

HEIDEGGER: LA INTUICION COMO ANHELO DE LA RAZON.

Periodista: En su declamación del verso de Shakespeare ¿acentúa usted la rima o tiende a la prosa, para hacerlo más natural?

Lawrence Olivier: Es una cuestión menor: lo importante es lograr transmitir la verdad del texto a través del verso.

(Extracto de una entrevista periodística al actor Sir Lawrence Olivier).

PROLOGO

Del temario propuesto sobre Martin Heidegger se ha escogido su reflexión sobre la Estética como un medio más sugestivo y menos dificultoso para ahondar en la profundidad de su pensamiento. A fin de cuentas su ontología del Arte nos remite, sutil o explícitamente, a su ontología fundamental expresada en "Sein und Zeit". A veces pensamos que es a ésta última adonde Heidegger siempre quiere volver, para lo cual la Estética fuera sólo un medio, una explicación colateral, pues, como dice J. Sadzik, "su Estética era el pretexto para una tesis metafísica"¹. Por contra, otras veces –sobre todo en "Hölderling und das wesen der Dichtung" ("Hölderlin y la esencia de la Poesía") y en el tardío opúsculo "Die Kunst un der Raum" ("El Arte y el Espacio")– pareciera como si su pensamiento hubiera experimentado una depuración mistificadora y profética según la cual la ontología fundamental hubiera desembocado en una ontología del Arte, un poco en el sentido de que sólo en la Obra de Arte pudiera estar la Verdad, con todas las connotaciones, con toda la importancia "decisiva" que este concepto tiene para nuestro pensador. Sea como fuere nos hemos zambullido en la lectura de Heidegger con un propósito indisimuladamente pragmático: en qué medida las reflexiones del filósofo de Messkirch nos ayudan, personalmente, a la identificación y disfrute de la obra de arte auténtica, como ingrediente de esa "existencia auténtica" que, en palabras de Fernando Savater, "se despliega en un advernir finito, en los éxtasis de una temporalidad que

¹ SADZIK, J.: "La Estética de Heidegger". Barcelona, Miracle, 1970.

urde fibra a fibra el estar en el mundo del hombre"²; pues, si para prevenir la angustia, el hombre se ha surtido históricamente de recetas, exijámosles a éstas, al menos, un poco de dignidad intelectual, y gozar del arte, alcanzar el privilegio de su comprensión allí donde éste se manifieste, es sin duda uno de los mejores sistemas.

Lo cierto es que, en toda la bibliografía consultada, los ejemplos de "artisticidad" con los que Heidegger pretende explicitar sus teorías se ciñen a casos muy concretos, eso sí, perfectamente adecuados a sus fines: la famosa referencia a las botas de Van Gogh –que nos vale para la pintura– al templo griego –para la arquitectura– ambas en "Der Ursprung des Kunstwerkes" ("El Origen de la Obra de Arte") y, en cierto sentido, la alusión al puente (¿el viejo puente de Heidelberg?) en "Bauen - Wohnen - Denken" ("Construir - Habitar - Pensar"); las esculturas de Eduardo Chillida, que le inspiraron "El Arte y el Espacio", y, por supuesto los poemas de Hölderlin –la poesía– con las alusiones concretas a "En memoria", "Empédocles" y "Pan y Vino", entre otros. No hemos hallado esa concreción, por contra, en la que se refiere a la música. Es, en verdad, dificultosa la tarea de hacer de estos ejemplos una sistemática, una fórmula generalizable que nos permitiera aplicarla a otras manifestaciones artísticas, y más dificultosa aún extenderla al terreno de las artes no figurativas. No obstante creemos haber sacado algo en limpio, como hemos podido constatar empírica y personalmente, derramando una mirada nueva sobre el arte, y, como también, en otro sentido, trataremos de demostrar. Dicho en román paladino, Heidegger "funciona".

INTRODUCCION

La cita de la entrevista a Sir Lawrence Olivier con que se encabeza este trabajo –pasada hace poco tiempo por la televisión– reclamó nuestra atención por su belleza retórica, aunque no alcanzáramos bien su significado. No sospechábamos entonces que el gran actor inglés estaba formulando un pensamiento heideggeriano o, diríamos mejor, el pensamiento heideggeriano: la Verdad, el sentido de las cosas y el sentido que hace que las cosas sean, como trasuntos, respectivamente, de una verdad con

² SAVATER, F.: "La piedad apasionada": Heidegger en la historia. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1977.

minúscula –que nos desvelaría la esencia de los entes particulares– y de una Verdad con mayúsculas, del ente en su totalidad (in Ganzen), que se nos oculta al tiempo que se nos desvela. Una verdad que radica en la esencia del ser y no en la concepción aristotélica o escolástica como "adaequatio rei et/ad intellectum". Una verdad entendida como apertura del ser del ente solo alcanzable merced a la acción mediática de la creación artística, la mirada del artista. A ella nos referiremos más extensamente. Queremos apuntar ahora una reflexión que, en rigor, bien valiera como una síntesis del trabajo si no fuera porque surgió ya de la primera lectura de textos comparados: una constante, un "leit motiv" del discurso heideggeriano sin cuya comprensión nuestro autor nos hubiera resultado hermético: la Gran Paradoja existencial. El pensamiento de Heidegger gira en torno a que la ontología, el desvelamiento de la esencia del ser, solo puede ser producto de la iniciativa del ser, de su alumbramiento, des-velación, apertura y no-ocultación, frente a lo cual el hombre solo puede ponerse en condiciones de experimentar esa iniciativa. Pero la no-ocultación que desvela la verdad del ser de los entes, al tiempo hace que se nos escape, se nos oculte parcialmente la verdad del Ser en su totalidad, dejándonos ante la barrera infranqueable del Misterio. Ocultación y desvelamiento, movimiento y reposo, mundo y Tierra, Verdad y errancia, presencia y ausencia, todo Heidegger es un pensamiento cíclico comprensivo de un algo y su contrario, en la coexistencia obligada por su esencial insuperabilidad, a diferencia de la concepción hegeliana. ¿Qué queda, pues, en este trampantojo existencial? Queda la dignidad humana –y su grandeza épica, añadiríamos nosotros– de pensar, que es aprender a preguntar, a preguntar-se, aún sabiendo que las respuestas sólo habrán de ser un paso para volver a preguntarnos y pensar de otro modo, aún sabiendo que no habrá una Respuesta Final³. Es la "existencia para la muerte" que nos hace dignos ante la conciencia de nuestra finitud. Como Kavafis, Heidegger viene a decirnos que el viaje es la meta. Dice bien Hugo Mújica⁴ que, "Heidegger es un pensador de caminos, no de llegada". Y es un viaje que merece la pena realizar, porque ya escribía Hölderlin que "quien piense lo más hondo, ama lo más vivo". Así pues, no nos hubiera sido posible comprender a nuestro autor si no aprendiéramos que, en la coacción de lo irrevocablemente insuperable, se despliega en su grandeza el gerundio del pensar. Que la Verdad, que comporta la belleza allí donde aquella aflora, se hace más patente,

³ Este ente que nosotros siempre somos y que tiene, entre otras, la posibilidad de preguntar, en lo que nosotros entendemos con el término Dasein (ser-ahí). HEIDEGGER, M. "Ser y Tiempo". Tal y como se desarrolla el pensamiento de Heidegger, nosotros entendemos que la esencia constitutiva del hombre, del Dasein, es, precisamente, el Preguntar.

⁴ MUJICA, Hugo: "La palabra inicial". Editorial Trotta, Madrid 1995.

más inteligible si sabemos intuir el aroma de lo que oculta, de forma tal que la intuición, que alude a lo irracional y, por tanto, merecedora de todo tipo de desconfianza desde el filosofar —acaba siendo, en su eficacia cognoscitiva, un anhelo de la razón⁵. Sabemos que, precisamente, de esto se ha acusado a Heidegger y quizás con plena justificación. Cuántas de sus tesis, una vez rechazados los postulados y las vías tradicionales del conocimiento, son extraídas por los pelos del aliento que emana el significado primigenio de las viejas palabras, el significado primigenio a que nos llevan los últimos eslabones de la etimología del lenguaje, griego o alemán, en lo que denomina "dejar hablar al habla". El sistema puede resultar apasionante y es así como, por ejemplo, viviseccionando la raíz del vocablo "Bauen" el filósofo erige todo su "Construir - Habitar - Pensar". Pero, así las cosas, cabe preguntarse inocentemente si pudiera haber llegado a una ontología del espacio otro filósofo que no hubiera tenido el privilegio de disponer del alemán como lengua materna.

Sea como fuere, Heidegger pretende llevarnos de la mano de un razonamiento lógico para descubrir la esencia del arte, de la *Poesía*. Pero al final nos damos cuenta de que hemos llegado a la *Poesía* siguiendo un método... "poético". Tal vez sea eso el resultado sibilino de lo que el autor precisamente reclama, esto es, que las cosas sean pensadas en/desde su mismidad, siguiendo el derrotero circular del razonamiento. Para decirlo con palabras del autor: "(...) debemos completar el curso del círculo. No es esto un expediente o una deficiencia. Lo más firme es andar por ese camino, y quedar en él es la fiesta del pensamiento, en el supuesto de que el pensamiento sea un oficio"⁶

Estructuraremos nuestros comentarios siguiendo el mismo guión con que el autor conduce "El origen de la Obra de Arte", esto es, los capítulos sucesivos de "La Cosa y la Obra", "La Obra y la Verdad" y "La Verdad y el Arte", ciñéndonos a ellos pero introduciendo, allí donde nos ha parecido oportuno, sus reflexiones existenciales contenidas en "Ser y Tiempo" y "¿Qué es la Metafísica?". Sigue a esta primera "Hölderlin y la esencia de la Poesía" y "El Arte y el Espacio", por considerar a ambas un complemento indispensable de las anteriores.

⁵ En: "El origen de la Obra de Arte", Heidegger escribe este párrafo revelador: "Quizás lo que aquí y en casos semejantes llamamos sentimiento o estado de ánimo es más racional y más percipiente, porque es más abierto al ser que toda razón, el cual convertido entretanto en "ratio", se interpretó equivocadamente por racional". HEIDEGGER "El origen de la Obra de Arte": La Cosa y la Obra.

⁶ HEIDEGGER, Martin: "El origen de la Obra de Arte".

1.- LA COSA Y LA OBRA

Para Heidegger preguntarse por el origen de la Obra de Arte es preguntarse por la fuente de su esencia. Pero nada más formulada la pregunta se complica en su dualidad: mencionar el Arte significa aludir al artista y a su obra, pero cabe preguntarse al mismo tiempo si ambos deben su razón de ser, precisamente, a la existencia del arte. El artista lo es por su obra, ésta es obra de Arte en cuanto existe Arte, y el Arte existe a su vez por cuanto su presencia es emanada por el acto creador de la obra por el artista, y he aquí ya el primer círculo cerrado que nos lleva, aún sin salir de él, a preguntarnos por la esencia del arte que realmente está en la obra, dirigiendo la pregunta a quien de verdad podemos hacérsela, esto es, a la Obra.

Heidegger, desencadena su razonamiento diciendo de las obras de arte que, "si las miramos en su intacta realidad, sin preguntarle, se nos muestran tan naturalmente existentes como las cosas"⁷. La obra de arte es, antes que nada, una cosa, por lo tanto es preciso analizar lo que de ello tiene, su fundamento cósico (Dinghaft), su "cosidad" (Dingheit), pero sabiendo, también desde el primer momento, que la obra es algo más que una cosa: un algo más que determina precisamente "lo artístico" de la misma. "La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría"⁸. En la unidad de la cosa y lo otro, que confluyen en lo artístico, la primera aparece como cimiento o substrato de lo segundo. Luego acto seguido surge la pregunta ¿que es la cosa en tanto que es cosa?.

En el lenguaje filosófico, la cosa es la "res", "ens", "ente", todo lo que es aparente y también lo que no lo es. Pero noción tan genérica solo nos llevaría a una confusión lógica y por tanto inútil a los fines de deslindar el ente de la cosa y la obra. Dios, por ejemplo no es una "cosa" ni tampoco consideramos así a los seres animados de la naturaleza. Convengamos, pues, que cosas, "puras" y "meras" cosas, son sólo los objetos de uso y los seres inanimados de la naturaleza. A partir de aquí Heidegger se extiende en explicar lo erróneo de los conceptos de cosidad de estas cosas según la

⁷ HEIDEGGER, Martin: op. cit.

⁸ HEIDEGGER, Martin: Ibid. En esta frase se apunta ya la constante del pensamiento heideggeriano de que la esencia de las cosas jamás aflora a la superficie sino que permanece oculta a primera vista: la ocultación que todo desvelamiento comporta, la paradoja ontológica.

filosofía tradicional, llegado hasta nuestros días, interpretaciones que pueden resumirse en tres:

- la cosa como soporte de propiedades, es decir, aquello en torno a lo cual se han reunido las propiedades, la adición de "substantia" + "accidens". Para Heidegger el traspaso al latín de lo que en el pensamiento originario griego era lo nuclear y lo ocurrente y dado siempre ya, en y con lo existente, fue una traducción-traición en donde quedaba profundamente modificado el concepto. Por mor de esa traducción el binomio substancia-accidente era asimilable al binomio sujeto-predicado de la proposición, con lo que la estructura de la cosa quedaba bosquejada con la textura de la preposición, escapándose en la lejanía la esencia de la cosa por no ser pensada en y desde sí misma.
- la cosa como unidad de una pluralidad de impresiones sensoriales, es decir, perceptible en los sentidos por medio de las sensaciones. Según esto, la idea de una puerta habría de vernos del chirrido de sus goznes y el ruido que hace al cerrarla, cuando nuestra percepción de ella es mucho más inmediata que el desbroce analítico y sensorial de esas impresiones. La percepción abstracta de esa pluralidad de impresiones exige, precisamente, desligarlas del objeto, de forma que la esencia de la cosa se nos vuelve a escapar en la lejanía, se nos desvanece.
- la cosa como materia informada, con una forma, con-formada, esta históricamente acreditada manera de concebir la cosa también es cuestionada por Heidegger. Forma es la distribución y el ordenamiento en los lugares del espacio de las partes de la materia. Pero la forma de un objeto confeccionado por el hombre no es la sola consecuencia de una distribución del material. Aquí es la forma la que determina la ordenación de la materia y la elección en cada caso de la clase de materia, orientada hacia su utilidad. La utilidad de un objeto "decide" la forma que, a su vez, determina la elección y el ordenamiento de la materia. Pero esta utilidad, que es piedra angular para sustentar este razonamiento, valdría para las "meras" cosas, pero no para las que no lo son; y tampoco es de aplicación para obra de arte, que no podría sustentar en su estricta utilidad su razón de ser. Luego la esencia de la cosa se nos vuelve a escapar por los flancos. Heidegger reclama que despejemos el horizonte de prejuicios y empecemos por dejar que la cosa descanse en sí misma. Pero no abandona el rastro de la utilidad y profundiza sobre ésta a partir del conocido ejemplo

del cuadro de las botas de campesina de van Gogh⁹ unas botas que, al calzarlas y desgastarlas, han servido para que un mundo se abra, se experimente, se goce y se sufra por la campesina usuaria. Y es este "servir para algo descansa en la plenitud de un más esencial del ser útil"¹⁰. Y esto más-esencial-del-ser-útil le llamamos "ser de confianza".

¿Y qué es lo que ha ocurrido aquí? que ha sido una obra de arte, un cuadro de van Gogh, lo que ha hecho patente lo que es el útil, lo que esas botas verdaderamente son. El ente ha salido de la ocultación de su ser, un acontecer de la verdad. El elemento esencial que opera en la obra de arte habría de ser, pues, la apertura del ente en su ser: el cumplimiento de la verdad. La esencia del arte es el disponerse –a– obrar la verdad en el ente; pero, ¿que es la verdad del ente que, además, acontece como arte?.

2.- LA OBRA Y LA VERDAD.

Heidegger inicia este capítulo recordando que no puede decidirse el fundamento cósmico de la obra sin haber mostrado claramente el reposar-en-sí de la obra, para lo cual habría que salvaguardarla, arrancarla de todas las relaciones que tiene con lo que no es ella misma, abandonarla a su puro reposar¹¹. Además, las obras de arte son casi siempre arrancadas de su medio, especialmente las del pasado. El interior mismo de la obra (*su Insichstehen*), en cuyo secreto se hallaba el artista, no nos puede ser transmitido por ser distinto el contexto. "La obra de arte, tal y como salió de las manos de su creador, poseía su Insichstehen. Hoy, para nosotros, posee su Entgegenstehen, por cuando se han convertido, en mayor o menor medida, en un objeto (Gegenstand)"¹². Las obras del

⁹ Es sobradamente conocido cómo se nos presenta este ejemplo: no es una descripción física de unas botas ni un análisis pictórico del cuadro. Con imaginación y belleza literaria va extrayendo todo el mundo que gira en torno a la campesina portadora de esas botas de desgastada textura. Un mundo que se nos patentiza a través de unas botas, de un cuadro que "ha hablado".

¹⁰ HEIDEGGER, Martín: op. cit.

¹¹ El mismo artista, dice Heidegger, desaparece, se consume, se destruye a sí mismo en la obra, en toda obra de arte auténtica. Pensemos en cómo la cotización de un artista actual, el valor de cambio de su firma decretado por los expertos tasadores que rigen el mercado se impone sobre la obra en sí, sobre su "reposar" en sí misma. Pensemos, en definitiva, cuán difícil es valorar y apreciar el arte por sí mismo, allí donde se manifiesta, si no media antes otro tipo de relaciones espúreas ajenas, en principio, a su propia "artisticidad", que nos lo indique por decreto. Pensemos, por ejemplo, en un Picasso sin firma.

¹² SADZIK, J.: "La Estética de Heidegger". Traducción de J.M. García de la Mora, Barcelona, Miracle 1971.

pasado siguen viniendo a nuestro encuentro pero su *Werksein* se nos revela con mayor resistencia.

No obstante lo cierto es que seguimos sintiendo la emoción de lo artístico en la obra de arte, aún estando fuera de contexto, en la medida en que podemos entrar en el campo de relaciones en que ella se despliega, al reino al cual pertenece. Y retorna a la pregunta por la verdad de la obra, esta vez con un ejemplo de arte no representativo, la también conocida referencia al templo griego que, precisamente por su no-representatividad (como las botas de van Gogh), le fuerza a una disquisición de mayor calado.

La presencia del templo, su erección, abre de nuevo un mundo que se patentiza y se congrega en torno a él, la presencia del dios, los ciclos de la vida, la visibilidad de un espacio hasta entonces invisible¹³, la historia... La presencia del templo fuerza a que se produzca en torno suyo un "nacer y surgir en totalidad", algo que los griegos llamaron φυσικ, la "fisis" que "ilumina a la vez aquello donde y en lo que funda el hombre su morada. Nosotros lo llamamos la Tierra"¹⁴. Luego he aquí dos conceptos nuevos de enorme importancia, un mundo que se nos presenta por medio de la obra y una Tierra que se nos revela en ese presentarse, conceptos sobre los que volveremos rápidamente no sin antes apuntar algo igualmente importante: "el templo, al establecer un mundo, no hace que la materia se consuma, sino ante todo que sobresalga en la potencia del mundo de la obra"¹⁵. Es decir que es en la obra, y solo allí, como las intrínsecas cualidades de la materia se hacen presentes en toda su entidad. Nunca la piedra ha sido más piedra que en los sillares asentados sin argamasa del acueducto de Segovia, en esa forma, configuración y colocación. El análisis científico de los componentes del granito, la descomposición granulométrica del cuarzo, feldespato y mica y todos los trajines de laboratorio a los que lo podamos someter, esto es, el ahondamiento de su comprensión por la vía científica y racional, nos enriquecerá el conocimiento fragmentario de sus cualidades concretas, pero, paradójicamente, nos esquivará por completo la comprensión de su "petreidad" pesante. La pesantez que nos desvela la piedra en la obra-acueducto se nos rechaza al tiempo que profanamos su intimidad por vía científica y racional. La esencia, pues, de la piedra se nos desvela en un retraerse, en un plegarse en su ocultación. Y esto en lo que la materia se retrae

¹³ Ya aquí se insinúan los conceptos de espacio que habría de desarrollar en "Construir-Habitar-Pensar" y en el "Arte y el Espacio".

¹⁴ HEIDEGGER, Martin: op. cit.

¹⁵ HEIDEGGER, Martin: op. cit.

haciéndole sobresalir es lo que Heidegger llama Tierra, aquello que se desarrolla por sí mismo en el hecho de desplegarse abriéndose.

Esta tierra es identificada por Heidegger, como hemos dicho, con la φυσικη griega, pero en el sentido originario griego; esta "fisis" –que no naturaleza– era la intuición fundamental del SER, la experiencia del ser en cuanto a ser, del ser del que nacen, como de una madre común, todos los entes. Esta intuición fundamental de la φυσικη es una intuición poética y pensante, una intuición profundamente existencial.

Con esto hemos llegado a que Tierra = φυσικη = SER = el ser en cuanto tal y en su totalidad (in Ganzen). No la esencia de las cosas concretas, sino la esencia de todas las cosas, el Ente, aquello que hace que las cosas sean, caracterizado por su irreductible, su irrevocable impenetrabilidad. Aquello que no sólo es inalcanzable a la comprensión racional sino inalcanzable también en el desvelamiento mediante la obra de arte, pues "la Tierra sólo se abre a nosotros allí donde se garantiza, al mismo tiempo, un margen de oscuridad"¹⁶. El desvelamiento de la verdad del ente en la obra de arte es, pues, solo un apertura parcial, pues, al final, topamos irremisiblemente con el Misterio que deviene así la esencia constitutiva del Ser en cuanto a tal, lo "indescifrable", lo "inefable", lo que, antes de que el maestro Eckhart, Hegel o Nietzsche certificaran su defunción, habríamos llamado "Dios"¹⁷.

(Inciso: dice Nicolás Abbagnano comentando la naturaleza de la angustia y la nada contenidas en ¿Qué es la metafísica?: la Nada está, ciertamente escondida o velada en la existencia trivial cotidiana, pero en esta actúa incluso a través de la negación, la renuncia, la limitación, la prohibición; y actúa, sobre todo, como condición oculta, pero ineliminable, del mismo revelarse de la realidad existente como tal"¹⁸. ¿No suena esto familiar? En su común condición de Absolutos ¿qué ocurriría si sustituyéramos la palabra Nada por la Tierra, por el SER?.)

¿Y qué es ese mundo que nos presenta la obra de arte? Como aclara J. Sadzik el mundo significa para Heidegger "la atmósfera espiritual de una época determinada (...) al

¹⁶ HEIDEGGER, Martin: op. cit.

¹⁷ Lo que queremos decir con esto es que Heidegger, con este pensamiento y sin dar un paso más, se nos queda en el umbral de lo religioso.

¹⁸ ABBAGNANO, N.: "Historia de la Filosofía" Volúmen 3 p. 739. (Traducción de J. Estelrich y J. Pérez Ballester. Hora, S.A. Barcelona 1994.

modo como calificaríamos, por ejemplo, la "civilización cristiana" de "atmósfera intelectual, de la que se nutre nuestra conciencia"¹⁹

Entendemos nosotros que presentar el mundo en estos términos, significa tener la suficiente perspectiva, distancia, capacidad de "apertura" (en el sentido heideggeriano) como para captar esa atmósfera intelectual. Algo que puede hacerse cuando se ha dispuesto de perspectiva histórica (la civilización cristiana, el mundo helénico, el siglo de Oro...) pero es muy difícil, si no imposible, hacerlo sin esa distancia, esto es, en la inmediatez de lo actual. Las ciencias sociales, por ejemplo, pueden ofrecernos un soporte analítico, incluso prospectivo, pero forzosamente fragmentado, una agregación de datos, unas interpretaciones que no por atinadas dejan de ser siempre parciales o relativas, en suma, un inventario. Podemos inferir, siguiendo a Heidegger, que la presentación del mundo –del mundo actual, de la atmósfera intelectual o espiritual del presente– solo podría hacerse, por tanto, a través de la obra de Arte.

Aquí mundo es, pues, la cosmovisión, la cosmología de momentos históricos determinados, al que accedemos menos por el logos que por la intuición artística, de ahí, de nuevo, el recelo sobre lo irracional de este derrotero. La misma operatividad de la verdad que Heidegger ejemplifica en el templo griego es, en su expresión literaria, de un altísimo contenido "poético", hermoso, sugerente sí, pero inefable.

¿Y cual es la relación entre este mundo que se nos presenta y esta Tierra que se nos revela? Pues la de un combate, la de una lucha entre elementos antagónicos, "porque el mundo tiende a hacerse patente, a exponerse a la luz, mientras que la Tierra al contrario, tiende a retraerse dentro de sí misma, es auto-ocultante"²⁰. Es la lucha que se escenifica en el acto creador entre la materia inerte y resistente –la Tierra, "la" que se oculta– y la voluntad de darle una forma para expresar un sentido espiritual. Samuel Ramos, en el prólogo a su traducción de "El origen de la Obra de Arte" se cuestiona si esta desgarradura entre las dos fuerzas opuestas, fácilmente concebible en aquellas artes que deben su existencia física a una determinada materia, extraída de la naturaleza (escultura, pintura o arquitectura) podría ser extensible a "aquellas, como las musicales, que se realizan mediante instrumentos previamente fabricados, o como las poéticas,

¹⁹ SADZIK, J.: op. cit. pag. 108.

²⁰ RAMOS, Samuel: Prólogo a "Arte y Poesía" pág. 18. Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V. Madrid. 1958.

cuya materia es el lenguaje, que es ya de por sí una creación espiritual del hombre"²¹. Cabría responder al filósofo mexicano que, en la música, la "materia resistente y pensante" no es el marfil de las teclas del piano; aquí el combate es arrancar música de esos diabólicos paralelepípedos blanquinegros e intertes; y en la poesía, la materia inerte y pensante serían las palabras, arrancadas de la inercia de su vulgaridad hacia la cristalina luminosidad de sus significados, de su decir (Dichtung) primigenio merced a la intervención del poeta.

3.- LA VERDAD Y EL ARTE.

Ya hemos dicho que la esencia de la Obra de Arte es el cumplimiento de la verdad en la apertura del ente en su ser, el disponerse –a– obrar la verdad en el ente. Y hemos dicho también que el acto creador es la desgarradura entre un mundo que se nos presenta y una Tierra que se nos revela, al tiempo que se nos oculta y repliega hacia los dominios de lo inexcrutable, y esto que se nos oculta es el ente en su totalidad, en donde, sin embargo, siempre hunde sus raíces el ente particular que se nos desvela.

Es decir, en el ente particular desvelado sentimos, vívida y paradójicamente, la presencia de la ausencia del ente en su totalidad²².

Pero llegados a este punto comprobamos que todavía no hemos aclarado lo que Heidegger entiende por Verdad aunque hayamos aludido a la verdad –parcial– del ente de las cosas concretas y de la Verdad del ente en su totalidad.

Heidegger critica el concepto Aristotélico de Verdad como "adequatio", como "concordancia", por ser una caracterización general y vacía. La verdad de la proposición, como adecuación del juicio hacia la cosa, es un artificio apriorístico, una

²¹ RAMOS, Samuel: op. cit. pag. 20.

²² Esta idea de la presencia de la ausencia, del movimiento en el reposo ("el reposo más profundo únicamente puede alcanzarlo aquello que encierra en sí la movilidad más grande"), la dialéctica lleno-vacío que se explica en "El Arte y el Espacio", puede parecerle a alguien un juego de palabras o una profunda percepción ontológica. Ciertamente esta tensión latente por el juego de contrarios es una constante del pensamiento heideggeriano. Por nuestra parte, sentir lo presente por lo ausente, percibir algo desde su contrario, es un ángulo desde el que las obras de arte se despliegan en toda su verdad y belleza. Creemos, en efecto, que hablamos de la movilidad desde el reposo, de lo abierto desde lo cerrado, de lo lleno desde lo vacío, en definitiva, de lo que es pero que no está, es por lo que en el no-estar se nos revela más nítidamente lo que es. Ver, a este respecto, la metáfora de Heidegger sobre el cántaro, en "El Arte y el Espacio".

suerte de relación convencional que elude lo que de esencialmente verdadero ha de tener la cosa. Para Heidegger es la No-ocultación, la No-cobertura, la capacidad de apertura del Ser. La verdad no se encuentra por sí misma en el juicio, sino en la capacidad de apertura del ente. Pero para que se dé la apertura del ente manifestando su verdad tiene que haber otro ente que la desvele y este ente tiene que entrañar en sí mismo su capacidad de apertura hacia aquel. Este ente no es otro que el hombre, el Dasein, único capaz de ser él mismo y a la vez fuera-de-sí; el Dasein, el ser-que-está-ahí, es decir, en su mismidad y junto a, al lado de otros entes, a diferencia de los animales cuya existencia se pliega y se encierra en su contingencia biológica, que no tiene "distancia" con respecto a la realidad, que no es capaz de ek-sistir, existir fuera. Solo el Dasein tiene capacidad de trans-cendencia, de establecer una distancia y, al hacerlo, de recibir una realidad.

El juicio donde resplandece la verdad exige la existencia, pues, de estos dos factores: el "Dasein": el que juzga, el que ek-siste, y el "Seinlassein": lo juzgado, en su capacidad de apertura del ente, en su "dejar-ser-al ente tal cual es".

Es en este campo de juego, en este flujo de ida y vuelta donde reside la posibilidad misma de que se produzca la a-presentación de la cosa (la presentación del mundo) merced a la cual el Dasein la convierte en objeto. Pero en la a-presentación concurre tanto la propia capacidad del Dasein en abrirse a la cosa y hacer de ella un objeto como la de la cosa en conducir y dirigir por sí misma el perfilamiento de lo presentado.

También dijimos en el epígrafe anterior que la creación, el acto creador es la lucha entre la materia que tiende a ocultarse y la forma, que la desvela en su verdad. Pero tal y como hemos expresado en los párrafos anteriores, la creación, en cuanto que "extrae" la verdad, "no queda reducida al acto productor, sino que permanece objetivada como un modo de ser de la obra y tenemos que poder experimentar el ser-creado en la obra"²³. Aquí añadiríamos nosotros que, pirandellianamente, la obra de arte "es una verdad a la búsqueda de un autor".

Y de nuevo Heidegger abundando en el juego de contrarios para ahondar la profundidad de sus reflexiones: la verdad implica la no-verdad. Para nuestro autor ésta no es la negación de aquella. La no-verdad pertenece a la verdad en virtud de la constitución de

²³ RAMOS, Samuel: *ibid.* pág. 22.

la verdad propiamente dicha, en cuanto a que ésta tiene el carácter de ser descubierta. Pues allí donde se da este carácter se ha de presuponer su contrario, es decir, la obnubilación y el encubrimiento. El "no" de la No-verdad (Un-Wahrheit) no tiene el carácter peyorativo de la falta, carencia o error. El un-Wahrheit es una esencia preexistente, una verdad preexistente, un territorio original, el nebuloso y opaco dominio de la obnubilación. Podríamos inferir de nuestro autor que es como una verdad latente, agazapada, oculta y preexistente por cuanto será verdad a partir de que se desvele. Es decir, la no verdad original es anterior a la revelación de este u otro ente.

No hemos, pues, de confundir la no-verdad con el error. Veamos: el ente solo tiene ser y alcance en virtud de su inserción en el ente en su totalidad, y esta inserción es justamente misteriosa, constitutiva del misterio. Así pues, cuando sólo nos atenemos a las determinaciones del ente inmediatamente accesibles (las próximas, las que se descubren), nos reducimos a las medidas de éstas, alejándonos del misterio, desarraigándonos del todo. "La agitación que huye del misterio para refugiarse en la realidad ordinaria y lanza al hombre de un objeto cotidiano a otro, de modo que le hace perder el Misterio, constituye el error²⁴.

Para Heidegger el error es una huída, un extravío del Dasein; el hombre no cae en la errancia, sino que está en la errancia, al modo en como la no-verdad está en la verdad. Y es precisamente este estar en la errancia lo que forma parte de la íntima constitución del Dasein. La errancia, estos olvidos del ente en su totalidad, este dar la espalda al misterio, "mundanizan el mundo" en la medida en que se apartan de lo esencial absoluto, concretizando al hombre en su consideración de histórico.

4.- LA ESENCIA DE LA POESIA.

En su ensayo "Hölderlin y la esencia de la Poesía", Heidegger justifica la elección del gran poeta alemán no "porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía". Mejor expresado, es lo que habíamos querido decir al final de nuestra introducción –una vía poética para llegar a la poesía– pues tal cosa nos parecía el camino por donde Heidegger nos llevaba hacia la esencia de la Obra de Arte.

²⁴ HEIDEGGER, Martin: "Vom Wesen der Wahrheit" ("Sobre la Esencia de la Verdad").

Desarrolla Heidegger su discurso hacia la esencia de la poesía con arreglo al guión de lo que llama "cinco palabras-guía", cinco aforismos del propio Hölderlin, extraídos de sus poemas:

- El primero es: "la poesía es la más inocente de todas las ocupaciones": breve preámbulo preparatorio que nos recuerda la condición lúdica e "ineficaz" de la poesía, en la medida en que no es acción que se inserte y transforme la realidad, y por tanto, inocente.
- El segundo es: (...) "y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que con él cree y destruya, se hunda y regrese a la eternamente viva, a la maestra y madre, para que muestre lo que es, que ha heredado y aprendido de ella lo que tiene de más divino, el amor que todo lo alcanza".

Una vez más el juego de contrarios.

¿En qué medida el habla es el peligro de los peligros?. Recordemos y traigamos aquí, como "background" del razonamiento, lo dicho en los epígrafes anteriores sobre la ocultación y desvelamiento del Ser. "El habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo". Pero así como al hablar puede advenir, desvelándose, lo más oculto –es decir, lo más puro y esencial– también puede posesionarse de ella lo más indeciso, rutinario y vulgar.

Sin entrar en profundidades podemos pensar que el habla es, por contra, un bien para el hombre en la medida en que sirve para entenderse con los demás, para sustanciar esa condición intrínsecamente relacional del ser humano. Pero la esencia del habla no se agota ni se explica del todo por el simple hecho de servir para entenderse, sino que es lo que garantiza antes que nada que estemos en medio de la publicidad de los entes. "Solo hay un mundo allí donde hay habla" y, como vimos en el epigrafe anterior, donde hay mundo hay historia. El habla garantiza que el hombre pueda ser histórico.

Según Samuel Ramos²⁵ parece inferirse de éste y otros escritos de Heidegger que el habla es asimilable a lo que comúnmente se entiende como "conciencia humana": es el dar nombre a las cosas lo que permite al hombre ser consciente del mundo y de sí mismo (recordemos los textos sagrados: "en principio era el Verbo...": las cosas existen cuando (a partir de que) se nombran).

- Tercero: "(...) el hombre ha experimentado mucho/nombrado a muchos dioses/desde que somos un diálogo/y podemos oírnos unos de otros".

No nos resulta fácil la comprensión exacta del texto de Hölderlin y de lo que de él extrae aquí Heidegger pero hemos de intentar: El ser del hombre es el habla pero ésta acontece como diálogo; no el diálogo como una manera particular de como se realiza el habla (lo que comúnmente entenderíamos como diálogo) sino que "el habla sólo es esencial como diálogo". Pero dialogar, es decir, hablar unos con otros de algo, presupone, necesariamente, poder oír, que no es así un correlato del habla sino el supuesto configurador de ésta, ambos en el mismo plano de su carácter originario.

"Desde que somos un diálogo y nombrado muchos dioses..." "Cuando el habla aconteció como diálogo, vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo" dice Heidegger, y continúa: "La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a la invocación de éstos, y cuando éstos traen al habla nuestra existencia se prefigura el terreno "en donde se decide si nos prometemos a los dioses o nos negamos a ellos"; podríamos entender aquí: si aparece la palabra esencial o se degrada en la vulgaridad de lo cotidiano.

- Cuarta: "pero lo que queda lo instauran los poetas..." Interpreta aquí Heidegger la instauración como denominación, como el nombrar. Pero el nombrar de los poetas no consiste en dar nombre a lo ya conocido de antemano (sería algo así como una expresión de la *adequatio* de la verdad en la concepción tradicional de la lógica del juicio).

²⁵ RAMOS, Samuel: *Ibid.*

Ya vimos anteriormente que la Verdad radica en la esencia del ser. "El poeta, al decir la palabra esencial, denomina –instaura– por primera vez al ente por lo que es, y así es conocido como ente".

La poesía es la instauración del ser con la palabra y el poeta, por tanto, es el médium de los dioses que traen al mundo la verdad del ser a través del lenguaje. Poetizar sería algo así como el punto de contacto entre el dedo de Dios y el de Adán, el "arco voltaico" entre nosotros y los dioses.

- y quinto: (...) "pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra..." Ciertamente es que el hombre alcanza lo que adquiere por sus propios méritos, por su propio esfuerzo pero, como dice Heidegger, "esto no toca la esencia de su morada en esta tierra, todo esto no llega a la razón de ser de la existencia humana" ... pues ésta es poética en su fundamento.

Pero hemos visto en el párrafo tercero anterior que "entendemos ahora la poesía como el nombrar que instaura los dioses y la esencia de las cosas". Luego que la existencia sea poética es un "toque" de los dioses, una "donación" y no un mérito; es la encarnación del rayo de los dioses en la "voz del pueblo" de ahí que el poeta devenga al final, en un profeta. Un profeta que, en tanto médium, está "expuesto a los relámpagos de Dios", al vértigo que produce mirar a la divinidad con los ojos humanos, que nos lleva a la locura y a la Muerte. Es el hermoso grito de Hölderlin que reflejaba en su ser el efecto de la desgarradura:

¡Oh amigo! El mundo está ante mí más claro que otra vez y más serio. Me gusta como va, me gusta, como cuando en verano el viejo padre sagrado, con mano tranquila, sacude la nube rojiza con relámpagos de bendición. Pues entre todo lo que puedo ver de Dios es esta señal la que se ha hecho predilecta. Antes saltaba de júbilo por una nueva verdad, una visión mejor de lo que está sobre nosotros y a nuestro alrededor; ahora temo que me suceda lo que al Viejo Tántalo, que recibió de los dioses más de lo que él pudo soportar".

Hermosa premonición de su locura, de una derrota que es a la vez la máxima expresión del triunfo espiritual.

5.- EL ESPACIO HEIDEGGERIANO.

No nos hemos resistido a incorporar aquí el breve, para unos confuso y para otros lúcido, opúsculo que en 1969 escribió Heidegger, manuscrito sobre piedra, extendiendo en él, hacia el concepto del espacio, el pensamiento estético que había expresado en "El Origen de la Obra de Arte". Con el título de "El Arte y el Espacio", nuestro filósofo escogió personalmente al escultor Eduardo Chillida para ilustrar el texto con siete litocollages.

Se aprecian aquí todas las, digamos, constantes metodológicas que Heidegger aplicó al desarrollo de sus razonamientos, si bien extrema hasta el límite ese "poético" de su pensar logrando, a nuestro juicio y para desesperación de racionalistas ultramontanos, una eficacia transmisora superior a muchos escritos anteriores.

Como de costumbre, extrae de la raíz originaria de la palabra "espacio" –en alemán Raum– y sus derivados el aliento de sus significados originarios: según ellos, espaciar significa "roturar", "dejar expedito el bosque". Espaciar, en consecuencia, entraña una alusión directa a lo libre, a lo que se despeja, a lo abierto, de cara a la morada y a la labor humana. Es acondicionar la vida a la enigmática región "donde un dios va a aperecer o donde los dioses acaban de huir o donde la aparición de lo divino tarda demasiado"²⁶.

Ensayo luego otros significados: espaciar también significa "admitir", "congregar", subsumibles ambas voces en el verbo "emplazar". Como explica Santiago Amón, "el emplazamiento es el despliegue de lo abierto, capaz de admitir, entre otras, la aparición de las cosas que posibilitan la morada del hombre, y congregarlas, a través de una pertenencia recíproca"²⁷ (el subrayado es nuestro).

"En el despliegue de este emplazamiento tiene lugar lo que hace posible todo lugar"²⁸. Pero qué es el lugar?. No quedan lejos las cualidades que Heidegger atribuía al templo girego en su "El Origen de la Obra de Arte", ya comentado. El lugar es aquello que abre,

²⁶ HEIDEGGER, Martin: "El Arte y el Espacio" traducción de Kosme de Barañano, incluido en "Chillida-Heidegger-Husserl" Universidad del País Vasco 1990.

²⁷ AMON, Santiago: "Laberinto espacio del Arte" incluido en el catálogo de la exposición: "Correspondencias entre 5 arquitectos y 5 escultores. Ministerio de OP y Urbanismo. Madrid 1982.

²⁸ HEIDEGGER, Martin: op. cit. Continúa aquí el filósofo con el significado de "lugar" que ya expuso en "Construir-Habitar-Pensar".

ilumina y orienta una "comarca" en cuanto que él congrega las cosas por su respectiva pertenencia a esa comarca.

Y la comarca (Gegnet) –de nuevo la filología– participa en lengua alemana de la idea de "encuentro", es decir, el ámbito abierto que hace posible que las cosas reposen en sí mismas y en sus recíprocas pertenencias, unas con otras.

Acto seguido lanza la pregunta clave, muy en su estilo dicotómico: ¿Son los lugares la consecuencia del emplazar o es el emplazar el que recibe su especificidad del encuentro entre lugares congregadores?. "Si el "espaciar" es "emplazar" (...) y "emplazar" es algo específico merced a la "congregación de los lugares", huelga decir que el espacio depende del lugar o, mejor, del juego mutuo de los lugares²⁹.

"Y si en este juego concurrente de los lugares acaece la pertenencia recíproca de las cosas, (...) parece claro que las cosas no son sólo pertenencias al lugar: ellas mismas son los lugares", continúa Santiago Amon.

Surge como corolario la gran aportación de Heidegger sobre el espacio que trastoca la solidez del concepto de espacio como espacio físico-técnico y que Camón Aznar, con anterioridad a la explicitación de Heidegger, acertó a adivinar: "he aquí una de las claves del arte contemporáneo: la espacialidad como una creación de los seres y no, a la manera tradicional, con los seres estabilizados en el espacio material. Ello significa que cada objeto ocupa un puesto no definido por planos geométricos, sino por valores significativos"³⁰.

Las artes tridimensionales –la escultura, la pintura– dejarían de ser una disputa "contra" el espacio y hacia su posesión, para ser "una encarnación de lugares que, abriendo y resguardando una comarca, proporcionan, mutuamente congregados, algo libre, capaz de conferir a las cosas, en su mutuo referirse y pertenecerse, una permanencia y al hombre, un habitar en medio de ellas"³¹.

29 AMON, Santiago: op. cit.

30 CAMON AZNAR: "El Tiempo en el Arte". Madrid 1958.

31 HEIDEGGER, Martin: op. cit.

El lugar no se halla, pues, en el espacio, sino que éste se despliega como una creación, merced a la pertenencia y presencia congregadora en una comarca. Surge enseguida la afinidad entre el concepto de "espacio" y el de "vacío". Heidegger los reúne en su ya clásica dicotomía afinidad/contraposición: uno pertenece a otro en la evidencia de su carencia; como el "no" de la no-verdad, no es un defecto o una carencia, sino, por el contrario, entraña un signo de evidencia. E ilustra esto con el ejemplo del cántaro: "vaciar un cántaro es devolverlo a la libertad de su ser, congregarlo hacia su propia y más verdadera entidad, que es la de puro continente"³². Así como la piedra, en el ejemplo de páginas anteriores, manifiesta su petreidad en la configuración de la obra de arte –que no en el desbroce analítico y mensuración racional de sus caracteres– así "el vacío actúa, en la incorporación plástica, sobre el modo de establecer los lugares, poniendo a prueba su apertura"³³. El vacío, pues, no es sinónimo de privación o de la nada. Sería, añadiríamos nosotros, lo mismo que el silencio en la obra musical: no es un "espacio" sin música, no es una privación del sonido; el silencio actúa, en la obra musical, sobre el modo de establecer las notas (los sonidos) poniendo a prueba su apertura. El silencio, vale concluir, es la evidencia de la música.

En conclusión, el espacio físico técnico no puede hacer otra cosa que ahondar el insondable enigma de su ser. El espacio heideggeriano sería, por contra, una creación humana. Merced al arte, el vacío deviene "un espacio creado por la pertenencia recíproca de los lugares congregadores".

6.- CONCLUSION

Del contexto de la filosofía de Heidegger se suele sacar demasiado rápidamente una concepción global pesimista, aproximándolo impropriamente al existencialismo. Probablemente no resulte del todo convincente por sí mismo el argumento (¿liberador?) con que resuelve el concepto de "existencia auténtica" frente a la angustia que produce la idea del hombre como ser-para-la-muerte.

La dignidad que subyace en el hecho de pensar en el seno de la coacción de nuestra finitud, de la insuperabilidad esencial de la muerte, y asumirla como una decisión

³² HEIDEGGER, Martin: op. cit.

³³ HEIDEGGER, Martin: op. cit.

anticipadora no lograr calmar la tonalidad afectiva que frente a este hecho decisivo resuena en nuestra frágil condición humana.

Solo puede ser paliada esta desgarradora intuición de la nada por medio de la belleza que comporta la verdad descubierta en el ente. Podríamos decir, parafraseando a los textos sagrados, que la Verdad se hizo ente y habitó entre nosotros. Esta ahí, oculta y dispuesta a dejarse ver, en su evidencia concreta y en su ocultación absoluta. Esta ahí, dispuesta a ser mirada por la mirada del artista, a dejarnos saborear el "no-ser", el aroma hermosísimo que se desprende de las cercanías del Misterio. Heidegger es literario, sí, y propende a lo irracional utilizando medios a veces inefables para alcanzar lo inefable. ¿Carencia intelectual? No precisamente en esta figura cimera del siglo XX. Más bien consciencia de que para pensar lo inefable no nos valen (del todo) los métodos de la razón. Porque, parafraseando a Hamlet, "hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que, Horacio, caben en tu filosofía". En tu filosofía, en la filosofía, que estaba necesitada de que alguien reinstaurara el prestigio de la intuición, pues, como escribía, agudo y chusco, Bergamín:

"Tuvo la filosofía
cuando lo quiso tener,
más que de un querer saber,
de un saber que no quería:
saborear el no ser".

Bergamín

Casilda Moreno de Alborán

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicolás: *"Historia de la Filosofía"*. Hora, S.A. Barcelona 1994.
- AMON, Santiago: *"Correspondencias 5 arquitectos / 5 escultores"*. Ministerio de O.P. y V. Madrid 1982.
- BARAÑANO, Kosme M^º: *"Chillida - Heidegger - Husserl"*. Universidad del País Vasco. 1990.
- HEIDEGGER, Martin: *"¿Qué es la metafísica?"*. Buenos Aires, Siglo XX, 1970.
- HEIDEGGER, Martin: *"El Origen de la Obra de Arte"*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica. Madrid 1958.
- HEIDEGGER, Martin: *"Hölderlin y la esencia de la Poesía"*, ibidem.
- HEIDEGGER, Martin: *"El Arte y el Espacio"*, incluida en el libro "Chillida-Heidegger-Husserl". Universidad del País Vasco.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *"Ensayos"*. Libros Hiperión. Traducción Felipe Martínez Marzoa. Pamplona 1976.
- MUJICA, Hugo: *"La Palabra Inicial"*. Editorial Trotta 1995.
- SADZIK, J.: *"La estética de Martin Heidegger"*. Traducción de J.M. García de la Mora. Miracle, Barcelona 1971.
- SAVATER, Fernando: *"La piedad apasionada"*. Ediciones Sigueme, Salamanca 1977.

INDICE

PROLOGO.....	1
INTRODUCCION	2
1.- LA COSA Y LA OBRA	5
2.- LA OBRA Y LA VERDAD	7
3.- LA VERDAD Y EL ARTE.....	11
4.- LA ESENCIA DE LA POESIA	13
5.- EL ESPACIO HEIDEGGERIANO.....	17
6.- CONCLUSION.....	19
BIBLIOGRAFIA.....	21