ella brota por y en ella misma, mientras que la copa de plata debe este pro-ducir y llevar a lo desoculto al orfebre que aúna las demás causas. El pro-ducir aquí

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 119

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 119.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 119.

¹⁰⁶ *Holzwege*, p. 31. *El origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 48.

no es en sí mismo sino en el otro que, en este caso, es el orfebre. Pero ¿hemos respondido con esto qué sea el pro-ducir para que en él se juegue toda presencia en cuanto dar-lugar-a de las cuatro causas? Ciertamente aún no. “*El pro-ducir pro-duce desde el velamiento al desvelamiento. El pro-ducir acontece solamente cuando llega lo velado a lo desvelado. Este llegar se mueve y descansa en lo que nosotros llamamos desocultar. Para designarlo los griegos tenían la palabra ἀλήθεια. Los romanos la tradujeron por veritas. Nosotros decimos ‘verdad’, y la entendemos comúnmente como rectitud del concebir (representar: Vorstellen)*”¹⁰⁷. Pero ¿qué tiene este pro-ducir para que el sea a la vez des-ocultar? ¿Cómo es que la técnica y su esencia responden a este des-ocultar? Recorriendo el camino de la pregunta por la técnica y qué sea lo que se encuentre en su fondo hemos llegado al desocultar. “*En él descansa la posibilidad de toda fabricación productora*”¹⁰⁸. Caprichosamente hemos llegado al mismo lugar en el que nos deteníamos para pensar la verdad aconteciente en la obra. En ella se produce la Tierra y se instala un Mundo, pero de modo que ambos son traídos al aparecer desde lo velado a la región de lo desvelado. En la obra de arte también se da un pro-ducir. En la medida en que logremos reflexionar la esencia de este producir, se abrirá para nosotros tanto el origen de la técnica como el del arte.

Decíamos que en el desocultarse se funda todo pro-ducir. A la vez que éste reúne los cuatro modos de causalidad imperando sobre ellos. Al ámbito de la causalidad pertenecen tanto medio y fin como instrumentalidad que era la señal por donde habíamos comenzado nuestro camino, pues habíamos determinado que éste era el rasgo fundamental de la técnica. Sin embargo, considerando nuestras últimas reflexiones acerca del pro-ducir como esencialmente un desocultar decimos ahora que “*la técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abrirá un ámbito distinto para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad*”¹⁰⁹.

Sólo ahora estamos listos para preguntar por la técnica de una manera libre respondiendo a la esencia más verdadera que su palabra original mentó para los griegos. “*La palabra proviene*

¹⁰⁷ *La pregunta por la Técnica*, ed. cit. p. 120.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 121.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 121.

de la lengua griega. *Τεχνικόν* mienta lo que pertenece a la *τέχνη*¹¹⁰. Por otra parte, los griegos utilizaron esta palabra no sólo para referirse al hacer artesano, sino también a la labor del artista. En este sentido, “*la τέχνη pertenece al pro-ducir, a la ποιησις; ella es algo poético*”¹¹¹. Recordando la *τέχνη* nosotros pensamos ahora arte y técnica como una sola cosa. La referencia arte-técnica sólo encuentra su sustrato ontológico en el sentido más profundo de la *τέχνη*. Pensando en este concepto queremos darle alcance a lo finalizante del camino que intentamos recorrer.

Consideremos ahora lo siguiente: “*la palabra ποιησις está unida, desde los comienzos hasta el pensar de Platón, a la palabra ἐπιστήμη. Ambas palabras son nombres para el conocer, en el más amplio sentido. Mientan el entender de algo, el ser experto en algo. El conocer abre. En cuanto abriente, es un desocultar*”¹¹². *Τέχνη* y *ἐπιστήμη*, en tanto abrientes, son ambos modos del ἀληθεύειν, del desocultar. Sin embargo, la *τέχνη* es fundamentalmente aquello que no se pro-duce por sí mismo (a diferencia de la φύσις quién sí lo hace. En tanto poietica, la φύσις hace brotar a los entes llevándolos desde lo oculto hacia lo desvelado. El traer-ahí-delante de la φύσις no es nunca técnico, al menos en este sentido). Así, el traer-ahí-delante de la *τέχνη* está condicionado siempre por la cuarta causa reunidora a quién adeudan las demás causas. Aún aquí arte y técnica parecen significar una sola cosa. La figura del artista se nos muestra ahora en toda su resplandecencia. Pensando así al arte, el artista reúne y trae al aparecer Tierra y Mundo disputándose el aparecer. En el sentido más hondo, el artista produce la obra de arte. Pero, ¿le pertenece este pro-ducir al artista o no será que él es también parte de este desocultar pro-duciente? ¿No es él la cuarta causa reunidora? Con todo “*la técnica es un modo del desocultar. La técnica presencia en el ámbito en el que acontece desocultar y desvelamiento, aletheia, verdad*”¹¹³. *Επιστήμη*, por su parte, en tanto que abriente, también trae-ahí-delante. Pero ella lo hace por un único camino posible mientras que

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 121.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 121.

¹¹² *Ibíd.*, p. 121.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 122.

la τέχνη lo hace ya de una manera ya de otra. “*Por consiguiente, lo decisivo de la τέχνη no estriba, de ninguna manera, en el hacer y manipular; tampoco en aplicar medios, sino en el citado desocultar. Como desocultar, no como confeccionar, es la τέχνη un producir*”¹¹⁴.

Ahora bien, y con la exploración hasta este punto acerca del ámbito esencial de la técnica, es posible afirmar que la determinación antes descrita es válida para el pensar griego, pero ¿es lo suficientemente válida para poder afirmar lo mismo sobre la técnica moderna? Con esto intentamos aprovechar la pregunta por la técnica, que nosotros formulábamos para determinar la esencia del arte, y abrirla a una reflexión general de la técnica moderna. Pensamos que aquí desviamos el camino de nuestra meditación, pero ¿no será precisamente que nosotros nos acercamos más y más a una dilucidación de la esencia del arte? En virtud de lo anterior habitualmente pensamos que la técnica moderna encuentra su fundamento en la técnica antigua, así como que “*la física moderna, en cuanto experimental, está referida a los aparatos técnicos y al progreso en la construcción de aparatos. La constatación de esta interrelación entre técnica y física es justa. Pero es una simple constatación historiográfica de hechos, que no dice nada sobre aquello en que se funda esta interrelación*”¹¹⁵. Queremos, en cambio, llevar la meditación hasta el ámbito de lo histórico y, más precisamente, al ámbito histórico del ser. Pues, en cuanto el ser es histórico, la esencia también lo es¹¹⁶. Es esta historia del ser el camino que él mismo nos abre para dirigirnos hacia la esencia de la técnica moderna. En cuanto histórico la esencia de la técnica se determina sobre todo bajo la forma de una desocultación. Si preguntamos desde este ámbito podremos experimentar a la técnica no sólo en su forma correcta instrumental, sino que ella penetrará en nosotros abriendo nuestro *Dasein* de manera que sea él el que determine la delimitación por la que preguntamos¹¹⁷.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 122.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 123.

¹¹⁶ *Introducción a la pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 89. A su vez, revítese: Heidegger, M. *Identidad y diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 198; traducción de H. Cortés y A. Leyte; pp. 142 s. Además, del mismo autor, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Editorial Ariel, Barcelona, 1983. Trad. de José María Valverde, p. 55.

¹¹⁷ *La pregunta por la técnica*. ed. cit. p. 113.

El desocultar de la técnica moderna no es un pro-ducir en el sentido originario de los griegos, él no es *poiésis* y, desde luego, la reflexión del arte queda aquí un tanto descolocada. Pero no lo estará si nosotros pensamos a fondo este desocultar y logramos repensar en el fenómeno de la técnica moderna, el antiguo pro-ducir de los griegos, y con ello repensar también la esencia del arte. “Ahora bien, el desocultar que domina a la técnica moderna no se despliega en un pro-ducir en el sentido de *poiésis*. El desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar (*Herausfordern*) que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales puedan ser explotadas (*herausgefördert*) y acumuladas”¹¹⁸. He aquí una diferencia capital entre la técnica moderna y la simple técnica antigua. Mientras que ésta no exige a la naturaleza quedando liberada hacia ella, la técnica moderna pone a la naturaleza exigiéndola y explotándola, de manera que esta queda supeditada a todo mecanismo técnico que en ella se utilice. Mientras que el molino de viento se sirve del viento en una relación libre, utilizando su energía mediante un manejo no exigido, la central hidroeléctrica impone a la naturaleza una exigencia, de tal modo que la relación que se establece entre ambos no puede ser considerada jamás una relación libre.

*“El poner que provoca las energías naturales, es un exigir en un doble sentido. Exige en cuanto abre y expone (*heraustellen*). Sin embargo, este exigir está subpuesto (*abstellen*) de antemano a lo otro que se exige, esto es, impulsar la utilización mayor que sea posible con el mínimo esfuerzo”¹¹⁹. Este poner o emplazar difiere de cualquier otro poner por cuanto en él se encuentran en juego tanto el abrir como el exponer de la naturaleza. No se trata de un simple poner, pues a la vez que provoca también exige maximizar la producción en el más breve plazo posible. “La naturaleza se convierte en una única y gigantesca ‘estación de servicio’, en fuente de energía para la técnica y la industria modernas”¹²⁰.*

Así, la central hidroeléctrica construida sobre el Rhin es la manifestación evidente de este desocultar pro-vocante. En este sentido, “la central hidroeléctrica no está construida en la corriente del Rhin como los viejos puentes de madera, que, desde hace siglos, unen una orilla

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 123.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 124.

¹²⁰ *Introducción a la pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 93. A su vez, véase Heidegger, M. *Serenidad*, revista Eco, Bogotá, 1960, tomo I, número 4. Trad. de Antonio de Zubiaurre, P. 345.

con la otra. Más bien, está el río construido (obstruido: verbaut) en la central”¹²¹. El Rhin pasa a ser ahora procesador de energía. Él se ha transformado en un ente a-la-mano. ¿Pero podemos decir lo mismo del poema *El Rhin* de Hölderlin? ¿Se trata en esta obra de arte del mismo desocultar pro-vocante? Por el momento tan sólo adelantemos que el desocultar del poema *El Rhin* es uno muy distinto al del fenómeno de la técnica moderna. Se trata, fundamentalmente, de un desocultar salvador. En este desocultar queremos también pensar el arte como parte de todo pro-ducir. Pues todo arte es necesariamente *poiésis*.

“El desocultar que domina a la técnica moderna tiene el carácter de poner en el sentido de la pro-vocación. Ésta acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas en la naturaleza; lo descubierto es transformado; lo transformado, acumulado; lo acumulado, a su vez, repartido y lo repartido se renueva cambiado. Descubrir, transformar, acumular, repartir, cambiar, son modos del desocultar”¹²². El juego de estos modos del desocultar pro-vocante no está, sin embargo, perdido en la indeterminación de las fuerzas que actúan en este desocultar. Éste “desoculta a él mismo sus propios, múltiples y ensamblados carriles, a través de los cuales él dirige. La dirección misma es asegurada por todas partes. Dirección y aseguramiento llegan a ser, incluso, los rasgos capitales del desocultar pro-vocante”¹²³. En tanto naturaleza, en tanto ríos y campos el desocultar pro-vocante desoculta en todo momento bajo la dirección y aseguramiento de lo que él mismo dirige. En tanto material la naturaleza, “el campo, los ríos, los bosques, el hombre mismo son desencubiertos como entidades cuyo rasgo fundamental es la utilización sin límites; podríamos decir que la eficacia se convierte en supremo criterio de verdad, algo o alguien es o vale en la medida en que rinda dentro del dispositivo técnico de explotación correspondiente”¹²⁴.

Pero la naturaleza y en general todo lo que queda bajo la dirección de este desocultar pro-vocante se devela fundamentalmente como constante (Bestand: depósito), y sólo como eso. “La palabra ‘constante’ es preciso entenderla en el sentido de ‘objetos de encargo’,

¹²¹ *Ibíd.*, p. 124.

¹²² *Ibíd.*, p. 125.

¹²³ *Ibíd.*, p. 125.

¹²⁴ Acevedo, Jorge. *Heidegger y la época técnica*. Editorial Universitaria, Santiago, 1999. p. 103.

'existencias' (como cuando en el ámbito comercial se dice 'tenemos existencias' o, 'las existencias se han agotado'); o, también, en el sentido de stocks, reservas, fondos, subsistencias"¹²⁵. Lo constante mienta ahora la forma en que se hace presente todo lo que se refiere al desocultar provocante. En este sentido, lo ob-stante (Gegenstand: objeto) ya no se contrapone a nosotros frente a lo constante que el desocultar pro-vocante desvela. Heidegger se hará cargo de esta relación diciendo: "Ya hoy día no hay más objetos, Gegenstände (el ente en tanto que se tiene de pie ante un sujeto que lo tiene a la vista)- ya no hay más que Bestände (el ente que está listo para el consumo); en francés, quizás se podría decir: no hay más substances (substancias), sino subsistences (sub-sistencias, en el sentido de 'reservas'"¹²⁶. Lo ente es puesto delante fundamentalmente como disponible para el consumo.

Por otra parte, resulta evidente que quien realiza este poner pro-vocante por el cual se desoculta lo real como constante es el hombre. Es él, en cuanto hombre, el que está provocado a pro-vocar las energías de la naturaleza. El desocultar establecedor de la técnica moderna puede acontecer tan sólo por este fenómeno. Sin embargo, el desvelamiento en que consiste el mostrarse o retraerse todo lo real no dispone nunca del hombre. "Impulsando el hombre la técnica, participa en el establecer en cuanto un modo de desocultar. Pero, el desvelamiento mismo, en medio del cual se despliega el establecer, no es nunca un hecho humano, así como tampoco lo es el ámbito que atraviesa el hombre cuando como sujeto se refiere a un objeto"¹²⁷. Es la interpelación del ser como desocultar pro-vocante quien en su mostrar y ocultar todo lo real decide la manera en que nosotros como hombres intervenimos en el destino de la era técnica. "Cuando el hombre, a su manera, dentro del desvelamiento, desoculta lo presente, entonces él no hace sino corresponder a la llamada del desvelamiento, aún cuando la contradiga"¹²⁸. En tanto que interpelado por esta desocultación el hombre se forja como destino al mismo tiempo que el desocultar pro-vocante se concibe como figura destinal del ser. "Nosotros llamamos ahora aquella interpelación provocante, que reúne al

¹²⁵ *Introducción a la pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 93.

¹²⁶ *Heidegger y la época técnica*, ed. cit. p. 104. A su vez en "Protocolo a Seminario de *Le Thor*" de Martín Heidegger.

¹²⁷ *La pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 127.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 128.

*hombre en ella a establecer lo desocultado como constante, lo dis-puesto (das Ge-stell)*¹²⁹. Lo dis-puesto significa esencialmente lo reunidor de aquel poner. En lo dispuesto el hombre es puesto para que él provoque y desoculte lo real en cuanto constante. Lo dis-puesto no se decide por nada técnico, antes bien, él significa el modo de desocultar que impera en la técnica moderna. La esencia de la técnica no se decide, sin embargo, a este desocultar provocante, antes bien, la reflexión por la esencia de la técnica necesita un último giro que permanece a la espera del despliegue de nuestro interrogar. Asimismo, *“la palabra ‘poner’ (stellen) mienta en el título dispuesto (Ge-stell) no sólo el pro-vocar; debe guardar al mismo tiempo la resonancia de otro ‘poner’, del que deriva; a saber, de aquel re-poner (her-stellen) y exponer (dar-stellen) que deja aparecer, en el sentido de la poiesis, lo presente en el desvelamiento”*¹³⁰. En efecto, es este reponer el que nos lleva a la idea de reemplazabilidad como el distintivo accionar del desocultar pro-vocante. *“Ahora bien, uno de los momentos esenciales de este modo de ser de lo ente contemporáneo (la disponibilidad para un consumo planificado), es la Ersetzbarkeit, el hecho de que cada ente deviene esencialmente reemplazable, en un juego generalizado en el que todo puede tomar el lugar de todo”*¹³¹. Aquí nosotros también encontramos el deslinde con la obra de arte. En tanto obra, ésta es única e irremplazable por excelencia. Nunca seremos de producir dos veces el mismo cuadro en sentido meramente *poiético*. Antes bien, en la época de la técnica moderna, los re-producimos como si se tratara de simples objetos a la mano.

Hemos dicho que en el desocultar de la técnica moderna el hombre tan sólo puede corresponder a la interpelación de este modo de ser de lo dis-puesto. Nada totalmente humano esencia en la técnica moderna. Ella no consiste en un mero instrumento del hombre sino fundamentalmente en una manera de destinarse el ser del hombre. *“Este pro-vocar reúne al hombre en el establecer. Esto reuniente concentra al hombre a establecer lo real como constante”*¹³². En el establecer como modo de comportamiento del hombre ante la técnica

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 129.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 130.

¹³¹ *Introducción a la pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 94. A su vez, véase Heidegger, M. *“Protocolo a ‘Seminario de Le Thor’”*.

¹³² *La pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 128.

moderna se muestra a los ojos de la ciencia natural exacta ante todo como una conexión calculable de fuerzas. Precisamente porque la física experimental pone a la naturaleza como lo que hay que concebir en cuanto conexión de fuerzas ella se constituye como física experimental. Pero esto puede inducirnos a error. En efecto, la ciencia matemática ha surgido casi dos siglos antes que la técnica moderna. ¿Cómo es posible entonces que aquella se haya puesto al servicio de ésta desde sus comienzos? ¿No resulta más acertado decir precisamente lo contrario, es decir, que con ayuda de la ciencia moderna la técnica progresó magníficamente? *“Historiográficamente calculada, la objeción es correcta. Históricamente pensada, no encuentra la verdadero”*¹³³.

Así, en cuanto el reunir pro-vocante en el desocultar establecedor impera ya en la física, ésta no sólo prepara el camino de la técnica sino de la esencia de la técnica moderna. *“Porque la esencia de la técnica moderna reposa en lo dispuesto, tiene que aplicar la ciencia natural exacta”*¹³⁴. De aquí que habitualmente se crea que la técnica moderna es ciencia natural aplicada. Todo lo esencial no sólo de la ciencia sino de la técnica moderna se mantendrá velado mientras no meditemos sobre lo que opera en ambas originalmente.

Detengámonos por un momento en la ciencia moderna para averiguar si a través de ella esclarecemos el desocultar pro-vocante de la técnica moderna. Hemos dicho que *“la esencia de la técnica moderna se muestra en lo que nosotros llamamos lo dispuesto”*¹³⁵. Por su parte, la física moderna en quién ya impera el reunir pro-vocante, aunque no propiamente, tiene a su haber una forma de pensar que Heidegger llamará el *pensar calculante*. El mismo Heidegger se referirá a este pensar de la siguiente manera: *“Cuando nosotros formulamos un plan, participamos en una investigación, organizamos una empresa, contamos siempre con circunstancias dadas. Estas circunstancias las tomamos en cuenta partiendo de la calculada intención hacia determinados fines. Contamos anticipadamente con resultados definidos. Este cálculo caracteriza todo pensamiento planeador y toda investigación. Tal pensamiento o investigación sigue siendo un cálculo, aun cuando no opere con números ni utilice máquinas de calcular o calculadoras electrónicas. El pensamiento que cuenta, calcula. Somete al*

¹³³ *Ibíd.*, p. 131.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 132.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 133.

*cálculo posibilidades siempre nuevas, cada vez más prometedoras y, al mismo tiempo, más económicas. El pensamiento que calcula no nos deja respiro y nos empuja de una probabilidad a la siguiente*¹³⁶. El pensar calculante en tanto dispuesto pone al hombre y a las cosas del mundo en poder del *principio de razón suficiente*, en tanto es éste la forma en que lo dispuesto es establecido por el hombre en virtud del consumo y reemplazo de los constantes.

La ciencia es un modo del despliegue de la esencia de la técnica moderna. El pensar calculante que cuenta y anticipa es el modo característico en que lo dispuesto como destinación se abre camino. Pero ¿respondemos con esto a la esencia de la técnica moderna y más precisamente a la pregunta por la técnica que dirige este camino en relación con la esencia de lo qué sea el arte? Si con responder tan sólo mentamos contestar en el sentido de efectuar una respuesta, entonces lo hemos hecho. La esencia de la técnica moderna radica en lo dis-puesto y con eso debemos permanecer suficientemente satisfechos. En cambio, si responder significa corresponder a la esencia de aquello que se pregunta determinando nuestro modo de destinación a la técnica moderna como destino, ciertamente que no. El pensar sigue abriendo caminos a través del preguntar.

Debemos preguntar ahora por lo dis-puesto en cuanto tal. Él, aún cuando acontece en medio de la actividad humana, nunca lo hace decisivamente por el y en el hombre. Queremos corresponder a la esencia de la técnica moderna como dispuesto. *“Lo dis-puesto es lo que reúne a aquel poner, que pone al hombre a desocultar lo real en el modo del establecer como constante. El hombre, en cuanto pro-vocado de esa manera, está en el ámbito esencial de lo dis-puesto. Él no puede, en absoluto, asumir posteriormente una relación con él. Por eso, la pregunta cómo podremos alcanzar una relación con la esencia de la técnica, ocurre, de esta manera, siempre demasiado tarde*¹³⁷. Sin embargo, si logramos experimentar propiamente lo dis-puesto no como un objeto presente sino como el ser mismo que se abre camino de esta forma en el mundo y, sobre todo, si logramos introducirnos propiamente en donde lo dis-puesto esencia, la pregunta cómo podremos alcanzar una relación con la esencia de la técnica, y con esto también queremos alcanzar el origen en el arte, no ocurrirá demasiado tarde.

¹³⁶ Heidegger y la época técnica, ed. cit. p. 89.

¹³⁷ La pregunta por la técnica, ed. cit. p. 134.

“La esencia de la técnica moderna lleva al hombre al camino de aquel desocultar, por el que lo real deviene por todas partes y de una manera más o menos perceptible, constante. Poner en un camino quiere decir en alemán *schicken* (destinar). Nosotros llamamos al destino que reúne, que pone al hombre en un camino del desocultar, el destino (*Geschick*)”¹³⁸. En tanto destino, el destino determina la esencia de toda historia no en un sentido historiográfico sino como lo histórico destinado del ser. En esta determinación hace accesible lo histórico para la historiografía el destino en el representar objetivante y, de esta manera, lo historiográfico puede confrontarse a lo histórico destinal. Los entes en este destino comparecen como constantes mientras lo dis-puesto mismo, en cuanto pro-vocación en el establecer, destina en un modo del desocultar. “Lo dis-puesto es una destinación del destino, como toda manera de desocultar. Destino, en el sentido mencionado, es también el producir, la *ποίησις*”¹³⁹. Sólo en este sentido elevado, la técnica moderna como destinar envuelve aún al arte como lo desocultado. Pero sucederá lo contrario si repensamos la esencia de la técnica como destinación también del hombre.

En tanto perteneciente al ámbito de este destino el hombre es libre y no puede serle jamás impuesto éste como el yugo de una coacción. Cuando el ente que somos en cada caso nosotros mismos se abre propiamente a la esencia de la técnica nos mantenemos ya en lo libre del destino como lo dis-puesto. Sin embargo, la esencia de la libertad se juega originariamente no en la voluntad ni en la causalidad del *querer humano*. “La libertad es lo iluminante velante, en cuya luz se corre aquel velo que emboza lo esencial de toda verdad y deja aparecer al velo como lo que emboza. La libertad es el ámbito del destino”¹⁴⁰.

Pero en la posibilidad de que el hombre desoculte cada vez sólo lo dis-puesto como meramente eso se cae en el riesgo de que lo desocultado en el establecer de lo dis-puesto sea tomado como medida de todo. Allí, el hombre queda relegado a la mera “*mano de obra, o cerebro de obra; en suma, como material humano*”¹⁴¹. Peor aún, el hombre, en esta

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 134.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 135.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 135.

¹⁴¹ *Introducción a la pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 95.

posibilidad va hacia un punto en que él mismo no podrá ser tomado sino como *constante*. Y con ello, cerramos de paso la posibilidad de que el hombre se entregue en propiedad a la experiencia de la esencia del arte y con ello al de la técnica. Es éste el peligro del destino. En este sentido, “*El destino del desocultamiento es en cuanto tal y en todos sus modos, y por eso necesariamente, peligro*”¹⁴². En este peligro, en donde todo lo presente se concibe bajo la forma de causa-efecto, Dios y toda la naturaleza pueden perderse en la conexión de fuerzas calculables y constataciones exactas. Todo lo verdadero tiene el peligro de retraerse en lo exacto. Y por eso el peligro de esta posibilidad, el destino del desocultamiento, “*no es en sí un peligro cualquiera, sino el peligro*”¹⁴³. Por último, en la falsa apariencia del hombre como amo y señor de todo lo constante, se alimenta un último y más nefasto engaño: el hombre tan decisivamente imbuido en el desocultar provocante desatiende a la interpelación de su destino “*y se pasa por alto a sí mismo como lo interpelado y con eso desoye también todos los modos que le indicarían hasta qué punto él ec-siste desde su esencia en el ámbito de una llamada (Zuspruch) y que jamás por eso puede encontrar sólo a sí mismo*”¹⁴⁴. El dominio de lo dispuesto amenaza con la posibilidad de que el hombre se niegue a experimentar la llamada (Zuspruch) de una verdad más inicial.

Se nos hace patente ahora la relación entre lo dispuesto (Ge-stell) en el sentido de destino (Geschick) y peligro (Ge-fahr)¹⁴⁵. En tanto reunidor lo dispuesto como destino amenaza con dislocar (verstellen) el aparecer y dominar de la verdad. Pues no sólo vela fundamentalmente un modo anterior del desocultar como productor, *poiesis*, que es donde nosotros queremos establecer la relación con el arte, sino que vela el desocultar en cuanto tal y con ello la verdad que acontece apropiadoramente en todo desocultar. “*Cuando impera lo dispuesto, gobierno y aseguramiento de lo constante acuñan a todo desocultar. Incluso no le dejan aparecer más en su rasgo fundamental; esto es, en cuanto tal determinado desocultar*”¹⁴⁶.

¹⁴² *La pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 136.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 137.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 138.

¹⁴⁵ Heidegger se refiere al sentido reunidor que en la lengua alemana tiene el prefijo *Ge*.

¹⁴⁶ *La pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 138.

Hemos dicho que el peligro del gobierno absoluto del desocultar pro-vocante no es un peligro cualquiera sino el *peligro*. Heidegger recordará aquí la palabra de Hölderlin: “*Pero, donde hay peligro crece también lo salvador*”¹⁴⁷. Salvar como reconducción hacia la esencia de todo lo que ella trae a su propio brillar. “*Si la esencia de la técnica, lo dis-puesto, es el peligro más extremado, y si al mismo tiempo la palabra de Hölderlin dice la verdad, entonces no puede agotarse el señorío de lo dis-puesto sólo en dislocar todo iluminar de todo desocultamiento, todo brillar de la verdad. Más bien, precisamente la esencia de la técnica tiene que albergar en sí el crecimiento de lo salvador*”¹⁴⁸. En efecto, en cuanto el ser se da al hombre y éste no se pierde en el reino del desocultar provocante que devela todo como constantes, él puede albergar aún en el peligro de este desocultar el advenimiento de un nuevo destino que supere el peligro. En este sentido, la desocultación pro-vocante alberga en su raíz más profunda y junto al peligro más terrible lo salvador.

Pero ¿cómo se copertenece el supremo peligro del imperar de lo dis-puesto lo salvador para que desde allí se desarrolle? Preguntemos una vez más por la esencia de la técnica. Este es el último paso de nuestro camino. Es lo dis-puesto lo que esencia a la técnica, ¿pero es lo dispuesto esenciante como género común de todo lo técnico? Ciertamente que una turbina a presión o una emisora no se puede considerar como algo dis-puesto. Aunque ambas pertenecen en cuanto componentes o constantes a lo dis-puesto nosotros no podemos decir que sea este carácter lo esencial en sentido genérico de todo lo técnico. Y esto es claro en cuanto “*lo dis-puesto es un modo destinal del des-ocultar, a saber, el pro-vocado. Un tal modo destinal es también el pro-ducente desocultar, la ποιήσις*”¹⁴⁹. Pero ni lo pro-ducente ni lo dispuesto pueden ordenarse como especies del desocultar. El desocultar se da en cada caso repentina e inexplicablemente como destino. A la vez, el desocultar pro-vocante tiene en el pro-ducente su proveniencia destinal. “*Pero, al mismo tiempo, lo dis-puesto disloca destinalmente a la ποιήσις*”¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 139.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 140.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 141.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 141.

Sin embargo, ¿qué tiene que ser esta esencia para que ella no esencie en el sentido de *essentia* o género? Heidegger realizará una investigación etimológica acerca de la palabra por la que preguntamos. Prontamente llegará a la palabra *esenciar*: “del verbo *esenciar* (*wesen*) deriva en primer lugar el sustantivo. ‘*Esenciar*’ (*wesen*), entendido verbalmente es lo mismo que *durar* (*währen*); no sólo desde el punto de vista de la significación, sino también en la formación fonética de la palabra”¹⁵¹. Sólo en el siempre perdurante acontecer de lo dispuesto como un destino del des-ocultar podremos, nosotros hombres, en cuanto interpelados, experimentar la esencia de la técnica en tanto tal. Pero Heidegger se sumergirá más profundo en la raíz misma de la palabra *perdurar*. Asociará, a propósito de la palabra reveladora de Goethe, *fortwähren* (siempre-perdurante) con la misteriosa palabra *fortgewähren* (confiar siempre). Quizás ahora oyendo el sonido de estas palabras podremos afirmar que: “sólo lo confiado perdura. Lo perdurante desde el alba inicial es lo confiante (*das Gewährende: lo otorgante*)”¹⁵².

¿En qué sentido es el desocultar pro-vocante un confiar? Él parece todo menos un confiar. Lo dis-puesto es un destino que reúne en el desocultamiento provocante. Esto es al menos claro por el camino que se ha abierto a nuestros pies. Debemos, por lo pronto, hacer que el camino hasta aquí recorrido nos entregue una última pista acerca de la extraña relación que hemos descubierto antes. Esto lo lograremos si experimentamos ahora con más vigor lo que este confiar sea. El destinar será un confiar siempre y cuando en él crezca lo salvador. “*Todo destino de un desocultar acontece apropiadoramente desde el confiar y en cuanto tal*”¹⁵³. Así, el hombre es llevado por el confiar a que participe del desocultar a la vez que esa participación necesita del advenimiento de la verdad. “*Lo confiadador que destina de una manera o de otra en el desocultamiento es, en cuanto tal, lo salvador*”¹⁵⁴. En lo salvador el hombre puede intuir la más elevada dignidad ingresando en ella. El hombre es digno custodiando el desvelamiento y con él el previo velamiento de todo ser sobre esta tierra. Así, en lo dispuesto que arrastra al hombre al establecer y lo encierra en la falsa apariencia de lo dispuesto como único modo del desocultamiento, encontramos nosotros lo salvador. Allí en

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 142.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 143.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 144.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 144.

donde intuimos el mayor peligro, allí también se alberga el surgimiento de lo salvador como lo confiador que apropia al hombre su participación en el desocultar.

Así, tenemos que de un lado lo dispuesto incita al gobierno del establecer por doquier y, de esa manera, pone en peligro nuestra relación con la esencia de la verdad. Pero, al mismo tiempo, en este peligro crece lo salvador como un confiar y como un cuidar. Es este habitar en lo salvador el que nosotros experimentamos cuando permanecemos en la esencia de la técnica. Es el hombre, en este sentido, necesitado para la custodia (*Wahrnis*) de la esencia de la verdad (*Wahrheit*). Allí surge lo salvador. Veamos cómo se refiere Heidegger a este *cuidar* en su conferencia *Construir Habitar Pensar*: el verdadero cuidar es, de este modo, el dejar libre para que lo cuidado se presente en su esencia, esto es “*cuando propiamente realbergamos algo en su esencia*”.¹⁵⁵ Recapitulemos para decir que habitar es, principalmente, llevar a la paz permaneciendo en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia. En este habitar, que ahora se nos muestra como el cuidar (*Schonen*: mirar por), “*descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra*”.¹⁵⁶

A continuación, Heidegger dirá que este habitar en la tierra co-significa también “permanecer bajo el cielo”, “perteneciendo a la comunidad de los hombres” y “permaneciendo ante los divinos”. Así, tierra, cielo, divinos y mortales forman una unidad originaria. Cada uno de ellos permite, remitiéndose a su esencia, pensar ya en los otros tres elementos. Sin embargo, no permite pensar en ellos como en una simplicidad. La unidad de todos ellos será llamada por Heidegger la *Cuaternidad* (*das Geviert*). Los mortales están en esta Cuaternidad al habitar. Pero como hemos dicho que el rasgo fundamental del habitar es el cuidar, el habitar se da a manera de cuidar la cuaternidad en su esencia. Es decir, habitar significa residir en la tierra, bajo el cielo, sobre la presencia de los divinos, conviviendo entre los mortales. Sólo en este dejar ser de ellos en su esencia se cumple el cuidado por la Cuaternidad. Sólo bajo esta condición el hombre *reside* en la cuaternidad pues ésta se retro-alberga permitiendo que la correspondencia entre los cuatro se cumpla a cabalidad. La *residencia* no es pues, como aclara Heidegger, un quinto elemento del carácter cuádruple del cuidar. En la residencia, la

¹⁵⁵ Heidegger, M. *Construir Habitar Pensar*. Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y artículos*. Serbal, Barcelona, 1994. p. 130

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 131.

cuaternidad se cumple de un modo simple y unitario. El habitar que cuida a la cuaternidad permite que esta se muestre en su esencia, es decir, en su carácter cuádruple. Así, *“las cosas mismas albergan la Cuaternidad sólo cuando ellas mismas, en tanto que cosas, son dejadas en su esencia”*.¹⁵⁷ El verdadero habitar que, ante todo, es un cuidar guarda a la cuaternidad en las cosas y *“en la medida en que guarda (en verdad) a la Cuaternidad en las cosas, es, en tanto que este guardar (en verdad), un construir”*¹⁵⁸.

El peligro del desocultar provocante se encuentra en que su destinación imbuya al hombre de tal forma en lo dispuesto que éste ya no oiga más a tal destinar como una interpelación, como un llamamiento. El desocultar salvador al que Heidegger se ha referido, en cambio, devuelve al hombre la posibilidad de experimentar la técnica desde su más profunda esencia. Esto es, que en la técnica cohabita ambiguamente junto al peligro también lo salvador. Esto es sólo posible si el pensar calculante de la ciencia se vuelve un meditar de lo salvador como una esencia más elevada, aunque emparentada con lo amenazado por el peligro. El pensar meditativo al modo de un desocultar protector *“se caracteriza por detenerse ante lo que ocurre en el ámbito de la planificación y del cálculo, de la organización y el funcionamiento automático para, a continuación, comprometerse en la persecución del sentido que impera en todo cuanto hay”*¹⁵⁹. Computar y meditar discurren, de esta forma, por caminos distintos aunque ambos, en cuanto modos de la verdad, confluyen en el acogimiento del ser.

¿Será el pensar meditativo el que nos otorgará un desocultar más primigenio acerca de lo salvador? Ciertamente. *“En otro tiempo se llamó τέχνη también al producir de lo verdadero en lo bello. Τέχνη se llamó también a la ποίησις de las bellas artes”*¹⁶⁰.

A este desocultar que pro-duce y hace aparecer lo bello en su iluminación lo llamamos nosotros desocultar poético. El círculo en el que el pensar se encuentra cuando piensa el arte debe aquí realizar una última vuelta. Caprichosamente nuestra reflexión ha oscilado de un punto a otro tratando de responder por la esencia del arte. Pero este capricho corresponde a la

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 135.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 136.

¹⁵⁹ *Heidegger y la época técnica*. ed. cit. p. 90.

¹⁶⁰ *La pregunta por la técnica*, ed. cit. p. 146.

marcha que el pensar realiza cuando se pone en camino de vuelta al hogar. En el sabio permanecer de la presencia original la pregunta por la técnica debe necesariamente encontrar su esencia en el meditar poético del arte. Las bellas artes son, a su manera, el desocultar confiado de la más alta dignidad de los dioses.

Las artes, en este sentido, no surgieron de lo artístico sino fundamentalmente del desocultar que pro-duce. En tanto pro-ducen las artes pertenecían a la *ποίησις*, la poesía, lo poético. “*Lo poético trasesencia (durchwesen: traspasa) a todo arte, a todo desocultamiento de lo esente en lo bello*”¹⁶¹. Tan sólo por un breve período, la τέχνη acogió en su seno tanto al hacer artesano como al artístico. Ambos fueron desocultar que aportaba y pro-ducía. Ambos son parte de la *ποίησις*. En la *poiésis*, nosotros vemos albergados a lo bello y lo poético.

Preguntando por la técnica testificamos que nada técnico puede esenciarla. La reflexión decisiva se juega en un ámbito que está emparentado con la esencia de la técnica pero que a la vez lo supera. Este ámbito es el arte. Mientras nosotros, de acuerdo al camino que hemos recorrido, más meditemos sobre el arte descubriremos que frente a más y más determinaciones estéticas que en nada conducen a la pregunta original por el arte, la esencia de éste deberá replegarse en el ámbito del ocultamiento y con ello se cerrarse cada vez más a la posibilidad de un desocultar salvador acerca de la esencia del arte. Tratamos de pensar el arte apeándonos a la limitación del camino que la pregunta por su esencia ha desplegado. En la *ποίησις* pensamos al arte desde lo salvador y lo bello desde el verdadero brillo que resplandece más puramente. Sólo en la vuelta a la esencia de la técnica, en una mirada más inocente, al desocultar *poiético*, nosotros estamos listos para preguntar por lo esenciante resguardado del arte. Sólo en esta posibilidad, y aún habitando en el peligro más profundo de nuestra época, el cracimiento de lo salvador puede ser posible.

Pues, “*cuanto más nos acerquemos al peligro, tanto más claramente comienza a destellar el camino hacia lo salvador, tanto más preguntadores llegamos a ser. Pues el preguntar es la devoción del pensar*”¹⁶².

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 147.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 148.

CAPÍTULO DOS. LA ESENCIA DEL ARTE Y EL HABITAR POÉTICO DEL HOMBRE

¿Cuál es el origen de la obra de arte? Por medio de una reflexión acerca de la esencia de la técnica nosotros hemos recobrado el sentido original de una pregunta por la esencia del arte. Sólo en esta decisiva reflexión nosotros emprendemos una última meditación acerca del carácter de ser-creado en la obra. Para eso, nosotros debemos preguntarnos ¿en qué consiste el crear de una obra? ¿Cómo se diferencia este crear del hacer artesano? En parte, ya hemos respondido a estas preguntas en nuestro capítulo anterior, sin embargo, deseamos conducir el pensamiento del arte a lo aún innombrado. Dispuestos a residir en la región esencial del arte nosotros preguntamos por última vez: ¿Cuál es el origen de la obra de arte? Respondemos: es el arte. Pero ¿qué es el arte para que en él acontezca la verdad esenciante como pro-ducir? La obra de arte, al igual que el utensilio es el producto-de, creado-por. Sin embargo, en la medida en que nosotros entendamos el ser-creado del utensilio como un fabricar más cerca nos hallaremos de determinar el carácter artístico de la obra. En efecto, nosotros decíamos que los griegos utilizaban la misma palabra para designar el hacer manual y el arte: τέχνη. “La palabra nombra más bien un modo de saber; Saber quiere decir: haber visto, ver en sentido amplio; esto quiere decir: percibir lo presente como tal. La esencia del saber consiste para el pensar griego en la alétheia, esto es, en el desvelamiento del ente”¹⁶³. La τέχνη, en este sentido es, esencialmente, un pro-ducir en el ente desde el velamiento al desvelamiento. Es por eso que τέχνη no es nunca un hacer. Desde luego, nosotros no podemos decir que el artista sea un τεχνίτης, el artista no pro-duce al modo al que lo hace un artesano. Sin embargo, tanto el establecer de la obra como el del utensilio se juegan en la región de lo que surge espontáneamente, esto es, la φύσις. En ella ambos quedan inscritos y retenidos.

Por su parte, nosotros tratamos de determinar qué sea el crear en general y el ser creado de la obra. Adelantemos que sólo será posible desde el ser obra de la obra: el acontecer de la verdad. Pero el acontecer de la verdad de la obra es tan sólo uno de los modos en que la

¹⁶³ Holzwege, p. 47. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 62.

verdad se manifiesta. Ya hemos dicho que la esencia de la verdad es una disputa (Streit) entre iluminación y doble ocultamiento, en la contienda de Mundo y Tierra. Pero la verdad sólo puede ser ella misma estableciéndose en la apertura que por ella misma misma se abre, estableciéndose en el ente. “*Porque pertenece a la esencia de la verdad establecerse en el ente, para llegar a ser así ante todo verdad, es por lo que hay en la esencia de la verdad el rasgo para la obra como una característica posibilidad de estar siendo en medio del ente mismo*”¹⁶⁴. En este establecerse de la verdad, la obra encuentra como tal un origen. Allí la obra produce la verdad de un ente que no era y que jamás volverá a ser. Cuando esta producción trae a lo abierto lo abierto de un ente, ella es lo producido en una obra. Tal producir es el crear. El ente traído en medio de la iluminación es entregado, donado a tal determinación, de modo que comparece como lo creado. El carácter de ser-creado se nos muestra ahora como la esencial determinación de la verdad como desvelamiento. La verdad se pone en la obra, es ajustada en ella, mediante la disputa de mundo y tierra y reducida al producir que tenga las características especiales de esta disputa. “*En la disputa se conquista la unidad de mundo y tierra. Abriéndose un mundo ella decide para una humanidad histórica qué es victoria y derrota, bendición y maldición, señorío y esclavitud. El mundo que surge lleva a que aparezca precisamente lo aún no-decيدido y sin-medida y así abre la oculta necesidad de medida y decisibilidad*”¹⁶⁵. En este sentido, Heidegger pensará la medida en *Poéticamente habita el hombre* como el compararse el habitar del hombre con el de la divinidad. El hombre mide su habita con el de los dioses y en esta medida el hombre establece la medida de su propio habitar. “*Sólo en tanto que el hombre mide de este modo su habitar, es capaz de ser en la medida de su esencia. El habitar del hombre descansa en el medir la dimensión, mirando hacia arriba, una dimensión a la que pertenecen tanto el cielo como la tierra*”¹⁶⁶. En tanto que producir, la obra de arte abre a su modo el ser del ente y lo mantiene iluminado en esa posición. Al mismo tiempo, la obra funda un mundo y, con él, el habitar más propio del hombre: el poético. En tanto que abriente, la obra de arte mantiene al hombre en la posibilidad cierta de fundar su propio habitar en la contemplación de los dioses. “*El*

¹⁶⁴ Holzwege, p. 50. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 64.

¹⁶⁵ Holzwege, p. 51. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 64.

¹⁶⁶ Heidegger, Martín. *Poéticamente habita el hombre*. Traducción de Eustaquio Barjau. *En Conferencias y Artículos*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1994. p. 170.

*medir de la esencia del hombre en relación con la dimensión asignada a él como medida lleva el habitar a su esquema fundamental. El medir de la dimensión es el elemento en el que el hombre tiene su garantía, una garantía desde la cual él mora y perdura. Esta medición es lo poético del habitar. Poetizar es medir*¹⁶⁷. Y con esto pretendemos acercarnos al final de nuestra meditación. La verdad se pone en la obra, y con esto queremos decir que desoculta al ente dejando que éste mismo ocupe lo abierto de la verdad, y al hombre le da su medida en el habitar. Medida quiere decir fundamentalmente retrotraer el habitar del hombre, y a su más propio ser, a la intimidad de su esencia. De esta manera, la obra de arte abre también el habitar poético del hombre, en cuanto que instalante de un mundo, la obra da al hombre la posibilidad de ser él mismo en la verdad. La dilucidación determinante del ser del hombre se da en su habitar, en su estar-en-el-mundo. Sólo en él el hombre puede ganar o perder su ser más propio. En este sentido, *“la esencia de lo poético la ve Hölderlin en la toma-de-medida por medio de la cual se cumplimenta la medición de la esencia del hombre”*¹⁶⁸.

Volvamos por última vez a retomar las palabras de Heidegger en *El Origen de la obra de arte*. No se crea, retomando las preguntas al inicio de este capítulo, que en el utensilio acontece la verdad de la misma forma que en la obra, aunque ya hemos visto que bajo ambos gobierna la forma general del pro-ducir. Ciertamente en la tierra se obra de una determinada manera, pero este obrar no es en absoluto el desocultarse de la verdad al modo como lo hemos explicitado aquí. Antes bien, el estar preparado del instrumento es un estar-formado de materia listo para ser dispuesto de él, para que más allá de él mismo pueda surgir en su utilidad. Si bien tanto la obra como el instrumento son un ser-producto, la obra tiene la peculiaridad de crear en lo creado. En esta calidad, la producción de la obra es distinta a todas las demás. En ella resplandece y reposa lo creado como lo que ha sido traído en medio de la iluminación. *“Cuanto más esencialmente se abre la obra, tanto más luminosamente llega a ser la unicidad de aquello que es y más bien no es. Cuanto más esencialmente llega este choque a lo abierto, tanto más extraña y solitariamente se hace la obra. En el producir de la obra está este ofrecer de ‘lo que es’”*¹⁶⁹. En este punto nos hallamos en la disposición de encaminarnos definitivamente a lo que hemos buscado hasta ahora. Nos encaminamos hacia

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 170.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 171.

¹⁶⁹ *Holzwege*, p. 53. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 67.

el ámbito esencial de la obra, aquél donde ella encuentra su esencia y su origen, nos referimos a la verificación (Bewahrung) de la obra. La obra mantiene abierto lo abierto de un mundo. Así, mientras más es apartada la obra en la apertura del ente por ella misma abierta más nos introducimos nosotros al interior de esta apertura, y con ello al ámbito desconocido de lo creado. La obra en cuanto tal trae lo inseguro y peligroso de un nuevo mundo. El ente común y el ente ya sido es derribado por el ente que ahora se abre paso con la verificación de la obra. Introducidos en el ámbito que por la obra misma se manifiesta el hombre realiza su esencia misma en la verdad del ente. “A esto, dejar ser a la obra, obra, llamamos nosotros la verificación de la obra. Por la verificación se da ante todo la obra en su ser-creada como lo real, esto es, como carácter de obra presente”¹⁷⁰. Estando dentro de la apertura del ente que acontece en la obra, ella se encuentra verificada. Esto sucede aún cuando ella espera por largo tiempo en el olvido a ser traída a la presencia. La verificación corresponde al perdurar en la presencia de la aperturidad aún cuando ésta esté temporalmente ocluida. En este sentido, la verificación es un saber. “Verificación de la obra es encuancto saber la instancia sobria en lo peligroso del acontecer de la verdad en la obra”¹⁷¹. Pero ya hemos escuchado a Hölderlin decir: *Pero, donde hay peligro crece también lo salvador*. Y esto quiere decir, que aún en el peligro del nuevo instalarse de la verdad de la obra, el hombre funda su habita poético sobre esta tierra. El *Dasein* funda y soporta el acontecer histórico que la obra propiamente manifiesta.

Desde aquí cabe una última cuestión, a saber, la primera de nuestra larga reflexión: ¿cómo se determina el ser-cosa de la obra? Pero preguntando así, nosotros nos percatamos ahora que no dejamos ser obra a la obra. Preguntando así, nosotros errábamos el camino hacia la esencia y origen de la obra de arte porque lo hacíamos desde nosotros, representando a la obra como un mero objeto que debe producirnos ciertos estados. “Sin embargo, lo que en la obra tomada como objeto aparece como carácter de cosa, en el sentido del concepto de cosa corriente, es, experimentado desde la obra, el carácter de tierra de la obra. La tierra sobresale en la obra porque la obra en cuanto tal es esencialmente estando la verdad en la obra, y porque la verdad sólo es esencialmente estableciéndose en un ente”¹⁷². El carácter de cosa debe jugarse

¹⁷⁰ Holzwege, p. 54. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 67.

¹⁷¹ Holzwege, p. 55. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 68.

¹⁷² Holzwege, p. 57. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 69.

necesariamente en su relación con la tierra. Pero sucede que la esencia de la tierra tan sólo se revela en la disputa con un mundo. El careo de mundo y tierra sólo se hace visible cuando en la obra acontece la verdad. Por tanto, el carácter de cosa de la cosa tan sólo puede determinarse del acontecer de la obra en donde la cosa es en la verdad de su ser-cosa.

Por su parte, el ser obra de la obra nos mostró que a él pertenecen tanto los que crean como los que verifican. *“Pero la obra es lo que posibilita a los que crean en su esencia lo que emplea desde su esencia a los que verifican”*¹⁷³.

Luego de todas estas reflexiones ¿estamos listos al fin para preguntarnos por la esencia de la obra de arte? La respuesta es tan sólo el fin del camino que la pregunta abre y con esto intentamos decir que el círculo que abre al pensar el asunto del arte y de la técnica se termina por desanillar en la última pregunta de esta serie de preguntas obligatorias que el asunto nos ha demandado. El arte es el poner-se-en-la-obra la verdad, pero éste no es ciertamente un origen. Antes bien es su determinación, en tanto verificante-consagrante. Desde y en la verdad la obra crea al ente, lo hace venir a la presencia de su aperturidad. *“La verdad en cuanto iluminación y ocultamiento del ente acontece poetizándola. Todo arte es en cuanto dejar-acontecer la llegada de la verdad del ente, como tal, esencial poetizar”*¹⁷⁴. Sucede que en este poetizar el acontecer de la verdad en la obra se consagra y perdura. En el poetizar lo abierto es trazado en el proyecto iluminante de su sonar. Todo arte es en esencia este poetizar. En el habla del poetizar se nombra al ente desde su ser adquiriendo su patentización originaria. La palabra que menta el ser del ente, abre al mismo tiempo el ser del Dasein que habita entre las cosas. El hombre, el poeta es el guardián de la palabra.

El poetizar es la esencia del arte, *“el arte es en cuanto el poner-se-en-la-obra la verdad, poetizar. No sólo es poético el crear de la obra, sino que igualmente poético, sólo que en su modo peculiar, es también el verificar de la obra; pues una obra es realmente una obra, solamente si nos apartamos a nosotros mismos de nuestra habitualidad y nos insertamos en lo abierto por la obra, para realizar de este modo nuestra esencia misma en la verdad del ente”*¹⁷⁵. El poetizar lleva al hombre poniéndolo sobre la tierra, haciéndolo habitar en ella.

¹⁷³ Holzwege, p. 58. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 71.

¹⁷⁴ Holzwege, p. 59. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 71.

¹⁷⁵ Holzwege, p. 62. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 74.

*“Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente, habita el hombre sobre esta tierra”*¹⁷⁶. Poetizar es la esencia del arte, y lo es pues tomando la medida de la morada de los dioses, el hombre toma para sí su propio habita. Asimismo, él cada vez por medio del proyecto poético de la verdad que se pone en la obra funda su modo de estar en el mundo. La esencia del arte es el poetizar. *“Pero la esencia del poetizar es la fundación de la verdad. Comprendemos aquí el fundar en un triple sentido: fundar como dedicar, fundar como fundamentar y fundar como comenzar. Pero la fundación solamente es real en la verificación”*¹⁷⁷. En cuanto fundación el arte es esencialmente histórico. Ocurriendo en la verdad la obra abre las directrices y los rumbos de lo ente que se trae al aparecer en el alumbramiento de la disputa mundo-tierra. El ponerse-en-sí de la obra abre de una vez y para siempre lo in-seguro derribando al ente seguro y pasado. La fundación como este ponerse-de-la-verdad es siempre un don, una dádiva. *“La fundación de la verdad es fundación no sólo en el sentido de libre donación, sino fundación al mismo tiempo en el sentido de este fundamentar fundamental”*¹⁷⁸. Así, siempre que acontezca arte en tanto fundamentación y donación, el ente inscrito en su desvelamiento tendrá un nuevo comienzo. Este comienzo es siempre un adelantamiento que salta por encima de todo lo pasado y de todo lo por venir. Lo nuevo y auténtico del comienzo funda y prepara la instauración del mundo que la obra manifiesta. Esencialmente histórico el acontecer del arte es cada vez el comienzo de una nueva historia. Entendemos historia como *“la separación de un pueblo en lo que tiene que hacer, como inserción en lo que se le dio de antemano”*¹⁷⁹. La historia que el arte abre no debe entenderse como la simple sucesión de acontecimientos en el tiempo. El arte es histórico en tanto él funda la historia y la fundamenta.

“El arte hace que surja la verdad. El arte consigue como verificación fundante, la verdad del ente en la obra. Alcanzar algo, traer en el salto fundante a partir del origen esencial en el ser, eso quiere decir la palabra origen(...)El origen de la obra de arte, esto es, al mismo tiempo lo que crea y verifica, esto dice del Dasein histórico de un pueblo, es el arte. Esto es así,

¹⁷⁶ *Poéticamente habita el hombre*, ed. cit. p. 167.

¹⁷⁷ Holzwege, p. 62. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 74.

¹⁷⁸ Holzwege, p. 62. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 74.

¹⁷⁹ Holzwege, p. 64. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 76.

*porque el arte es en su esencia un origen y no otra cosa: un modo característico de cómo es la verdad, esto es, llegar a ser históricamente*¹⁸⁰

Y con esto nosotros queremos decir que nos hallamos en la fundamental disposición del *Dasein* que es cada uno de nosotros para habitar en la aperturidad del mundo que la obra abre. En esta apertura se juega la esencia del arte así como el habitar más propio del hombre. Recordemos que Hölderlin nos ha dicho: *en el peligro crece también lo salvador*. Pensamos lo salvador íntimamente ligado con el habitar poético del hombre. Habitando en la aperturidad de lo ente el *Dasein* es histórico. Habría que dejar planteada la pregunta hasta qué punto el *Dasein* en tanto histórico es un origen. Encaminarnos en la pregunta por el origen es habitar en la presencia de los dioses pensando en el peligro como lo posibilitante de lo máximamente salvador.

*“Lleno de méritos, sin embargo poéticamente habita el hombre sobre esta tierra”*¹⁸¹

¹⁸⁰ Holzwege, p. 64. *El Origen de la obra de arte*, ed. cit. p. 76.

¹⁸¹ *Poéticamente habita el hombre*, ed. cit. p. 167.

CONSIDERACIONES FINALES

El origen de la obra de arte es el arte y con esto pretendemos residir en la cercanía de su esencia. Preguntando por el origen queríamos acercarnos lo más posible a lo que fuera el arte en general. ¿Logramos finalmente encontrar un origen? ¿Es el origen nuestro punto de partida o acaso él es ya una culminación? Eso no lo sabremos si antes no retrotraemos lo dicho al ámbito de la meditación. Por el momento, nos conformamos con haber indicado en dirección a la unión original entre arte y técnica. Este solo riesgo plantea la inmensa labor de repensar tanto nuestro arte como su relación con lo dispuesto como figura destinal del ser.

Al mismo tiempo, las consideraciones que aquí tan sólo se esbozaron acerca del fenómeno originario de la verdad como desvelamiento pretenden abrir la pregunta en todos los ámbitos del pensar en que la verdad aún está privada de su posibilidad más cierta de ser. Sólo en el constante interrogar de la verdad, el pensar se abre a su región más próxima dejando introducirnos en una investigación del todo filosófica.

Pensamos que la relación arte-técnica tan sólo ha alcanzado en este trabajo su fase preparatoria. Una investigación definitiva acerca de esta ligazón tan sólo verá la luz cuando nosotros despreocupemos el mirar en la superficialidad de sus caracteres y nos aboquemos a pensar desde el origen, recordando lo más propio de las palabras. Sólo en este ejercicio de *buceo*, la filosofía puede acaso obtener alguna conclusión verdadera en el sentido de *alétheia*.

Por lo demás, creemos que aún estamos lejos de poder pensar el arte en su más pura esencia, y con ello, también queremos decir que el fenómeno de la técnica queda oculto en el pensar calculante que devora cualquier intento de interrogar meditativo. Sólo cuando el arte sea pensado desde el pro-ducir griego, la *poiésis*, nosotros empezaremos a reconducir nuestro asunto y con él el de la técnica.

¿Abrimos propiamente un origen con la pregunta por el origen de la obra de arte? Ciertamente lo habremos hecho si con origen pensamos en la *Lichtung*, el *claro de bosque*, con el cual comenzamos estas reflexiones. En el terreno de lo desvelado, se decide el ente en el doble juego de apertura y cerrazón. La obra de arte manifiesta este carácter y a la vez muestra al *Dasein* como lo definitivo en este decidir.

BIBLIOGRAFÍA

Heidegger, Martín. *Holzwege* Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1950.

-----. *El Origen de la obra de arte*. Traducción de Francisco Soler Grimma. Universidad Nacional de Colombia, Extensión Cultural. Facultad de Letras y Filosofía. Colombia, 1953.

-----. *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Editorial Universitaria, Santiago, 1997.

-----. *La Pregunta por la técnica en Filosofía Ciencia y Técnica*. Traducción de Francisco Soler Grimma. Editorial Universitaria, Santiago, 2003.

-----. *Construir Habitar Pensar*. Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y artículos*. Serbal, Barcelona, 1994.

-----. *Doctrina de la verdad según Platón*. Traducción de Luis David García Bacca. Colección Tradición y Tarea, Centro de Estudios Humanísticos y Filosóficos de la Universidad de Chile, Santiago.

-----. *Aletheia* Traducción de Eustaquio Barjau. *Conferencias y Artículos* Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

-----. *La cosa*. Traducción de Eustaquio Barjau *Conferencias y Artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

-----. *Poéticamente habita el hombre*. Traducción de Eustaquio Barjau. *Conferencias y Artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos Ediciones Paidós, Argentina, 1998.

Acevedo, Jorge. *Introducción a la pregunta por la Técnica*. (En: Heidegger, M. *Filosofía Ciencia y Técnica*. Traducción de Francisco Soler Grimma. Editorial Universitaria, Santiago, 2003).

-----. *Heidegger y la época técnica*. Editorial Universitaria, Santiago, 1999.