



# **Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo**

Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña"

Maestría en Filosofía de la Cultura

## **Tesis**

### **Poíesis: poesía, pintura y escultura**

(Desde la filosofía de Martin Heidegger)

Que para obtener el grado de  
Maestro en Filosofía de la Cultura  
Presenta

**Eduardo Muñoz Flores**

Asesor de tesis:  
**Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo**

Morelia, Michoacán. Octubre del 2012.



Con especial dedicatoria para:  
Claudia Ivette, Eduardo Parménides, Mariana Yoliztli y Ma. Carmen por su incondicionalidad.  
Luis Eduardo, Natalia, Mía Sofía y a quien acaba de llegar.  
Todos... partes de mí ser.

*Gracias:*  
A la Dra. Rosario Herrera Guido y al Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo,  
por sus orientaciones.  
Al decano de nuestra facultad Roberto Briceño Figueras,  
por su lectura anticipada y comentarios, mi reconocimiento.  
A los Doctores José Jaime Vieyra García y Eduardo González de Pierno, por aceptar evaluar el trabajo.



# Índice

<b>Introducción</b> .....	9
---------------------------	---

## **Primera Parte**

### *Eros: Poíesis*

#### **Capítulo 1. Eros y Poíesis**

Eros mitológico .....	37
Eros cosmo-teogónico .....	39
Eros filosófico .....	43
Poíesis .....	59

#### **Capítulo 2. Eros: lógos-lenguaje-philía (sophía)**

Eros y lógos .....	64
Lógos como lenguaje .....	68
Eros: philía (sophía) .....	74

#### **Capítulo 3. Tejnë: arte**

Tejnë y poíesis (physis) en armonía .....	78
Tejnë y Alétheia .....	85

## **Segunda Parte**

### *Palabra, color y espacio*

#### **Capítulo 4. Po(í)esi(s)a**

Poíesis: poesía .....	96
-----------------------	----

#### **Capítulo 5. Paul Klee: El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible .....**

124

#### **Capítulo 6. Habitar y abrazar el espacio. Martin Heidegger y Eduardo Chillida....**

158

Chillida: esculpir el aire .....	171
----------------------------------	-----

<b>Conclusiones</b> .....	188
---------------------------	-----

<b>Bibliografía</b> .....	210
---------------------------	-----



# ***Poíesis: poesía, pintura y escultura***

(Desde la filosofía de Heidegger)





## Introducción

*“Filosófico el preguntar y poético el hallazgo”*  
**María Zambrano**

En los últimos cien años se ha dado el mayor despliegue de la ciencia y la consolidación de la técnica, a partir de los descubrimientos de la llamada física moderna: la teoría de la relatividad, la física cuántica, la física nuclear, la física de estado sólido, y otras; a la par del desarrollo de las matemáticas. Permitiendo el impulso de la evolución técnica, hasta llegar a caracterizar a nuestra época, como el tiempo donde el imperio de la tecno-ciencia ha llegado a arraigarse, permeando todas las actividades que realiza el hombre en la sociedad contemporánea, sin dejar fuera ninguna por más trivial que parezca. Constituyendo un mundo totalizado, al que no escapa la propia “naturaleza humana”.

La técnica y sus productos tecnológicos se han vuelto tan poderosos que han llevado al hombre a su latente autodestrucción, propiciando su desaparición de la faz de la tierra. Lo hemos constatado, cuando hemos sido testigos vía televisión o internet, casi en tiempo real, de la capacidad de destrucción que el hombre ha provocado en varias regiones del planeta, como respuesta a los intereses de quienes gobiernan y dictan las políticas mundiales, arrastrando consigo a los países y sus habitantes hacia la catástrofe y calamidad humana, ya sea mediante la guerra o su intervención en la naturaleza con las mega construcciones, como la presa más grande que se haya construido: de *Las Tres*

*Gargantas*, en China. Que modificó la geografía y con ello el hábitat de miles de hombres y flora silvestre. Sólo por citar un ejemplo.

El hombre de hoy es el hombre racional, que para conocer, se sirve de una manera de representación, donde percibe y actúa a través de la razón (*ratio*), siendo encuadrado por ella. Concibe, recibe y pone a las cosas, y a sí mismo, como predestinadas en el rol del mundo, es decir, en sus relaciones ínter-mundanas de útiles “a la mano”.

El hombre de nuestro tiempo determina los objetos por su forma o modo de representación, a través del juicio o enunciado. Juzga a través de la razón, justifica sus representaciones por esta *razón suficiente*, que es una razón que da cuenta clara y satisfactoria de ella misma, que emite juicios sobre las cosas representadas, logrando contar siempre con el objeto. La *ratio*, la justa razón, busca calcular, justificar, fundamentar algo.

La modernidad se encuentra gobernada por el principio de razón suficiente: “*Nada es sin razón*”. Y el hombre se somete a éste. La razón busca representar o ajustar los objetos a su “sano juicio”. La *ratio* es la representación de la razón, de la verdad del juicio.

Nuestra época es la era de la técnica (*ratio*), es decir, del principio de razón. Es como escuchamos la llamada del representar y nos entregamos a ella. La técnica moderna busca el máximo cálculo (y ganancia) de todo cuanto elabora o es capaz de realizar, así como su perfeccionamiento.

El hombre se ha dejado arrastrar por este espíritu,<sup>1</sup> que atiende más a un *pensar calculador* que a un *pensar meditativo*. “*El hombre es el ser viviente*” que calcula y domina las fuerzas de la naturaleza, explotando su energía para su utilidad y consumo.

Se podría objetar que lo dicho hasta aquí tiene un tono catastrófico, y, que en favor de la ciencia y de la técnica, habría que decir que gracias a ellas el hombre hoy día produce abundantes riquezas para su satisfacción y mejoramiento de vida, e incluso, que su despliegue a llevado al hombre a plantear la prolongación de su existencia más allá de la finitud humana o su reproducción, no sólo mediante el descubrimiento del genoma humano, sino a través del desarrollo cibernético-robótico con la llamada *inteligencia artificial*, mediante la cual sus promotores proponen reproducir los “sentimientos humanos” en un androide.

No podemos soslayar los peligros que encierra la ciencia y la técnica en la modernidad, sus manifestaciones día a día nos avasallan con los productos tecnológicos, pero ¿sabemos lo que está en juego? ¿Conocemos en verdad lo que la ciencia y la técnica son? Es decir ¿sabemos de la esencia de la ciencia y de la técnica? No, sólo damos cuenta de sus manifestaciones y productos, pero éstos no son su esencia. La esencia de la técnica no es la técnica misma, es otra cosa que hay que investigar.

---

<sup>1</sup> Aquí debe entenderse “espíritu”, para representar la voluntad y los intereses de hombres de una época, donde la explotación de los recursos humanos y naturales, tienen como base la máxima ganancia. Similar a decir que el espíritu del cristianismo estuvo asociado a las estrategias de dominación de los pueblos indios de América. Muy diferente es considerar a “lo espiritual”, como una necesidad interior, como la *energeia* (energía) griega que encarna un principio vital humano no sólo constitutivo de la individualidad, sino del ser que per-dura como unidad del cosmos. Esta energía se expresa, por ejemplo, en el color de Paul Klee manifiesta en su obra pictórica o en la espacialidad de la obra escultórica de Eduardo Chillida.

Crítica a la manera en que el propio ser humano se ha puesto como el centro, en torno al cual gira todo lo que acontece en la tierra, que le ha llevado a creer que puede establecer y controlar todo. Reconocer que no es así, que por el contrario, nos hemos convertido en esclavos de los productos de la técnica, que ha llevado a convertirnos en nuestra propia amenaza de autodestrucción como especie. Y que la época que nos ha tocado vivir, es un tiempo de indigencia, de pobreza extrema (misericordia)<sup>2</sup> y no me refiero sólo a la económica, sino de conciencia de que tenemos que cambiar nuestra relación y nuestro trato con el mundo, dándole otro lugar, habitándolo de diferente manera. Se incluye en el mundo a la naturaleza, a los otros animales que pueblan la tierra y lo simbólico que el hombre ha creado para dar cuenta de su propia existencia.

La ciencia y sus productos tecnológicos, también forman parte de lo que en general se llama cultura. Es una actividad cultural como resultado del quehacer humano, que como tal, se cree que cuando ésta actividad cese, dejará de campear en el mundo. Pero creer esto es un error, pues se desconoce que en la propia ciencia, “Prevalece Algo Distinto”,<sup>3</sup> ese “algo” digno de ser meditado. Meditación que no es una simple toma de conciencia de saber de ella, sino como esa necesidad que tenemos de preguntar, de cuestionar, a manera de estar en camino al lugar de nuestro hábitat. La humanidad hoy día necesita de la meditación, de un pensar meditativo, “como un corresponder que se olvide en la

---

<sup>2</sup> Hoy día los pobres han sido despojados de su propia condición de pobreza --que era motivo de esperanza para ir mejorando en la vida-- basado en la solidaridad, en el modo de vida simple, austera. Ahora se ha llegado al extremo en que se ha instaurado la desesperanza, el nihilismo. Aquí se muestra la verdadera miseria humana, cuando el hombre ha sido empujado a un estado de alienación, con la consecuente pérdida de su autonomía que le permitía vivir pobre, pero con dignidad. La pobreza modernizada conlleva una frustración existencial.

<sup>3</sup> Heidegger, Martin, “Ciencia y Meditación” en *Conferencia y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 33.

claridad de un preguntar incansable e inagotable de lo que es digno de ser cuestionado, un preguntar a partir del cual, en el momento adecuado, el corresponder pierde el carácter del preguntar y se convierte en un simple decir”.<sup>4</sup>

El cambio buscado significa dejar de lado el pensar puramente técnico-mecánico, cuya base es la razón, que nos ha llevado a una época desenfrenada en la relación producción-consumo, base del mundo técnico-funcional que Heidegger critica, pues es un peligro para la propia humanidad.

El peligro demanda cambiar de perspectiva. Urge renunciar a esa visión de la tierra como inagotable almacén energético, en el cual las cosas están siempre a la mano, a nuestra disposición para su aprovechamiento y explotación. En estas consideraciones está incluido el propio hombre, ya que al creerse un productor sin límites, ¡oh paradoja! se ha convertido en objeto de su misma producción.

De no cambiar y generar otro *comienzo*,<sup>5</sup> el hombre pasaría de ser “el pastor del ser” o “el señor de la técnica” a convertirse, por él mismo, en un objeto técnico. Como ha sucedido al ser ente de estudio de la ciencia, en particular la que empieza a tener desarrollo a fines del siglo XX y la que se espera tenga, su auge en el presente siglo: la biotecnología.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> **Ídem.** p. 50.

<sup>5</sup> En la interpretación de Rüdiger Safranski, el comienzo es una “posibilidad de transformación, en un acto de libertad”, así también, la filosofía en cada filosofar comienza de nuevo, Heidegger la impulsó para ser la iniciadora en la búsqueda de los fundamentos de todo aquello con que el hombre tiene trato en el mundo cotidiano, en el cual como *ser-ahí* nos encontramos *arrojados*, como *ser-en* del *ser-en-el-mundo*, pues nos encontramos *siempre ya* en él. **Cfr.** Safranski, Rüdiger, *Heidegger y el comenzar. Teoría sobre el amor y teoría por amor*, Ediciones pensamiento, Madrid, 2006.

<sup>6</sup> La ingeniería genética es un antecedente de la biotecnología, la primera desarrolló especies transgénicas y quimeras de clones de animales, bebés probeta y madres de alquiler, la fabricación de órganos humanos. A decir de Jeremy Rifkin, dos avances se están dando ya. El primero es la confluencia entre el mundo de las computadoras y la genética. El segundo, es que las predicciones y desarrollos de la ingeniería genética, están siendo ya comercializados, el sociólogo norteamericano advierte lo mal preparado de la humanidad para afrontar los riesgos de las nuevas tecnologías y anuncia el fin de la era industrial. Véase: Rifkin, Jeremy, *El siglo de la biotecnología. El comercio genético y el nacimiento de un mundo feliz*, Paidós, Barcelona, 2009.

Heidegger es uno de los filósofos que trata de dar respuesta a estos cuestionamientos a través del arte,<sup>7</sup> --particularmente el pensamiento del llamado “segundo Heidegger”-- pues éste puede mostrar la “verdad” en su sentido griego, como: *alétheia*.<sup>8</sup> Se trata de recuperar el origen, esa búsqueda de un nuevo comienzo o ese otro *retorno al comienzo* del que habla Gadamer, uno de los discípulos más sobresalientes de nuestro pensador. Es aquí donde se da la posibilidad de que el arte en general y sus diversas disciplinas en particular, sean las que incidan en éste cambio. El arte abre esa otra perspectiva, esa otra manera de relacionarnos con el mundo, con su apertura y dignidad, transformando nuestra estancia y correlación con él. Dicho por Heidegger, como: *ser-en-el-mundo*.

Heidegger medita que la poesía, la pintura, la escultura y demás artes, al igual que la filosofía, pueden salvarnos de la autodestrucción, del autoaniquilamiento, cifra su esperanza en un sentido redentor del arte. Para no sucumbir, es urgente el impulso de una cultura poiética (basada en la creación

---

<sup>7</sup> El concepto de arte, la idea de arte es problemática, pues no existen criterios necesarios y suficientes, para acordar una definición, entendiendo a ésta como definitiva y unívoca. Pues, cada época histórica y cada cultura, crean la suya. Así el filósofo, historiador y político italiano Benedetto Croce ante la pregunta ¿qué es el arte? Respondía: “que arte es aquello que todos saben lo que es”, pero al respecto T.W. Adorno dirá años más tarde que lo único evidente del arte fue la pérdida de su evidencia: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”. Sin embargo, siguiendo al esteta Wladyslaw Tartakiewicz, se reconocen algunos rasgos distintivos para eso que llamamos arte y es que: produce belleza, representa o reproduce la realidad, crea formas, manifiesta expresividad, produce la experiencia estética, produce un choque. Tartakiewicz reconoce que el arte es el producto de una actividad humana consciente (aunque no es siempre así), diferenciándose de aquello que es creado por la naturaleza (*physis*). Enuncia su definición, diciendo: “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque”. El reconocimiento de una obra de arte, deberá tener los mismos ingredientes. Él nos recuerda que el concepto de arte se deriva del latín *ars*, que a su vez fue la traducción de la palabra griega *téjne*, cambiando el sentido de las expresiones. No me detendré más, pues recuperar el sentido primigenio de *téjne* es parte del cuerpo de nuestro trabajo. **Cfr.** Tartakiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, Tecnos, Madrid, 2001, p. 67 y p. 39.

<sup>8</sup> Aquí hay que tener presente lo dicho respecto a *alétheia* en la primera parte de nuestro trabajo. En general, Heidegger hace una recuperación del significado primigenio de los conceptos griegos, de ahí el interés por haberlos analizado inicialmente. En donde aparezca el concepto griego, deberá ser comprendido desde la interpretación de Heidegger.

artística), donde incluso los quehaceres mismos, sean: científicos, tecnológicos, pictóricos, teóricos, religiosos o filosóficos; que la creatividad humana ha inventado o producido, cobren más que conciencia y tengan sentido del entorno en que habitan, pues el mundo deja de ser el mismo cuando aparece una obra de arte. Pero de igual manera, si eso que fue creado desaparece, el mundo cambia, es menos mundo. Mundo que demanda ser habitado poéticamente, con todas sus implicaciones.

Heidegger al ocuparse del arte no se planteó desarrollar una estética, entendida ésta como una teoría de la sensibilidad o de la sensación, referida a la belleza, ni por el gusto de lo bello ya sea artístico o natural. Pues la estética contemporánea como disciplina de la filosofía, busca establecer un gusto por la belleza y describir la armonía, la simetría, la proporción, de aquello que agrada a la vista y sea captada por el intelecto, generando con ello una experiencia estética. En correspondencia con aquello que pensaban los antiguos y los medievales: *bello es lo que, visto, agrada*.

Su cuestionamiento se dirige a preguntarse qué es lo que hace que una obra sea artística, que tenga rasgos de belleza, más allá de su ser cosa, tiene un carácter alegórico o simbólico, mediante esto manifiesta su ser-creatura, que revela, manifiesta algo, siendo ese algo: *el ser*. El ser de la obra de arte, brillando la verdad del ser. Trayendo al claro su origen.

Sabemos que el origen de una obra reside en el creador, sin embargo él debe cumplir la esencia del arte en la obra: *la simbolicidad*. No su ser útil, sino su verdad en el sentido griego de *alétheia*, lo cual desarrollaremos en el cuerpo de nuestro trabajo, estableciendo mundo y polemizando con la tierra de donde el

creador extrae la materia con la que conforma la obra. En la tensión mundo-tierra, aparece un mediador que es la *tejné*, una técnica necesaria para la formación de la obra que domina a la materia y por ello es la forma al ser contemplada la que genera un estado de éxtasis (de goce y satisfacción) al espectador. Abriendo y presentando al ser en su modo de *apertura*. El arte devela al ser del ente mediante la *poíesis* y revela el ser de la obra por la contemplación. El arte se manifiesta poéticamente, es más, la diversas manifestaciones artísticas son Poesía (*Dichtung*), aún y cuando cada una de ellas tenga su propio lenguaje, la obra de arte se concretiza en el lenguaje de la poesía, por ello es que ésta toma un lugar primordial en el conjunto de las artes.

Creación y contemplación ponen en acción a la verdad del ente. La verdad como *alétheia* es *poíesis*, es poética y no mera adecuación, concordancia o representación. Concluiremos diciendo que tanto la creación como la contemplación son actos de la interpretación. Esto lo ampliaremos cuando nos ocupemos de la obra de Paul Klee.

Entonces ¿Heidegger desarrolló una filosofía del arte? No, puesto que no le interesa tener una función de crítico ni ocuparse de las artes bellas desde el punto de vista de conocer de las condiciones en que el artista crea su obra y como es recibida por el espectador o el crítico, en un contexto histórico. La filosofía del arte responde a la generalidad de la estética, que instauro una producción artística formalizada, con una base subjetiva, su interés es dar cuenta del lugar que ocupa el arte en la vida humana y su alcance metafísico existencial. Pues el arte es intuición, invención, imaginación, fantasía, utopía, todas ellas sinónimos de creación, de *poíesis*.



Heidegger como filósofo fue más allá, ayudó a liberar al arte de su restricción estética, al superar el simple placer que puede dar el admirar una obra de arte y sentir que ésta tiene valor sólo en cuanto es considerada como algo adicional a la vida cotidiana, y, por ello, puede prescindirse de ella.

Vio en la obra de arte la manifestación de la verdad de lo ente. Siendo la belleza uno de los modos de hacer patente la verdad como desocultamiento (*alétheia*). Pues, en el arte acontece la verdad.

La obra de arte expresa su ser de verdad en sentido griego, como no-ocultación, es decir, *alétheia*. Aquí reside lo que para el filósofo de la selva negra es: “la esencia de la obra de arte: poner en operación la verdad del ente”. Ahora la obra, si es en verdad arte, deberá abrir lo que el ente es. No desde su singularidad, sino desde su esencia general como cosa.

Así la obra de arte deja de ser sólo una reproducción, una imitación (*mímesis*) de la realidad, para transformarse en: “búsqueda de la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella”. Este es el tema central de Heidegger y que desarrollaremos para mostrar, el cómo de esa búsqueda y sus consecuencias.

Convencido del alcance de la filosofía de Heidegger, me propongo realizar un recorrido por tres de las artes que tuvo en consideración para desplegar y revelar parte de sus conceptos filosóficos que nos dan que pensar, estas son: la poesía, la pintura y la escultura. Teniendo presente la obra de arte y el pensamiento de tres excepcionales creadores y a los que el filósofo dedicó sus pensamientos: el poeta alemán Friedrich Hölderlin, el pintor alemán-suizo Paul Klee y el escultor español de origen vasco Eduardo Chillida.

Para ello, planteo la división de nuestro trabajo en dos segmentos. En la primera parte, considero conveniente la revisión de los términos griegos que Martin Heidegger analiza en su confrontación con la Hélade y su demarcación con el sentido latino de éstos y que han venido a instaurarse en el mundo occidental, con el fin de recuperar su sentido primigenio, pues a decir del filósofo, los romanos no comprendieron el pensamiento griego, traduciendo de manera imprecisa los conceptos griegos a la lengua latina, provocando cambio en el sentido de las palabras.

Sabemos del trabajo que Heidegger desarrolló y que le ha valido una serie de críticas, sobre el exceso de su orientación filológica en el tratamiento de su filosofía. Sin embargo, se justifica la investigación etimológica, pues ésta nos devuelve la fuerza elemental de la palabra originaria, dejando de lado el desgaste que ella ha sufrido por su uso. Así, la etimología nos muestra la palabra originaria y a través de ella, la auténtica realidad, aunque esta sea parcial. Dicho de otra manera, La etimología nos devuelve la palabra a su plenitud original y patentiza después de su gastado andar, la fuerza y energía que poseyó, es decir, nos devuelve su sentido originario.

De aquí la pertinencia de iniciar con la reivindicación heideggeriana de los conceptos fundamentales. Se trata de recuperar el pensar originario de los primeros filósofos, llamados “presocráticos”, no ya como precursores de la filosofía, sino como la luz que ilumina todo el discurrir de ella, hasta nuestros días. Así que transcurrir por: *eros*, *poíesis*, *lógos*, *philia*, *tejné*, *alétheia*; habrá que hacerlo con una *escucha* atenta, de inicio, a decir de Parménides y Heráclito.

Se inicia desde una perspectiva histórica-mitológica. Heidegger recupera los conceptos fundamentales en su sentido originario de la filosofía, dando cuenta del origen de *eros* en el mundo de los dioses, en una de sus múltiples acepciones y su lugar en la teogonía, que propicia la aparición del orden cósmico. Llegando al surgimiento del *eros* filosófico (del que da cuenta Platón en sus diálogos *El Banquete* y *Fedro*), como generador de *poíesis*. Punto central, pues será la *poíesis* (creación) la manifestación primigenia de la *physis*.

El análisis que Heidegger desarrolla del *lógos*, tiene su fundamento en la filosofía de Heráclito, nos lleva por un recorrido filológico del término, para mostrarnos e invitarnos a recuperarlo y emplearlo, en su sentido original de lenguaje y su ligadura con *eros*, como parte esencial del hombre. En contra de la acepción que se le atribuyó como mera razón y que la época moderna ha vinculado y reducido a razón instrumental.

La *philia* como una parte del *eros* filosófico, es conocida como la “amistad” que tiene por el *sophón* (saber), correspondiendo al *lógos*, escuchando y atendiendo su llamado. Para estar en camino de la filosofía en su sentido originario.

Es pertinente escuchar la palabra amistad (*phileín*) con oído griego, buscando su *arjé* en uno de los más importantes pensadores de la filosofía, “el oscuro” Heráclito, desde la interpretación heideggeriana. Con el pensador del *devenir*, la palabra *phileín* aparece asociada a la *physis*, pues a ésta le gusta ocultar-se, pero esto garantiza que al desocultarse muestre su esencia. La *physis* se considera como el emerger-desde-sí, teniendo en su raíz etimológica el principio del traer-ahí-adelante (mostrar), lo cual significa que es *poíesis* en un

sentido superior, pues las cosas de la naturaleza (*físis*) tienen en sí mismas la manifestación del traer-ahí-adelante. El núcleo de la *physis* es generación, creación que posibilita el paso del no-ser al ser.

Con la palabra *tejné* los griegos nombraban no sólo el saber y el hacer del artesano, sino las bellas artes: la música, la poesía, la escultura, la arquitectura. Es con Platón que la *tejné* se encuentra unida a la *episteme* y ambas se asociaban con el conocer; que son modos de la verdad (*alétheia*) considerada en su sentido originario como ocultamiento y desvelamiento, y no a la manera en que los romanos la consideraron: *veritas*; y que, posteriormente, se considerará como *adaequatio et rei intellectus*<sup>9</sup> en correspondencia con una realidad, sino como lo abierto en lo desoculto: el claro (*lichtung*). En la interpretación de Heidegger.

La *tejné* no se limita al saber-hacer o manipular (a una técnica en sentido moderno), lo decisivo de ella es el desocultar aquello que no-se produce por sí mismo, ni está ya ahí frente a nosotros, sino que hay que producir-lo, no en un sentido de fabricación, sino de creación y manifestación.

Por ello, la *tejné* tiene en sí un carácter poético. En contraposición a lo que el mundo latino transformó en técnica y que el mundo moderno entiende como una mera ejecución, como un hacer práctico, cuyo modelo domina nuestra época. Despojando a la *tejné* de su sentido original de saber: *percibir lo presente en cuanto tal*. La esencia de este saber, a decir de Heidegger, descansa en la verdad en su sentido griego de *alétheia*.

---

<sup>9</sup> Con la expresión "Adequatio rei et intellectus" se formula tradicionalmente la teoría según la cual la verdad consiste en la correspondencia entre la cosa conocida y el concepto producido por el intelecto.

Así, llegamos al concepto de *alétheia* en su sentido griego, lo que hoy nosotros llamamos verdad. La verdad del mundo presocrático no es la adecuación o conformidad de un juicio a un hecho, no se trata de aclarar algo verdadero, tampoco de nombrar que algo es verdadero y en contraposición a algo que es falso. Pues, verdad significa ahora y desde hace mucho tiempo, correspondencia del conocimiento con la cosa. Como decían los latinos *adaequatio res et intellectus*.

De lo que se trata es de pensar la verdad desde la esencia de la verdad, desde su auténtico ser, es decir, de la desocultación del ente. De la que habla Heidegger. Dicho de manera general, la cosa misma debe mostrarse en cuanto tal, en ese *claro de luz* que lo ilumina, que a la vez lleva consigo la ocultación en el borde del claro, pues el ente se rehúsa a hacerlo y disimula su aparición, es decir podemos ser engañados, pues el campo luminoso no es un escenario fijo, hay ahí una paradoja: en el desocultamiento está el ocultarse. Expresado de otra manera, en la verdad está la no-verdad. La esencia de la verdad es la no-verdad.

La esencia no es lo general de algo, lo común de una clase de objetos, en este caso “verdaderos”. La esencia se caracteriza, como lo que está más allá de lo meramente constatable, domina el ámbito de lo que se encuentra frente a los ojos, esto nos llevaría a explicarnos el ámbito de lo simplemente constatable, pues la esencia está en relación con nosotros los hombres, no de manera subjetiva.

Alcanzar la esencia de la verdad es ver su relación con el ser, ver su manifestación o revelación. La esencia es histórica y en cuanto tal, también temporal, pero su duración no es lo siempre perdurante ni como aquello que en

cada caso ya era, sino que la esencia perdura reuniendo y garantizando el ser de lo que reúne. A través del lenguaje.

El paso que se origina del concepto de *tejné*, entendido en griego como arte y su transformación en técnica, en la modernidad.

Una vez justificada la aparición y vinculación de los conceptos griegos de: *eros, poíesis y lógos, philia, tejné*; nos introduciremos en el desarrollo, desde una lectura heideggeriana, de las tres artes propuestas: la poesía, la pintura y la escultura; en tres grandes creadores:<sup>10</sup> Hölderlin, Klee y Chillida, respectivamente. Para mostrar el camino de su comprensión e interpretación, desde los conceptos filosóficos de Heidegger. Esto se desarrolla en la Segunda Parte de nuestro trabajo.

En la Segunda Parte se considera un primer momento, el de la poesía, a través del poeta que el filósofo tomó como el que da que pensar, “el poeta de poetas”: Hölderlin.

El pensar es ponerse al habla con el ser, escuchando y correspondiendo a su llamada. Este responder debe ser con un decir privilegiado, el de la poesía. Estableciéndose una relación entre el pensar y el poetizar, mediante el elemento que le es común a ambos: el lenguaje.

Se perfila el pensamiento de Heidegger hacia lo poético, como la vía de acceso a iluminar el ser del ente. Pero antes de buscar su clarificación, tenemos

---

<sup>10</sup> A partir del siglo XIX los términos “creador” y “artista” se convirtieron en sinónimos. Sin embargo, en la antigüedad griega el creador era una persona que ponía en juego su creatividad con libertad de acción, en cambio el artista estaba sujeto a leyes y normas, pues el arte no aportaba ningún tipo de creatividad, era sólo imitación. *El artista no crea, sino que imita y se rige por leyes, no por la libertad.* Es por ello que prefiero llamar creador al *pro-ductor* de arte, sólo usaré el término artista por una necesidad gramatical.

que andar por el camino que conduce al lenguaje, cuyo decir esencial nos habita en la reflexión meditativa.

Cuando el habla, habla, nos muestra que hablamos lo que no habíamos pensado y nos da que pensar. Somos hablados antes de ser capaces de hablar. Esto hace que las palabras nos parezcan extrañas y en un instante nosotros mismos sentimos el exilio de nuestra propia morada. Nos sentimos extranjeros en nuestra propia tierra, nos concebimos desarraigados, nos sentimos en peligro, vulnerables.

Apaciguamos nuestra inquietud cuando escuchamos la voz del poeta Hölderlin, que sentencia: "...pero donde hay peligro crece lo que nos salva...". Sólo agudizando el oído escuchamos el llamado de lo que hay que pensar. Esa voz que nos habla surge cuando en la creación (*poíesis*) poética, las palabras brotan como flores, adelantándose a nuestro pensar y hablar. Así la voz del poeta cobra relevancia, convirtiéndose en un *decir esencial*, cuando nos da que pensar y demanda ser escuchada. Así lo confirma uno de los grandes poetas mexicanos, el premio Nobel Octavio Paz en *El Mono gramático*: "El lenguaje es la consecuencia (o la causa) de nuestro destierro del universo, significa la distancia entre las cosas y nosotros. También es nuestro recurso contra esa distancia. Si cesase el exilio, cesaría el lenguaje: la medida, la ratio. La poesía es número, proporción, medida: lenguaje. Sólo que es un lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje",<sup>11</sup> es la escritura. Esta es la

---

<sup>11</sup> Octavio Paz, *El mono gramático*, Seix Barral, Barcelona, 1974. p. 114.

experiencia del lenguaje cuando lo asumimos poéticamente y lo dejamos de lado como simple instrumento de la comunicación.

Ahora emprendamos el camino hacia el lenguaje, incorporándonos a él, con el propósito de encontrar la palabra esencial que dé sentido a todo lo demás. En la búsqueda de la esencia del lenguaje está puesta una parte importante de la problemática de la filosofía de Heidegger. La relación (*Bezug*) originaria entre el hombre y el ser, hilo conductor de su pensamiento desde *El ser y el tiempo*, que al igual que “el problema del ser”, hasta *De camino al habla* ha atravesado por una serie de cambios que cada vez más han subrayado el carácter de ruptura, de sobrepasamiento respecto a la tradición metafísica, de modo que el problema del ser se ha vuelto el problema del “salto” desde el ser, ya que en el mismo término “ser” se esconde la esencial ambigüedad de la metafísica desde su origen presocrático.

El lenguaje ha sido el lugar de este movimiento. Se ha concretado, antes que nada, como necesidad de sustraerlo de la tradición metafísica, hacer que de él surja la posibilidad auténtica de hablar.

Es Heidegger quien reúne pensamiento y poesía. Sitúa a la poesía en un lugar esencial en su pensamiento filosófico, a la vez que propone la necesidad del diálogo entre ambos en un mismo nivel. Así mismo equipara a uno y otra como cimas de una misma montaña, cuya diferencia es que el pensador dice el ser y el poeta nombra lo sagrado. Diferencia extraordinaria por lo cual Heidegger reúne filosofía y poesía.

Pensar y poetizar proceden de un mismo fondo originario, el cual nos posibilita alcanzar la esencia del ser, descubrir su lugar, su *topos*. La



rememoración (*Mnemosyne*) no se conforma simplemente con ser una mirada del pasado, sino que, en el presente busca el comienzo dónde el ser se muestra. Para Heidegger la poesía es lo que lleva al origen y nos pone en contacto con éste; pero no se trata de cualquier poesía, ni de cualquier poeta, sino sólo aquella poesía pensante que convoca hacia lo esencial y sólo aquel poeta de la altura de Hölderlin.

La predilección de Heidegger por Hölderlin se debe a su afinidad con el mundo griego, a su conciencia del destino del hombre y el poeta, además del lugar de la poesía en tiempos de indigencia como los que vivimos. Donde el poeta y su vocación poética, están cuestionados. Donde la grandeza del hombre muestra, también, la miseria de su existencia. El hombre se eleva sobre las demás especies vivientes, lo prueban sus grandes hazañas, la evolución de sus facultades. Pero, no sólo ha desarrollado el cultivo de la naturaleza, sino lo más trascendente: el ejercicio del lenguaje y el pensamiento. El propio *lógos*.

Nuestro autor concibe el pensar y el poetizar en su vecindad como formas privilegiadas del lenguaje, ya que sólo a través de la experiencia del lenguaje se alcanza la posibilidad del pensar, e igualmente, el lenguaje poético da qué pensar. Heidegger sostiene que el pensar camina en vecindad con el poetizar; la vecindad, es *el habitar* en la misma cercanía, es la relación de co-pertenencia, lo cual significa que poetizar y pensar están referidos a un mismo origen. Cuando reflexionamos sobre el poetizar, estamos en un *pensar-poético*.

Heidegger a partir de la poesía de Hölderlin, muestra que lo poético es un pre-decir que trae a luz y da a luz lo esencial, lo confiado y conservado en el lenguaje, con el fin de descubrir y patentizar la relación de los cuatro elementos

del mundo: el cielo, la tierra, los divinos y los mortales que engloba en un término propio: *die Geviert* (la cuaternidad).

Nos interesa mostrar lo que Heidegger devela desde el decir poético, su análisis respecto de la esencia del habla. No se trata de abordar al lenguaje únicamente como instrumento del que se sirve el hombre para comunicarse y expresar sus pensamientos, o para dominar la naturaleza sometiéndola a su voluntad, sino como intermediario que hace posible la comprensión del sentido de las cosas.

Permítasenos recordar la pregunta heideggeriana ¿Por qué busca la verdad de la palabra en la poesía? y responder con la sentencia: Porque la palabra es fundación del ser en la poesía. Pues, según sentencia de Hölderlin: “donde hay palabra hay mundo”. Y es el poeta el que da nombre a las cosas.

Aventurarnos en el pensamiento de Heidegger es ya, como él lo concebía, un estar lanzado a algo incierto y nuevo, pues de sus reflexiones sorprende que haya podido develar lo esencial del decir poético y considerar que los verdaderos poetas dicen lo mismo, que no significa lo igual.

Si esto fuera poco, Heidegger mostrará que el hombre de la época actual se encuentra amenazado por el pensar metafísico, que tiene su máxima manifestación en la técnica, y que es necesario interrogarla para conocer su esencia. El “hombre de técnica” cree que es por él que surge la técnica, la domina y gracias a él surgen los instrumentos que le hacen más “cómoda” la existencia en el mundo. Pero se engaña, pues sucede lo contrario, pone en peligro la esencia del hombre mismo, que Heidegger llama *voluntad de querer*, situándose frente al

mundo como un objeto más. De ahí que nuestro filósofo señale que los tiempos actuales son indigentes.

Referirnos a la poética del lenguaje, exige considerar a la poesía, al poeta y su lenguaje poético, en el conocimiento de sí y de los demás. El lenguaje nos atraviesa, y con él, el poeta deviene creación que revela lo humano del hombre: lo simbólico, el ser carente, deseante, temporal y finito. Asumiendo su ser mortal, los seres humanos al revelárseles la nada como fundamento de su ser, acogen la voluntad poética que los proyecta a crearse a sí mismos. La palabra originaria que posibilita a todas las demás, es la que el poeta trata afanosamente de encontrar durante toda su existencia, para construir el poema único del que da cuenta el poeta austriaco Georg Trakl. En la búsqueda de esa palabra, al poeta le va su ser.

Sabe muy bien que no puede escapar a su muerte, pues como sentencia Heidegger: somos un *ser-para-la-muerte*. He aquí nuestro límite, pero también nuestra grandeza. Sentido trágico que el poeta asume.

Un segundo momento, en relación de la obra de arte y su vínculo con *aletheia* (verdad), des-ocultamiento, con referencia a la obra de Paul Klee. Haber escogido la obra pictórica y el pensamiento del artista y músico de origen alemán y nacionalizado Suizo después de su muerte, se justifica porque su obra tiene una gran base teórica, que le sirvió en la búsqueda de la esencia de la obra de arte y de la verdad (*aletheia*) que ésta debe revelar, más allá de los conceptos de belleza y armonía, propios de la estética.

No fue irrelevante que el propio Heidegger, al conocer la obra del pintor haya expresado su admiración por ella, pues para él, Klee revelaba en sus

cuadros las disposiciones de ánimo a través de la imagen y una exigencia hermenéutica de lo simbólico.

Tres nociones ejes en la composición<sup>12</sup> pictórica de Klee, se manifiestan como ideas directrices: el color, considerado primeramente como una cualidad y luego como densidad y medida, pues más allá de su valor cromático, también está su valor lumínico y sus propios límites; El claro oscuro lo consideró como la densidad y medida, dentro de su extensión y límite; además de la línea, como medida. Estas nociones serán motivo de teorización en su concepción del arte moderno.

La obra de Klee, buscó superar la simple imitación de la naturaleza (*physis*), y más bien, quiso encontrar lo que de esencial hay en ella, basado en una profunda observación de ésta. Argumentará en contra del movimiento impresionista en la pintura, pues considera que el arte debe ensanchar los límites de la vida más allá de lo que aparece de ordinario, es decir, no sólo reproducir lo visible, sino volver visible una visión secreta. Donde el artista con una mirada penetrante, busca desentrañar la génesis de la propia naturaleza.

Después de la irrupción del color en su visita al África, le llevó a exclamar y declararse pintor, después de haber ensayado los tipos de dibujo que lo llevaron a considerarse así mismo dibujante.

Junto al color Klee giró su técnica hacia la abstracción, dotando a sus composiciones de una gran carga simbólica.

---

<sup>12</sup> Klee pedía la aplicación del vocablo musical de *composición*, en lugar de *construcción*, para indicar el proceso de búsqueda de la obra de arte. Pues decía: “hemos encontrado sus partes, pero aún no el conjunto”.

Daremos cuenta de los postulados básicos de lo simbólico, a fin de comprender el valor de la obra de Klee, pues las imágenes constituyen los símbolos. La imagen es la representación de algo o de alguien, en un plano mental o no; en una idea o concepto. Una imagen contiene el mundo entero junto con “formas de conocimiento”, proyecta y refleja un modo de ver. Modo de ver del forjador de la imagen y manera de ver del que la contempla. Lo cual significa que una imagen no abriga una sola forma de ver, sino que se dan tantas como observadores hay. La imagen es la unidad elemental de las formas diversas del conocimiento, a través de las cuales se produce el pensamiento humano. La imagen mental es la unidad básica interpretativa, que puede traducirse en varios lenguajes, es estructura explicativa elemental de la realidad, base del pensamiento y de toda forma de comunicación.

El tercer momento, son las consideraciones y ligaduras conceptuales que se dan en la concepción del artista español, de origen vasco, Eduardo Chillida y su monumental obra escultórica, desde la filosofía de Heidegger. Conceptos fundamentales como: arte, espacio, vacío, materia, tierra, mundo; serán contrastados.

Heidegger perteneció a la *Academia de las bellas artes de Baviera*, por su aproximación esencial con lo bello y lo verdadero, como filósofo ayudó a liberar de su restricción estética al arte, al ir más allá del simple placer que puede dar el admirar una obra de arte y sentir que ésta tiene valor sólo en cuanto es considerada como algo adicional a la vida cotidiana, y, por ello, renunciabile.

El pensador alemán vio en la obra de arte la manifestación de la verdad de lo ente. Y la belleza es uno de los modos de hacer patente la verdad como desocultamiento (*alétheia*). Pues, en el arte acontece la verdad.

Heidegger se ocupará del espacio en una conferencia que será divulgada posteriormente, llamada: “*Construir, habitar, pensar*”; y cobró su máxima expresión cuando se publicó el ensayo *El arte y el espacio*, como resultado del intercambio de ideas con el escultor vasco Eduardo Chillida, iniciadas en su primer encuentro en 1968 en el castillo Hagenwil, al este de Suiza. La relación del arte y el espacio serán motivo, de nuestra reflexión a partir de los pensamientos de Heidegger y Chillida, a quien le importa que el afuera se torne un adentro, para llevar al espectador al corazón de la escultura y estando ahí, no perciba con los ojos, sino que la habite. Que el hombre sienta su morada, en su propia carnalidad.

Lo importante es que Heidegger nos devela que el habitar es un rasgo fundamental del ser del hombre, del cual no tenemos la experiencia o la hemos olvidado, porque el lenguaje llega a retirar el significado propio de las palabras al imponerse lo no esencial, en oposición a lo que las palabras, en su sentido original, significan. Es decir, que la propia palabra no sólo muestra lo que significa, sino a la vez nos hace una *seña* (evoca) sobre cómo debemos pensar lo que ella nombra. Así la palabra construir nombra tres cosas, afirma Heidegger: “Construir es propiamente habitar; El habitar es la manera como los mortales son en la tierra; El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento (...) y en el construir que levanta edificios”.

Nosotros somos los que habitamos, por ello es que construimos el espacio de nuestra morada que es sostén y protección, nuestro resguardo --tal vez ahora

suene fuerte decir, que es el hombre quien funda el espacio, pero más adelante se aclarará--. Este habitar tiene como rasgo fundamental el cuidar (cuidar por), que a su vez acontece cuando algo se abandona a ser en su esencia, cuando se deja a buen recaudo. El ser del hombre descansa en el habitar; así es como residimos los mortales en la tierra.

Pensar el construir y el habitar desde la reflexión de Heidegger, se revela como el aspecto fundamental de la existencia del hombre: ser mortal. Además de estar entre el cielo y la tierra, a resguardo de los divinos. Es apuntar a la relación que guarda el hombre con los otros tres elementos de la cuaternidad. Donde ninguno puede pensarse, sin hacer lo propio por los otros.

Para profundizar en la esencia del habitar, Heidegger recurre a la simbólica de un cuadrante o cuaternidad (*das Geviert*) compuesto por los mortales, que son los hombres, los divinos, el cielo y la tierra. Según esta simbólica, habitaría el ser humano en la tierra, salvaguardándola; bajo el cielo, recibéndolo; frente a los dioses, esperándolos; y con los suyos, ayudándose mutuamente a comprender la muerte como algo distinto a una “nada vacía”. Los cuatro elementos en unidad.

El habitar es antes que nada una estancia con las cosas y entre ellas. El hombre espera a los dioses, quiere recibir el cielo y cuidar la tierra, quiere entender el sentido de su muerte, y, sólo encuentra cosas.

En el concepto del espacio se dan las coincidencias entre el filósofo y el escultor. El espacio era inquietante para ambos, pues rechazaron la idea del espacio referida por la ciencia física: el espacio cuantificable.

Para Heidegger el espacio significaba el lugar del “*topos*” griego, en cambio para el escultor le interesaba el espacio en tanto era “encerrado” por la obra

escultórica y en su relación al tiempo, como posibilitador de la espacialidad, un tiempo no de la física sino más afín a la música.

Chillida plasmó su pensamiento en sus escritos a manera de aforismos y en sus esculturas monumentales. El construir significa originariamente habitar. El auténtico construir, es aquel que de manera originaria dice al mismo tiempo hasta dónde llega la esencia del habitar, que tiene que ver con la manera en cómo somos en la tierra y nos relacionamos con el mundo.

En cambio, el habitar propuesto por Chillida a través de la escultura, nos enseña que toda creación humana es una instalación en un entorno, un espacio desde el que trazamos nuestro sitio. Y esto conlleva inevitablemente una injerencia y una transformación de la naturaleza (*physis*). Pero si ese cambio fue hecho desde el habitar, nunca es una escisión con su entorno, sino una integración. En definitiva, una penetración en la intimidad de la materia que se transfigura en lugares habitables.

Con la obra escultórica de Chillida aprendemos que ésta puede quedar integrada en un espacio, no sólo para el interior del museo, sino como arte público: en la plaza, en la orilla de la mar, en el parque. Abriendo un espacio político no exclusivamente destinado al discernimiento irreprochable del crítico o el adepto al arte, sino para todo aquel que desarrolle la capacidad de “escuchar la voz” de la materia con que fue realizada la obra y el “diálogo” de ésta con su entorno. Lugar y entorno, elegidos previamente por el artista, para el hábitat de sus esculturas. Pues, el lugar de emplazamiento debe ser un lugar “vivo”, donde fluya el habitar con las cosas, como dice Heidegger, para refundar lugares con la presencia de la obra artística, pero sobre todo con sentir del hombre que se



hermane con ese lugar, ya que, dice el creador: *“El hombre vivo es el que hace viva la obra...”*.

## **Primera Parte**

### *Eros: poíesis*





## Capítulo 1

### Eros: Poíesis

Es a partir de la mitología griega que se gesta la síntesis conceptual de *eros* y *poíesis*, pero es desde la filosofía pre-platónica que se reconoce a *eros* como generador de *poíesis*. Pero en el pensamiento ideal de Platón se justifica la expulsión del poeta de la polis por el filósofo-rey, dejando truncado el camino que seguían las obras del artista para radicar en la polis, convirtiendo con ello a *eros* en sólo deseo y a *poíesis* en producción técnica (en su sentido actual), significando la disgregación de ambos, omitiendo del primero la capacidad de ser el impulso productor del segundo. Además, el filósofo se apropia del saber, despojando al poeta de la jerarquía que había ganado desde tiempos arcaicos (Homero), señalado éste último en la *República*, como un simple imitador de los hechos de la realidad sin apego a la verdad y con pocos escrúpulos por el saber (*sophia*).

Haremos un recorrido por momentos básicos para la comprensión del surgimiento histórico de estos dos conceptos: *eros* y *poíesis*. Sobre todo *eros*, pues nos interesa mostrar que es él impulso creador, fertilidad de donde emerge *poíesis*. Así, daremos cuenta del *eros* mitológico de quien tenemos noticia por los escritos de la mitología griega; después encontraremos el *eros* cosmo-teogónico en los escritos de Hesíodo, como el dios del cual surgen los demás dioses, en una de las múltiples cosmovisiones que nos ha legado la mitología helena.

Centramos nuestra atención en el *eros* filosófico, derivado de un saber-pensante, que nos revelará a un *eros* demonio (*daimon*) y mediador entre los mortales y los divinos. Para lo cual nos ocuparemos de tres de los más

importantes diálogos de Platón: *El Simposio* o *Banquete*, *El Fedro* y *la República*.

Es con el filósofo de la academia que la historia de la filosofía fundamenta la aparición del *eros* y su relación con *poíesis*, y, ésta con la *physis*.

## Eros mitológico

El mito<sup>13</sup> (*Mythos*) es condición de posibilidad de aparición del *lógos* considerado como lenguaje (pensar, decir o reflexión y palabra) y no como más adelante en la historia se instauró como razón; y con éste la fundación de la filosofía. Lo que implica, la transición de un orden fuertemente jerarquizado por un sistema de narraciones sacras a un orden débilmente ponderado, donde la idea de

---

<sup>13</sup> “En un principio *mito* y *logos* no se oponen- el *logos* es *hieros logos*-, narración sagrada que recoge las gestas de los héroes y la vida de los dioses. Poco a poco, el *logos* se va transformando –pasa de mera representación a concepto”. Una serie de acontecimientos históricos como: el descubrimiento de la escritura, la invención de la moneda acuñada y, con ella, el surgimiento de la economía que propicia un rasgo importante del *logos*: su carácter de representación universal. Además, la importación al mundo griego de las técnicas geométricas y astronómicas, despojadas de contenido religioso. **Cfr.** Morey, Miguel, “Del mito al *logos*”, en *Los presocráticos* Montesinos, Barcelona, 1981, pp. 18-19. Tal parece que en la palabra *mitología*, se encuentra formada por una “mezcla de contrarios”: *mitos* y *lógos*. La historia de la primera es desde Homero historia de la retórica y de la elocuencia (el héroe Aquiles llegará a ser “buen hablador” (mitón te retar), al igual de Odiseo y Néstor (el anciano) quien es elocuente y preciso en el uso de las palabras adecuadas para evocar las numerosas historias acontecidas, a través de su existencia, de sus antepasados. La fuerza de su elocuencia reside, fundamentalmente, en la evocación del tiempo pasado. Cuando se plantea la reflexión griega (desde los presocráticos) de la naturaleza de la palabra y de la acción de la elocuencia, se reconocerá a Odiseo como *polytropos*, dando origen a que se hablara de *polytropía*, es decir la diversidad de los modos de un discurso (*polytropía lógou*), y el arte de la palabra *lógou chrésis*. Dejándose a partir de ese momento en segundo lugar a *mythos*, en relación con *lógos*. Es a partir del *Protágoras* de Platón que aparecen las críticas a las evocaciones del pasado que inducían a anteponer *lógos* a *mythos*, se habla del primero cuando se quiere dar razón del efecto mágico de la palabra, que seduce y persuade los ánimos por la correspondencia de la psique (alma), las armonías y los ritmos verbales. La palabra vista como instrumento de persuasión, será empleada por Platón para hacer persuasivo su propio discurso. Para Sócrates el verdadero poeta debería tratar en sus poemas *mitos* (*mythos*) y no razonamientos (*lógos*). Los dos verbos que se derivan de *mythos* son *mythéomai* y *mythologeúo*. El primero se ajusta al significado de *lógos*, refleja el valor de ‘orden’, ‘proyecto’, ‘deliberación’; significa: ‘digo’, ‘hablo’, ‘ordeno’, ‘delibero’, ‘pienso para conmigo’. *Mythologeúo* significa: ‘refiero’, ‘relato’, ‘narro’, se refiere a narraciones de *mythologíai* (sucesos entorno a dioses, seres divinos o de acontecimientos antiquísimos). *Mythología* y *mythologeúo* conservaron el significado originario de *mythos*: ‘palabra eficaz’ reducida a ‘narración no obligatoria, no implicadora de argumentaciones’, en tanto que el significado de *mythos*: ‘palabra eficaz’, ‘proyecto’, ‘maquinación’, ‘deliberación’, se transfirieron a la palabra *lógos* y sobrevivió en el verbo *mithyázomai* que conservó el significado originario no desvalorado de *mythos*, de lo cual *lógos* saco ventaja. **Cfr.** Jesi, Furio, *Mito*, Labor, Barcelona, 1976, pp. 11-22.

proporción, equilibrio y acuerdo, prevalecen como principios últimos de sometimiento. El mito es importante como ordenador de la vida social, pues establece un cuerpo de disposiciones y un principio de inteligibilidad de la existencia de la colectividad en el presente, por referencia a un momento original. Los mitos recuerdan a los hombres los temas inevitables de la existencia humana, sus problemas y preguntas abiertas, que sin respuestas definitivas, dan sentido y sustento a ella: el destino, la felicidad, la justicia, el amor, la muerte, el alma, el infierno, la naturaleza humana.

Atrás de un mito no hay una respuesta, sino un impreciso mundo contingente que la necesidad podrá someter. He aquí el poder de las narraciones míticas, no se cierran a una respuesta inmediata, sino por el contrario, permiten una posible respuesta como resultado de la capacidad creadora de la mente del hombre. La “verdad” del mito se detenta en su expresión de libertad, pues no está sujeto a una clase sacerdotal que lo administre, sino que su interpretación está en el libre albedrío de la voluntad del hombre que lo escucha y lo contempla, adecuándolo a sus sueños, a su propia vida. El mito no tiene un autor individual es el pueblo que lo crea y lo recrea en la oralidad, al transmitirlo de generación en generación.

De aquí que se justifique el inicio de nuestra reflexión, con la reminiscencia del mito de *eros*<sup>14</sup> en el mundo griego. El nacimiento de *eros* tiene cuando menos dos orígenes. El primero, sostiene que salió del huevo del mundo, siendo el primero de los dioses y, por ello, posibilitó el nacimiento de todos los demás,

---

<sup>14</sup> Eros a quien no debe confundirse con Imeros o Cupido. **Cfr.** Gaytán, Carlos, *Diccionario mitológico*, Editorial Diana, México, 1986, p. 75.

negándole paternidad a algún otro dios, a no ser a la diosa Ilitía, diosa de los Alumbramientos. El segundo, de manera incierta, se atribuye la paternidad de *eros* a *Afrodita* y *Hermes* o de *Ares*, o del propio padre de *Afrodita*, *Zeus*; asimismo se cree que *eros* fue hijo de *Iris* y del viento.<sup>15</sup> Esta cosmovisión griega nos muestra a un dios *eros* bajo dos formas y funciones diferentes: el antiguo que es tan viejo como el mundo y anterior a *Afrodita*, o, el joven que la tradición reconoce como el hijo de *Afrodita* y que hace su aparición en un mundo ya ordenado por *Zeus*, el padre de los dioses y de los hombres.

### Eros cosmo-teogónico

Otra manifestación del *eros* se da en la *Teogonía de Hesíodo*. Se presenta como principio nacido sin generación: “En primer lugar existió Caos (*Kháos*). Después *Gea* (*Galíia*) la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo (...). Por último, *Eros*, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos”.<sup>16</sup> Aparece *eros* en la tríada, no como el que permite la unión de los dos sexos con la intención de engendrar a otros seres divinos. *Kháos* (mezcolanza indiferenciada y sin forma) y *Gea* (*Gaíia*, asiento de toda cosa), no disponen en un principio de pareja sexual, el primero es un nombre neutro que, sin embargo, a partir de él “... surgió *Érebo* y la negra

---

<sup>15</sup> Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Alianza, México, 1986. p. 68.

<sup>16</sup> Hesíodo, *Teogonía en Obras y fragmentos*, Gredos, Barcelona, 2000, p. 16.

noche. De la noche a su vez nacieron el Éter y el día...”<sup>17</sup> *Gaia*, es un término femenino, ella concibe sin la ternura de una madre, quizás porque de ella misma extrae de su propio interior a sus dos futuros compañeros sexuales: *Urano* y *Pónto*.

Y aquí ¿cuál es el papel de Eros en esta historia? Él no es factor de unión ni de aproximación de dos seres diferenciados por su sexo, para dar origen a un tercero que venga a añadirse a los primeros. Más bien, eros hace posible la manifestación de la dualidad y la multiplicidad contenidas en la unidad que *Gea* representa.

*Gea* ha extraído de sí a *Urano* a manera de complemento masculino para unirse sexualmente. Lo ha hecho de tal manera que la cubra por completo para que la posea bajo de sí, la resguarda y se derrama en ella, sin espacio ni tiempo, pues ambos, son uno y lo mismo, no están aún verdaderamente separados. Su unión sexual no conduce a nada, todos los hijos que engendra *Gea* quedarán encerrados en sus entrañas: los doce Titanes, los tres *Hecantoquires* y los tres *Cíclopes*.<sup>18</sup> Estarán bloqueados en el seno de *Gea*. Será *Cronos*, el hijo más pequeño, quien realice el acto de castración de *Urano* por consejo de su madre, así una noche que éste sediento de amor poseyó y se extendió sobre *Gea*, *Cronos* saliendo de su escondite alcanzó los genitales de su padre con la mano izquierda y con la mano derecha empuñó la poderosa hoz de enormes y afilados dientes, cercenando su sexo y tirándolo en forma indiferente por encima del hombro.

---

<sup>17</sup> **Ídem.**

<sup>18</sup> Los doce Titanes eran: Océano, Ceo, Crío, Hiperión, Jápeto, Tea, Rea, Temis, Mnemósine, Febe, Tetis, Cronos. Los tres Hecatonquires llevaron por nombre: Coto, Briareo y Giges, monstruosos engendros. Los tres Cíclopes (“Vista redonda”) que poseían un solo ojo, de soberbio espíritu que regalaron a Zeus el trueno y le fabricaron el rayo: Brontes, Estéropes, Arges. Hesíodo, **Op. Cit.**, p. 17.



Las gotas de sangre las recoge *Gea*, al paso de un año dará origen a esas potencias que encarnan la guerra, el conflicto y la división, las cuales se encargarán de cumplir la maldición lanzada por *Urano* contra sus hijos: Los Gigantes, las Ninfas *Melias* y las *Erinias*.

Una vez mutilado *Urano* y separado de *Gea*, hace su aparición en el escenario del mundo, perfilándose en esta inicial desgarradura la división, el conflicto, la guerra entre quienes el parentesco y la consanguineidad les une hasta convertir a cada uno de ellos en dobles, hasta cambiarlos en réplica exacta de todos los demás. Desde el momento que los genitales de *Urano* fueron arrojados al Mar, en el Póntos y en medio de la espuma (que es a la vez esperma y flujo marino) emerge una doncella, esa graciosa diosa concedora de todos los hechizos y de todas las trampas propias de la seducción, llamada *Afrodita*. Su nacimiento permite la unión y aproximación de los seres separados por su absoluta individualidad y opuestos por su sexo. *Eros* e *Hímero* (que aparece aquí sin nacimiento), serán sus asistentes. *Eros* desempeñará un nuevo rol, ya no actuará como esa pulsión que, desde el interior del *uno*, provoca la escisión en *dos*, sino se convertirá en el instrumento que en el marco de esa bisexualidad fijada para siempre, permitirá que *dos* se unan con la finalidad de engendrar un *tercero* y así continuar la serie indefinidamente.

Al asumir *eros* este nuevo estatuto, pasar de divinidad primigenia a convertirse en complemento servidor de *Afrodita*, significa de inicio operar desde el interior como una unidad donde no había pareja sexual, era la manifestación de la superabundancia de ser que le posibilitaba extenderse hacia el exterior e

iluminar otras nuevas entidades. *Eros* era plenitud, no era falta o carencia ni deseo.

Ahora dentro de su nueva función en la génesis del mundo, *eros* genera la aparición de seres individualizados, delimitados por un contorno de orden general. El joven hijo de *Afrodita* se desenvuelve entre dos términos, en una relación binaria de carácter problemático, por un lado brinda a cada miembro de la pareja una sofisticada estrategia de seducción, donde la vista y la mirada son fundamentales en la búsqueda en el otro de lo que se carece. Estableciendo una relación especular donde cada uno busca en el otro sus propias carencias, pues quién está completo y no tiene carencias, no necesita de *eros*.

La intervención del ser surgido fuera de la unión sexuada, no ha sido el único planteamiento para explicar el nacimiento del cosmos con todos sus componentes, paralelo a esto se dan especulaciones teológicas como las de Ferecides de Sirios y Acusilao de Argos.<sup>19</sup> Para el primero, *eros* surgió al mismo tiempo que *Cronos* y que *Ctonia* (la terrestre), Zeus asume la función de demiurgo (artífice), uniéndose a *Ctonia* que se transforma en la Tierra, el propio *Zeus* parece metamorfosearse en *eros*, por esta unión sexual aparece como el creador del cosmos. Para el segundo, *Eros* es un ser nacido de las dos primeras entidades sexuadas: el *Erebo* o *Éter* (principio masculino) y la Noche (el principio femenino), ambos venidos del Abismo.

El poder creador y divino de *eros*, se desdobra en dos aspectos complementarios y simultáneos: es unificador y diferenciador. “De la división

---

<sup>19</sup> Calame, Claude, *Eros en la antigua Grecia*, Akal, Madrid, 2004. p. 186.

generada por la unión nace un orden en el que, para retomar la idea neoplatónica, se armonizan las diferencias”.<sup>20</sup>

El aspecto generador y unificador se encuentra en Parménides quien relata que la diosa suprema concibió a eros como el primero de todos los dioses, es el proceso de engendramiento teogónico.

Así, se ha pasado de una inicial explicación de un proceso de creación, considerado estático, a una concepción filosófica del cosmos. *Eros* es, simultáneamente, entidad primigenia, principio metafísico poderoso que impulsa las relaciones entre: las cosas, los hombres y los dioses.

## Eros filosófico

Para la comprensión de la naturaleza de eros, es pertinente examinarlo desde los diálogos de Platón, a partir de *El Banquete*.<sup>21</sup>

Haremos la revisión del concepto del eros platónico, apoyado en *El Banquete*, sin que lo analicemos exhaustivamente, sino sólo mostraremos los pasajes más significativos del diálogo en que participan los comensales invitados a la festividad, donde cada uno de ellos eleva un discurso a favor del dios eros.

---

<sup>20</sup> **Ídem.**

<sup>21</sup> *El Banquete* o *Simposio* se reconoce como una obra maestra de la literatura universal. Platón la compuso en su etapa de madurez, cuando tenía entre cuarenta y cincuenta años. Es sin duda uno de los diálogos más leídos, pero no de fácil de comprensión. No obstante ser leído e interpretado desde los más diversos puntos de vista (filosófico, psicoanalítico, literario, poético), dada su extraordinaria riqueza, exige del lector tener simultáneamente: sensibilidad artística, inteligencia y formación filosófica. Un desarrollo del *Banquete* en la interpretación de Giovanni Reale, que siguiendo a Nietzsche a partir de su frase: “Todo lo que es profundo ama la máscara”, otorga a cada uno de los interlocutores del diálogo una máscara, desde la cual, en su velar para desvelar muestra el fondo del mensaje sobre Eros en el diálogo de Platón. **Cfr.** Reale, Giovanni, *Eros demonio mediador*, Herder, Barcelona, 2004. pp. 31-34 y 263-265.

*El Banquete* discurre como una conversación entre Apolodoro<sup>22</sup> y un desconocido que relata los discursos sobre Eros, que se dieron en la casa del poeta Agatón con motivo de la celebración de su triunfo poético, conforme éste mismo los escuchó de boca de Aristodemo,<sup>23</sup> seguidor de Sócrates. Es decir que el discurso platónico es el relato de un relato de otro relato. Hay que considerar que el banquete es el sitio y el medio, por el cual el hombre-ciudadano tiene acceso al placer (*hedoné*) y a la felicidad (*eudaimonia*), en el ámbito de la esfera de lo privado. Del mismo modo la asamblea será el espacio y medio, para que el hombre público tenga acceso a la libertad y el poder.

En casa de Agatón tiene lugar un solemne banquete, para celebrar la victoria conseguida por él en la representación de su primera tragedia. El anfitrión invita a Sócrates a sentarse junto a él, con el fin de aprovechar su cercanía y así ser receptor de la sabiduría del filósofo, quien responderá con una falsa modestia de que su saber es algo común, mediano e equivoco, similar a un sueño. En tanto que la sabiduría del poeta es reconocida por miles de griegos que habían ovacionado la belleza y esplendor de su arte poético. La ironía socrática de menospreciar su sapiencia, establece una deliberada distancia entre filosofía y poesía, que en realidad consiste en presentar la superioridad del arte del poeta, como inferior, pues al ser de una mayor aceptación popular, sitúa a la sabiduría poética como vulgar; dejando a la filosofía como un saber reservado para un grupo minoritario y por ende sospechoso para las multitudes. La dilucidación de cuál es

---

<sup>22</sup> Apolodoro (Obsequio de Apolo) es uno de los discípulos que presenciaron la muerte de Sócrates, se vanagloriaba de ser filósofo y despreciaba a los comerciantes ricos.

<sup>23</sup> Aristodemo ('el mejor del pueblo'), se cuenta que era un hombre cuya fealdad rebasaba la de Sócrates y sin alcanzar la belleza interna de éste, era conocido por su ateísmo.

la mejor sabiduría (pensar o poetizar), se dará con el arbitraje de Dionisos,<sup>24</sup> lo que equivale decir que la lucha entre filosofía y poesía se dará en su señorío. Terminada la comida Erixímaco propone pronunciar discursos en alabanza de Eros, pues éste ha sido olvidado por los poetas, convirtiendo el banquete en un ‘simposio de discursos’: cada invitado, por turno, deberá hacer un elogio de eros, ‘lo más bello posible’, con lo cual posibilitará el encuentro entre filosofía y poesía. Ante tal propuesta y contando con la unanimidad de los presentes, corresponde a Fedro<sup>25</sup> tomar la palabra en primer término, de acuerdo al lugar en que se encuentran sentados. Tomarán la palabra de derecha a izquierda, como era la costumbre en el simposio.

El discurso de Fedro fue sutil, débil, se funda sobre todo en la autoridad de los poetas. Eros es el más antiguo e importante de todos los dioses, causa de toda excelencia, virtud (*areté*) y felicidad (*eudaimonia*) suscita deseos de honor y, por lo tanto, es fuente de virtud, especialmente de aquella virtud en la que se basa la comunidad de los hombres, el Estado, pues considera la relación de Eros con la polis del todo armoniosa, la excelencia política como la individual depende del ímpetu erótico. Él enfatiza el vínculo entre heroísmo y Eros, el heroísmo de Aquiles<sup>26</sup> lo atribuye a su erotismo, a su amor por Patroclo<sup>27</sup> a pesar de las burlas

---

<sup>24</sup> Dionisio o Dionisus: fue el nombre que los griegos dieron al Dios del vino y que los romanos lo equiparan con el Dios Baco. Dios del vino y del exceso, de la locura ritual y del éxtasis. Hijo de Zeus y de la mortal Sêmele, representa la emoción y el caos, en contraposición al dios Apolo, dios que representa la armonía, el orden y la razón. Ambos dioses representan el arco y la lira, la guerra y la música.

<sup>25</sup> Fedro (*Phaidros*) en griego significa “brillante”. Se le consideraba un orador apasionado, pero frío a la hora de actuar.

<sup>26</sup> Fue hijo de la diosa Tetis y Peleo, fue sumergido en las aguas de la Estigias (laguna del infierno mitológico) para hacerlo invulnerable, pero como el agua no tocó el talón por donde Tetis lo sujetaba, éste fue su único punto débil. Cuenta la leyenda que fue Paris quien lo mató acertando una flecha en su talón, pero fue vengado por las flechas envenenadas de Filoctetes. Ver Gaytán, Carlos, *Diccionario mitológico*, **Op. cit.**, pp. 21,177.

<sup>27</sup> Patroclo fue compañero de Aquiles en la famosa guerra de Troya, promovida por Menelao, rey de Esparta para rescatar a su esposa Helena quien había sido secuestrada por Paris. Al haber tenido una disputa Aquiles

de Esquilo. El eros de Fedro se parece a él: brillante, bello y jovial. El Dios eros: “...es el más capaz de hacer al hombre feliz y virtuoso durante su vida y después de su muerte”.<sup>28</sup>

Sigue el turno de Pausinas,<sup>29</sup> quien contradice a Fedro, pues desaprueba cómo ha alabado a eros, ya que no consideró que existan dos, como existen dos Afroditas (*Urania* y *Pandemia*), y que sea prioritario saber a cual debe en verdad alabarse. Así comienza por distinguir entre eros Ouranos y eros Pandemos, el primero hijo de Afrodita ingénita (no engendrado) e intemporal; el segundo es hijo de Zeus y Dione, y por ello temporal. El Ouranos representará las pasiones celestiales, en tanto el “pandémico” nos recuerda las terrenales. Esta dualidad que se presenta en el diálogo: alma-cuerpo, bien-mal, temporal-eterno, verdad-falsedad. Sin embargo, se mantienen separados los opuestos, cosa que le será criticada a Pausinas. Pero gracias a esta dualidad de eros se explica la naturaleza de la polis y sus leyes, es decir, no se cae en los extremos y se tiene siempre presente que el individuo y la comunidad son entidades opuestas, pero necesarias. Ya que si sólo eros fuera celestial, no habría necesidad de que el hombre viviera en sociedad.

---

con el rey Agamenón (por el reclamo de éste a Aquiles de la esclava Briseida, a quien tuvo que devolver), lleno de cólera por la deshonra, decidió no luchar más. Los aqueos se veían superados por los troyanos, ante esto Patroclo pidió permiso a Aquiles para ir en su ayuda, vistiendo las ropas de Aquiles se enfrentó al poderoso Héctor quien le venció. La muerte de Patroclo fue llorada por Aquiles, quien decidió salir a vengar la muerte de su amigo, enfrentándose en duelo personal con Héctor a quien mató. Véase Homero, *La Iliada*, Gredos, Barcelona, 2001, pp. 313-339.

<sup>28</sup> Platón, *Simposio* (Banquete) o de la erótica, Editorial Porrúa, México, 1996, p. 356.

<sup>29</sup> Pausinas fue alumno del sofista Pródico, quien se consideraba sabio.

Después habla Erixímaco<sup>30</sup> ocupando el turno de Aristófanes, quien se encontraba indispuerto por tener hipo marginándolo de participar. Erixímaco se propone completar el discurso de Pausinas, pues considera que el eros enfrentado por éste, en realidad debe considerarse como complementarios. Luego postula que los eros opuestos: el eros hermoso que identifica con la musa *Urania*; en tanto el eros vulgar que se apega a *Polimnia*, se atraen. Dando paso a una síntesis que tiene como resultado a un 'eros bueno', cuya característica principal consiste en la armonía (de la cual participa él) y el ritmo como se da en el arte de la música y su expresión en una ley cósmica universal que regula desde los ciclos agrícolas hasta el movimiento de los astros del cosmos, sin que quede fuera la experiencia humana, todo gracias a las fuerzas (*dynamai*) primigenias del doble eros. Como médico Erixímaco posee el conocimiento de lo erótico del cuerpo (propone no controlar al eros vulgar, sino gozar de él lo que de agradable contenga), además del arte adivinatorio (*Mantiké episteme*) en éste arte recaerá el cuidado y atención del eros; el arte del control mental o arte de la profecía (*Mantiké techné*),<sup>31</sup> estas últimas artes, le permitirían producir y conocer los amores; y la paz entre los hombres a su voluntad y, sobre todo, la comunicación recíproca entre los dioses y los hombres. Es en especial la medicina (como técnica curativa) el arte de infundir en los cuerpos amores buenos, identificando el sumo bien con la maximización del placer. Por ello, se considera como médico un demiurgo (artífice) creador de eros, que mediante su ciencia y su arte domina. En el discurso de Erixímaco, eros pasa

---

<sup>30</sup> Erixímaco tenía prestigio como médico y por ello pretendía ser filósofo, pues creía que la técnica curativa es un saber suficiente que le da autoridad sobre otro cualquier tema y, por esto, sabe lo que es bueno y lo que es malo, no sólo para el cuerpo sino para todo el hombre.

<sup>31</sup> *Mantis* es el nombre que se dio al adivino, profeta, es decir, a toda persona que predice el porvenir en el mundo griego. **Vid.** Bloch, Raymond, *La adivinación en la antigüedad*, FCE (Breviarios 391), México, 1985. p. 13.

de una dimensión antropológica a una dimensión universal cósmica. Su poder es universal, acompañado de las virtudes que se consagran al bien de los hombres como de los dioses, alcanzando para todos la felicidad que nos acerca entre mortales y divinos. La armonía entre los contrarios, se expresa como la armonía entre *el arco y la lira*, buscando ser Uno.

Para Aristófanes<sup>32</sup> *eros* no es debidamente alabado por el desconocimiento de su poder, lo que implica ignorar la propia naturaleza del hombre: incompleto y carente. Lo erótico radica en el hombre, sólo el hombre es erótico. El hombre que al principio era doble y redondo, con cuatro manos, cuatro piernas (que le permitían una gran velocidad) y dos rostros. En un principio tres eran los sexos: el masculino, descendiente del sol; el femenino, descendiente de la tierra; y el andrógino, descendiente de la luna. Estos últimos por ser seres completos, no tienen necesidades que le hagan rendir culto a los dioses, pero su ambición los lleva a intentar subir hasta el cielo y agredir a los dioses. *Zeus*, con el consenso de los demás dioses, decidió ordenar a *Apolo* cortar y separar a cada andrógino por la mitad. Lo mismo sucedió con el sexo masculino y el sexo femenino, la originaria naturaleza fue dividida en dos (los hombres en dos hombres, las mujeres en dos mujeres), al pretender ser dioses, lo que mostró su ser carente e incompleto, descubriendo su verdadera naturaleza. Pero cada una de las dos mitades producto de la división no sabe vivir sola y persigue por todos los medios la otra mitad. *Zeus* quiso corregir el exceso de castigo, desplazando los órganos sexuales

---

<sup>32</sup> Poeta de la antigua comedia que junto a Eupolis y Cratino, fueron equiparados con Sófocles y Esquilo en la Tragedia. Aristófanes (448-380 a.c.) es el más grande de los comediantes, son once piezas las que se conocen: *Los arcanienses*, *Los caballeros*, *Las nubes*, *Las avispas*, *La paz*, *Las aves*, *Lisístraat*, *Las tesmoforias*, *Las ranas*, *Ecclesiazusae o Asamblea de mujeres* y *Pluto*. Véase: A, Petrie, *Introducción al estudio de Grecia*, FCE, México, 1980, p. 160.



hacia delante, para que fuera posible la reproducción sexual entre hombre y mujer, en que fueron separados los andróginos, buscando preservar la raza humana. El mayor castigo será la soledad experimentada por la mitad del andrógino que no logrará encontrar su otra parte. Aquí surge *eros* como el remedio a la incisión, de la división en dos; él será quien ayude al reencuentro con la otra mitad, su deseo será hacer de dos uno. Aristófanes identificará a *eros* con la sexualidad, ya que sólo en el éxtasis sexual se experimenta la recuperación del andrógino. Es en el amor donde se busca a su congénere deseando unirse a él, fundiéndose el uno con el otro. *Eros* aparece como fuente de felicidad para todo el género humano, dicho por Aristófanes *eros* es la aspiración al uno y al todo originario. Ese Uno que en Platón es la causa del bien y la *díada* la causa del mal. Lo cual significa que recobrar la antigua naturaleza es recuperar el Bien para el hombre, recuperar la identidad, devenir ambos la misma cosa. *Eros* se establece como nostalgia del Uno. Desde luego que en el pasaje del discurso de Aristófanes hay mensajes cifrados por Platón que aquí no podemos develar, pues escapa a nuestro objetivo fundamental: localizar el momento en que *eros* es considerado como el generador de poésis.

Agatón<sup>33</sup> pronunciará un discurso como símbolo del poder de la poesía. La oposición entre él y Sócrates devela el auténtico interés por encontrar sí es que la poesía, además de ser bella, puede ser verdadera. Agatón iniciará precisando el cómo se debe hablar en un discurso de alabanza a *eros*. Primero se debe exponer qué es aquello (su naturaleza) de lo que se habla, y luego, cuáles son sus

---

<sup>33</sup> El poeta trágico y anfitrión del Banquete, por su triunfo con la primera tragedia, contaba con aproximadamente 30 años de edad, cuando se dio el evento. Se le describía como un hombre joven y bello, pero de fisonomía, voz e indumentaria muy femeninas.

características esenciales o dones. Para el poeta *eros* es el más bello y mejor de los dioses: el más joven, delicado y flexible. Es juvenil porque prefiere siempre convivir con los jóvenes que con los mayores. La concepción del *eros* de Agatón se opone a lo dicho por Fedro, quien había caracterizado a *eros* como el más antiguo de los dioses, sino que es de edad reciente. La delicadeza de *eros* se manifiesta en que habita en los corazones y almas de los hombres; su flexibilidad es palpable al entrar y salir de ellas. Esta característica se opone a la expresada por Aristófanes, quien presentó a *eros* como enmienda a la sajadura y soledad del hombre. Su hábitat lo establece en los cuerpos y almas bellas, floridas y perfumadas: Él siempre permanece joven. Las virtudes platónicas (justicia, templanza, fortaleza, prudencia) que se atribuyen a los miembros de la polis griega, también le son reconocidas a *eros*, lo que indica que no hay oposición entre ellos. Pues sólo el amor filial (*philia*) entre los ciudadanos genera comunidad. *Eros* no sufre ni ejerce violencia, todos sirven y se sirven de buen modo de él. La templanza radica en *eros* al ser capaz de dominar los deseos y placeres. La fortaleza se manifiesta porque domina a los demás dioses, no por la vía violenta, sino por el de la sabiduría, pues conoce el arte de propiciar el nacimiento, reproducción y crianza de los animales; domina la sabiduría de la poesía. Quien es tocado por *eros* domina las grandes artes, no importa si es mortal o divino; es poeta y vuelve poeta a todo aquel que quiere serlo. Procura toda clase de bienes. Agatón al elogiar a *eros* en realidad lo que hace es alabarse a sí mismo.

Hay un interludio por parte de Sócrates antes de que éste emita su discurso de encomio a *eros*. Rechaza los criterios que han seguido los que le antecedieron en la palabra. Con ironía señala la certeza que tenía, al decir que el discurso más

bello sería el del poeta Agatón y por ello él quedaría sin elementos para alabar a eros. Los discursos no le satisfacen, pues considera que el verdadero elogio debe estar basado en la verdad y sólo en ella, y no en criterios de opinión que hacen creer a quien no lo conoce como el más bello y bueno. Pide a los comensales su permiso para elaborar un discurso que permita oír la verdad sobre eros, no basado en la retórica empleada por los poetas (que no han sido elogios según la verdad de la cosa), sino en el libre torrente de palabras y frases que vayan viniendo a su mente. Todos incitaron a hablar a Sócrates de manera conveniente.

Sócrates interviene preguntando a Agatón sobre la naturaleza de eros, antes de iniciar su propio discurso: ¿el deseo es deseo de algo o de nada? Sócrates obtiene el asentimiento de Agatón de que el deseo es deseo de algo que no tenemos, es decir, que no se posee aquello de lo que es deseo, supone siempre una carencia. Emerge así la conclusión de que eros es deseo de aquello de lo que se carece. Eros ama las cosas que necesita, él no es la cosa amada, sino el amante. ¿Cuál es el objeto específico del que eros siente carencia? Las cosas bellas que a la vez son las cosas buenas, eros es el deseo de cosas buenas por carecer de ellas. Agatón no es capaz de contradecir a Sócrates y éste le indica que no es a él a quien no se puede contradecir, sino a la verdad.

Platón hace hablar a Sócrates bajo la máscara de *Diótima de Mantinea*, a fin de saber qué es eros, cuál es su causa y la relación de él con la filosofía. El diálogo entre Sócrates y la sacerdotisa es un auténtico ceremonial de iniciación en los misterios de lo que es en verdad eros. En el cual *Diótima* funge como guía y conduce a Sócrates para que distinga las partes de lo erótico. Es a partir del conocimiento de los opuestos (belleza-fealdad, bueno-malo, conocimiento-

ignorancia), y la aceptación de Agatón de que eros no posee la belleza, pero tampoco la fealdad, que *Diótima* hace aceptar a Sócrates en el diálogo que: eros no es bello ni tampoco feo, pues siempre va en busca de lo bello y de lo bueno, pero tampoco significa que sea lo contrario, sino que él es un *intermedio* entre lo bueno y lo malo, entre lo bello y lo feo, entre lo mortal y lo inmortal, entre lo humano y lo divino. *Eros* es un mediador que vincula los opuestos, pero más cerca del término positivo que del negativo. Es un gran demonio<sup>34</sup> (lo demónico) medianero e intérprete entre los hombres y los dioses, tiene una función integradora, que gracias a esto, el todo queda unido consigo mismo. Florece y vive en tanto está en la abundancia, pero de la misma manera se extingue para volver a renacer.

Todo lo dicho hasta aquí tiene una importante consecuencia: eros no es un dios, como había afirmado Fedro. Pues si lo fuera, participaría de todo lo bello, de todo lo bueno, de todo el saber. También queda refutada la teoría de Pausinas de mantener separados a los dos eros y, consecuentemente, la síntesis de estos propuesta por Erixímaco.

El discurso de Aristófanes es insatisfactorio desde el punto de vista ontológico, ya que disuelve la realidad de la oposición al presentarla como un castigo de *Zeus*, no como algo originario, no da razón del principio ni de los cambios.

---

<sup>34</sup> El término no se refiere al concepto cristiano que recoge connotaciones negativas, sino al griego *demon*. Friedländer nos aclara el sentido en que debe ser considerado *lo demónico*, diciendo: “Es la imagen de lo demónico’ como una zona ‘entre’ la superficie humana y la divina que, por su situación intermedia, ‘enlaza el todo conjuntamente consigo mismo’. Diótima sitúa ese reino, al comienzo de su mito de Eros, y lo hace como lugar de tráfico entre dioses y hombres, para lo que está todo el arte de la mántica y el sacerdotal, toda la brujería y la magia...”. **Vid**, Friedländer, Paul, *Platón. Verdad del Ser y realidad de la vida*, Tecnos, Madrid, 1989. p. 56.

¿Pero, a qué padres debe su nacimiento Eros? El mito de *Penía* y de *Poros*, le servirá a *Diótima* para justificar la fecundación y el nacimiento de eros. *Diótima* le narra a Sócrates el acontecimiento. Para celebrar el nacimiento de *Afrodita* los dioses realizaron una gran fiesta, participando *Poros*, dios del recurso o de la abundancia, hijo de *Metis*, diosa de perspicacia o la prudencia. A mendigar frente a la puerta se presentó *Penía*, diosa de la carencia y de la pobreza. *Poros* embriagado, entró en el jardín de *Zeus* y se durmió. *Penía* aprovechó la ocasión y se acostó con él para concebir a Eros. Al ser concebido el día en que nació Afrodita, Eros se convertirá en su compañero y servidor, como la diosa es bella él se apasionará de su belleza, por ello es que siempre buscará alcanzarla. Es así como eros heredará una naturaleza doble de sus padres: la riqueza y la pobreza. Ésta doble naturaleza, sintéticamente mediada, que hereda: “Por una parte siempre es pobre, y lejos de ser bello y delicado, como se cree generalmente, es flaco, desaseado, sin calzado y sin domicilio, sin más lecho que la tierra, sin tener con qué cubrirse, durmiendo a la luna, junto a las puertas o en las calles; en fin, lo mismo que su madre, está siempre peleando con la miseria. Pero, por otra parte, según el natural de su padre, siempre está a la pista de lo que es bello y bueno, es varonil, atrevido, perseverante, cazador, hábil; ansioso de saber, siempre maquinando algún artificio, aprendiendo con facilidad, filosofando sin cesar; encantador, mágico, sofista: por naturaleza no es mortal ni inmortal, pero en un mismo día aparece floreciente y lleno de vida, mientras está en la abundancia, y después se extingue para volver a revivir, a causa de la naturaleza paterna”.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Platón, *Simposio*, **Op. Cit.**, p. 372.

*Eros* es mediación y síntesis, entre carencia y posesión, fuerza en constante movimiento que liga y unifica los opuestos, teniendo a lo bello y lo bueno como aquello que hay que alcanzar para procurar la felicidad. El *eros* platónico tiene una estructura bipolar. Está entre la sabiduría y la ignorancia; la sabiduría es una cosa bella y, por ello, es que él al amar lo bello ama la sabiduría, es decir, es filósofo en tanto que busca el saber (*sophia*). Filósofo es aquel que está entre la sabiduría divina y la ignorancia terrenal. Filosofar es desear ver o saber lo bello del todo. Filosofía es, pues, *eros*: amor al saber.

Así es el demonio mediador llamado *eros*, quien nunca colmará su deseo a plenitud, pues será éste infinito y la carencia será el que lo mueva entre los mortales y los divinos. G. Krüger define así la relación entre *eros* y el filósofo, diciendo que: “La filosofía es un ‘misterio’, porque es un amor puro, *apasionado*. Éste amor es el deseo, insaciable en el mundo, de la sabiduría, que sólo puede poseer un ser divino y viceversa. ‘Filosofía’ es ser capturado por la potencia demoníaca de ese amor; no el saber mecánico de un dominio racional del mundo, sino la inquietud hacia lo que está lejos, hacia el ser verdaderamente divino, que es el único que sabe. Al igual que el *eros* en general, en cuanto potencia indigente, es similar al hombre, Así también en cuanto demonio filosófico es semejante al hombre filosófico...”<sup>36</sup>

*Eros* es el amante y no el amado como fue definido por Agatón líneas arriba. Sócrates cuestiona a *Diótima* sobre los beneficios o utilidad que le aporta *eros* al hombre, al ser éste un amante de las cosas bellas y lo bello tiene una coincidencia del bien.

---

<sup>36</sup> Citado por Reale, Giovanni, *Eros demonio mediador*, **Op. Cit.**, pp. 192-193.

¿Qué ventajas tiene el hombre al conseguir cosas buenas a través de *eros*? Sin duda es que le aporta felicidad (*eudaimonia*), pues todas las acciones que realiza las procura con ese fin (*telos*), entonces según Platón, Eros se convierte en la fuerza impulsora, generadora, que anima todas las acciones del hombre hacia lo bueno y lo bello, para alcanzar el fin último, el bien supremo: la felicidad (*eudaimonia*).

Aquí se encuentra vinculado *eros* a la *praxis* humana con todo lo que hay de variable e imprevisible en ella. Así existe la necesidad de que se cumpla cabalmente la tríada que forma la acción humana, pues si llegará a faltar algún elemento de ella, sólo derivaría en una mera faena (trabajo), esta tríada se compone de: *eros* (potencia impulsora), lo bello y lo bueno (sostén de la acción), y, la felicidad (fin de la acción).

Si bien *eros* es el fundamento de todas las acciones humanas, no a todas éstas se le denomina con el término 'erótico', pues es condición indispensable que la acción tenga un vínculo con lo bello. La motivación manifestada por *eros* al ir hacia el bien, es por su anhelo de engendrar en lo bello, no sólo en lo referente al cuerpo, sino a otros ámbitos del alma humana. Precisa Platón que *eros* es una búsqueda de procrear en lo bello, ya sea en el ámbito físico o espiritual, lo cual le libera de la carencia o deficiencia más notable en el hombre: la muerte. La generación lleva a un continuo nacer en el ámbito de lo mortal, una reproducción de lo inmortal. Triunfo manifiesto de lo mortal sobre la muerte, que garantiza una permanencia en el ser.

Platón señala en voz de *Diótima*, el bien es eterno y por ello inmortal, en tanto *eros* es deseo y búsqueda del bien, es también deseo y búsqueda de la

inmortalidad. Busca la inmortalidad aquel que es mortal, por esto *eros* procura prolongarse engendrando en lo bello o adquiriendo aquello de lo que carece, su objeto es la generación y la producción de la belleza. ¿Por qué sólo se atribuye el nombre de *eros* a una parte determinada de las acciones humanas? Hay un ejemplo fundamental, la palabra poesía (*poíesis*)<sup>37</sup> en general expresa la causa que una cosa, pase del no-ser al ser, siendo así poesía ‘creación’ que lleva acabo el creador: ‘el poeta’. Algo análogo sucede en el caso de *eros*, pues éste desea alcanzar lo bueno que nos proporcione felicidad en nuestra alma, convirtiéndose esto en el asunto central de su aspiración. Platón nos dice en voz de *Diótima*, recordando el discurso de Aristófanes, que: “... sostengo que amar no es buscar ni la mitad ni el todo de sí mismo, cuando ni esta mitad ni este todo son buenos (...). Por que los hombres sólo aman lo que es bueno”.<sup>38</sup> *Eros* tiende a poseer el bien de manera permanente, de engendrar y de alumbrar en lo bello mediante lo corporal, ya mediante el alma. Sólo en el vínculo armonioso de la belleza y la alegría se engendra y se produce lo bello. “Por qué la belleza, Sócrates no es como tú te imaginas, el objeto del amor... Es la generación y la producción de la belleza”.<sup>39</sup> Pero ¿Por qué el objeto de *eros* es la generación? *eros* es deseo de generación porque en ella actualiza el nacimiento continuo que forma lo que en el mortal es inmortal. Si el Bien es perenne y por ello eterno, y si *eros* es deseo del

---

<sup>37</sup> Se atribuye a Heródoto haber sido el primero en haber empleado el verbo *poiein*, en referencia a la poesía, término que después en la filosofía de Platón, Aristóteles y los helenistas se generalizaría. En Heráclito también aparecen las palabras, *poietés*, *poíesis*, *poíema*, al igual que el verbo *poieo*, con el significado de componer poesía, acepción que en Platón se repite, llegando a significar ‘representar a alguien o a algo poéticamente’. Platón desarrollará en vinculación con el logos: “la *poíesis* no es simple poesía, meros versos, sino *actividad creadora*, un modo de sabiduría, un poder del que *Eros* hace partícipe al hombre, una *dínamis* entre el ser y el no-ser.” Romero de Solís, Diego, *Poíesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Taurus, Madrid, 1981, p. 101.

<sup>38</sup> Platón, **Op. Cit.**, p. 373.

<sup>39</sup> **Ibidem.**, p. 374.



supremo Bien, entonces es deseo de inmortalidad. La inmortalidad es objeto de deseo de *eros*. Inmortalidad que no es buscada sólo en lo corporal, sino también por el alma. A éste linaje de progenitores también pertenecen los poetas (*poietai*) y creadores en general, que desean engendrar en la belleza y en sus obras, en cuerpo y alma, su renovación para participar de la inmortalidad.

Los hombres también desean participar de la inmortalidad, dirigiendo su *eros* hacia las mujeres para engendrar su descendencia y así mediante sus hijos perpetuarse. Pero hay un nivel superior en la escala de la inmortalidad, donde *eros* actúa más según el alma que el cuerpo, concibiendo y alumbrando lo que al alma le es más propio: la sabiduría y las virtudes. De estas últimas serán la templanza (*sofrosyne*) y la justicia (*dikaiosyne*) las principales relativas al ordenamiento de la vida privada y de la vida pública en un Estado ideal.

Todo cuanto hasta aquí nos ha dicho Platón en voz de *Diótima*, no es más que la propedéutica del amor. Falta por ascender la escalera que nos lleve a los grandes misterios sobre las cosas de *eros*, hasta alcanzar la contemplación de la Belleza en sí, que es Idea de lo Bello. *Diótima* conducirá el ascenso, camino dialéctico, por la escalinata de *eros* para alcanzar la suprema idea de lo Bello en sí. El primer peldaño de la escalera de *eros* es el amor por la belleza que se encuentra en los cuerpos, no desde un acercamiento sexual, sino de una emoción producto de la visión y deleite de la belleza, ya a partir de la que se manifiesta en el cuerpo y con el cuerpo, en la forma de la belleza que se encuentra en el cuerpo y en todos los cuerpos bellos. Este amor que atrae al verdadero amante, tiene su centro de interés en el gozo de la belleza de la forma en sí presente en todos los cuerpos bellos, que va más allá de la pura satisfacción sexual.

La verdadera belleza del hombre no reside en su cuerpo, sino en el alma, pues un cuerpo bello lo que muestra es la apariencia de lo bello, en tanto en el alma se aloja la verdadera belleza del hombre. Mediante esta relación con la belleza del alma nacen, en la dimensión del *eros*, los discursos capaces de encauzar a los jóvenes en la virtud (*areté*) y a los amantes junto a ellos.

Así la belleza de los cuerpos pasa a segundo plano, siendo más importante la belleza que reside en las actividades y las leyes que rigen la conducta humana. Aquí la belleza está ligada a la 'armonía', al 'orden' y a la 'justa medida' que produce las virtudes, en especial, la templanza (*sofrosyne*) y la justicia (*dikaiosyne*). Convirtiéndose con esto *eros* en potencia formadora del Estado platónico ideal.

El cuarto peldaño de la escalera concierne a la belleza de las ciencias, a la hermosura de los conocimientos. Las formas o connotaciones esenciales supremas de lo bello, son: el orden, la simetría y lo definido. Las matemáticas resaltan estas formas más que cualquier otra ciencia.

En el último peldaño se encuentra la Idea de lo bello, vinculada a la Idea del Bien, es decir, puede considerarse como la suprema manifestación del Bien. Lo Bello no es sino el Bien que se manifiesta, mostrándose por sí solo, haciéndose patente en su propio ser, gracias a que recorrido el camino se pasa de la "escala de un solo cuerpo bello a dos, de dos a todos los demás, de los bellos cuerpos a las bellas ocupaciones, de las bellas ocupaciones a las bellas ciencias, hasta que

de ciencia en ciencia se llega a la ciencia por excelencia, que no es otra que la ciencia de lo bello mismo, y se concluye por conocerla tal como es en sí”.<sup>40</sup>

Hasta aquí nos interesa seguir el diálogo platónico, dejando la inesperada intervención de Alcibíades que buscaba conquistar a Sócrates con su belleza física y la conclusión ética, donde aparece Sócrates como autentico *erotikós* y filósofo que va más allá del amor sexual, que utiliza la atracción de la belleza con vistas a la adquisición de la virtud y del conocimiento de lo real.

Mostramos que el *eros* platónico del *Banquete* y *poíesis*, tienen una relación profunda, pues *eros* es generador de *poíesis*. Dicho de otra manera: la creación tiene un parentesco erótico.

## Poíesis

El desarrollo de la noción de *poíesis* se da a través de la historia. Se atribuye a Homero una significación de ella de carácter material: “Cuando Homero habla de Poíesis lo entiende como ejecutar, obrar”.<sup>41</sup> Se atribuye a Heródoto haber sido el primero en haber utilizado el verbo *poiein*, tomado como “tener por” o “considerar”, en relación con la poesía, aunque se reconoce que su acepción principal es la de “hacer”, “producir”, “fabricar”, de ahí que la obra poética sea una dimensión relativa a todo hacer, a diferencia de la noética que refiere, como doctrina. En su evolución llegó a constituirse como creación de algo con el *lógos*, como palabra, y representación de alguien que pone en acto a ésta. Por esto, *poiein* es creación

---

<sup>40</sup> **Ibidem.**, p. 377.

<sup>41</sup> Aspe Armella, Virginia, *El concepto de la técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, FCE, México, 1993, p. 115.

que crea con la palabra, que más adelante en la historia se identificará con el poema. Poíesis y poesía se funden en el acto de creación. Palabra que después en la filosofía de Platón, Aristóteles y los helenistas se generalizará, con el vocablo “hacer”, pero un hacer humano. En Heráclito de la misma manera aparecen las palabras: *poietés, poíesis, poíema*, al igual que el verbo *poieo*; con el significado de “hacer” poesía, como un componente práctico (*praxis*) del vivir humano. Se va perfilando una relación entre la *praxis* y lo poético, lo cual permite, también, una relación del hacer con el *lógos* (fuerza continua e incesante), que le proporciona un orden y una norma, oponiéndose a un “hacer al azar” y a un “hacer natural”. Esta acepción que en Platón se repite, llegando a ‘representar a alguien o a algo poéticamente’. Platón desarrollará en vinculación con el *lógos* la *poíesis* que no es simple poesía, meros versos, sino *actividad creadora*, una forma de sabiduría, un poder que *eros* hace partícipe al individuo, una *dínamis*<sup>42</sup> entre el ser y el no-ser. Diótima define el concepto de *poíesis* en el Banquete: “Tú sabes que la idea de ‘creación’ (*poíesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artificiales de éstas son todos creadores (*poietai*)”.<sup>43</sup> Así la poesía se le llama a lo creado y a los que poseen esa porción de ‘creación’: ‘poetas’. Existe una cercanía entre el creador y el poeta. En un principio a la poesía se le asociaba con la magia,<sup>44</sup> los ritos, la religión, el

---

<sup>42</sup> Fuerza, poder, capacidad.

<sup>43</sup> Platón, *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*, Gredos, Madrid, 1992, p. 252. **Vid. Supra.**, Nota 24.

<sup>44</sup> “Los principios de pensamiento sobre los que se funda la magia son dos: primero lo semejante produce lo semejante o que los efectos semejan a sus causas; segundo, que las cosas que alguna vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber cortado todo contacto físico... Del primero el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo; del segundo se deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona que estuvo en contacto, haya

éxtasis y la profecía. Poesía y magia se vincularon por medio de la palabra, pues estas eran signos mágicos y quien conocía de ellas se apropiaba de la cosa nombrada. En Grecia Orfeo<sup>45</sup> es el símbolo del canto, se le relaciona con el chamanismo, pues por medio del canto y de la danza se logra entrar en trance para establecer comunicación con el mundo suprasensible. Poesía y magia se igualan en el vuelo de la imaginación, en la inspiración, de ese soplo que, quien lo recibe, gana una potencia interna que se convierte en expresión poética, voz divina manifestación del juego trágico de lo interior y lo exterior. “La poesía esta acogida desde los orígenes de la palabra al mundo mágico”.<sup>46</sup>

El sentido del término *poíesis* en Aristóteles desde la perspectiva filosófica, expresa inicialmente un principio del hacer (como producción) material, que el hombre lleva a cabo como cumplimiento a sus ansías de construir su realidad. Así *poíesis* cobra una connotación de fabricación, confección y preparación de algo concreto y material. En un segundo momento Aristóteles considera a *poíesis* como la dimensión más extensa del *nous* (alma), que tiende a la producción artística y a la imitación, pues el hombre es actividad y aprendizaje constante, que lo convierte en artífice creativo, diferente a las demás cosas que existen en la naturaleza; el hombre es *mimetés* por excelencia.

Aristóteles en la *Poética* hace la reflexión filosófica sobre la creación, si bien en un principio se ocupaba de la epopeya y el poema trágico, la comedia y la

---

o no formado parte de su cuerpo...” **Vid.**, Frazer, George James, *La rama dorada. Magia y religión*, FCE, México, 1974, pp. 33-34.

<sup>45</sup> En la mitología griega Orfeo es “hijo de Apolo y la musa Clío, recibió de su padre la lira de siete cuerdas o heptacordio; él le agregó dos más. Arrancaba de esa lira tan melodiosos sonidos que la corriente de los ríos se detenía para seguir escuchando, los más feroces animales acudían mansamente a su lado y los más altos montes se abatían para oírlo mejor...”. Gaytán, Carlos, *Diccionario mitológico*, **Op. Cit.**, p. 168.

<sup>46</sup> Romero de Solís, Diego, **Op. cit.** p. 103.

poesía ditiirámica, así como del arte que imita mediante el lenguaje, sea en prosa, sea en verso, es decir como un estudio general de la literatura, posteriormente, será en la *mímesis* o imitación en que tendrá sustento lo poético.

En la tragedia se hace la reconstrucción de la realidad desde la *mímesis*, cuya función social será la *catarsis* y ambas serán parte constitutivas de la primera. La *catarsis* será purgación y purificación de una realidad que asfixia y oprime. La tragedia es espectáculo, carácter, fábula, pensamiento.

El espectáculo es el ámbito donde sucede el relato; el carácter señala al que actúa que se reviste de ella; la fábula tiene una función imitativa de la acción que busca reconstruir la realidad; es pensamiento que estructura racionalmente la obra.

El hombre como poeta imita la realidad, esa de la cual sus ojos dan cuenta. Éste poder ver, entraña la imitación como posibilidad de ver poéticamente la realidad, se da por tres caminos la representación de las cosas: primero, *tal como aparecen*; la segunda, *como se dice o se consideran que son*; y la tercera, *como deben ser*. De aquí que la imitación no es una simple copia, sino una reconstrucción artística, como aquello posible que realiza el artista, pues en el ámbito de lo posible es el terreno en que se mueve el poeta.

Para Aristóteles lo posible se fundamenta en un doble horizonte: la verosimilitud (*eikós*), lo verosímil y lo necesario. Aquí radica la estructura de la fábula, de la cual el poeta debe ser el artífice, más allá de la mera creación de versos. El poeta tiene una tarea y es la realización de lo posible, he aquí el problema de la creación, la *poíesis*.

Dicho de otra manera: Al poeta le corresponde llevar a cabo lo verosímil a partir de lo inverosímil, lo posible de lo imposible: a saber, la creación. Lo que podría suceder o cual desearíamos que hubiera sucedido. La apuesta no es a lo posible material, sino a lo posible humano.

## Capítulo 2

### Eros: lógos-lenguaje-philia (sophia)

#### Eros y lógos

*Eros* está vinculado al lógos desde el pensar presocrático y platónico. En éste último, en tanto que posibilita como palabra, expresar la divina *manía*, esa locura divina que *eros* infunde al hombre para alcanzar la belleza.

Platón narra el encuentro entre Sócrates y el joven Fedro, donde éste hace la lectura de un discurso obsequiado por Lisias<sup>47</sup> que escuchó en un centro de reunión de demócratas, la casa de Epícrates. Lo hará bajo la sombra de un árbol de plátano a las orillas del Iliso, fuera de la polis, cerca de donde se creó que Bóreas<sup>48</sup> robó a la ninfa *Oritya*. El discurso de Lisias en voz de Fedro es antierótico, Lisias argumenta que un joven sensato debe favorecer a quien no lo ama en vez de al enamorado, La razón fundamental es la de que el amante no persigue otra cosa más que saciar su pasión, pero no el bien del amado, a quien por el contrario, prostituye y envilece, y lo abandona cuando su lozanía se marchita. Lisias presenta una de las caras de *eros*: *eros-pasión*. Que sólo se manifiesta por la belleza de los cuerpos. Al ser considerado como *eros-pasión*,

---

<sup>47</sup> Lisias fue hijo de Céfalos destacado promotor de la democracia. Nació en Atenas (459-379 a.c.) miembro del partido democrático, fue desterrado a Megara. La oligarquía condenó a muerte a su hermano Polemarco y a su cuñado Dionisíodoro.

<sup>48</sup> Fue uno de los Vientos, el del Norte; sus padres: El Cielo y La Tierra. Raptó a dos de sus esposas: Clorís y Oritía, pero no pudo hacer lo mismo con Pitis, a pesar de haber estado muy enamorado de ella. Pitis prefirió a Pan y Bóreas desechado, la destrozó contra una peña: La tierra la recibió en su seno y la convirtió en pino. Boreas también se enamoró en las yeguas de Erictonio y entonces se convirtió en caballo. Tuvo con ellas doce hijos, doce potros tan ligeros que apenas tocaban la superficie de la tierra o las ondas saladas cuando galopaban sobre el mar. Bóreas destruyó la escuadra de Xerxes soplando con violencia sobre las aguas del Helesponto. Gaytán, Carlos, **Op. Cit.**, pp. 35-36.



lleva a la ruina tanto al amante como al amado, ambos se ven arrastrados por el torbellino de la pasión. Excepto para el no enamorado que está a salvo de las pasiones y es capaz de experimentar una amistad (*philia*), sin que medie una relación sexual. La amistad es un elemento que fortalece el sentido comunitario de la *polis*. El *eros* pasional es destructivo. Enamorarse es una desgracia. Tal es la aseveración de Fedro, quien invita a Sócrates a superar el discurso defendiendo la misma tesis.

El discurso de Sócrates será contra *eros* por amor a Fedro. Eros siempre es apetito de algo y hasta los no enamorados sienten apetencia por algo. La apetencia de *eros* es por lo bello. Sin embargo está subordinado a dos tipos de visiones que lo controlan: lo natural (apetencia del placer) y otra que es opinión adquirida que nos dirige hacia lo más excelente. Para Sócrates el naturalismo que se patentiza en la ausencia de limitación de los impulsos naturales hacia lo que resulta placentero y la moralidad de la *polis* que valora como un máximo placer aquel que reside en obedecer la normatividad que la rige, ambos son verso y anverso de la misma comprensión de *eros*.

Sócrates llega a la conclusión de defender la veracidad. Arrepintiéndose del discurso en contra de *eros*, pues lo hizo bajo el influjo de la belleza de Fedro, asintiendo como algo negativo su presencia. Ahora se dispondrá a mostrar, arrepentido, públicamente, que *eros* es benéfico tanto para el amante como para el amado y que no toda pasión, por el hecho de ser pasión, es buena.

La palinodia<sup>49</sup> caracteriza diferente a *eros*, donde aparece relacionado con el impulso hacia lo bello como forma de locura divina (*zeía manía*),<sup>50</sup> en la que el sujeto se ve poseído por esa deidad: la idea de la belleza. Provocando que el alma salga de sí misma.

*Eros* se convierte así en locura (*manía*), como condición para el encuentro del sujeto con su objeto deseado: la belleza. La belleza es algo peligroso que incide sobre el sujeto enajenándolo o llevándolo a la muerte. Por ello, es que en Platón la belleza<sup>51</sup> está relacionada con la muerte y la locura. Para encontrar la belleza el filósofo debe arriesgar su propia vida o exponerse a enloquecer. Ponerse en contacto con la belleza como impulso erótico, implica abrirse al estadio de la muerte o la locura.

El alma no debe contemplar de forma directa a la belleza, debe aprender a superar la prueba por la pérdida de sí y contactar a la belleza sólo a través del impulso erótico, superando el horizonte de enajenación y muerte. El filósofo español Eugenio Trías interpreta este pasaje diciendo: *“Pero es preciso rebasar ese estadio, dejar morir la misma muerte, enajenar la misma enajenación. Y ello en virtud de un resurgir en el que el alma verdaderamente re-nace, siendo ese re-nacer un descenso del estado contemplativo al proceso activo”*.<sup>52</sup> Este proceso

---

<sup>49</sup> Retracción pública de lo que se había dicho.

<sup>50</sup> Las cuatro especies de manía (bienhechoras) descritas en el *Fedro* son: profética (delirio adivinatorio), catártica (delirio hiérofántico), poética (delirio de inspiración poética) y erótica (delirio amoroso).

<sup>51</sup> Hay una discrepancia en la interpretación a cerca de la Idea de lo bello, en el *Fedro* y la Belleza en sí en el *Banquete*, así lo señala Gómez Robledo, concluyendo que existe una anfibología al llamar con el mismo nombre a dos realidades distintas. En el *Fedro* es una idea general entre las demás de su género, que en el ámbito sensorial produce lo que comúnmente llamamos belleza. En cambio en el *Banquete*, lo Bello es idéntico a la Idea del Bien. **Vid.**, Gómez Robledo, Antonio, *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, FCE, México, 1982. pp. 428-429.

<sup>52</sup> Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, **Op. Cit.**, p. 45.

activo es un proceso de fecundación, que prolonga el estado de divina locura (*zeía manía*) amorosa y que se transmite a través de la palabra (*lógos*).

La palabra es la máxima manifestación del ser humano, pues es ella la que comunica nuestros deseos, muestra su conveniencia y expresa rechazo o aceptación de ellos. No obstante que el *lógos* sea un elemento diferenciador entre el hombre y otros entes, y se encuentre en él, no le pertenece como para poder trastocar su naturaleza. *Eros* es la fuerza que mueve al hombre, pero lo hace a través del *lógos*. Aunque todo ser humano habla, sólo el inspirado por *eros* habla bien y éste es: el poeta.

*Eros* es demonio mediador y por ello no se sujeta a los propósitos del hombre, pero sin él la palabra es oscura. El *eros* educador, por su capacidad de reproducción, afirma la inmortalidad del alma, donde la enajenación y muerte se convierten en medios para evaluar el proceso productivo, de lo bueno o bello. “Debido al deseo amoroso, *eros* es, ante todo fuerza de reproducción y, sobre todo, fuerza de reproducción social”.<sup>53</sup> Ya que *eros* y *polis* están ligados de modo indisoluble: “Eros y Eidos sólo se realizan completamente en la ‘pólis’, como a su vez la ‘pólis’ consiste sólo en Eros y Eidos”.<sup>54</sup> La *polis* será el terreno de la práctica humana, donde el hombre mismo es centro de su reflexión.

En lo arriba expuesto se ha mostrado la concepción platónica de la unión de *eros* con *lógos*, ambos necesarios para la manifestación del poeta en la creación artística. El primero como inspiración y el segundo como el medio de expresar lo que le es esencial: el lenguaje. Pero sobre todo el lenguaje poético.

---

<sup>53</sup> Claude Calame, **Op. cit.**, p. 205.

<sup>54</sup> Fridländer, Paul, **Op. Cit.**, p. 69.

## Lógos como lenguaje

Por los estudios interpretativos de Rodolfo Mondolfo sobre Heráclito,<sup>55</sup> sabemos de la dificultad de la interpretación de *lógos*, como uno de los problemas esenciales de la doctrina heraclítea. Aquí nos circunscribiremos a la interpretación heideggeriana, que concuerda con las diversas interpretaciones de los estudiosos del *lógos*, que consideró el filósofo argentino.

Una auténtica experiencia del lenguaje, dice Heidegger, sólo es posible en la relación entre pensamiento y poesía. Para lograrla, la relación que el hombre tiene con el lenguaje debe ser transformada, sobre todo aquella que la metafísica ha instaurado desde Aristóteles, al considerarlo como un utensilio mediático por el cual el hombre comunica y expresa acciones de su alma, las sensaciones y las ideas. Entendido así el lenguaje, se refiere como simple instrumento creado y dominado exclusivamente por el hombre: *“Las letras son signos de la voz o palabra, las voces son signos de las pasiones del alma, estas son signos de las cosas. La trama está formada por la relación de signo sin olvidar que Aristóteles no habla sólo de signos (semeña), sino también de símbolos (sýmbola) e igualdades (homoiómata). Se trata de una interpretación del lenguaje a partir del habla, entendida ésta como articulación vocal”*.<sup>56</sup>

En cambio, la experiencia griega del lenguaje fue concebida como *lógos*. Es a partir de la filosofía de Heráclito que Heidegger llevó a cabo una exhaustiva indagación filológica del concepto de *lógos*, que no es posible repetir por su erudición. Tan sólo nos quedaremos, entre otras consideraciones, con la de mayor

---

<sup>55</sup> Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito*. Textos y problemas de su interpretación, siglo xxi, México, pp. 155-165.

<sup>56</sup> Olasagasti, Manuel, *Introducción a Heidegger*, Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 286.

impacto, dice el filósofo de la selva negra: “El lógos es en sí mismo a la vez des-ocultar y ocultar. Es la Alétheia...”.<sup>57</sup>

Para acercarnos al significado de *lógos*, se extrae del término *légein* que significa: hablar, decir, contar, ordenar recitar; pero también, recoger, reunir, hablar. *Légein* significa: decir y hablar; *lógos* significa *légein* como enunciar y *légomenon* como lo enunciado. *Lógos* y *légein* eran los términos con que los griegos designaron la experiencia del lenguaje: hablar, decir, contar. Preeminencia tuvieron los dos primeros términos, por su evocación a: dejar estar y recoger, reunir aquello que, puesto al descubierto, está presente. Por ello, se cree que: “Si el decir es *lógos* y éste un dejar estar que reúne, reunión que, a su vez (...) presupone un hacer salir a la luz, un develamiento, que desemboca en la presencia, la cual, finalmente es el ser del ente, resulta que los griegos tuvieron una experiencia radical del lenguaje y le impusieron el nombre adecuado: el ser”.<sup>58</sup>

Sin embargo, fue abandonada la visión (presocrática) original griega del lenguaje. La definición de Aristóteles se impuso: como fonación (*phoné*) y significado (*semaínein*). No obstante se haya concebido el *légein* como *apophaínesthai*: manifestarse, salir a luz, brillar, mostrar; y en esto resuena la idea del lenguaje como develación.

*Lógos* y *phásis* serían los nombres griegos para designar la esencia del lenguaje. *Lógos*: dejar estar ahí delante lo presente en su presencia, reuniéndolo; y *phásis*: traer la luz. A decir de Heidegger no fue pensado más así por la tradición

---

<sup>57</sup> Heidegger, Martin, “Aletheia” en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 163.

<sup>58</sup> Olasagasti, Manuel, **Op.cit.** p. 288.

filosófica, no fue acogida la luz que el pensar de Heráclito arrojó, cuando pensó el *lógos* como la palabra directriz para pensar el ser del ente.

Pero la experiencia del lenguaje alcanza a entrever en su esencia algo diferente. Cuando el pensamiento trata de llevar al lenguaje a la verdad del ser, entendida ésta como *alétheia*, entonces el lenguaje muestra que es diferente a un simple instrumento, que lleva al hombre a establecer una nueva relación, renuncia a considerarlo como una simple herramienta, depósito de nombres y de palabras.

La relación entre el hombre y el lenguaje es tal que, cualquier interrogación al ser mismo, no puede más que recaer en el lenguaje, pero este volver a “caer” tiene consecuencias.

Que para Heidegger el ser sólo pueda venir a la luz en el ámbito del lenguaje, significa que la relación (*Bezug*)<sup>59</sup> interrogante entre hombre y ser, ocurre siempre en el resplandor de la historicidad del evento (*Ereignis*), al ponerse de frente al propio destino de una época histórica. Sólo allá donde llega a realizarse el lenguaje, en el diálogo con la historia de cada época, auténticamente se abre, el ser realmente “se da”.

La historicidad del darse es esencial al ser mismo. El ser es pensado como evento o acontecer, como apertura histórica, al interrogar al lenguaje de una época. El “recaer” del lenguaje, no es algo diferente respecto al acontecer del ser.

---

<sup>59</sup> El término alemán *Bezug* que es traducido como: cobro, emolumento, compra, encargo. Heidegger lo toma para hacer notar que el hombre en su relación hermenéutica con la duplicidad, la necesidad de conservar su carácter de ser y ente, no es una mercancía que se usa, pero su esencia es necesitada y utilizada. El hombre en su esencia esta en relación con la duplicidad. **Cfr.** Olasagasti. **Op. cit.** p. 294.

El lenguaje es el ámbito originario esencial del evento, que custodia la esencial historicidad: “el lenguaje es la casa del ser”.<sup>60</sup>

El término *Ereignis* (acaecer, acontecimiento), alude al juego recíproco de la “propiedad” e “impropiedad” que es consustancial a la relación (*Bezug*) entre el ser y el hombre: el ser se da, se apropia al hombre; en ese movimiento reivindica su esencia. El lenguaje es el lugar, el horizonte de tal recíproco apropiarse; es el hombre que en su hablar, en su existir, trae al ser al lenguaje, pero sólo en virtud de esta relación que lo une al ser, es que el hombre mismo accede al lenguaje: la verdad del ser viene al lenguaje y el pensar le antecede a éste último.

Sólo en este anticipar al lenguaje, el ser y el hombre alcanzan su esencia común, de modo que la verdad del ser aconteciendo imprima en sí una época histórica, y el lenguaje pueda reconocer el sentido de su historicidad, de su temporalidad.

Es en el lenguaje, entonces, que la verdad acontece; es en el lenguaje que hombre y ser llegan a su (cumplimiento) destino. La esencia del lenguaje no es más que este llegar a consumarse, en la pertenencia mutua que originariamente los reúne. La esencia del ser se revela como hermenéutica (interpretación) del ser.

Así entendido, el lenguaje no es algo que el hombre posea como útil, el cual pueda apropiarse para ser utilizado como más convenga; más bien, es el lenguaje quien se apropia del hombre, lo atraviesa, reivindica su esencia.

---

<sup>60</sup> Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo*, Ediciones del 80, Buenos Aires, 1985, p. 87. El pasaje donde se da cuenta de esta frase, dice: “El hombre no es sólo un ‘ser con vida’ que al lado de otras facultades posee también el habla, sino que el habla es la casa del ser, habitando en la cual el hombre ec-siste, en cuanto, al resguardarla, pertenece a la verdad del ser”.

Del lenguaje mismo procede el llamado, una llamada silenciosa a través de la cual el hombre es interpelado en la historia y en el mundo, entendiendo a éste como el cuatripartito (*die Geviert*: el cielo, la tierra, los mortales y los divinos). Acceder al lenguaje, significa escuchar este llamado que la palabra humana no puede decir, pero sólo “evoca alusivamente”, ya que el llamado es el lenguaje mismo

Sólo cuando proviene de este escuchar, contestando así al llamado, el hablar del hombre es auténtico lenguaje, capaz de llamar al ser mismo, en la forma en la que el ser “se da” en la época actual.

Hacer experiencia del lenguaje significa, entonces, experimentar en el propio hablar; esta simple y esencial verdad es que: “el habla, habla. El hombre habla en cuanto que Corresponde al habla. Corresponder es estar a la escucha. Hay escucha en la medida en que hay pertenencia al mandato del silencio”.<sup>61</sup>

Es claro que en un similar contexto, el término “lenguaje” no significa simplemente el “hablar”, en el sentido de expresar el propio pensamiento en palabras, en una lengua, sino entendido como un conjunto de reglas y leyes sintácticas y gramaticales. Lenguaje también es el silencio,<sup>62</sup> el escuchar, la reflexión y la angustia. Porque: “El ser humano habla. Hablamos despiertos y en

---

<sup>61</sup> Heidegger, Martin, *De camino al habla*. **Op. cit.** p. 30.

<sup>62</sup> El fenómeno del silencio será desarrollado por Heidegger, en las conferencias reunidas bajo el título *De camino al habla*. En su conversación con su interlocutor japonés, Heidegger dice que en el diálogo habría “sobre todo silencio sobre silencio” que sería el preludio al verdadero diálogo, al verdadero decir. **Op. cit.** p. 138. En la conferencia *El habla* dice del silencio, preguntándose ¿Qué es el silencio? “No es sólo lo que no resuena. En lo que no resuena se perpetúa meramente la inmovilidad del sonar y del fonar (...) ni lo inmóvil propiamente lo que es quieto. Lo inmóvil es siempre por así decir, el reverso de lo que está en la quietud (...) pero la quietud tiene su esencia en esto que apacigua. En tanto que apaciguamiento del silencio la quietud es, en rigor, siempre más movimentada que todo movimiento y más removida que cualquier remoción (...) la Diferencia es el silencio mismo (...) la invocación de la Diferencia es el doble apaciguamiento. La invocación reunida, el mandato (...) es el son del silencio (...) El habla habla en tanto que son del silencio. El silencio apacigua llevando a término mundo y cosa en su esencia...”. El silencio es invocador. **Op. cit.** p. 27-28.



sueños. Hablamos continuamente; hablamos incluso cuando no pronunciamos palabra alguna y cuando sólo escuchamos o leemos; hablamos también cuando ni escuchamos ni leemos sino que efectuamos un trabajo o nos entregamos al ocio. Siempre hablamos de algún modo, pues el hablar es natural para nosotros”.<sup>63</sup>

El lenguaje indica la apertura esencialmente del hombre al mundo; la relación entre ambos, el hombre no está como sujeto dominador del mundo, sino como aquél que en la relación misma pone su esencia, su historicidad.

Lenguaje es, en suma, la esencia misma del hombre en cuanto *ser-en-el-mundo*. Lenguaje es existencia, en el sentido en que la existencia se piensa a partir de la esencia del lenguaje.

En el problema de la esencia del lenguaje está puesta toda la problemática de la filosofía de Heidegger. El lenguaje ha sido el lugar de este movimiento: se ha concretado, antes que nada, como necesidad de sustraer el lenguaje de la tradición metafísica y hacer que de él naciera la posibilidad auténtica de hablar. Lo cual significa un hablar auténtico, que fundamenta el Decir esencial que busca el poeta o el filósofo que nosotros escuchemos, no como un simple sonido que entra por un oído y sale por el otro, sino atender lo que se nos dice, reflexionando, dando atención a lo simple, Heidegger nos advierte: “Somos todo oídos cuando nuestra concentración se traslada totalmente a la escucha y ha olvidado del todo los oídos y el mero acoso de los sonidos.”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> **Idem.** p. 11.

<sup>64</sup> Heidegger, Martin, “Logos” en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 159.

## Eros: philia (sophia)

La palabra filosofía, pensada, dicha y escrita en griego, es decir en el origen de su ser, debe ser considerada como la pregunta por su esencia, con un lenguaje que tiene su fundamento en el *lógos*, que nombra lo dicho y expone lo que está presente (la cosa misma), sin que sea una mera significación de la palabra. ¿Pero, qué es el ente en cuanto que es? Contestar esta pregunta significa ya estar en el camino de la *philosophía*.

Para Heidegger la palabra *philosophía* remite a la palabra *áner philósophos*, que no es aún un filósofo, sino es quien ama lo *sophón* (*ös phileín to sophón*), éste *phileín*, amar, tiene un referente en *homologeín*, que significa desde Heráclito: “hablar como habla el *lógos*, es decir corresponder al *lógos*. Este corresponder está en armonía (armonía) con lo *sophón*.”<sup>65</sup> No hay *phileín* sin *lógos* o sin *légein*, señala Derrida.<sup>66</sup> El amar es corresponder al *lógos*, oírlo y responder a su llamado, lo cual significa que ambos participan de la misma lengua, de la misma cercanía, de un mismo *phileín*, es decir, de una amistad de correspondencia entre las voces de ambos, *harmonía* que permite que se exprese una simpatía por el *sophón*.

¿Pero qué es el *sophón*? El saber: “*lo que hay que pensar*”; aquello que es digno de ser pensado. Pensar es estar “agradecido”. ¿Pero a quién hay que agradecer? Al ser. Es la expresión de una gratitud en correspondencia.

Este gesto consiste en su sentido primigenio, como dice Heidegger: “ofrecer de modo originario es conceder al otro lo que le corresponde (que le es debido) porque ello pertenece a su ser (o a su esencia) en la medida en que ello porta (o

---

<sup>65</sup> Heidegger, Martin, *¿Qué es eso de la filosofía?*, Nancea Ediciones, Madrid, 1978. p. 54.

<sup>66</sup> Derrida, Jacques, “El oído de Heidegger” en *Políticas de amistad*, Trotta, Madrid, 1998. p. 366.

soporta, comporta, *träget*) su esencia”.<sup>67</sup> Se corresponde hacia aquello que camina la filosofía: pensar el ser del ente. Sólo a condición de tener una actitud abierta, para escuchar<sup>68</sup> de otra manera esa correspondencia que le es propia al hombre con el ser del ente, es posible atender a su llamada. Desde luego que la voz será oída o desatendida, según nuestra disposición y temple de ánimo. Lo cual no significa que el pensar esté sujeto a lo casual y al vaivén de las variaciones emocionales. Esto es lo que hay que pensar.

Es pertinente escuchar la palabra “amistad” con oído griego, buscando su *arjé* en uno de los pensadores más importantes de la llamada filosofía presocrática, Heráclito, desde la interpretación heideggeriana. Con el pensador del *devenir*, la palabra *phileín* aparece asociada a la *physis*, pues a ésta le gusta ocultar-se, pero esto garantiza que al desocultarse muestre su esencia.<sup>69</sup> En la interpretación de Heidegger, la sentencia del pensador presocrático, se intercambia *phileîn* por el don (*die Gust*) que la *physis* recibe al ocultar-se. La *physis* se levanta, se abre, se manifiesta, florece, es el paso del no-ser al ser (*poíesis*); sin embargo hay un mostrarse/ocultarse. El don se da de uno a otro, el uno con el otro, aquí se concede al otro lo que le corresponde, la amistad, pues la *philía* es dar al otro lo que ya le pertenece, da el ser que ella no tiene, es lo propio del otro.

---

<sup>67</sup> Citado por Derrida, **Op. Cit.** p. 383.

<sup>68</sup> Aguzar el oído filosófico, una intensificación o una preocupación por ‘entender,’ que quiere decir ‘comprender’ el sentido que nos es accesible de inmediato, más allá del sonido de las voces o los ruidos. La escucha se da donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno con otro, buscándose uno a otro. Se remiten uno a otro...estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en acceso al sí mismo. **Cfr.** Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007.

<sup>69</sup> Heidegger señala que: “...que el desocultarse no sólo no aparta nunca el ocultar sino que lo necesita (y lo usa) para, de este modo, esenciar como él esencia, como salir-de-lo-oculto”. **Cfr.** Heidegger, Martin, “Alétheia” en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 201.

Sin embargo, *eros* como *philia* no está exento de *eris*, de la discordia, que es parte de la verdad de esta *philia*, esto quiere decir que la amistad y su oposición coexisten, pues para el poeta maldito Blake: “la oposición es la verdadera amistad”.<sup>70</sup>

Así la filosofía se vuelve una “*amistad por aquello que hay que pensar*”. La filosofía no es sólo amor a la sabiduría, sino que proviene del mismo amor (*eros*), por ello es que comprender a *eros* es persuadirse de que él es “la fuerza ciega” de la filosofía, su potencia motriz. La filosofía es conocer por amor. Es un acto erótico, en el cual el deseo por alcanzar ese objeto (el saber), debe permanecer inaccesible para todo aquel que no esté dispuesto a soportar su ocultamiento y desocultamiento (*alétheia*). Al que no esté dispuesto a vencer el miedo y sufrimiento ante el pensar. Porque, el pensar como el amar duele.

Pero ¿A qué ente le es propio el *eros*? Al ente que tiene conciencia de sí mismo: el hombre. Por ello es que Heidegger dirá que: “*Ser-hombre es ya filosofar*”.<sup>71</sup> Pues, le es esencial al hombre el filosofar, aunque lo hayamos olvidado o al menos dejado en suspenso, por negarnos a escuchar a nuestro *lógos* y abandonar el asombro (*páthos*), como principio y fin, de lo que significa nuestra existencia. Entendiendo el asombro como lo entendieron los primeros filósofos griegos, el estado de ánimo desde el cual accedieron a la correspondencia con el ser del ente, mucho antes de que el autor de las *Meditaciones*, Descartes, considere el estado de ánimo como duda y éste el

---

<sup>70</sup> Derrida, **Op. Cit.** p. 386.

<sup>71</sup> Heidegger, Martín, *Introducción a la filosofía*, Frónesis, Valencia, 1996, p. 19.

asentimiento de la certeza, que en la modernidad se instituye como determinación de lo que hoy se entiende por verdad (*veritas, adaequatio*).

Sin embargo, no tenemos certeza del filosofar en tanto que es un quehacer humano, dirá Heidegger: “*Su verdad es esencialmente la verdad de la existencia humana*”.<sup>72</sup> Y como tal nuestra existencia está signada por la posibilidad de ser, de sus variaciones, de sus oscilaciones entre la certeza y la incertidumbre, del que sólo damos cuenta cuando nos adentramos en el filosofar. No para aquietarnos y buscar un puerto seguro, pues en el filosofar se llega al abismo del error a lo más peligroso e inseguro, pues todo es cuestionable, sólo que ésta debe ser una cuestionabilidad fructífera, para que alcance su cometido. El filosofar. Quizá por ello debemos escuchar al poeta de poetas: *¡En el peligro esta lo que salva!*

---

<sup>72</sup> Heidegger, Martin, *Los conceptos fundamentales de la Metafísica*. Mundo, finitud, soledad, Alianza Editorial, Madrid, 2007. p. 43.

## Capítulo 3

### Tejné: arte

#### Tejné y poíesis (physis) en armonía

Hemos examinado en nuestro anterior apartado la concepción platónica de *poíesis*, como el resultado del impulso productor de *eros*. Podemos decir que la primera no es simple poesía, meros versos, sino *actividad creadora*, un modo de sabiduría (*sophia*), un poder del que *eros* hace partícipe al hombre, una *dínamis* entre el ser y el no-ser. Dicho de otra manera, es toda acción de crear aquello que, desde lo no-presente, pasa y avanza a presenciar, a producir (no en sentido de la fabricación), traer-ahí-delante.

Desde la interpretación de Heidegger, pensar el traer-ahí-delante debe ser considerado en el sentido que era concebido por el pensamiento griego: más allá del sólo fabricar artesanal, más allá del traer-a-parecer, más allá del traer-a-imagen artístico poético. Guardando una cercanía con la *physis* (físis) como el emerger-desde-sí, contiene en su raíz etimológica la eclosión del traer-ahí-delante, lo cual significa que *physis* es *poíesis* en un sentido mayor, pues las cosas de la naturaleza tienen en sí mismas la manifestación del traer-ahí-delante.

Pues, *physis* significa lo que crece, el crecimiento, lo propio que ha crecido en tal crecimiento, “ nombra todo este imperar, dice Heidegger, por el que el hombre mismo es gobernado y sobre el que no tiene poder, pero que justamente lo gobierna y lo dirige, a él, al hombre que ya sea pronunciado sobre de

él...*physis*, lo que impera, lo ente, todo lo ente...”<sup>73</sup> *Physis* es la tierra, el mar, el cielo y sus astros, los otros animales que constantemente amenazan al hombre , pero que al mismo tiempo lo sostienen, lo protegen, lo alimentan, sin la intervención del él. Aquello que ya está ya presente por sí mismo, constituyéndose y pereciendo a la vez. En contraposición con la *tejné* que es hechura humana, esa habilidad inventiva que permite la producción de lo artificial. Vista así la *physis* como naturaleza, se remite a la esencia de lo ente, de las cosas, de cada uno de ellos. “*Physis* no significa aquí lo imperante mismo, sino su imperar en cuanto tal, la esencia, la ley interna del asunto”.<sup>74</sup>

En éste apartado se revisa la relación entre *poíesis* y *tejné* desde la filosofía de Aristóteles y su relación con la concepción de arte que tenemos hoy día. Pero también su relación con la *physis*, en su sentido primigenio, señalado líneas arriba.

¿Qué significa *tejné*? Con la palabra *tejné* los griegos nombraban no sólo el saber y el hacer del artesano, sino las bellas artes: la música, la poesía, la escultura, la arquitectura. Es con Platón que la *tejné* se encontraba unida a la *episteme* y ambas se asociaban con el conocer; que son modos de la verdad (*alétheia*) considerada en su sentido originario como ocultamiento y desvelamiento, y no a la manera en que los latinos la consideraron: *veritas*; y que, posteriormente, se considerará como *adaequatio* (adecuación o concordancia) en correspondencia con una realidad, sino como lo abierto en lo desoculto: el claro (*lichtung*).

---

<sup>73</sup> Heidegger, Martin, *Los conceptos fundamentales de la Metafísica*. Mundo, finitud, soledad, Alianza Editorial, Madrid, 2007. p. 52.

<sup>74</sup> **Ibidem.** p. 58.

La *tejné* no se limita al saber-hacer o manipular (a una técnica en sentido moderno), lo decisivo de ella es el desocultar aquello que no-se produce por sí mismo, ni está ya ahí frente a nosotros, sino que hay que producir-lo. La *tejné* tiene en sí un carácter *poético*.

Como señalamos líneas arriba, en la *physis* también está éste rasgo, pues se considera a ésta como el emerger-desde-sí, teniendo en su raíz etimológica el principio del traer-ahí-adelante, lo cual significa que es *poíesis* en un sentido superior, pues las cosas de la naturaleza (*físis*) tienen en sí mismas la manifestación del traer-ahí-adelante.

El núcleo de la *physis* es generación, creación que posibilita el paso del no-ser al ser. Dicho por Escohotado, la *physis* es: "...aquel modo de ser que se forma a partir de su propia substancia y produciendo se produce, la fuente de todas las cosas espontáneas, el vivo engendrar cuya fecundidad emerge de sí mismo".<sup>75</sup> Dicho de otra manera es aquello que para los primeros filósofos, ni surge ni perece.

En la filosofía de Aristóteles aparecen *tejné* y *poíesis* en armonía a fin al ser humano, como una manifestación de su intencionalidad, la cual tiene como fundamento la forma vital por la que se vive y se razona, en aras de alcanzar el perfeccionamiento a través de la actividad y mantenerse en ella, se vuelve el fin de la vida, que es puesta de manifiesto por la racionalidad. Pues, recordemos que para Aristóteles nada se mueve al azar. Todo tiene una intención y un fin (*telos*), la *tejné* por ser una actividad humana también tiene esas características, que da origen a una actividad causativa: *poíesis*.

---

<sup>75</sup> Escohotado, Antonio, *De physis a polis*, Anagrama, Barcelona 1995, p. 25.



El ser humano no es un ser simple sino es una pluralidad de potencialidades, tiene como consecuencia, que el fin en el hombre se manifieste de distintas maneras y, entonces, éste se vuelva jerárquico.

Aristóteles reconoce a la teoría (*theoría*)<sup>76</sup> como la primera instancia del fin (*telos*), convirtiéndose en la forma suprema de la *praxis* en el hombre. Dicho de otra manera, sólo en la *theoría* el fin (*telos*) rige necesaria e inmediatamente sus actividades y todas las demás giran en torno a ella, dándole la jerarquía como la actividad suprema de manifestación de la vida racional.

Heidegger interpretará *teoreín*, desde su origen griego prearistotélico y etimológico, concluyendo que teoría es: “la respetuosa atención al estado de desocultación de lo presente. La teoría en sentido antiguo, es decir, primero —en modo alguno en el sentido anticuado--, es *el mirar cobijante de la verdad*”.<sup>77</sup> Entendida así, la teoría tiene una íntima cercanía con la verdad, ésta última en el sentido griego de: *alétheia*. Que más adelante hablaremos de ella.

En contraposición a lo que la ciencia moderna entiende por teoría, como teoría de lo real, a partir de que los romanos tradujeron la *teoreín* griega por *contemplari* y *theoria* por *contemplatio*. La primera traducción significa, a decir de Heidegger: “separar de algo una sección y vallarla”,<sup>78</sup> por su parte *contemplatio* es el mirar incisivo y separador. Ahora aparece la teoría como simple observación de

---

<sup>76</sup> “Teoría (...) dice la permanencia en la mirada que mantiene al ser en lo que es. En la *Ética a Nicómaco* (X, 5-6) es para el hombre el modo más elevado de ser-en y para-la obra; de hecho es la más elevada praxis humana”. Heidegger, Martin, *El Seminario de Le Thor 1969*, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1995, p. 50. También sabemos que *theorein* es un *mirar introspectivo*.

<sup>77</sup> Heidegger, Martin, “ciencia y meditación”, en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 39.

<sup>78</sup> **Ibidem.**

lo real y no como la elaboración de lo real (*Betrachtung*),<sup>79</sup> que era su sentido original griego.

Estas diferencias son de suma importancia, ya que la ciencia moderna es entendida como teoría de lo real, que ambiciona su fabricación (en términos de producción). La ciencia emplaza lo real y lo pone a seguro en lo obstante, presencia de lo presente, este proceder es lo que para toda ciencia es un calcular. El sentido del calcular de la ciencia es: "...contar con algo, es decir, tomar algo en consideración, confiar (en nuestros cálculos) en algo, es decir, ponerlo en nuestra expectativa."<sup>80</sup> Y no meramente numérico.

La ciencia contemporánea, como teoría de lo real, tiene como método separar sus objetos de estudio, llevándola a ser una ciencia compartimentada, dividida, fragmentada, es decir, a crear un conocimiento parcial, que hoy día justificamos con la llamada especialización del conocimiento que, para Heidegger, es ahí donde reside su esencialidad, por ello afirma: "la especialización no sea en modo alguno una degeneración ciega ni ningún fenómeno de decadencia de la ciencia moderna. La especialización no es tampoco simplemente un mal inevitable. Es una consecuencia necesaria, y la consecuencia positiva de la esencia de la ciencia moderna".<sup>81</sup>

El hacer del hombre tiene una dimensión inmanente sustentada por la actividad, que a su vez es el fin de él, pues su vida implica (ser) siempre crecimiento. La vida del hombre es actividad racional, sin embargo, la *tejné*

---

<sup>79</sup> Lo real, dice Heidegger, es lo que obra, lo obrado: lo que trae-ahí-delante y lo traído-ahí-delante-de-la-presencia. "Realidad" quiere decir entonces, pensado con amplitud suficiente: lo que yace-traído-ahí-delante, lo producido a la presencia; presencia consumada en sí de algo que se trae a sí delante. **Ídem.** p. 36. Dicho de manera corta, lo real es lo presente que se pone en evidencia.

<sup>80</sup> **Ibidem.** p. 42.

<sup>81</sup> **Ibidem.**

manifiesta en él algo hondamente interior y espiritual, lo que indica su capacidad y libertad de separar la actividad *poiética* de su espacio habitual, cotidiano, pues el fin de la vida sólo le gobierna parcialmente. Es aquí donde se establece la relación de la *praxis* con la *poíesis*: “la vida es el puente, el hilo conductor entre las nociones de *tejné* y *poíesis* con respecto a la noción de fisis en Aristóteles”.<sup>82</sup>

Aristóteles concibe una dimensión práctica de lo *poiético* en el hombre, que implica un crecer en lo factible y transeúnte, pero jerarquizado para algo interior. Entonces surge una *poíesis* generosa cuyo hacer no se revierte contra la propia naturaleza y es acorde con la complejidad de prácticas que se dan en el hombre.

El hábito es el gran hallazgo de la filosofía aristotélica, que concibe al hombre en una dimensión interior que le posibilita crecer por la libertad, pues este reciclaje corpóreo-práctico de la *tejné* y la *poíesis* perfeccionan el hacer del hombre por la libertad. Por otra parte, la dimensión praxica de lo *poiético* es signo de que el hacer humano no sólo se ocupa de lo útil, sino de la manifestación de un ser: el umbral de la belleza.

Las bellas artes se dan en el hombre, en la medida de su actividad creadora y de su *praxis*, entendiendo esto como la: acción perfecta que es fin en sí misma. Entonces el fin del arte no será mensaje, placer, mercancía; sino algo propio a la actividad humana: mostrar el ser. Con esto el arte alcanza estatuto metafísico, separándose del mundo natural como de las leyes del conocer. Hay aquí un eco de la filosofía de Aristóteles en la estética moderna: el arte imita (*mímesis*) a la naturaleza sólo en el modo de generarse, alejándose siempre de ella en la medida en que expresa belleza a través de la racionalidad.

---

<sup>82</sup> Aspe Armella, Virginia, **Op. Cit.**, p. 89.

Sin embargo, encontramos en Aristóteles que el arte está determinado por la *mímesis*<sup>83</sup> (como artificio) y el mito (como vida activa), concluyendo que el arte es artificio, creación no natural (*tejné*). Y por esto, algo exclusivo y propio del ser humano. Así lo señala Aspe Armella: “El arte es causativo. Causa el fin. El fin es actividad. Por eso el arte es *mímesis* de la *físis*, porque el fin de la *físis* es también actividad. La actividad humana de la *poíesis* por la *tejné* se revela así como única y privilegiada. El arte se convierte en vida...”.<sup>84</sup> La actividad será la noción-eje fundamental del arte en el pensar aristotélico.

En el mito griego se encuentra vida, actividad, “racionalidad”, generadas por la libertad, en este reside la sede de la estética griega. Es el mito el modo primitivo en que el hombre se vuelca sobre el origen de su existencia manifestando el ser de lo real. En el hombre se entrelaza lo mimético y el mito, manifestando la belleza que pertenece a todos. El hombre mira al ser desde una perspectiva que no puede alcanzar ni la moral ni la ciencia: la apariencia, el artificio. Lo accidental se convierte en el estatuto ontológico de lo artificial en el ser humano: el hombre produce auténticos seres porque estos jamás han existido ni podrán existir en la naturaleza, pues, “su ser es sensibilidad y apariencia, algo que no puede darse por separado en la realidad natural. Además, por la actividad poiética el hombre no sólo crea nuevos seres, sino que conoce los principios del ser en la dinámica

---

<sup>83</sup> “La noción de *mímesis* es el fundamento para que la noción de *poíesis*, sea efectivamente humana y causativa y no repetición de un orden natural. Son varios los sentidos que Aristóteles otorga a la noción de *mímesis*, pero en términos generales *mímesis* es una actividad que se utiliza para aprender más sobre el objeto (...) Aristóteles concibe la *mímesis* como: 1. Actividad en sí misma y actividad procesual; 2. Más precisamente en su Poética como la determinación específica de un particular de tipo *tejné kai poíesis*, llamando *poíesis* a aquella de los poetas y los artistas en general; 3. Como una función de objetos que imita, de *físis* y de *praxis*, donde sus objetos ya no son trascendentes y separados como en Platón; 4. Como fecundidad que procede del *Nous*”. **Ibidem.**, pp. 128 y 130.

<sup>84</sup> **Ibidem.**, p. 92.

que le es propia e intrínseca: la generación”.<sup>85</sup> El arte en Aristóteles expresa actividad y vida por la libertad.

## Tejné y Alétheia

El arte que en su origen era *tejné* se transformó en la época moderna en (*ars* para los latinos) una técnica, donde el imperio de la producción en serie se instauró como lo fundamental, perdiendo su sentido primigenio que le había dado el mundo griego. Dejando para el mundo del arte sólo aquello que podía ser cubierto y justificado por un nuevo término que la modernidad acuñó: la estética.

La teoría estética se ocupó de justificar sólo aquello de lo que podía considerarse en una obra de arte (objeto) como bello, capaz de generar emociones (experiencia estética) en un espectador y en el mismo artista, dejando de vincular al arte con la verdad y el bien supremo.

Es mi interés pensar a la “verdad”, no como es considerada hoy día al modo de *adaequatio intellectus et rei*,<sup>86</sup> que heredamos del mundo latino (*veritas*) y que la ciencia contemporánea ha instaurado desde el señorío de la lógica (*ratio*). Desde que Aristóteles le asignó a la verdad un sitio preponderante en su lógica, a través de la proposición y del juicio.

Nos interesa la verdad como *alétheia*, cuyas raíces se hunden en la prehistoria de la filosofía, en el pensamiento del adivino, del poeta y del rey de

---

<sup>85</sup> *Ibidem.*, p. 20.

<sup>86</sup> Esta es la delimitación tradicional de la verdad: *veritas est adaequatio rei et intellectus*, que se traduce como *Verdad es adecuación de la cosa al conocimiento*; aunque también puede tener una lectura inversa, *veritas est adaequatio intellectus ad rem*, que se traduce como: *verdad es adecuación del conocimiento a la cosa*. Lo que tienen de común es pensar la verdad como conformidad, ya sea de la cosa o del conocimiento. **Cfr.** Heidegger, Martin, “De la esencia de la verdad” en *¿Qué es Metafísica?*, Siglo veinte, Buenos Aires, 1984, p. 111.

justicia. De su vinculación con el poeta y sus dos anclajes: la musa (*moûsa*)<sup>87</sup> y la virgen memoria (*Mnéme*). Dos potencias religiosas, la primera en su acepción no vulgar a decir de Marcel Detienne quiere decir: “la palabra cantada, la palabra ritmada”.<sup>88</sup> En cambio la segunda, en su acepción vulgar el pueblo la nombró *Mnemosyné*, como “palabra de alabanza” que canta el poeta las glorias y las grandes hazañas de los héroes, para ser preservadas en la tradición a través de una de sus hijas: *Clío* (la historia). La diosa memoria tendrá en sus hijas: *Talía* (la comedia) la representación de la fiesta como condición de la creación poética; *Melpómene* (la tragedia); Euterpe será la imagen de la música; *Terpsícore* la imagen de la danza; *Erato* (la elegía). Otras dos hijas de la diosa son *Polimnia* (la poesía lírica) y *Calíope* (la elocuencia), que representan la multiplicidad de la palabra laudatoria y la voz poderosa que le da vida a los poemas. La diosa de la ciencia astronómica es *Urania*.

Es desde el pensar de Heráclito que Heidegger medita la *alétheia*, al ser el *lógos* a quien le es propia la no-ocultación. La palabra *alétheia* tiene en su etimología la a- el sentido privativo y la segunda parte *letheia* cuya raíz es *lethé*, ocultamiento, olvido. Por esto, la *alétheia* es el desocultamiento del ente en el claro, que se muestra al experimentar su libertad, dicho de otra manera el ente se

---

<sup>87</sup> Realmente no sólo hay una musa, sino musas. Las musas del Olimpo a las que el poeta evocaba: Meleté, Mnemé y Aoidé, portaban en su nombre el aspecto esencial de la función poética. Véase: Detienne, Marcel, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1981, p. 24. A decir de Jean-Luc Nancy: “Las musas deben su nombre a una raíz que se refiere al ardor, la tensión viva que se consume en la impaciencia, el deseo o la ira, y se abrasa por llegar a saber y hacer... la musa anima, levanta, excita, pone en marcha,. Vela menos la forma que sobre la fuerza. O, más exactamente: vela con fuerza sobre la forma”. Véase: Nancy Jean-Luc, *Las Musas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2008, p. 11. La historia y la astronomía forman parte de las ciencias, la elocuencia ya no se considera un arte o se le pone cercana a la poesía; la elegía y la lírica, se reúnen en la poesía; la comedia y la tragedia se sintetizan en las artes dramáticas. Quedando: la música, el teatro, la danza y la poesía. En el caso de la pintura, escultura y arquitectura, los griegos no tenían su correspondiente musa.

<sup>88</sup> Detienne, Marcel, **Op. cit.** p. 22.

hace patente, se hace evidente, se ilumina su esencia, gracias a ese claro de luz (*lichtung*). Vista así la verdad es un ser descubridor y a la vez un estar al descubierto. Significa aquello que no está oculto. Aquí su vinculación con la *physis*, la cual trata de ocultarse y la *alétheia* a descubrirla, a través de la participación del hombre, lo que significa que la propia *physis* oculta lo más propio de ella y que hay que sacar al claro de luz, mediante el ejercicio del *lógos*. El *lógos* (como lenguaje) arranca del ocultamiento a la *physis*, que trata de encubrirse, trayendo a sí lo ente a la verdad. Sin embargo, algo quedará en la penumbra por desocultar.

Desde el tiempo de los dioses a la *alétheia* le es propia la *lethé*: el olvido, el ocultamiento, la oscuridad, el silencio, la desaprobación; pues la primera es: memoria, luz, palabra, alabanza, elogio.

A la verdad (como *alétheia*), al des-ocultamiento, le es propio de manera esencial el ocultamiento. Hay una tensión entre lo presente y lo ausente, donde una es condición de la otra. El descubrimiento necesita del ocultamiento, éste es también parte de la verdad, no simplemente como un añadido de aquel, sino como su mismo corazón.

Contrapuesta a la idea de verdad como *alétheia*, esta la verdad a la que se le exige muestre con claridad el ser de la cosa, es decir, que es únicamente desocultamiento, claridad, una verdad que desconoce el lado del ocultamiento. Demanda claridad sin sombras, puro *lógos*, pero no hay tal, ya que en él hay misterio. Como señalamos líneas arriba con Heidegger: *lógos* y *alétheia*, comparten el desocultamiento-ocultamiento. Considerar la verdad sólo desde la claridad, es estar frente a la verdad metafísica.

## **SEGUNDA PARTE**

### **Palabra, color y espacio**





"Mientras la ciencia tranquiliza, el arte perturba."  
**Georges Braque**<sup>89</sup>

"Lo que buscamos en el arte,  
como el pensamiento, es la verdad."  
**Hegel**

Poco conocida y apreciada es la relación de Heidegger con el arte y los artistas de su época. Él perteneció a la *Academia de las bellas artes de Baviera*, por su aproximación esencial con lo bello y lo verdadero, que como filósofo ayudó a liberar de su restricción estética al arte, al ir más allá del simple placer que puede dar el admirar una obra de arte y sentir que ésta tiene valor sólo en cuanto es considerada como algo adicional a la vida cotidiana, y, por ello, renunciable.

Por el contrario, Heidegger vio en la obra de arte la manifestación de la verdad de lo ente. Y la belleza es uno de los modos de hacer patente la verdad como desocultamiento (*alétheia*). Pues, en el arte acontece la verdad.

Heidegger conoció las obras de la pintora Paula Modersohn-Becker, precursora del movimiento expresionista en Alemania y de un grupo de pintores independientes en la población de Worpswede, donde también fue vecina y amiga del poeta Rainer María Rilke, de quien realizó un retrato en 1906.

Amigo del poeta francés René Char,<sup>90</sup> a quien dedicó unas líneas con motivo de su cumpleaños número 64. Le enviará *De camino al habla* con una dedicatoria en la que interroga Heidegger: ¿Es la amada Provenza el misterioso puente invisible entre el pensamiento auroral de Parménides y la poesía de Hölderlin? El filósofo conoció de cerca la vida y poesía de René Char.

---

<sup>89</sup> Otra traducción dice: "El arte está hecho para turbar. La ciencia tranquiliza".

<sup>90</sup> En 1955 René Char conoció a Martin Heidegger en París, con quien estableció una hermosa y fructífera amistad. Heidegger se refiere a Char en varias ocasiones. Por ejemplo, en la entrevista de la revista *Spiegel* que se publicó bajo el nombre *Ya sólo un Dios puede salvarnos* (Nur noch ein Gott kann uns retten).

De Paul Cézanne consideró que le había mostrado el camino del arduo trabajo y con quien comulgaba por entero y sin reservas. Refiriéndose al filósofo, Heinrich Wiegand Petzet narra cómo había encontrado el camino de Cézanne, como metáfora del sendero que conduce a la montaña Sainte-Victoire, montaña que gustaba admirar Heidegger y de cuyo hecho existe un testimonio fotográfico, tomada a espaldas de él, teniendo a la montaña en el horizonte. Consideró lo coincidente entre los caminos del pintor y él, pues señaló que: “la senda que desde el comienzo hasta el fin, responde a su modo a mi propio camino de pensamiento”.<sup>91</sup>

Uno de los grandes pintores que llamaron la atención del filósofo de la selva negra, fue el español Pablo Picasso, sin embargo expresaba dudas sobre su obra, en conversaciones sostenidas con Petzet reconocía la fuerza artística del andaluz, pero no veía que ésta pudiera señalar el lugar esencial para el arte. Cuando su editor le propuso al pintor del *Guernica*, como un candidato más a ilustrar el texto: *El arte y el espacio*. Llevó a Heidegger a decidirse por Eduardo Chillida para que ilustrara su obra. De este particular acontecimiento, tendremos oportunidad de ahondar más adelante.

El pintor y escultor francés Georges Braque, quien junto con Picasso fue uno los precursores del cubismo, tuvo amistad con el pensador. Un aforismo del pintor le es cercano a la inquietud del filósofo por el arte: “el arte está hecho para

---

<sup>91</sup> Wiegand Petzet, Heinrich, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger. 1929-1976*, Katz editores, Buenos Aires, 2007, p. 190.

turbar. La ciencia tranquiliza”.<sup>92</sup> Por cierto, tanto Picasso como Braque tuvieron una estrecha amistad y mutua admiración por la persona y obra de Paul Klee.

Heidegger al conocer la obra pictórica del judío suizo-alemán Paul Klee, a invitación de Petzet a una improvisada exposición de cuadros de Klee organizada por Ernst Beyeler,<sup>93</sup> antes de que fueran adquiridos por el Estado de Renania del Norte-Westfalia, fue impactado a tal grado que le llevó a expresar que tendría que agregar una segunda parte a su escrito *Sobre el origen de la obra de arte*, que años atrás había publicado. Pues consideraba que “ese hombre —Paul Klee— era un hombre extraordinario”.<sup>94</sup> Pues, para Heidegger: “Klee sabía hacer ‘ver’ las disposiciones de ánimo en la imagen”.<sup>95</sup>

Heidegger vio en la obra pictórica de Klee cercanía y conexión con lo que él denomina, desde una perspectiva histórica, el “otro comienzo” del temprano pensamiento griego y su historia de retraimiento, que desemboca en un pensamiento contemporáneo desenfrenado que sustenta la producción y el consumo, instaurando un pensar puramente técnico-mecánico, dejando de lado lo que debía impulsarse: el pensar meditativo.

Fue Petzet quien puso en contacto a Heidegger con la obra escultórica del vasco Eduardo Chillida Juantegui --con el artista del hierro y de la piedra como se le conoció-- y con su método de trabajo, donde el interés del escultor no es sólo la

---

<sup>92</sup> **Ídem.** p. 192. Una traducción diferente es la expresada en el epígrafe al inicio de ésta segunda parte.

<sup>93</sup> Ernst Beyeler nació en 1921 en Basilea. Tras estudiar Economía e Historia del Arte abrió su primera galería en 1945 antes de organizar una primera exposición en 1947. A diferencia de otros coleccionistas, Beyeler nació en un medio modesto antes de llegar a ser el poseedor de una de las principales colecciones de arte postimpresionista, moderno y contemporáneo del mundo, además de ser el organizador de 300 exposiciones. Beyeler falleció (26/02/2010) a los 88 años. Tomado de [www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Ernst/27/02/2010](http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Ernst/27/02/2010).

<sup>94</sup> Wiegand Petzet, Heinrich, **Op. cit.** p. 196.

<sup>95</sup> **Ídem.** p. 198.

forma, sino la relación entre ellas en el espacio, que delimita al vacío. En el concepto del espacio se dan las coincidencias entre el pensador y el escultor. El espacio era inquietante para ambos, pues rechazaron la idea del espacio referida por la física, que desde Galileo y Newton, se había apoderado la ciencia moderna.

El espacio significaba el lugar del *topos* griego, es el lugar que un cuerpo ocupa, este espacio está configurado por el cuerpo, para el griego el espacio es aquello que está dentro de un límite, es decir, en el comienza y el posee su acabamiento. En cambio al escultor le interesaba el espacio en tanto era “encerrado” por la obra escultórica y en su relación al tiempo, como posibilitador de espacialidad, un tiempo no de la física sino más afín a la música (y sus variaciones). La concepción de Chillida es más próxima a pensar el espacio como *chóra*,<sup>96</sup> como ese lugar que acoge y contiene, que acoge y abarca los mismos lugares (parajes). El escultor vasco plasmó su pensamiento en sus escritos a manera de aforismos y en sus esculturas monumentales.

Heidegger se ocupará del espacio en una conferencia que será divulgada posteriormente, llamada: “*Construir, habitar, pensar*”; y cobró su máxima expresión cuando publicó el ensayo *El arte y el espacio*, como resultado del intercambio de ideas con Chillida, iniciadas en su primer encuentro en 1968 en el castillo Hagenwil, al este de Suiza. La relación del arte y el espacio serán motivo, de nuestra reflexión a partir de los pensamientos de Heidegger y Chillida, a quien le importa que el afuera se torne un adentro, para llevar al espectador al corazón de

---

<sup>96</sup> La *chóra* es un territorio vinculado a la polis, un espacio privilegiado de la actuación del hombre fijado por límites y un fuerte sentido simbólico.

la escultura y estando ahí, no perciba con los ojos, sino que la habite. Que el hombre sienta su morada. Más adelante desarrollaremos este tema.



## Capítulo 4

### Po(í)esi(s)a<sup>97</sup>

*“...poéticamente habita el hombre...’ dice más bien esto:  
el poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar.  
Poetizar es propiamente dejar habitar. Ahora bien,  
¿por qué medio llegamos a tener un habitáculo?  
Por medio del edificar.  
Poetizar, como dejar habitar, es un construir.”*  
**Heidegger**

#### Poíesis: poesía

Desde la filosofía aristotélica sabemos que al hombre se le consideró como el *zoo logoi*, como el animal racional, sin embargo ahora aceptamos que lo es no sólo por el hecho de su racionalidad, sino también porque es un ser que habla, que lo define tal como es: hombre hablante. Entonces el lenguaje (*lógos*) es lo que caracteriza a ese ser vivo que es el hombre.

Pero el lenguaje no es lo que de manera común se tiene entendido, ni se reduce a una capacidad y una actividad que el propio hombre se ha forjado, a través del desarrollo de su fonación (*foné*) y oído, ni tampoco como el producto del pensar (los pensamientos), los cuales tendría necesidad de comunicar o representar para exponer lo real o lo irreal.

El lenguaje es una manera de ver el mundo que existe “entre” el ser humano y las cosas, pero lo más propio del lenguaje es el habla misma, esa que

---

<sup>97</sup> Intercalé el paréntesis en la palabra poesía, gracias al artilugio de la escritura, desde luego para interponer la vocal *i* y la consonante *s*, para intercalar el sentido de *poíesis* con el de poesía. Si bien la raíz etimológica de ésta última viene de la primera, el propósito es mostrar su indisoluble vínculo, pues en donde se lee la palabra poesía hay *poíesis* [creación, pro-ducción (entendida como manifestación, mostrar y revelación) artística] y viceversa. Lo mismo ocurre al interponer los dos puntos [:] entre *poíesis* y poesía.



refleja la visión del mundo de un pueblo que dialoga en su lengua materna. La idea común que se tiene del lenguaje es considerarlo como un simple medio para el intercambio de información y saber, además de mera transmisión de conocimiento, volviéndolo y reduciéndolo a un lenguaje técnico-especializado.

En el lenguaje técnico impera la concepción que el común de los mortales tienen de la ciencia y de la técnica moderna en su sentido antropológico, es decir, como algo que el hombre ha ideado, inventado, ejecutado y desarrollado, hacia un fin que determina la construcción de maquinas y herramientas, para que el hombre alcance metas que su limitada corporeidad no le permite conquistar. Se fundamenta a la técnica, a través de la historia de la civilización moderna, en la idea de que ella es el producto del desarrollo y aplicación de la ciencia. Y que por ello, se ha ganado el estatus de producto humano y, por tanto, cultural, que puede ser manejado y controlado por el arbitrio humano.

Vista así la técnica es un componente de la cultura, y por tanto artificio, que tiene como fin el desarrollo y salvaguarda de la humanidad del hombre: su *humanitas*. Sin embargo, ¡Oh... paradoja! la técnica moderna encierra la amenaza a esa *humanitas*.

Esta visión de la técnica hace patente su carácter instrumental. Lo instrumental (*instrumentum*) no es más que considerar a los aparatos y los utensilios, como medios que ayudan al hombre a promover y alcanzar los fines previamente establecidos, mediante el cálculo de la máxima ganancia con el menor esfuerzo posible. Pero, con Heidegger sabemos que no basta ubicar el carácter instrumental de los productos de la técnica, para determinar lo propio de ella, lo que es. Ya líneas arriba esbozamos este tema, cuando nos ocupamos de

la *tejné*, por ahora sólo nos interesaba presentar que hay éste otro lenguaje que ha ido ganando carta de naturalización entre el hombre de nuestro tiempo. El pensar calculador.

Aquí nos interesa centrar nuestra atención en ese otro lenguaje (pensar meditativo-poético) que es empleado por el poeta, por el hacedor (*poietés*) que pone en camino los elementos poiéticos del lenguaje y muestra cómo generan sentido o sin sentido con el lenguaje.

El poeta es un buscador de palabras justas, que no sólo muestran un sentido sino que revelan su multiplicidad, contribuyendo y restituyendo al mundo su poeticidad. También el poeta se topa con las palabras, las reúne y las convoca, y cuando cree tener las palabras justas que la “inspiración” llama en el tiempo justo (*kairós*), se presentan otras y reinicia la búsqueda sin saber bien a bien lo que busca, pues sólo sigue señales, hurga, sondea y deja que el lenguaje hable en él. El poeta es un descifrador del mundo, debe tener palabras para todo y todo debe ser motivo de su atención, para que él sea el eco de las cosas del mundo.

El poema se manifiesta cuando el poeta dice lo esencial y hace presente algo más allá de la mera enunciación de palabras, pero todo cobra sentido cuando alguien es capaz de escucharlo y comprenderlo, no simplemente oírlo.

Lo poético es la auto-creación en su sentido originario de *poíesis*, cuya producción artística la realiza el hombre para diferenciarse de la naturaleza (*physis*), ahí se revela la humana condición que lleva a cabo el poeta en cada creación.

La *poíesis* es lo que posibilita que lo que no es, llegue a ser. Es el paso del no-ser al ser. Este concepto es el más universal de la voluntad de crear, el cual

remite a un decir de nuestro *ser(estar)-en-el-mundo*, y con los otros, en un constante diálogo.

La *poíesis* remite al *eikos*, a lo verosímil, a las cosas posibles que el poeta expresa a través de la poesía. La posibilidad resulta del quehacer del poeta: "... la *poíesis*, se entiende como una creación humana distinta de cualquier otra fabricación que entraría más bien en el dominio de la práctica, la *poíesis* crea algo que es imposible que nos llevemos a casa o a donde nos plazca. Lo poético es (...) la creación, lo literario puro, una obra que se realiza por sí misma..."<sup>98</sup>

La verosimilitud de la obra del poeta asume no la narración de las cosas que realmente suceden o que remiten propiamente a la realidad, sino aquellas cosas que podrían haber sucedido, esto es, al crearlas dentro del mundo de lo posible. Por lo que, la poesía viene a ser la causa que hace que, lo que no es sea (*poíesis*). De ahí que Aristóteles diga respecto a la poesía: "el imposible que convence es preferible a lo posible que no es convincente". En lo verosímil ocurren cosas que jamás nadie espera que sucedan, incluso, cosas inverosímiles, increíbles o inauditas.

Es Heidegger quien reúne pensamiento y poesía en su reflexión filosófica, él da a ésta última un lugar esencial en el pensamiento filosófico contemporáneo, propone la necesidad del diálogo entre ambos campos en un mismo nivel. Así mismo equipara a uno y otra como cimas de una misma montaña, cuya única diferencia es que el pensador dice el ser y el poeta nombra lo sagrado.

---

<sup>98</sup> Herrera, Rosario, "Poética de la cultura", Revista *Devenires* (Morelia), No.7 (enero 2003), p. 15.

Pensar y poetizar proceden de un mismo fondo originario, el cual nos posibilita alcanzar la esencia del ser, descubrir, su lugar (*topos*). La rememoración (*Mnemosyne*)<sup>99</sup> no se conforma simplemente con ser una mirada al pasado, sino es presente que busca el origen y comienzo, dónde el ser se manifiesta, se muestra. Para Heidegger la poesía es lo que lleva al fundamento y nos pone en contacto con éste; pero no se trata de cualquier poesía, ni de cualquier poeta, sino de aquella y aquellos cuya creación poética-pensante convoca hacia un pensar esencial, a un pensar meditativo.

Nuestro autor concibe el pensar y el poetizar en su vecindad como formas privilegiadas del lenguaje, ya que sólo a través de la experiencia del lenguaje se alcanza la posibilidad del pensar, e igualmente, el lenguaje poético da qué pensar. Heidegger sostiene que el pensar camina en vecindad con el poetizar; la vecindad, es *el habitar* en la misma cercanía, es la relación de co-pertenencia, lo cual significa que poetizar y pensar están referidos a un mismo origen como lenguaje: al *lógos*. Cuando reflexionamos sobre el poetizar, estamos en un pensar-poético.

Heidegger en diálogo con los poetas, al llevar a la luz su decir esencial, que lo poético es un pre-decir que trae a luz y da a luz lo esencial, lo confiado y conservado en el lenguaje, con la finalidad de poner al descubierto y patentizar la relación de los cuatro elementos del mundo: el cielo, la tierra, los divinos y los mortales (*die Geviert*).

---

<sup>99</sup> *Mnemosyne* es el nombre que el vulgo le da a la Virgen Memoria. En la mitología griega es la hija del cielo y la tierra, desposada por Zeus llega a ser la madre de las musas: **Clio**, connota la gloria de las grandes batallas que el poeta transmite a las generaciones futuras; **Talía** la comedia, hace alusión a la fiesta, condición social de la creación poética; **Melpómene** la tragedia y **Terpsícore** despiertan las imágenes de la danza y **Euterpe** la música; **Polímnia** la poesía lírica y **Calíope** la oratoria, expresan la diversidad de la palabra cantada y la voz que da vida a los poemas; **Erato** de la elegía; **Urania** de la astronomía. **Cfr.** Detienne, Marcel, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1982. p.23.

Lo que interesa es mostrar lo que Heidegger revela en su análisis de la esencia del habla desde el decir poético. No se trata de abordar al lenguaje como instrumento que sirve al hombre para comunicarse y expresar sus pensamientos o para dominar la naturaleza sometiéndola a su voluntad, sino como intermediario que hace posible la comprensión del sentido, de su razón de ser.

Responder a una pregunta fundamental ¿Por qué Heidegger busca la verdad de la palabra en la poesía? porque la palabra es fundación del ser en la poesía. Por la palabra acontece el hombre como *ser(estar)-en-el-mundo*. Según sentencia de Hölderlin: “donde hay palabra hay mundo”. Y es el poeta el que da nombre a las cosas. Aventurarnos en el pensamiento de Heidegger es ya, como él lo concebía, un estar lanzado a algo incierto y nuevo, pues de sus reflexiones sorprende que haya podido develar lo esencial del decir poético y considerar a los verdaderos poetas que dicen lo mismo, pero no lo igual.

Referirnos a la poética del lenguaje, exige considerar a la poesía, al poeta y su lenguaje poético, en el conocimiento de sí y de los demás. El lenguaje nos atraviesa, y con él, el poeta deviene creador que revela lo humano del hombre y sus vicisitudes: el ser carente, deseante, temporal y finito.

Al asumir nuestra finitud de manera inauténtica, a los seres humanos se nos revela la nada (*nihil*) como “fundamento” de nuestro ser, por esto es que nos acogemos a la voluntad poética que nos proyecta a crearnos a nosotros mismos.

La palabra originaria, aquella que posibilita encontrar a todas las demás, es la que busca el poeta y trata afanosamente de encontrar durante toda su existencia creadora, ya que en la búsqueda de ésta al poeta le va su ser. Palabra poética que busca “la penetrante analogía entre el hombre y el mundo”, deseo de

identidad con los elementos de la naturaleza (*physis*) que busca acercarse a lo divino. Y cuando la encuentra reconoce que no le era extraña, sino que ya estaba en él. Sólo requirió de una escucha atenta para saber que era ella la que llamaba, que le interpelaba, la madre tierra.

La palabra única que el poeta necesita para crear su poema, también, único; si encuentra otra palabra y la emplea, el poema será otro. La palabra ya estaba en el ser del poeta, se confundía con él mismo, pues era su palabra, que está en nuestro origen esperado ser evocada y convocada al poema. Como nos dice Romero de Solís: “Sin embargo la búsqueda del origen del lenguaje exige emprender un camino de regreso hacia el principio del lenguaje y, en consecuencia, hacia nuestro propio origen. (...) La búsqueda de esa palabra original es una voluntad poética que quiere tener el ser de la cosa, lo real del universo, la verdad de la naturaleza, de la que fuimos exiliados a partir de devenir sujetos lenguajeros”.<sup>100</sup>

Como el lenguaje nos atraviesa, nos sentimos extraños ante su pérdida, nos invade una nostalgia por no poder volver al origen de su creación. Nos apreciamos extraños porque es la palabra la que nos habla de aquello que no nos proponíamos decir, lo que no habíamos pensado o de aquello que dejamos que se marche y de lo cual sólo nos quedamos con su presencia-ausencia. Para clarificar lo anterior, atendamos el decir de Rosario Herrera Guido: “La otra extrañeza que nos produce el lenguaje se debe a esa experiencia de constante despedida de las cosas, que hace que el lenguaje no sólo sea un llamado a las cosas para decirles adiós, sino el instrumento primordial para poder insistir en perpetuar las

---

<sup>100</sup> Diego Romero de Solís, **Op. cit.** p. 136.

presencias. 'El habla habla'; el yo no es autor de su decir, antes bien él es dicho ahí donde algo se hace escuchar. De lo que se puede concluir que somos hablados antes que hablar. Es a partir de esta experiencia que se puede hablar de una poética del lenguaje".<sup>101</sup>

Para experimentar la poético del lenguaje hay que escuchar lo que Heidegger dice en *De Camino al habla* y que la Doctora Herrera nos recuerda: " 'El habla del lenguaje habla para nosotros en lo hablado' (...) un hallazgo que sólo se llega a partir de dirigirse al fenómeno de la poesía (...) vía regia para acceder a la naturaleza poética de las palabras...".<sup>102</sup> La poesía tiene en la metáfora una experiencia privilegiada del lenguaje, que: "...saca a la superficie lo 'oculto', se abre a la dimensión simbólica, disfrazada desde hace siglos de razón elucubradora, la metáfora sería un acceso a lo simbólico...".<sup>103</sup> Pero también hay una palabra cotidiana que lleva una carga poética, palabra siempre viva que quiere transgredir la gramática, "condición del lenguaje poético y de la poética del lenguaje...".<sup>104</sup> Podemos decir que Heidegger, con la (torna) vuelta (*die Kehre*)<sup>105</sup> de su pensamiento, cumple con la condición de subvertir la norma. Por sí solo el dinamismo del lenguaje cotidiano no accede a la creación poética, sino que es necesario considerar la voluntad creadora del poeta: "...la experiencia de la

---

<sup>101</sup> Rosario Herrera, **Op. cit.** p. 11.

<sup>102</sup> **Idem.** p. 13.

<sup>103</sup> Rovatti, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Gedisa, Barcelona, 1990. p. 20.

<sup>104</sup> Herrera, Rosario, **Op. cit.** p. 14.

<sup>105</sup> **Die Kehre, es un viraje, es una vuelta, pero no en un sentido lineal. Es un volver en sí del propio ser, en su verdad, en su mismidad.** *Die Kehre*, es un concepto intraducible que tiene una cercanía con *Gestell*, que también tiene múltiples significados, lo dis-puesto, la im-posición, etc. Ella manifiesta la última y más peligrosa época de la historia de la Metafísica: la técnica. No es posible dar seguimiento aquí a los conceptos, por la dificultad de comprensión y espacio. Véase Heidegger, Martin, *Die Kehre*, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 2008.

poética del lenguaje está comprometida en darles un nuevo sentido a las palabras y crear nuevos nombres para la comunidad...”<sup>106</sup>

Atendamos ahora, el Decir esencial de los poetas a los que Heidegger escucha con el corazón abierto. Para confirmar lo dicho. Para poder acceder al sentido de *la verdad de la palabra en la poesía*, me parece imprescindible retomar la obra de Heidegger dedicada al análisis y estudio de algunos versos del poeta Hölderlin; el propio Heidegger nos indica que: “...la poesía de Hölderlin mantiene constante la determinación poética de poetizar sobre la esencia de la poesía...”<sup>107</sup> Por ello lo nombra como el “poeta del poeta”.

La predilección de Heidegger por Hölderlin se debe a su afinidad con el mundo griego, a su conciencia del destino del hombre y el poeta, además del lugar de la poesía en tiempos de indigencia como los que vivimos. Donde el poeta y su vocación poética, están cuestionados. Donde la grandeza del hombre muestra, también, la miseria de su existencia, su carencia, su pobreza.

El hombre se eleva sobre las demás especies vivientes, lo prueban sus grandes proezas, sus facultades para el cultivo de la tierra, la navegación de los mares y el espacio sideral, la domesticación de animales. Pero, no sólo ha desarrollado el “cultivo de la naturaleza” para vivir de ella, sino también protegerse de ella, y lo más trascendente que el ser humano ha hecho por él: el cultivo del lenguaje y el pensamiento. El propio *lógos*. Con ello, el hombre es capaz de proyectar y preservar su vida futura.

---

<sup>106</sup> **Idem.** p. 17.

<sup>107</sup> Heidegger, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 20.



Aunque sabe muy bien que no puede escapar a su muerte, pues es un ser finito. Como sentencia Heidegger: somos un *ser-para-la-muerte*. He aquí nuestro límite, pero también nuestra grandeza cuando la asumimos con sentido vitalista y no como una desgracia, sino como parte de nuestra constitución del ser hombres. Nuestro ser finito nos urge a dejar creaciones que hablen de nosotros cuando ya no estemos en la tierra.

Existe una relación entre el hombre como ser mortal (como perteneciente al *die Geviert*) y el lenguaje. Una relación constituyente del propio ser hombre son: muerte y lenguaje. Aquí, se señala una de las dimensiones constitutivas existenciales del ser-ahí de Heidegger: *el ser-para-la-muerte*.<sup>108</sup>

La relación esencial entre muerte<sup>109</sup> y habla, a decir de Heidegger aún no está pensada, brilla por un momento como un relámpago; sin embargo, nos hace una seña para mostrarnos como la esencia del habla nos de-manda un apego hacia ella. Es el Decir lo que sostiene las cuatro regiones del mundo (cielo, tierra, mortales y divinos), el “es”, los congrega de manera silenciosa. A esta invocación silenciosa la llama Heidegger: “son del silencio. Es: el habla de la esencia”.<sup>110</sup> La palabra “es”, nombra el ser. El lenguaje “da” el ser, dona al ser.

---

<sup>108</sup> Es el reconocimiento de que: “...Los mortales son aquellos que pueden hacer la experiencia de la muerte como muerte. El animal no es capaz de ello. Tampoco puede hablar...”. Ver: *De camino al habla*, p.193. Heidegger en *El ser y el tiempo* señala: “...La muerte es una manera de ser de la que el Dasein se hace cargo tan pronto como él es. Apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir”. Ver: *El ser y el tiempo*, Traducción y notas de Eduardo Rivera, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1993. p. 266.

<sup>109</sup> Heidegger en *El ser y el tiempo*, definirá el concepto ontológico-existencial de la muerte “como fin del Dasein (ser-ahí), es la posibilidad más propia, irrespectiva, cierta y como tal indeterminada e insuperable del Dasein. La muerte, como fin del Dasein, es en el estar vuelto de éste hacia su fin”. **Op. cit.** p. 278.

<sup>110</sup> *De camino al habla*. **Op. cit.** p. 193. En el escrito dice “*el son del silencio*”, ¿hay un error de impresión o traducción? Tiene sentido como se escribe en la traducción del italiano al español del texto de Gianni Vattimo, donde se traduce como “efecto de silencio”. Ver: Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*, p. 67. o, también, como “el rumor del silencio”.

Escuchemos lo que la última estrofa del poema *La palabra* de Stefan George, nos muestra: *Ninguna cosa sea donde falta la palabra*; a la luz de lo dicho, glosa el verso: “*Un ‘es’ se da donde se rompe (zerbricht) la palabra*”.<sup>111</sup>

Este tiempo de desolación, pesimismo, desamparo, tristeza, melancolía: nihilismo; aviva a los poetas a expresar la esencia de la poesía, como respuesta a la desvaloración de la vida, lo poético y del pensar mismo. “Porque en este tiempo de desolación donde ni lo poético ni lo sagrado parecen tener lugar, el arte poético toma en la meditación del pensador una significación y una función preeminente”.<sup>112</sup>

Heidegger para mostrar el peligro que nos aguarda, interpreta desde Rainer María Rilke la necesidad de valerse de esos seres que ven en el *abismo* la propia salvación. El hombre que se arriesga a mirar al *abismo*, es el más atrevido de los mortales, es el que se aventura con su voluntad de querer, es el hombre que quiere más allá de lo existente (en la naturaleza). Este hombre es el poeta, que para Heidegger, se encuentra desamparado en *lo abierto*, y se enfrenta con el “*ámbito que más nos afecta*”: la muerte.

Pero que le da sentido positivo como la otra cara de la vida, donde se revela el ser del hombre como *ser-para-la-muerte*, adquiriendo conciencia de su ser mortal, de su finitud. Este ser mortal objetiva el mundo espacio-temporal, sin preguntarse por la esencia de cada uno de ellos y de sí mismo.

De ahí que es necesario preguntar ¿qué es lo que arriesgan los más arriesgados? Desde luego, es aquello que afecta a todo existente en cuanto

---

<sup>111</sup> **Idem.** p. 194.

<sup>112</sup> Bucher, Jean, *La experiencia de la palabra en Heidegger*, Pen club, Cali, Colombia. 1993. p. 131.

existente, esto es, la naturaleza misma. Así mismo gracias a esta afectación, la esencia del hombre se pone en movimiento y se conmueve la esencia del querer, para convertirse, posteriormente, en un tener voluntad.

Sin embargo, hay algo más que al ser le pertenece, es su propia morada, el lenguaje: “El habla (lenguaje) es la casa del ser”,<sup>113</sup> que no se limita a significar, a modo de signo o cifra; esto es lo que en verdad arriesgan los más arriesgados, el lenguaje. El hombre mora en esta casa. Los pensadores y los poetas son los custodios, los centinelas de esta morada. Los decisores serán aquellos que se arriesgan con el ser mismo, con el lenguaje. Pero, no se limitan a un simple decir elaborado con cálculo, sino un decir esencial (cualitativo).

Los más atrevidos son los que dicen más, pero a la manera de los cantores, que no se guían por un imponerse, ni apetecen un elaborar, sino la escucha de su interior es lo que interesa. El canto poético.

El poeta Rilke nos dice en el tercer soneto a Orfeo: “...El cántico, tal como lo enseñas, no es deseo, / no es solicitud de algo finito y alcanzable; / cántico es existencia. Para el dios algo fácil. Pero nosotros, ¿cuándo somos? ¿Y él, cuándo vuelve hacia nuestro existir la tierra y las estrellas?...”.<sup>114</sup>

La búsqueda de esencias se da también en otros poetas de gran valía como: Paul Valéry, Antonio Machado, Octavio Paz, Jorge Luis Borges; cuyas creaciones se dieron como lo poéticamente pensando--poetizado.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Heidegger, Martin, “Carta sobre el ‘humanismo’”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, 2001. p. 259.

<sup>114</sup> Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un Joven Poeta...* p. 167.

<sup>115</sup> Heidegger titula: POÉTICAMENTE PENSADO – POETIZADO, a uno de sus pensamientos poéticos. Ver: Heidegger, Martin, *Pensamientos poéticos*, Herder, Barcelona, 2010, p. 389.

Cierto es que hay varios géneros de poesía y gran variedad de obras poéticas. Pero Heidegger tiene una representación general de lo poético, lo único importante es que el poema o un fragmento por él seleccionado, muestre el *dicto* que el poeta quiere expresar y éste de que pensar. Para Heidegger el poeta que por antonomasia da que pensar es Hölderlin y es él quién muestra la esencia de la poesía.

¿Por qué Hölderlin muestra la esencia de la poesía? La dimensión que Hölderlin abre con sus poemas es donde se da “luminosidad” al ser, abre ese *claro del bosque (lichtung)*, trae a la presencia “la presencia del ser” en ese juego de clarooscuro que es el “acontecer” o “acaecer”, al que Heidegger designa como: *das Ereignis*.

¿Por qué Hölderlin, para mostrar la esencia de la poesía? Porque él, al estar entre los divinos y los mortales, ha sido arrojado y se encuentra entre ellos. Él ha consagrado su vocabulario poético, a este reino intermedio. Piensa poéticamente en el fundamento y en medio del ser. Lo “entre” en su poesía, habla de la concepción de Heidegger de lo “luminoso”, como lo que es el ser.

Heidegger en su conferencia sobre *Hölderlin y la esencia de la poesía*<sup>116</sup> se ocupa por explicar la esencia de la poesía, partiendo de cinco sentencias guía del poeta acerca de ella, para llevarnos a develar lo qué es la poesía o más exactamente, ¿Cuál es la esencia esencial de la poesía? Este es hilo conductor que seguiremos, aunque tendremos presentes otros argumentos de Heidegger.

---

<sup>116</sup> Heidegger, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1989. Existe la traducción de Samuel Ramos: Heidegger, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, FCE, México, (1958) 2004.

Hacer poesía: tarea, de entre todas, la más inocente.<sup>117</sup> Heidegger inicia con la figura del juego a través de imágenes y de lo imaginado. Hacer poesía es algo inofensivo porque es ensueño e irreal, es algo inofensivo e ineficaz. La búsqueda de la esencia de la poesía hay que asociarla al juego de las palabras, sin considerar la acción que de ellas resulte.

Podemos interpretar la referencia de Heidegger al concepto de juego que desarrolla en *Introducción a la Filosofía*, donde resume en cuatro caracteres básicos<sup>118</sup> lo que el juego es. Siendo el más significativo considerarlo como una forma de *ser-en-el-mundo (In-der-welt-sein)*, caracterizado por un ir más allá del ente y su sobrepasamiento. El sobrepasamiento del ente, tiene que ver con la trascendencia como campo por la pregunta del fundamento, que más adelante Heidegger mencionará. La trascendencia mienta aquello que le es propio al *Dasein* del hombre como su estructura fundamental, que le permite su existencia en general, además de mover-se-en-el-espacio. Temática del espacio que más adelante revisaremos.

Desde luego que en la tarea del poetizar no hay tal “inocencia”, en el sentido de que, lo que parece un simple juego es realmente la experiencia de la creación artística, esperando ir al encuentro o lograr un acercamiento a lo divino y lo sagrado. El poeta al ejercer su oficio, no hace más que desplegar esa ausencia de culpa por transgredir la ley de Dios, al ir en busca de los dioses ya idos. Estos

---

<sup>117</sup> Heidegger, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, **Op. Cit.** p. 96.

<sup>118</sup> Heidegger, Martin, *Introducción a la Filosofía*, Cátedra, Valencia, 2001, p. 329. Heidegger señala que jugar es un libre configurar y conformar, donde el juego mismo se da concordancia interna; jugar es un configurante vincularse en un juego y en el que el juego consiste; jugar es un pasar, un suceder, un acontecer, indivisible e inseparable; jugar es ser-en-el-mundo, caracterizado por un ir más allá del ente y su sobrepasamiento. Para profundizar acerca del concepto de juego, véase: Vieyra García, Jaime, *El Enigma del juego*, en Variaciones sobre arte, estética y cultura, UMSNH, Morelia, 2002. pp. 246-272.

dioses huidos son los de la antigua Grecia que afectan al poeta, que no han sido extinguidos, sino sólo se han apartado, y, él debe poetizar (evocar) a los dioses que advienen. Así lo anuncia Hölderlin en un fragmento del poema *Pan y vino*: “¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses aún viven, pero por encima de nuestras cabezas, en otro mundo...”;<sup>119</sup> En su Himno *Germania*, al comienzo de la segunda estrofa Hölderlin canta: “¡Dioses borrados! Y también vosotros/ los del presente, más reales antaño. / ¡Pasó vuestro tiempo!”.<sup>120</sup>

Y se ha dado al hombre el más peligroso de los bienes: el lenguaje. En virtud del lenguaje, el hombre es el testigo del Ser. Para que muestre lo que es. El hombre es un ser que ha de dar testimonio de lo que es, un ser que declara y mantiene sus declaraciones. Al dar testimonio de su propia realidad, el hombre es, convirtiendo al mundo en su propia realidad. ¿Y qué debe testimoniar el hombre? Su pertenencia a la tierra (*physis*), lo cual significa que es el *heredero y el aprendiz* de todas las cosas; testificar su pertenencia al ente en su conjunto, constituye el advenimiento mismo de la historia, para que sea posible se nos ha dado la palabra, porque la palabra es un bien para el hombre. El hombre es un ser histórico.

Pues sólo donde hay lenguaje hay mundo, donde a pesar de que haya vida como en el caso de las plantas y los animales, las plantas no tienen mundo, el

---

<sup>119</sup> Hölderlin, *Poesía Completa*, Ediciones 29, p. 165.

<sup>120</sup> **Ídem.** p.193.

Una traducción diferente se señala en el texto de *El Poema*, incluido en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Tomado de la página de Internet [http://personales.ciudad.com.ar/M\\_Heidegger/el\\_poema.htm](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/el_poema.htm). Que dice: *¡Dioses huidos! también vosotros, oh presentes, entonces más verdaderos, vosotros tuvisteis vuestro tiempo!* En traducción del texto Heidegger, Martín, *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2010, p. 25. La segunda estrofa dice: *¡Dioses huidos! También vosotros, presentes antaño/ más verdaderos, ¡tuvisteis vuestro tiempo!/ Nada quiero negar aquí, tampoco implorar.*

animal es pobre de mundo, sólo el hombre configura mundo, dice Heidegger: “Allí donde no hay lenguaje, como en el animal y la planta, a pesar de que hay vida, no obstante no hay ninguna patencia del Ser y, por eso, tampoco un no-ser ni el vacío de la nada... Sólo donde hay mundo, es decir, donde hay lenguaje hay un supremo peligro, el peligro por excelencia, es decir la amenaza del ser en cuanto tal a través del no-ser... el hombre es en el lenguaje...”<sup>121</sup>

Pero la palabra también es “el más peligroso de los bienes”.<sup>122</sup> Porque ella misma comienza por crear la posibilidad del peligro. Amenaza que los entes hacen al ser. ¿Cómo puede estar el ser amenazado por el ente si pertenece a la verdad del ser el que nunca pueda desplegar su vigor sin el ente, y si además pertenece al ente el que nunca sea posible sin el ser? La respuesta a este cuestionamiento es que ante el ente estamos dispuestos a preguntar sus cualidades, por lo que es. Pero, el ser no está en el ente, no es una propiedad ni una cualidad de él; sin embargo el ser no puede desplegar su energía sin esa amenaza constante que el ente es.<sup>123</sup> La palabra es amenaza contra el Ser, porque ella puede expresar claramente lo más oculto, pero también confundir y decir lo más común o general. Esta es la doble cara de la palabra. Puede parecer una palabra esencial o sólo un artificio para atraer con engaños hacia un simple decir. Nuestra tarea consiste en esclarecer aquello que en apariencia es palabra inesencial, cuando en verdad es un Decir Esencial; en contraposición con aquel decir que a base de “pulir” y “adornar” lo expresado da el aspecto de ser esencial, siendo en realidad vano e

---

<sup>121</sup> Heidegger, Martin, *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”*, **Op. Cit.** p. 65.

<sup>122</sup> Heidegger, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, **Op. Cit.** p. 96.

<sup>123</sup> Beaufret, Jean, *Al encuentro de Heidegger*, Monte Ávila. Caracas, 1984, p. 24.

insustancial. En la palabra misma reside el peligro de ponerse o no en la apariencia que ella crea, es su propia decisión y en ésta reside el peligro de lo que le es más propio: el genuino decir.

¿Qué significa decir? Vale tanto como mostrar y éste a su vez significa hacer ver o hacer escuchar algo, hacer que algo se deje ver, se muestre, aparezca. Pero si recordamos que hablar es propiamente decir, lo no-dicho es todavía lo no mostrado, lo que todavía no ha llegado a aparecer. Entonces, en el decir aparece lo ausente, se muestra, se deja aparecer, se descubre.

Heidegger señala que el decir en tanto que mostrar, significa producir signos, hacer señales. El signo se convierte en algo que en sí mismo no se muestra, pero que sólo lo validamos como tal, sí se ha convenido, previamente, lo que ha de significar.

Interroga Heidegger: ¿Cómo una cosa tan peligrosa puede ser un “bien” para el hombre? A través de la palabra se departen y comparten las experiencias, decisiones y sentimientos, sirve para entender y comprender a los otros entes que, al igual que él, están en el mundo. Por lo que esto es un bien. Aunque, la esencia de la palabra no se agota como medio de entendimiento, ésta no es su esencia, sino una consecuencia de ella.

La palabra no sólo es instrumento de comunicación y de entendimiento, sino que proporciona al hombre la primera y fundamental garantía de poder mantenerse firme ante el público de los entes, y es un instrumento “a la mano”, por lo que es un *acontecimiento* histórico. Pues, únicamente *donde hay palabra hay mundo*; por ello es un bien que asegura que el hombre pueda tener historia y ser histórico.



Esto significa que la historia es: "...una parte constitutiva del acontecer de los sucesos, si el ser histórico significa: estar lanzado a los quehaceres, entonces somos ciertamente historia, en el sentido de la pertenencia a la historia".<sup>124</sup> Y este *acontecer* es un devenir, es lo que no es todavía (lo posible), sino que el *futuro* (a partir de lo que es desde lo sido anteriormente) es el poder fundamental de la historia. *Lo que es desde lo ya sido*, Heidegger lo llama: la *tradición*. Ésta es el carácter más propio del acontecer y de nuestro propio ser.

La Historia es la unidad de la temporalidad. Recordemos aquí, que para nuestro pensador el tiempo no es una sucesión continua (*kronos*), es una nueva relación de nuestro ser con el poder del tiempo, que nos permite experimentarnos a nosotros mismos en el tiempo y concluir que: *nosotros somos el tiempo mismo*. Que nos pertenece sólo a nosotros, por lo que llama Heidegger nuestra *determinación*: ser determinado en relación-a; el trabajo como el cometido de nuestra misión y, el estado emotivo, como el acontecimiento fundamental del poder del tiempo.

La palabra tiene significación, resulta de la pregunta esencial: ¿Qué es el lenguaje? Lo fónico y la fonación son la parte física de la palabra y la significación (sentido) es lo no-sensible. La palabra cobra "significación", a través de la conjunción de los dos elementos de la palabra: el sonido verbal y la cosa designada. Heidegger nos señala que la esencia del lenguaje debe de comprenderse a partir de la esencia misma de la poesía y de la mutua experiencia que tengamos de ambos.

---

<sup>124</sup> Heidegger, Martin, *Lecciones de Lógica*, Anthropos, Barcelona, 1996, p. 67.

Esta experiencia nos conmueve y transforma, sobrepasando la concepción del lenguaje como un metalenguaje (caracterizado por el pensar científico), o reducirlo a una teoría lingüística moderna que lo acota a la relación de significante y significado (la imagen acústica del concepto o signo) y a un medio de información; en la experiencia poética, el poeta no reduce el lenguaje a meras imágenes con conexión de significados preestablecidos, sino que muestra lo que no aparece, a través de la metáfora. Por ello, el poeta toma a la palabra como lo que evoca, lo que rememora y trae (muestra) al pensar aquello “olvidado”, para hacerlo patente.

Heidegger nos señala la importancia de: “... la Palabra y el modo en que ella contribuye a decidir el destino del hombre”.<sup>125</sup> El Hombre es quien debe dar cuenta de su propia existencia, de su ser-ahí (*Dasein*), de su pertenencia a la tierra y su relación con las cosas del mundo, en tanto que *ser-en-el-mundo*. Pero se advierte que la palabra que posibilita estar en la “claridad” del ser, se da en el decir auténtico, esto es con la palabra poética, que para él es el lenguaje original (fundante) del hombre.

Sin embargo, no es el hombre quien dispone del lenguaje, sino es el acontecimiento del lenguaje quien dispone de él. Como ya lo hemos venido señalando. Hay un lazo indisoluble entre el ser del lenguaje y el ser del hombre. Ambos se fundan recíprocamente: el ser del hombre en el ser del lenguaje y éste en el ser-ahí del hombre.

---

<sup>125</sup> Heidegger, Martin, *La palabra, La significación de las palabras*, Traducción de Pablo Oyarzun Robles, Tomado de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS. p. 2.

Para Heidegger: “El hombre tiene el lenguaje, porque el lenguaje se origina en la palabra, pero la palabra, como el Decir del Ser, tiene al hombre, es decir, lo afiata en su destinación”.<sup>126</sup> Sin embargo, el peligro está ahí porque la habladuría es el elemento que los entes utilizan para amenazar al ser, buscando la pérdida del ser, el más inminente peligro. Pero recordemos lo que Hölderlin dice: “Pero donde hay peligro / Crece lo que nos salva...”.<sup>127</sup> En la palabra misma esta lo que salva (la salvación).

El hombre ha experimentado mucho. Desde que somos palabra-en-diálogo<sup>128</sup> y podemos los unos oír a los otros, el Hombre ha dado ya muchos nombres a cosas celestes; desde que somos diálogo somos palabra-en-diálogo. El ser del hombre se funda en la palabra que es esencial a él, pero es en las relaciones existenciales de los hablantes que define su esencia.

¿Qué significa diálogo? Hablar unos con otros acerca de algo, pero fundamentalmente este poder-hablar, tiene como condición, también, el poder-oír, pero de manera atenta, es decir escuchando. Es poner en acción al *logos* en su sentido primigenio. Pero el cometido del diálogo se da, cuando hay entendimiento entre los hablantes y de aquello a lo que la palabra se refiere. Hölderlin dice: desde que somos diálogo y podemos los unos oír a los otros, somos equioriginarios. Somos siempre un diálogo, en el que se hace patente el uno y lo

---

<sup>126</sup> **Idem.** p. 4. La palabra *afiata* no existe en el diccionario de la lengua española (edición 2001), quizá se derive de *afiar*, en desuso, que significa: Dar a alguien fe o palabra de seguridad de no hacerle daño, según lo practicaban antiguamente los hijosdalgo.

<sup>127</sup> Hölderlin. **Op. cit.** p. 201. La frase es parte del poema *Patmos*, existe otra traducción: “Donde crece el peligro, Crece también lo que salva”. Véase: Beaufret, Jean. **Op. cit.** p. 126.

<sup>128</sup> Heidegger, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, **Op. Cit.** p. 100.

mismo en que nos unificamos, sobre lo que fundamos la unanimidad, lo que nos hace propiamente Uno y lo Mismo.

¿Desde cuándo somos diálogo? Somos un diálogo no por la facultad de hablar, ni por su ejercicio; si no lo somos desde que el tiempo es tiempo; desde que surgió el tiempo somos nosotros mismos, desde ese momento, históricos.

Un diálogo auténtico se instaura cuando los hablantes devienen en pensantes y contestan al llamado del lenguaje. Ser un diálogo y ser histórico, son igualmente pertenencias la una de la otra y la misma; desde que la palabra es diálogo, vienen a ella los dioses y aparece el mundo; mundo y dioses son, con el lenguaje, contemporáneos. Bucher señala: “El lenguaje sería para el poeta y el pensador, este diálogo entre los dioses y los humanos...”.<sup>129</sup> Los dioses se hacen palabra en nuestra boca, salen del mutismo y ellos mismos nos dirigen la palabra, nos interpelan. La palabra que da nombre a los dioses, es siempre respuesta a tales interpelaciones.

El diálogo permite al lenguaje justificar su existencia y su formación histórica. Al hablarse los hombres, el diálogo puede adquirir sentido, tanto en un aspecto equívoco como inequívoco. Entonces, el lenguaje es producción de sentido, pero también de sin sentidos.

Mas el lenguaje oficio del poeta y su creación (*poíesis*) el poema, consuma el sentido duradero de la palabra (poética) pronunciada y hospedada en la poesía, la que adquiere el *tono* (la tensión); a pesar de que esté construida con muchas palabras, se convierte en un texto (inseparable) del *tono propio*. Este *tono propio*

---

<sup>129</sup> Bucher, Jean, **Op.cit.** p. 138.

queda de manifiesto cuando el verdadero decir poético logra ser *escuchado*, correctamente, por el poeta.

El diálogo es palabra acogida y palabra dada, es *donación*, cuya existencia se vive en el factor del instante y se manifiesta durante la búsqueda de una respuesta con sentido (con dirección). Se manifiesta en la conversación con el otro.

En *Introducción a la Metafísica*, Heidegger dice: "...ser hombre significa: ser un hablante. El hombre es sólo un afirmador y negador porque en el fondo de su esencia un hablador, es el hablador. Esta es su excelencia y al mismo tiempo su miseria".<sup>130</sup> Es esto lo que lo distingue de los demás entes y los divinos; gracias a que en nuestra esencia reside el poder del lenguaje nos son accesibles todos los entes, incluyendo al ente que nosotros mismos somos. En el lenguaje acontece la revelación del ente, pero también su velamiento en una dominante variedad: *la apariencia*.

Pero lo que queda lo instauran los poetas.<sup>131</sup> La poesía es para Hölderlin el hablar humano por excelencia. No es una exaltación momentánea, ni adorno de la existencia del hombre. Lo verdaderamente poético no es un decir cualquiera, un hablar sublime solamente, es un poema que perdura. "... Lo que dura es obra de poetas."<sup>132</sup> Esto es lo que crean los poetas: lo permanente. Tal parecería que esto permanente no requiere de una fundación, pero Heidegger nos advierte que eso es lo más huidizo.

---

<sup>130</sup> Heidegger, Martín, *Introducción a la Metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1993, p.80.

<sup>131</sup> Heidegger, Martín, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía*, **Op. cit.** p. 102. Es la conclusión del poema de Hölderlin *Andenken*: "Mas lo permanente lo instauran los poetas".

<sup>132</sup> Hölderlin. **Op. cit.** p.119. La frase pertenece al poema *Recuerdo* en cuya última estrofa el poeta dice: "... *El mar destruye o da la memoria, / y también el amor clava / una tenaz mirada. Sin embargo, / lo que dura es obra de poetas*".

Los poetas dan nombre a las cosas, luchan contra el caos, con su lenguaje (poesía) funda el ser, arrojan luz sobre la esencia de la poesía. La poesía es fundada por la palabra y sobre la palabra. La palabra poética nombra originalmente porque los poetas ponen el fundamento de lo permanente (lo que queda), dicen lo que es y así lo fundan, estableciendo la verdadera inteligibilidad, poniendo al descubierto al ser para que en él aparezca el ente. El poeta al nombrar es interpelado por el ser del ente; en ese acto del nombrar se convoca a la palabra misma. Heidegger nos dice que este nombrar del poeta pone al descubierto como ente, en su ser, aquello que es nombrado.

El poeta da nombre a los dioses y a todas las cosas, y las nombra en lo que son. La poesía es fundación (instauración) del ser por (con) la palabra de la boca.<sup>133</sup> El hombre se funda a sí mismo fundando todo lo que es y esto es logrado por la poesía; el hombre es fundamentalmente poético. La palabra del poeta es fundación, dice Heidegger, *nombrando a los dioses y trayendo el ser a la palabra*, queda fundada la existencia del hombre. Instaurar, significa poner en suelo firme, en fundamento, al ser-ahí humano. La palabra instaurar o fundar, tiene tres sentidos: don, fundación e inauguración.

Bucher nos clarifica lo anterior, al decir: "...Así la poesía es para Hölderlin, y para el pensador que se ha puesto a la escucha, la originaria fundación del Ser, inauguración de la Historia y destino de un pueblo, ella no puede ser un simple ornamento de la existencia..."<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Heidegger, Martin, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía*, **Op. Cit.** p. 108.

<sup>134</sup> Bucher, Jean, **Op. cit.** p. 140.

Pero, el poeta aún tiene por tarea la de reunir los signos que están en el mundo, descifrarlos y hacerlos inteligibles al pueblo, él es el que indica o señala, el que muestra lo que se le retira al hombre. Así el poeta se convierte en el guía espiritual de su comunidad.

¿Qué significa mostrar? Hacer ver o escuchar algo, hacer que algo se deje ver, que aparezca. El poeta está entre la presencia de los dioses y en cercanía esencial con las cosas. Mejor dicho, está entre el cielo y la tierra, los divinos y los mortales (*die Geviert*), en una relación indisoluble. Hölderlin dice, al inicio de la segunda estrofa, en su poema de madurez: Los dioses / ¡Benignos dioses! ¡Desdichado es aquel que os ignora!<sup>135</sup>

Si *el lenguaje es el más peligroso de los bienes*, la poesía es la más peligrosa de las obras y a la vez *la más inocente de las tareas*; el aspecto “inofensivo” exterior de la poesía pertenece en propiedad a su esencia misma, como el agua al río. Abandonarse a la poesía es un juego, que reúne a los hombres y que hace que cada uno se olvide de sí mismo. El hombre se recoge al fundamento y al fondo de su verdadera realidad y en él llega a serenarse; quietismo que no significa inactividad y vaciedad mental, sino aquella quietud sin límites en que la vaciedad es el estado de todas las relaciones y fuerzas. La poesía es fundación de libertad. ¡Poetas despertad de su letargo...! pedía Hölderlin en su poema: *A Nuestros Grandes Poetas*.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Hölderlin. **Op. cit.** p. 82. la frase pertenece a la segunda estrofa del poema *Los Dioses*, que completa dice: “¡Benignos dioses! ¡Desdichado es aquel que os ignora! / Su alma grosera es presa incesante de la discordia, / el mundo no es para él más que tinieblas / y nada sabe de cantos ni alegría.”

<sup>136</sup> Hölderlin, **Op. cit.** p. 64. El poema *A Nuestros Grandes Poetas* la segunda estrofa dice: “Poetas, despertad de su letargo / a todos los que duermen todavía. Dadnos leyes / y dadnos la vida, oh héroes. ¡Y vencid! / Pues como Baco tenéis derecho a la victoria”. Otro poema donde Hölderlin dice algo similar al hombre es en el poema *Himno a la Libertad* de 16 estrofas, en la décima estrofa el poeta dice: “Hermanos,

¿Cómo hablan los dioses? A través de signos, tal es su palabra, recibir y dar nuevos signos es la tarea del poeta y la fundación del ser está vinculada a los signos de los dioses. El poeta está entre los dioses y el pueblo, es un desterrado, adscrito a este “entre”, en que ante la vecindad con los dioses debe nombrarlos en silencio, para conocerlos y mostrarlos al pueblo. Pero, ¿de qué pueblo se trata? ¿Pueblo cómo cuerpo orgánico? ¿Pueblo cómo alma? ¿Pueblo cómo espíritu? Se trata de todo pueblo, es decir, del hombre mismo. El hombre es el hombre en grande.

Poéticamente es como el hombre hace de esta tierra su morada; la tierra es el fundamento esencial de toda obra de arte, no hay obra de arte que no pertenezca a la tierra y sea de ella testigo. No hay obra de arte que no se nutra de ella, más allá de la materia que aporta. Hölderlin pone en poesía la esencia de la poesía, que pertenece a una temporalidad no como a un tiempo preexistente, sino que al fundar la esencia de la poesía comienza por hacerse un nuevo tiempo: el tiempo de los dioses idos y de los dioses porvenir.

Concluye Heidegger su reflexión de la esencia de la poesía como un acontecimiento histórico, donde fundamenta la esencia esencial. Así lo señala Hölderlin en séptima estrofa de la elegía *Pan y Vino*: “¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses / aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo; / allá obran sin cesar, sin ocuparse de nuestra suerte, / ¡tanto nos cuidan los inmortales! Pues a menudo / un frágil navío no puede contenerlos, y el

---

*¿cuándo llegará ese tiempo? / ¡En el nombre de aquellos que engendramos para la vergüenza, / en el nombre de nuestras reales esperanzas, / en el nombre de los bienes que colman el alma, / en el nombre de esta fuerza divina, herencia nuestra, / y en el nombre de nuestro amor, hermanos míos, / reyes del mundo hecho, despertad! ”. p. 25.*



hombre / no soporta más que por instantes la plenitud divina. / Después, la vida no es sino soñar con ellos. Pero el yerro / es útil, como el sueño, y la angustia y la noche fortalecen, / mientras llegue la hora en que aparezcan muchos héroes, / crecidos en cuna de bronce, valerosos como los dioses. / Vendrán como truenos. Entretanto, a veces se me ocurre/ que es mejor dormir que vivir sin compañeros / y en constante espera. ¿Qué hacer hasta ese día futuro? / ¿Qué decir? No lo sé. **¿Para qué poetas en tiempos de miseria?** / Pero son –me dices, semejantes a los sacerdotes del dios de las viñas / que en las noches sagradas andaban de un lugar en otro”.<sup>137</sup>

Esta última pregunta del poema es la que hay que contestar, poniendo en la cercanía el pensar meditativo, reflexivo. Es nuestra época presente la que debe ser cuestionada, al caracterizarse por el olvido que tiene el hombre por el pensar. ¿Por qué? Porque olvidamos reflexionar, porqué olvidamos preguntar. He aquí la necesidad de un ‘nuevo’ comienzo, el comienzo de nuestro humano preguntar y reflexionar, sobre el sentido de la vida y nuestra estancia en el mundo. Esto lo podemos hacer desde un pensar poético. Como el filósofo poetizó acerca del pensar, diciendo:

---

<sup>137</sup> La versión corresponde a la *Poesía Completa de Hölderlin*. **Op. cit.** p. 167. La traducción me parece pertinente, más que la indicada en la traducción de Juan David García Bacca: Heidegger, Martin, *Hölderlin y...* Anthropos, **Op. cit.** p. 39. O la de Heidegger, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, **Op. Cit.** p. 110. “..y para qué poetas en tiempos aciagos?...”.

## PENSAR

Pensar es el habitar cerca,  
es el agradecimiento callado.

Pensar es el noble tratar con cuidado,  
es el osado giro.

Girar entre la nada y el ser  
por un camino de oscuros signos.

Pensar es no evadirse jamás  
del mal ni de la pena.

Pensar es captar si aprehender,  
es un franco preguntar.

Pensar es un dejarse decir,  
es el frío elixir.

Por la andadura se iluminan tenues  
luces sin número,

rosas sin porqué, que poetizan dictando,  
saludando al río y al valle.

Pensar sigue siendo este dejarlo todo libre,  
llamada sin forma

a que los mortales sean siendo en la diferencia:  
ganancia para lo salvo.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Heidegger, Martin, *Pensamientos poéticos*, **Op. cit.** p. 247.



## Capítulo 5

### Paul Klee: El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible

*“El ojo ve el mundo  
y lo que le falta al mundo para ser cuadro,  
y lo que le falta al cuadro para ser él mismo,  
y en la paleta el color que el cuadro espera,  
y una vez hecho ve el cuadro que responde  
a todas sus carencias,  
y ve los cuadros de los otros,  
las otras respuestas a otras carencias”.*

**Maurice Merleau-Ponty**<sup>139</sup>

*“No puedo ser comprendido en el mundo pues  
estoy igualmente cómodo con los muertos  
que con aquellos seres que aún no han nacido.  
Estoy un poco más cerca de lo normal del corazón de la creación.  
Y sin embargo, no tan cerca como me habría gustado”.*

**Paul Klee**

Conocemos la relación de Heidegger con la pintura, porque se valió de ella para mostrar lo que de verdad es el útil en la obra de arte, el carácter de cosa de la cosa y el carácter de obra de la obra, interpretando una de las obras de Vincent Van Gogh. *Los Zapatos campesinos*.<sup>140</sup>

También tenemos noticias de la alta estima que tuvo por la obra de Paul Cézanne, en especial el cuadro titulado *Montagne St. Victoire* (Montaña San Victoria),<sup>141</sup> que le llevó de regreso por los caminos de Provenza, al sur de

---

<sup>139</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Buenos Aires, 1977. p. 21.

<sup>140</sup> De esta obra Van Gogh pintó varias versiones. Al respecto de la interpretación heideggeriana, se da cuenta de la controversia entre ésta y las objeciones del historiador de arte Meyer Schapiro, quien resume su interpretación diciendo que: “el filósofo se ha engañado a sí mismo”. Así se analiza en: Kimball, Roger, “Revelar a Van Gogh” en *La profanación del Arte*, FCE, Breviarios 573, México, 2011. pp. 162-174.

<sup>141</sup> Paul Cézanne pintó en múltiples ocasiones la montaña Sainte-Victoire, en Provenza. Cada cuadro es una imagen diferente de la montaña. En ellas varían los colores, formas y combinaciones de las luces, sombras según las estaciones del año, las horas del día, el estado de la atmósfera y probablemente también el estado

Francia, en concreto el camino de Bibémus que impacta por el rojo de la cantera y que a decir de Heidegger fue: “la senda que, desde el comienzo hasta el fin, responde a su modo a mi propio camino de pensamiento”.<sup>142</sup> Es conocida una fotografía que le fue tomada a Heidegger de espaldas, admirando la Montaña. El filósofo de la selva negra sentía afinidad por el sendero, por el camino de Cézanne.

La obra de arte expresa su ser de verdad en sentido griego, como no-ocultación, es decir, *alétheia*.<sup>143</sup> Aquí mora lo que para el filósofo de la selva negra es: “la esencia de la obra de arte: poner en operación la verdad del ente”.<sup>144</sup>

La importancia de la sentencia heideggeriana, reside en que deja de lado la concepción clásica de arte. Noción desde la cual a la obra de arte sólo se le relaciona con lo bello y a éste como materia de estudio de la estética.<sup>145</sup> Ahora la obra de arte, si es en verdad arte, deberá abrir lo que el ente es. No desde su singularidad, sino desde su esencia general como cosa.

Así la obra de arte deja de ser sólo una reproducción, una imitación (*mímesis*) de la realidad, para transformarse en: “búsqueda de la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella.”<sup>146</sup> En su propio espacio existencial, en su propio mundo donde la misma obra es apertura que

---

anímico o psicológico del autor. Ninguna obra es igual que otra. Ninguna aspira a contener el significado del paisaje representado. Son maneras de verlo. Variaciones sobre un mismo tema.

<sup>142</sup> Citado en Wiegand Petzet, Heinrich, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger. 1929-1976*, Katz editores, Buenos Aires, 2007. p. 190.

<sup>143</sup> Aquí hay que tener presente lo dicho respecto a *alétheia*, en la primera parte de nuestro trabajo. En general, Heidegger hace una recuperación del significado primigenio de los conceptos griegos, de ahí el interés por haberlos analizado en la primera parte de este trabajo. En donde aparezca el concepto griego, deberá ser comprendido desde la interpretación de Heidegger.

<sup>144</sup> Martin, Heidegger, *Arte y poesía*, FCE, México, 2004. p. 50.

<sup>145</sup> Sabemos que la estética es la parte de la filosofía que tiene que ver con la belleza y el arte. Con la belleza de las cosas naturales y también artificiales: las obras de arte. Además de la ordenación y división de las artes, de las dificultades de la creación y de la creatividad.

<sup>146</sup> Martin, Heidegger, *Arte y poesía*, **Op. cit.** p. 51.

contribuye a su ser-obra. Lo cual significa que establece y erige un mundo, manteniéndolo permanentemente. La relación del arte con la creación (*poíesis*) es simbólica.

Con éste antecedente, me propongo incursionar en la obra pictórica de Paul Klee,<sup>147</sup> la cual conoció Heidegger a instancia de Hildy Beyeler,<sup>148</sup> quien le invitó a visitar una exposición de ochenta y ocho obras, montadas en una antigua casa en Basilea, Suiza. El impacto fue tal, que llevó a exclamar al pensador la necesidad de escribir una segunda parte de su libro *El origen de la obra de arte*, pues para él, Klee revelaba en sus cuadros las disposiciones de ánimo a través de la imagen y una exigencia hermenéutica de lo simbólico que hay en ella.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Paul Klee (pintor, músico y filósofo) nace el 18 de diciembre de 1879 en Münchenbuchsee, cerca de Berna. De nacionalidad alemana, como su padre Hans (1849-1940), profesor de música. Su madre fue Ida Klee-Frick (1855-1921), quien era suiza y de profesión cantante. La pareja ya tenía una hija, Mathilde, nacida en 1876 (fallecida en 1953). En diciembre de 1899 durante una velada musical, pues él fue un destacado violinista, conoce a la pianista Lily Stumpf (1876-1946), con quien contrajo matrimonio en 1906. En 1911 inicia el catálogo de sus obras que actualizará a lo largo de toda su vida. Descubre el trabajo de Van Gogh y de Paul Cézanne y conoce a Alfred Kubin. Entabla contacto con los pintores Wassily Kandinsky, Franz Marc, Hans Arp, August Macke, Alexej von Jawlensky, Gabrielle Münter, los hermanos David y Vladimir Burliuk, y la pintora Marianne Von Werfkin, artistas *Der Blaue Reiter* (Ver. Düchting Hajo, Wolf Norbert (ED.) *El jinete azul*, TASCHE, Colonia, Alemania, 2009.), grupo expresionista que tiene una gran influencia sobre la evolución del arte abstracto. En abril de 1914, viaja con August Macke y Louis Moilliet a Túnez, St-Germain, Hammamet y Cairuán. Es en estos lugares y en el plazo de diez días, que Klee se convierte realmente en pintor, tras diez años de búsqueda: la luz del norte de África le hace descubrir el color como un medio de expresión artística en sí haciéndolo expresar: "*El color me posee (...) Soy pintor*". En octubre de 1920 es contratado para impartir clases en la *Staatliches Bauhaus* –a invitación de su fundador Walter Gropius (1893-1969) – que integraba la antigua Escuela de Bellas Artes y Artes decorativas. Se establece en Weimar y en enero de 1921 comienza a impartir clases de pintura sobre vidrio, textiles y pintura. En 1925, publica *Cuadernos de bosquejos pedagógicos* --dando muestra de su capacidad teórica-- el segundo volumen publicado por la *Bauhaus*. En 1935 Klee cae enfermo. Padece una esclerodermia, enfermedad poco frecuente y desconocida, que tras el endurecimiento de la epidermis y el reseca progresivo de las mucosas, es mortal. En mayo de 1940 se somete a una cura en el cantón Tesino. El 8 de junio es ingresado en el Hospital de Locarno-Muralto próximo a Berna, donde fallece el 29 de junio del mismo año. Un recorrido cronológico por la vida de Paul Klee, en <http://www.swissinfo.ch>. publicado el 01 de junio de 2005. Tomado de internet el 22/03/2010.

<sup>148</sup> Paul Klee se encuentra entre los principales artistas de la colección de Ernst y su esposa Hildy Beyeler, mostrada en la Fundación Beyeler, cerca de Basilea. Ernst Beyeler, uno de los más relevantes galeristas del siglo XX, se interesó muy pronto por el trabajo de Klee, atraído en particular por la poesía y la musicalidad de la obra. A partir de los años 1950, compra dibujos y pinturas, primero a coleccionistas y luego al propio Félix Klee, hijo del artista.

<sup>149</sup> Así lo refiere W. Petzet, cuando da cuenta de la relación de Heidegger con el arte y los artistas con quien estableció comunicación. Cfr. Wiegand Petzet, Heinrich, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger*.

¿La filosofía de Heidegger cambió después de conocer el arte de Klee, en 1936? Contestar esta pregunta es difícil, pero el modo de pensar de Heidegger se hubiera ido en esa dirección incluso si no se hubiera encontrado con la obra de Klee, pues también consideró importante la obra de Cézanne. Heidegger dijo que todo arte es en esencia Poesía (*Dichtung*).<sup>150</sup> En tanto que poética es la creación del artista y el mirar contemplativo (como actividad intensa y laboriosa) de la obra de arte.

Desde su niñez Klee tuvo una marcada tendencia hacia el dibujo y la música, siendo estas sus dos pasiones. Por muchos años las desarrolló en forma paralela, de hecho nunca abandonó la música, pues todos los días antes de iniciar a pintar tocaba previamente el violín. Llegó a ser el segundo violinista de la Orquesta de la Ciudad de Berna. Sin embargo se dio cuenta que, a pesar de ser un músico apasionado y erudito, no tenía los suficientes dotes para seguir una carrera musical y llegar a ser un gran concertista.

Sin embargo, no se puede pensar la obra pictórica de Klee sin considerar el aspecto musical (tuvo una serie de dibujos donde representa a músicos), “va directamente al grano, concibiendo la relación entre pintura y música en términos estructurales, sea cual fuese el tema de la pintura. Así podemos hablar de tono, armonía, ritmo, sonoridad y polifonía linear. En la polifonía de los planos...”<sup>151</sup> Toma de la música la partitura y la fuga. Pero también está presente la relación de

---

1929-1976, Katz editores, Buenos Aires, 2007, pp. 177-208. La obra de Klee es motivo de reflexión desde la filosofía. Pensadores como Walter Benjamin (desde las tesis de la historia, Op.cit. supra. 169) y Maurice Merleau-Ponty, nos ayudan a ver el adentro, a través del *ojo del espíritu* que ve el mundo y lo que le falta: “eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye al mundo por el trazo de la mano”; como señala el fenomenólogo francés.

<sup>150</sup> Martin, Heidegger, *Arte y poesía*, **Op.cit.** p. 50.

<sup>151</sup> Ferrier, Jean-Louis, *Paul Klee*, Lisma Ediciones, Madrid, 2001, p. 20.

la pintura con el teatro, realizó marionetas con las que representaba obras de teatro a su hijo Félix. Hecho que le marcaría, pues de adulto se dedicaría al teatro.

En sus primeros dibujos en blanco y negro, Klee reproducen elementos de la naturaleza y algunas caricaturas (las figuras las alarga y las traza, como grafismos enredados), hizo grabados con la técnica del aguafuerte, también desarrolló una peculiar pintura vitral basado en el claro-oscuro. Trabajó sobre materiales inusuales: el óleo, la acuarela negra, la témpera,<sup>152</sup> la mezcla de guache y yeso, el caucho, el cemento. Pintó empleando variadas técnicas: el puntillismo, la acuarela, el rociado, el oleo, el aguafuerte; cubrió yute con papel periódico, combinó el lino con el yeso, papel, cartulina. Él es un maestro de los formatos pequeños.

La temática de la pintura de Klee abandona la reproducción de la naturaleza, se planteó liberarse de la pintura naturalista e impresionista y afanosamente experimentar con el color.<sup>153</sup> La tonalidad de los colores, su grado de luminosidad, le condujo al pintor francés Robert Delaunay quien influyó en su concepción del color.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Tipo de pintura al temple, espesa, que utiliza los colores diluidos en agua. La témpera o *gouache* es un medio similar a la acuarela, pero tiene una «carga» de talco industrial o blanco de zinc. Este añadido adicional al pigmento le aporta a la témpera el carácter opaco y no translúcido que lo diferencia de la acuarela, permitiéndole aplicar tonalidades claras sobre una oscura, procedimiento que en la acuarela «clásica» se considera incorrecto. Es a su vez un medio muy eficaz para complementar dibujos y hacer efectos de trazo seco o de empaste.

<sup>153</sup> A lo largo de su vida, Paul Klee usó el color de maneras variadas y únicas, y mantuvo con él una relación que progresó con el tiempo. Para un artista que amaba tanto la naturaleza parece algo extraño que en sus comienzos Klee despreciara el color, creyendo que no era sino una decoración.

Con el tiempo Klee cambió de idea y llegó a manipular el color con una enorme precisión y pasión, hasta tal punto que terminó enseñando en la *Escuela de la Bauhaus*: teoría del color y su mezcla. Esta progresión, por sí misma, es de gran importancia porque le permitió escribir sobre el color con una mirada única entre sus contemporáneos.

<sup>154</sup> Delaunay teorizó sobre el color, Klee tradujo al alemán su obra “*Sobre la luz*”, que influyó en varios artistas de la época. También se le atribuye su influencia sobre el artista alemán, cuando dice: “Mientras el arte no se libere del objeto, seguirá siendo descripción, literatura, se seguirá rebajando a la esclavitud de la imitación. Esto vale también en el caso de que se subraye la luminosidad de un objeto o a la relación entre la distinta



Fue en su viaje a Túnez en 1914, a instancia de la invitación del pintor Louis Moilliet y acompañados por August Macke, que a Klee se le reveló el color y descubrió su vocación de pintor, que le llevó a exclamar: "...El color me tiene dominado. No necesito buscarlo afuera. Me tiene para siempre, lo sé bien. Y éste es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor."<sup>155</sup> El color lo posee, él no domina al color. Aquí un hecho similar con Heidegger, cuando éste habla del lenguaje y reconoce que somos atravesados por él. Pero, tampoco se trata de la reproducción o simular los colores de la naturaleza, sino con él acercarse "al corazón de las cosas".<sup>156</sup>

Junto al color Klee giró su técnica hacia la abstracción (expresionismo), definiendo el concepto de abstracción para sí: "¿Abstracto? Ser pintor abstracto no significa de entrada abstraer de los objetivos naturales en que es posible comparar los objetos, sino que se basa, independientemente de esos objetivos, en la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras...relaciones pictóricamente puras: entre lo claro y lo oscuro; el color, lo claro y lo oscuro; entre el color y el color; lo largo y lo corto; lo ancho y lo estrecho; lo agudo y lo romo..."<sup>157</sup> el pintor, señala el

---

luminosidad de varios objetos, sin que la luz misma se represente como tal." Citado por: Partsch, Susanna, *Klee*, Taschen, Madrid, 2007. p. 20. El color es una creación subjetiva, no está en las cosas ni en los agentes intermediarios y como tal la sinfonía cromática de una obra de arte es el resultado de una astuta combinación de colores, de colores subjetivos, en donde el artista es quien da vida gracias a su inspiración y técnica al color experimental. Dentro de este tema podemos ver la diferencia entre el color físico y artístico, en donde el primero se expresa en un número o longitud de onda y en el segundo, importa el valor absoluto de la superficie y contorno, o sea que no es el mismo rojo en un círculo que en un cuadrado. Es por eso que en el juego del color sólo importa la fuerza de imaginación, los materiales elegidos y la técnica de su uso. Los pintores, maestros del color, tienen una amplia libertad de expresión debido a la acumulación de experiencias que los hacen ser capaces de elegir el color necesario en un espacio y acomodarlo en función conjunta, para que este pueda provocar emociones estéticas con sus ritmos cromáticos. De esta cualidad el color es el protagonista que engendra la obra, sin excluir la originalidad de una nueva visión o la influencia de una cultura. Véase: Ferrer, Eulalio, "El color en la pintura" en *Los lenguajes del color*, FCE, México, 2007. pp. 235-263.

<sup>155</sup> Klee, Paul, *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid, 1989. p. 230.

<sup>156</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, **Op. cit.** p. 51.

<sup>157</sup> Citado por Partsch, Susanna, *Klee*, **Op. cit.** p. 27.

especialista de la obra de Klee, Jürgen Glaesemer: "...entendía la abstracción como una exigencia que se plantea el artista al realizar el cuadro, no como una característica del mensaje que el cuadro contiene...".<sup>158</sup>

La pintura de Klee tiene una gran carga simbólica,<sup>159</sup> como forma individual de expresión que articula y comunica su experiencia vital, traducida a lenguaje visual. La obra pictórica de Klee responde a lo que el filósofo alemán exige en la búsqueda por *la esencia del arte*, que la obra esté más allá de su ser cosa, es decir de lo cósmico.<sup>160</sup> Por ello, *revela lo otro*, a través de lo simbólico.

Las imágenes constituyen los símbolos. La imagen es la representación de algo o de alguien, en un plano mental o no; en una idea o concepto. Una imagen contiene el mundo entero junto con "formas de conocimiento", proyecta y refleja un modo de ver. Modo de ver del forjador de la imagen y manera de ver del que la contempla. Lo cual significa que una imagen no abriga una sola forma de ver, sino que se dan tantas como observadores hay. La imagen es la unidad

---

<sup>158</sup> **Ídem.**

<sup>159</sup> Suele definirse el *Símbolo como una cosa que, por convención, representa otra cosa*. Se caracteriza según el contexto en el que se estudia. En diversas áreas del conocimiento el Símbolo se estudia como un concepto teórico. Así, la semiótica y la literatura: *símbolos lingüísticos. Como signo*; La religión, la psicología, historia del arte: *símbolo visual. Como Imagen*; La filosofía: *se desplaza entre las dos anteriores*. No existe una única definición sobre el símbolo. Para la semiótica, por ejemplo, *Un símbolo se define como un signo: Como signo representa una parte: sensible (significado) y una no sensible (significante). Significado supone una presencia. Significante supone una ausencia. La relación entre simbolizante y el simbolizado es no necesaria o arbitraria. El simbolizante puede existir sin el simbolizado y el simbolizado sin el simbolizante. La semiótica se concentra principalmente en los símbolos lingüísticos y no el simbolismo visual, éste se deriva a partir del cuerpo teórico como corolario o un apéndice posterior. La relación entre simbolizante y el simbolizado es no necesaria o arbitraria. Walter Benjamin se ocupa de los símbolos visuales, cuando opone el concepto de símbolo a la noción de alegoría. Para él la idea de símbolo se refiere a una indivisibilidad que une contenido y forma. Distingue el símbolo profano del teológico, en éste último, el objeto material y el trascendental están unidos; en el primero, ensambla la forma material y el contenido no trascendental. Pretende demostrar que el concepto de alegoría es también una expresión de imágenes, explora los prejuicios que llevaron a concebirla como signo. Un símbolo es un signo de ideas y una alegoría es una réplica dinámica de estas ideas. La inclusión del aspecto histórico en el concepto de la alegoría otorga un carácter dialéctico a la forma alegórica.*

<sup>160</sup> La interpretación de la cosa, en Heidegger, va más allá de considerarla por las notas que le caracterizan, que la alejan de nosotros; y, de las impresiones que ella nos causa. Para Heidegger, es la materia formada la que conviene a las cosas naturales y a las de uso, pero considerar a la cosa como materia conformada no lo sustenta lo cósmico de la obra de arte.

elemental de las formas diversas del conocimiento, a través de las cuales se produce el pensamiento humano. La imagen mental es la unidad básica interpretativa, que puede traducirse en varios lenguajes, es estructura explicativa elemental de la realidad, base del pensamiento y de toda forma de comunicación, Gilbert Durand define la imagen como la forma específica del pensamiento y como la base de toda forma de simbolización.<sup>161</sup> En tanto para Klee: “El arte es la imagen de la creación. Es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos.”<sup>162</sup>

A continuación abriremos un paréntesis necesario para revisar teorías primordiales en la concepción de lo simbólico, que nos permitan comprender lo importante de este aspecto para la interpretación de la obra pictórica de Klee, puesto que en ella abunda el simbolismo.

Uno de los más importantes teóricos del arte Erwin Panofsky<sup>163</sup> define un símbolo como: una imagen que comunica una idea o idea que se manifiesta en una imagen. Establece la diferencia entre símbolos y alegorías. La alegoría (se opone a las historias) se compone de una combinación de símbolos. Surge y depende de la noción y concepto de símbolo. El simbolismo como símbolo visual. En tanto que la iconografía es (rama de la historia del arte relacionada con el

---

<sup>161</sup> Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte*. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales, UNAM, México, 2008. p. 72.

<sup>162</sup> Klee, Paul, “Credo del Creador” en *Teoría del arte moderno*, Editorial Cactus, Buenos Aires, p. 41.

<sup>163</sup> Erwin Panofsky (Hannover 1892 – Princeton 1968) Historiador del arte alemán. Se licenció en Friburgo en 1914 y fue profesor de Historia del Arte en la Universidad de Hamburgo entre los años de 1921 a 1933. Con la llegada al poder de los nazis se trasladó a Estados Unidos, donde fue profesor en el Institute for Advanced Studies de Princeton y en la Universidad de Harvard. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki>.

asunto o el significado de las obras de arte), identificación de imágenes, historias y alegorías que aparecen en una obra de arte, prescindiendo de la forma.

Panofsky distingue entre contenido o significado, de su concepto opuesto, la forma. En el contenido considera tres niveles: El primario o natural (factivo y expresivo), se aprehende identificando las formas puras como representaciones de los objetos naturales. El pensador define: “el mundo de las formas puras como el mundo de los motivos artísticos cuya enumeración constituye una descripción preiconográfico de la obra de arte”.

Secundario o convencional, contenido o significado intrínseco: se comprende al conectar los motivos artísticos con sus combinaciones (composiciones), con los temas y los conceptos. Panofsky: identifica los motivos con las imágenes y las combinaciones de imágenes con historias y alegorías aunque, en el pasado, estas combinaciones se conocían como *invenzione*.

El tercer nivel es de contenido o significado intrínseco que se aprehende determinando algunos principios subyacentes, manifiestos mediante “los métodos de composición”, así como “la significación iconográfica” en una obra de arte. Pues, un símbolo designa y tiene un valor funcional, universal, variable y versátil; y, por ende, móvil. La fijeza y la unicidad describen un signo o señal.

En cambio el símbolo desde la historia y la filosofía del arte, vista por el anglo-indio Coomaraswamy,<sup>164</sup> observa un elemento variable y un elemento

---

<sup>164</sup>Ananda Kentish Coomaraswamy Nació el 22 de agosto de 1877 en Colombo, Ceilán, bajo el dominio inglés. Fue un especialista anglo-indio en arte oriental que destacó en el estudio del simbolismo, la mitología, la metafísica y la religión comparada. Es considerado, con como uno de los más importantes representantes de la Filosofía perenne. Su grado de erudición en lo referente al arte oriental lo eleva, junto a René Guenón y Frithjof Schuon, como una de las máximas autoridades mundiales. Su punto de partida se encuentra en la metafísica de René Guenón y en la premisa de que el arte tradicional (religioso-sagrado) es inaprensible sin un conocimiento previo de su dimensión religiosa, espiritual o metafísica. la metafísica, traducida como

constante en la obra de arte. El primer elemento son las variaciones estilísticas, vistas en cualquier obra artística y el elemento constante lo relaciona con el aspecto simbólico. Reclama la inclusión de la Iconografía dentro de la historia del arte. Para él un símbolo alude a un referente existente y desconocido, se concibe para comunicar una idea a un potencial espectador. La recepción del símbolo es aspecto clave en sus tesis, pues *el simbolismo es el arte de pensar en imágenes*.<sup>165</sup>

Desde la perspectiva de los estudios histórico-religiosos. El Rumano Mircea Eliade<sup>166</sup> considera al hombre como un símbolo vivo. Estudió los símbolos, las imágenes y los mitos, como historiador de las religiones. Su matiz del simbolismo es interdisciplinario y aspira a determinar su funcionalidad.

La función del símbolo consiste en descubrir los aspectos no revelados de la realidad del hombre, además de descubrir el fin último de la vida. El pensamiento simbólico es inherente al ser humano puesto que precede al lenguaje y por ende al pensamiento discursivo.

Los símbolos son diversos y pueden cambiar, no así su función. Imágenes, símbolos y los arquetipos están vivos. Su renovación continua induce a estilos culturales. Las culturas permanecen abiertas, gracias a la presencia de

---

*Philosophia Perennis*, a través de la cual introduce la distinción entre los conceptos arte sagrado y arte tradicional, en el marco de una cultura tradicional. La religión, entendida como *sanâtana dharmâ*, verdadera auto-comprensión del hinduismo. Y, finalmente, la espiritualidad, presentada según las doctrinas de Sri Ramakrishna o del yoga integral de Sri Aurobindo. Muere en Boston, Estados Unidos de Norteamérica, el 9 de septiembre de 1947. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki>.

<sup>165</sup> Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte*. **Op. cit.** p. 73.

<sup>166</sup> Mircea Eliade (Bucarest, Rumania, 9 de marzo 1907 - Chicago, Estados Unidos, 22 de abril 1986) fue un filósofo, historiador de las religiones y novelista rumano. La esencia de la religión es lo sagrado. Se considera a Mircea Eliade uno de los fundadores de la historia moderna de las religiones. Erudito estudioso de los mitos, elaboró una visión comparativa de las religiones, hallando relaciones de proximidad entre diferentes culturas y momentos históricos. En el centro mismo de la experiencia religiosa, Eliade situó a lo sagrado como la experiencia primordial del Homo religiosus.

imágenes y símbolos en ellas. Un símbolo revela situaciones límites individuales y una imagen conduce a la trascendencia (carácter espiritual). Éstas últimas se abren a un mundo transhistórico donde se permite que las diferentes historias se comuniquen entre sí.

El simbolismo incorpora un valor nuevo al objeto o a la acción, pues los “abre”. El historiador Rumano de las religiones goza de nivel privilegiado para investigar los símbolos. Pues, considera que el hombre es un ser histórico, pero también un símbolo viviente.

El hombre al superar su momento histórico, “se realiza como un ser integral, universal”, comprende que en su interior alberga todo un universo y que su cuerpo es considerado un antropocosmos. El hombre adquiere un conocimiento total de su destino y de su significación, induce a recuperar el simbolismo de su propio cuerpo.

El símbolo como un mecanismo para superar y abolir las restricciones humanas para, finalmente, cumplir con el oráculo délfico que invita a conocerse a uno mismo.

En el ámbito de la psicología, Carl Gustav Jung<sup>167</sup> considera que el símbolo puede ser lingüístico o visual. Cuyo origen se da en las manifestaciones psíquicas como los sueños, sentimientos y pensamientos. Los símbolos culturales

---

<sup>167</sup> Carl Gustav Jung (Kesswill, 1875 - Küsnacht, 1961) Psicólogo y psiquiatra suizo. Estudió Medicina en Basilea e inició su actividad a principios del presente siglo, en la clínica de psiquiatría de la Universidad de Zúrich, de la cual fue luego médico director. Debe ser recordado principalmente por haber sido uno de los mayores responsables de la recuperación y la revaloración de lo simbólico, lo místico, lo espiritual y lo religioso para el hombre del siglo XX, sin haber abandonado para ello la visión científica dominante en occidente durante los últimos siglos. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Radiolaria>.

evolucionan, por ello, se puede inferir su mutabilidad. En contraste a los símbolos culturales, los naturales parecen no cambiar, pues contienen un aspecto psíquico cuyo trazo puede ser rastreado en las profundidades del pasado.

A modo de conclusión, una definición del símbolo (visual) consiste en la unión de forma y contenido, luego, se materializa en una imagen, la cual establece una relación con un referente para originar el símbolo. El símbolo visual comunica, pues una idea que puede ser vaga, desconocida u oculta, que no puede ser articulada de otra manera. Alude a un referente inexpresable, ésta es una característica que describe o no un símbolo visual.

Si un símbolo visual une imagen y contenido, transmite el contenido mediante la imagen. La inteligibilidad debería ser considerada como la principal característica de cualquier símbolo. La mutabilidad y la inmutabilidad dependen del tipo de símbolo que se estudie.

Algunos símbolos visuales varían con el tiempo, aunque mantienen sus características formales (esenciales) para ser reconocidos. Algunos más son universales, sólo dentro de una cultura o de una tradición específica. Pues ésta última es condición de la creación. Hasta aquí algunas consideraciones sobre el símbolo en general. Volvamos a nuestro pintor.

Ahora, consideremos cómo manifestó Klee lo simbólico en la mayor parte de su abundante producción pictórica,<sup>168</sup> pues a él no le interesó reproducir ni imitar los componentes de la naturaleza. Si no revelar un mundo simbólico desde

---

<sup>168</sup> Se documentaron 8,926 creaciones artísticas, con una gran variedad de técnicas y materiales. Ferrier, Jean-Louis, *Paul Klee*, Lisma Ediciones, Lisboa, Portugal, 2001. p. 8.

la perspectiva y el color. Para ello se valió de un lenguaje simbólico, que a continuación describiremos de manera sucinta.<sup>169</sup>

A través de los símbolos, como: la espiral, el círculo, el radiolarian, la cruz, la forma de horquilla y la espiga; constituyen modelos que representan plantas y flores.

Así *la espiral* es una curva plana que se origina en el círculo. Y es el resultado de una oposición entre las fuerzas: centrífuga y gravitatoria. También representa el movimiento regresivo (en sentido de derecha a izquierda), que tiene inverso al regresivo) indica la vida.

Símbolo de la forma en movimiento, narra el crecimiento de una planta. Proceso vegetal que empieza en la semilla hasta que ésta se desarrolla y forma un tallo con brotes. Es tiempo y movimiento.

*El círculo*, por su parte, tiene una forma redonda que deriva del movimiento oscilatorio que presenta el péndulo. Es un símbolo de la forma en movimiento y por ende dinámico: movimiento circular como una representación temporal. En la pintura representa una flor compuesta.

Una secuencia evolutiva se da en los círculos concéntricos a través del círculo espiral forme. Simbolizan flores compuestas: margaritas, dientes de león, palmas de oro, maravillas silvestres, girasoles y cardos.

Una flor en espiral se origina en un círculo, pero también de un cuadrado. Para Klee es la más pura de las formas móviles: la cósmica.

---

<sup>169</sup> Graboleda, Fina, *Cuerpo simbólico en Paul Klee*, Tesis doctoral, departamento de Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid, 2007. Versión tomada de internet en: [http://www.e-archivo.uc3m.es/.../tesis\\_doctoral\\_Graboleda\\_Fina.pdf](http://www.e-archivo.uc3m.es/.../tesis_doctoral_Graboleda_Fina.pdf).



*El Radiolarian*<sup>170</sup> surge de un organismo unicelular para crear el patrón. De origen es una especie marina, convertida por Klee en un tipo floral: una flor dentro de otra flor. Evolucionan presentándose como un círculo con radios definidos como rayos: forma compleja o compuesta. No representa ningún proceso botánico.

En tanto *la cruz* representa una flor, pero no un proceso de crecimiento vegetal. Puede inscribirse en un cuadrado, rodeada por pétalos, uno a cada vértice del cuadrado. Sépalos o pétalos pintados tangencialmente enfatizan el movimiento.

*La forma de horquilla* a partir del modelo *Equisetum*,<sup>171</sup> representan árboles y arbustos. Al igual que largos tallos que brotan de un rizoma subterráneo. Es una evolución de las colas de caballo, en diferentes fases. Evolucionó en la obra de Klee: de una planta silvestre a una flor, de una flor a un árbol.

---

<sup>170</sup> Radiolaria o Radiozoa es un grupo de protozoos ameboides que producen intrincados esqueletos minerales (únicamente de sílice), típicamente con una cápsula central que divide la célula en secciones internas y externas, llamadas endoplasma y ectoplasma. Se encuentran como zooplacton en el océano, y debido a la rápida evolución de sus especies son importantes como fósiles guía a partir del Cámbrico. Radiolarios fósiles comunes son *Actinomma*, *Heliosphaera* y *Hexadoridium*. Radiolaria o Radiozoa es un grupo de protozoos ameboides que producen intrincados esqueletos minerales (únicamente de sílice), típicamente con una cápsula central que divide la célula en secciones internas y externas, llamadas endoplasma y ectoplasma. Se encuentran como zooplacton en el océano, y debido a la rápida evolución de sus especies son importantes como fósiles guía a partir del Cámbrico. Radiolarios fósiles comunes son *Actinomma*, *Heliosphaera* y *Hexadoridium*. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Radiolaria>. 18/01/12.

<sup>171</sup> El *Equisetum arvense* o cola de caballo es una especie de arbusto perteneciente a la familia de las equisetáceas. Las equisetáceas son una familia monotípica (con un solo género), siendo su género, *Equisetum*, el único sobreviviente hasta la actualidad de todas las equisetópsidas, que tienen un extenso registro fósil entre el Devónico y el Carbonífero. Las equisetáceas son morfológicamente muy distintivas, con un tallo con crestas y valles, hojas reducidas dispuestas en verticilos y hojas fértiles transformadas en esporangióforos unidas en estróbilos terminales. Este género consta de 15 especies agrupadas en dos subgéneros y una especie (*Equisetum bogotense* Kunth, la única sudamericana), que es hermana de las otras 14. Las especies dentro de cada subgénero hibridan con facilidad. <http://es.wikipedia.org/wiki>. 18/01/12.

*La espiga* procede de la descripción de una hoja imaginaria. Una hoja común se transforma en un árbol. No evoluciona no representa ningún proceso arbóreo.

Por otro lado, en la pintura de Klee se tienen símbolos cósmicos que identifica la génesis del universo con el movimiento al que asemeja con la obra de arte. El caos que precede a la creación con un punto gris. El cosmos ordenado emerge del caos.

Klee basa sus símbolos cósmicos en la teoría de lo gris, la oscuridad y la luz conviven dentro del caos primigenio. Indivisibles, los dos polos opuestos existen dentro de la unidad primordial en el punto gris atemporal.

El principio se manifiesta gris como el equilibrio vivo que mantiene la oscuridad y la luz. El tono Gris como el resultado armónico entre el blanco y negro.

El orden lucha desde dentro de la oscuridad del caos. La oscuridad y la luz, como polos opuestos, combaten generando un movimiento. En el caos primigenio: la luz y la oscuridad son unidad. Klee relaciona la luz blanca con el color blanco, la oscuridad la asocia con el color negro. Punto aciago que oscila entre la existencia y la no existencia. Encarna el caos primigenio, desde donde surge el orden y se irradia en todas direcciones.

El caos como confusión o un estado desordenado de las cosas. En el caos primordial, la luz y la oscuridad se confunden. Lo califica de no-concepto pues puede representar nada o algo existente en ninguna parte o bien o una nada existente en alguna parte.

Uno de los símbolos relevantes empleados por el pintor es *la Flecha*, que simboliza la forma en movimiento. Se asocia al movimiento, a la influencia de una fuerza mágica y al erotismo. La *flecha* es lo que la *fuga* a la música.

También está presente la idea de un principio cosmogénico. Como presencia de las cosmogonías órficas, que fundan el origen del mundo surgiendo de un huevo. Al cual Klee bautiza como *el huevo cósmico*.

Para Klee todo es dinámico, el movimiento es la base de todo. La obra artística surge del movimiento el cual queda capturado en la obra de arte, la que, a su vez, se comprende a través del movimiento que realizan los ojos por ella. En la contemplación el ojo descubre y devela la obra en su naturaleza de forma, la recorre en toda su armonía y coherencia, encuentra su conexión interna. La esencia de la obra de arte se basa en el movimiento de la forma como elemento creador y es en ella que el movimiento alcanza su culminación.

La dualidad está presente en la obra de Klee, no existe por sí sólo un concepto, sin el otro, sin su dual. Así, por ejemplo, los conceptos que se contraponen: caos-cosmos, orden-desorden, movimiento-quietud y otros, representan un dualismo desde la unidad. Es decir, cada par de opuestos forma una unidad y una pluralidad, simultáneamente.

Otros símbolos empleados por nuestro pintor son: *el sol* y *la luna*. Que representan *lo celeste*. El sol tiene forma circular, no evoluciona ni se transforma, siempre aparece con su luminosidad. Comparte formas de representación. La luna, por su parte, es pintada con una sección circular. El círculo es una forma cósmica pura que incorpora movimiento.

El símbolo de *la estrella* tiene la reverberación de su raíz judía del pintor, dos triángulos equiláteros invertidos uno del otro la conforman. Un triángulo se origina por mediación de Eros. Otro triángulo se caracteriza por la tensión existente entre un punto y una línea; pues el punto es el principio de la pintura, según Da Vinci; la línea es para Klee, la representación del movimiento del punto, que genera una superficie, donde un cuerpo se manifiesta.

Klee tiene presente *La Estrella de David*, que en cada uno de los vértices del triángulo superior ubica a *Dios*, al *Mundo* y al *Hombre*. Y en los vértices del triángulo invertido se ubican: la *Creación*, como la relación entre *Dios* y el *Mundo*; la *Revelación*, como la relación entre *Dios* y el *Hombres*; y, la *Redención*, como la relación entre el *Mundo* y el *Hombre*.

Otro símbolo dibujado más que pintado por Klee, son *los ángeles*<sup>172</sup> que se asemejan a los hombres. Estos no son seres divinos. Sin embargo, tienen rasgos y matices humanos. Se definen por términos adscritos a la condición

---

<sup>172</sup> El más conocido es *Ángelus Novus*, que Walter Benjamin tuvo en propiedad y que le sirvió para reflexionar en **La tesis IX** sobre la Filosofía de la Historia, dice:

*“Hay un cuadro de Klee que se titula Ángelus Novus. Se ve en él a un ángel, al parecer al momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruína sobre ruína, amontonándolas sin cesar. El Ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”.*

Esta tesis, la más conocida de Benjamin, es la imagen de la historia que representa al progreso como una fuerza divina, a la cual se hace imposible oponer resistencia. En ésta se resume la totalidad del problema de la historia, vista como un progresismo, en donde el tiempo primordial e irresistible es el futuro. En cambio, el rostro del ángel está vuelto hacia el pasado, donde encuentra lo más preciado, los hechos que por la fuerza de la acción del mal, se expande la catástrofe. Pero no por ser hechos del pasado representan ruinas a las que habría que olvidar, sino por el contrario, en ellas Benjamin ve los elementos indispensables de redención necesarios para vivir.

La tempestad que sopla desde el paraíso rememora la caída y la expulsión del hombre del jardín del edén, a la cual el ángel busca afanosamente volar en sentido opuesto, o cuando menos no abrir sus alas al huracán del progreso. Busca transgredir el designio divino, para alejarlo del paraíso, que para Benjamin sería la vuelta a una sociedad sin clases. Ver: Echeverría, Bolívar, “Benjamin: mesianismo y utopía” en *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI, México, 1998. p. 143.

humana como: olvido, feminidad, pobreza, tristeza, duda y prudencia. Son muy diversos, se puede decir que evolucionan en las diferentes obras donde el creador los hace aparecer integrados en el contexto de la obra o por sí solos.

Hasta aquí la descripción grosso modo de los símbolos empleados por Klee, indispensables para la comprensión e interpretación de sus obras.

El pintor fue un agudo observador de la naturaleza, no con la intención de imitarla (*mímesis*) o reproducirla (técnica), sino para permanecer en comunión con ella, en su sentido originario griego de *physis*. Desde su concepción teórica, el artista o creador es una criatura en la tierra y una criatura incluida dentro del todo. Una estrella entre las estrellas.

Para él, el artista no puede equipararse con una máquina reproductora de aquello que ve, sino que debe tener una concepción espacial del objeto natural, más allá de la mera apariencia, con el fin de alcanzar la esencia que posee ese objeto. Asumiendo una penetración visible al seno del objeto, rehuendo de la apariencia externa. Se hace indispensable ejercitar *otras maneras de ver al interior del objeto*, pues como dijo Cézanne: “la naturaleza está en el interior”.<sup>173</sup>

Klee reconocerá dos maneras o caminos de ver la esencia de las cosas: un camino inferior y un camino superior. El camino inferior lleva al reino de lo estático, produce formas estáticas. Asociado al equilibrio estático. Por su parte, el camino superior es vínculo cósmico, se dirige al reino de lo dinámico. Y es aquí en lo dinámico, en el movimiento, que encuentra el concepto clave de la teoría artística, pues de sus entrañas surge la obra de arte. El movimiento es la base de todo. Ordenar el movimiento por encima del *pathos* es una condición necesaria. La

---

<sup>173</sup> Citado en Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, **Op. cit.** p. 19.

génesis de la obra de arte descansa en el movimiento y consecuentemente en el espacio y en el tiempo, esto implica el devenir de la obra de arte. Pues ésta se realiza en el deslizamiento, en el día a día, pincelada tras pincelada, sobre una superficie, sobre un lienzo, sobre un espacio.

El diálogo con la naturaleza es un requisito indispensable para cualquier artista. Ahondar en el diálogo, permite una visión metafísica del mundo y concebir estructuras abstractas libres. La creación de una obra artística identifica al artista como un dios. Imagen divina.

Paul Klee identifica el arte (*tejné*) con la creación (*poíesis*). La creación vive como génesis debajo de la superficie visible de la obra. Equipara la figura del creador con la del artista, pues entiende el arte como un acto creativo. La creación estética se vincula con el creador-artista y con el creador divino. El creador es el que ordena el caos.

El arte como medio que transmite, proyecta y metaforiza, constituye un reflejo transformado de la naturaleza y no su imitación (mímesis), como era la creencia platónica. El arte es una invención (cultural) del hombre, cuya intencionalidad no es la reproducción de la naturaleza sino de recrear lo que de esencial tiene. A partir de una (intencionalidad) idea o de una necesidad manifiesta del artista, se estructura la obra, que se va produciendo (*“hacer creador”*) pieza a pieza y se va armando como un rompecabezas, paso a paso.

Dicho lo anterior, para Heidegger eso que no es *physis* es aquello que es producido por el hombre y tal cosa se dice en su origen griego: *tejné* (arte).

Transmitir la visión de la totalidad que constituye la naturaleza del arte no es tarea fácil. El lenguaje pictórico presenta “deficiencias temporales”, imposibilita

la visión de varias dimensiones a la vez. Tratamos de concentrarnos en las partes que conforman el todo, con todo detalle, sin olvidar que se trata sólo de partes y que de cada una de ellas podemos recrear la obra.

Debe evitarse recrear la forma por la forma en sí. Cuando miramos a nuestro alrededor vemos todo tipo de formas (geométricas) exactas. Estamos atrapados por la forma, pero sobre de ésta debe de estar la idea. Se componen de un conjunto de elementos formales básicos: el punto, la línea y el plano. La línea surge del movimiento del punto. El plano de una línea en movimiento. A partir del punto en movimiento se generan elementos de representación gráfica como la línea y algunas de sus variaciones, campos de puntos, elementos espaciales, además de movimientos diversos.

Las formas básicas, surgidas de los elementos formales, son: el cuadrado, el triángulo y el círculo. El círculo se origina a partir de una línea en movimiento. El triángulo y el cuadrado, nacen de una línea que ha sido sometida a una tardanza.

En el establecimiento del propio estilo pictórico del artista, será determinante cumplir con la consigna delfica que Sócrates hizo suya: *Conócete a ti mismo*. Pues, el artista comienza el proceso de creación con un acto original de *philautía*, de amor a sí mismo. No como un acto narcisista, sino como muestra de su capacidad o necesidad de autodescubrimiento de sus sentimientos (de amor y odio) que le hace poseedor de su yo, capaz de sentir y de crear. Klee a través del arte persigue la explosión de su espiritualidad.

Para Klee: “En el arte no es tan esencial ver cómo hacer visible”<sup>174</sup> que será expresado con más precisión cuando lo manifieste en el *Credo del creador*. “El arte no reproduce lo visible, vuelve visible”;<sup>175</sup> permite esa manifestación de la secreta visión. Todo se descubre visible a través del arte, más allá de la materia, posándose en la forma. El símbolo, materializado mediante la imagen, se hace patente como símbolo visual. Klee conjuga simbolismo con visibilidad.

Más allá de ver se trata de mirar. Porque, “no se ve sino lo que se mira” y este mirar es ya una posibilidad de abrirnos al mundo y sólo en el ejercicio del mirar reconocemos la visibilidad de la obra de arte y ésta nos hace visible lo invisible. Dicho de otra manera, nos muestra la esencia de las cosas, pero para ello, es necesaria la interpretación de la obra. Ya que como señala Fernando Zamora Ávila: “la mirada es la visión más la intención, el interés y la interpretación. Un ojo electrónico ve, un ojo humano, aunque sea miope, *mira*.”<sup>176</sup> Pues la mirada es el principio de la potencia, del ser de lo posible. No conservar la vista sería, simbólicamente, aniquilar el ser.

La obra de arte a la vez que nos habla y desoculta y hace algo presente, guarda silencio y oculta; esa dualidad nos aviva a seguir pensando en ella. Por ello es que la obra de arte es creación, *poíesis*, pues descubre, desoculta, pero reserva algo por revelar, como un arcano. Es en este sentido que se pone en obra la verdad del ser de la obra de arte. Tengamos presente que para Heidegger la verdad es (*alétheia*) desocultación del ente en cuanto tal, que tiene el sentido de:

---

<sup>174</sup> Klee, Paul, *Diarios*, **Op. cit.** p. 313.

<sup>175</sup> Klee, Paul, “Credo del Creador”, en *Teoría del arte moderno*, Editorial Cactus, Buenos Aires, p. 35. Otra traducción dice: “El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”.

<sup>176</sup> Zamora Ávila, Fernando, *Filosofía de la imagen*. Lenguaje, imagen y representación, ENAP-UNAM, México, 2008, p. 249.



como un sacar del olvido (del olvido). Dirá el maestro de la Selva Negra: “la verdad es la verdad del ser”<sup>177</sup> su desocultamiento y mostración. De aquí que la verdad como *alétheia* y *poíesis* (“*hacer creador*”), sean indisolubles; la verdad es el objeto de la *poíesis* artística, *poíesis* desocultadora. Gracias a esto, cada vez que estamos ante una obra de arte, tenemos la necesidad de recorrerla paso a paso, lentamente, de arriba abajo (como cuando recorremos (a)morosamente un cuerpo femenino y nos detenemos ante sus hondonadas, con el riesgo de quedarnos ahí por siempre), mirarla para desocultar una parte que nos fue velada en el acercamiento anterior y, así, reiniciar la re-creación auspiciada por *eros*, pues no hay que olvidar que él es generador de *poíesis* (como dejamos constancia al inicio de este escrito).

Con el sentido de *philia* reverdecemos una nueva “lectura” de la obra. ‘Lectura’ inagotable, siempre nueva, como esa *obra abierta* de la que ha dado cuenta Umberto Eco en la literatura. Pues no podemos verla como un producto terminado, sino que es génesis, perenne comenzar. El arte desoculta ocultando, abre otros mundos cerrando mundo, muestra lo que se encubre. Evocando a Heráclito: es devenir. Devenir que tiene su fundamento en el movimiento: “La pintura no busca el afuera del movimiento sino sus cifras secretas”.<sup>178</sup>

También el pintor se ve interpelado por el mirar, pues siente que “las cosas lo miran” (como a Klee lo interpeló el color), así también narró Chillida que le sucedió con la materia (la madera, la tierra chamota y el hierro: ella habló y él escuchó) que empleó en la pro-ducción de su obra escultórica. Y sólo por el

---

<sup>177</sup> Martin, Heidegger, *Arte y poesía*, **Op. cit.** 90.

<sup>178</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, **Op. cit.** p. 60.

diálogo y el acuerdo, conjunción del quehacer del artista y su elemento natural, lograron la obra de arte.

El pintor interpreta el mundo a través de la mirada, lo examina sin sentirse responsable por lo que aprecia, se entrega a lo que ve sin más, sin considerar de que en ello tenga que encontrar un conocimiento (*episteme*) o tenga que generar necesariamente una acción. Lo que sí se demanda del artista es no abandonar el ímpetu de seguir pintando, pues el mundo está ahí para ser pintado, para hacerlo visible no a la manera de copia o calca, sino develarlo, ahondar en sus secretos, su potencia, su ser visible. Mundo que es parte del ser del pintor y al cual él se abre de cuerpo entero, pues es vidente y, a la vez, visible para otros.

El mundo del pintor es un mundo visible, con su pintura “da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible...”<sup>179</sup> Mira lo que el común de los mortales sólo vemos. No se parte de lo visible hacia lo invisible, sino que nos hace ver lo invisible en lo visible. Lo visible no es un objeto exterior, sino la intimidad del pintor y el mundo, su aproximación y entrega mutua, estableciendo un diálogo, una mutua co-pertenencia, que trasciende lo humano.

Nos hemos venido refiriendo a la obra de arte y a su creador: el artista. Sin embargo falta un elemento esencial: el contemplador de la obra. Así como en la obra de arte se encuentra la personalidad del artista: la relación de la corporeidad y lo espiritual, de lo físico y de todo aquello que en el artista conforma su *ethos* y su visión del mundo, su modo de ser, de vivir, de sentir; es decir, la energía que conforma la obra de arte, ya sea el gesto creador, el modo de seleccionar la

---

<sup>179</sup> **Ídem.** p. 22.

palabra, de emitir el canto, el tallado de la madera, del alabastro, la fundición del hierro, el golpe del cincel. También el contemplador es elemento fundamental, pues con su acción interpretativa provoca que la obra de arte pueda ser re-creada.

Para Heidegger es en el ejercicio de la contemplación, que la obra misma se da su *ser-creatura*, es decir, es el mayúsculo resultado alcanzado por el creador que la llevó a cabo. Lo creado artísticamente no puede llegar a existir sin la contemplación y poner en obra la verdad de su ser. Dice Heidegger: “pero si una obra no encuentra de inmediato la contemplación que corresponde a la verdad que acontece en ella, eso de ninguna manera significa que la obra sea obra sin la contemplación. Si es una obra, siempre queda referida a los contempladores aun y cuando justo tengan que esperar por ellos y adquirir y aguardar el ingreso de ellos a su verdad (...) la contemplación de la obra significa estar dentro de la patencia del ente que acontece en la obra”.<sup>180</sup>

El espectador al contemplar la obra de arte le da existencia, adicionando a ella sus propias vivencias, al determinar su manera de contemplar lo lleva a saber del despliegue de la verdad que acontece en la obra: de lo que muestra, pero también, lo que oculta. Además, la mirada en la contemplación es un tiempo de la demora, del lento recorrido armonioso y coherente. De aquí que exista una relación de la mirada y el tiempo. La mirada construye el sentido del tiempo.

Esto significa que el contemplar no es un simple ver apropiador de la obra, que busca una claridad sin sombras, sino es mirar. Mirar que abre el mundo de significaciones en la obra de arte por interpretar. Ya que a la obra se llega por el ejercicio hermenéutico, acción dejada en la incertidumbre del deseo de conocer, lo

---

<sup>180</sup> Martin, Heidegger, *Arte y poesía*, **Op. cit.** p. 78.

que no significa abandonarse pasivamente a ella, sino interrogarla, escudriñarla, precomprenderla, internarse en su *pathos* (pasión). Es una actividad intensa y esforzada, que busca revelar su ser interior; contraria a lo que se le suele atribuir e imputar: inmóvil rigidez. Al respecto señala Luigi Pareyson: "...no hay realización que no sea a la vez interpretación: acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla vivir *su propia vida*, situarla en el mundo en que ha sido hecha y en el que quiere vivir ahora y siempre, lo que no es posible sino a través de la interpretación (...) la obra no se ofrece fuera de la interpretación que de ella se hace, lo que significa es que, en cierto sentido, obra e interpretación se identifican (...) La interpretación de la obra es la obra misma, porque el interprete no quiere tener una réplica de la obra, sino *captar* y poseer la obra misma tal y como es en sí..."<sup>181</sup>.

Habrán tantas variaciones temáticas de una misma obra, como interpretaciones existan, pues la interpretación ni es única sino múltiple, ni unívoca ni arbitraria, ni se busca certeza en ella. Multiplicidad y diversidad que encarna diálogo perenne con la obra de arte. El contemplador se ve interpelado por ésta para ser interpretada, ella la desencadena y dirige. Pues, tanto la creación como la contemplación son actos interpretativos.

La interpretación (*Auslegung*), para Heidegger, es parte de la estructura del *comprender* (*Verstehen*), que no se refiere a un conocimiento de lo comprendido, sino a todas las posibilidades proyectadas en el comprender, es *la*

---

<sup>181</sup> Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, Visor (la balsa de la medusa), Madrid, 1988, pp. 132-133. Pareyson fue amigo de G. Gadamer y maestro de dos grandes de la cultura contemporánea italiana: Umberto Eco y Gianni Vattimo.

*apropiación expresa de lo que como posibilidad estaba ya abierto al proyecto.*  
Comprender e interpretar van siempre unidos.

Pertinente es recordar ahora que para Heidegger, el *comprender* (*Verstehen*), al igual que el *encontrarse* (*Befindlichkeit*) como *disposición afectiva* y *el habla* (*Rede*), son modos de la *Apertura* (“estar abierto”) del *Dasein* (ser-ahí) de *ser(estar)-en-el-mundo*. El hombre es *Dasein*, ex-sistente, posee el lenguaje y es el ente que está en contacto con el ser porque es trans-cendencia. No es de mi interés desarrollar aquí esta temática, ya la realicé en otro texto<sup>182</sup> y en el inicio de la segunda parte de este escrito, en el apartado de la poesía para el caso del lenguaje. Sólo seguiremos la huella del comprender, aunque sabemos que éste conduce a la *disposición afectiva* y al *habla*.

El comprender no tiene aquí el sentido de un modo o nivel (epistémico) del conocimiento, que capta intelectivamente una significación o un sentido de algo complejo. Para Heidegger, comprender es co-constitutivo del *Dasein* en cuanto tal, una estructura o forma de ser del propio existir, un modo de *ser(estar)-en-el-mundo*, lo que implica que por el comprender el hombre sabe de su ser posible y de sus posibilidades, de sus diferentes modos de relacionarse con las cosas y otros entes en el mundo, al ser un ente arrojado y pro-yectado al mundo, da cuenta de sus posibilidades de ser él mismo quien se autodetermine, que aflore su poder-ser y se haga pro-yecto. Por ello, estará en la *comprensión auténtica* del mundo. Comprender el mundo es comprender la existencia y comprender la existencia es comprender el mundo. De aquí que la comprensión es el vínculo

---

<sup>182</sup> Muñoz Flores, Eduardo, “Los modos de la apertura del Dasein”, en *Heidegger y la poética del lenguaje*, UMSNH, 2010, pp. 52-70.

entre mundo y existencia. Así lo explica Ramón Rodríguez: “El comprender existencial es el carácter que la existencia tiene como un permanente (saber) ser esto o lo otro. Existir para el hombre, es ocuparse de sus propias posibilidades de ser, es estar referido a lo que en cada ocasión puede ser”.<sup>183</sup> El Dasein está determinado por la posibilidad, por el poder-ser. Lo que a cada instante yo puedo ser. Siendo proyecto (*Entwurf*), arrojándome a la realización de mis posibilidades, que me permitirá reflexionar consciente sobre ellas y comprender que soy un ser que puedo ser.

Hay una circularidad entre el comprender y el interpretar, el cual se conoce como *el círculo hermenéutico*, que describe la forma de llevar a cabo la interpretación comprensiva, que Heidegger anunció desde *El ser y el tiempo*, diciendo: “No se trata de adecuar el comprender y la interpretación a un determinado ideal de conocimiento (...) el cumplimiento de las condiciones fundamentales de toda interpretación exige no desconocer (...) las esenciales condiciones de su realización. Lo decisivo no es salir del círculo, sino de entrar en él en forma correcta. Este círculo del comprender no es un circuito en el que gire un género cualquiera de conocimientos, sino que es la expresión de la estructura existencial de prioridad del Dasein mismo. (...) En él se encierra una positiva posibilidad del conocimiento más originario, posibilidad que, sin embargo, sólo será asumida de manera auténtica cuando la interpretación haya comprendido que su primera, constante y última tarea consiste en no dejar que el haber previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa le sean dados por simples ocurrencias y opiniones populares, sino en asegurarse el carácter científico del

---

<sup>183</sup> Rodríguez, Ramón, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Síntesis, Madrid, 2006. p. 96.

tema mediante la elaboración de esa estructura de prioridad a partir de las cosas mismas (...) el comprender es el poder-ser del Dasein mismo...”.<sup>184</sup>

Lo que buscamos en la obra de arte de Klee es ejercitar un mirar contemplativo, silencioso, que nos induzca a *escuchar*<sup>185</sup> lo que la obra “habla”. Porque sólo guardando silencio surge el diálogo, pues el silencio constituye el lenguaje (como *lógos*), fundamento del ser del hombre (la esencia humana). Porque los mortales hablamos en la medida que escuchamos, correspondemos, escuchamos y hablamos reconociendo al otro.<sup>186</sup> Sabemos por Heidegger que: “de la falta de palabras no se debe concluir la falta de interpretación”.<sup>187</sup> Si escuchamos lo que la obra dice esencialmente, es porque hemos comprendido y ello muestra nuestra *apertura*, nuestra *disposición afectiva* o *estado de ánimo*, de la que habla Heidegger, para acercarnos al estado de ánimo del pintor cuando ejecuto sus obras, sobre todo en la última etapa de su vida. Sabemos de ello, porque Klee experimento el dolor de su enfermo cuerpo, que lo llevó a pintar con frenesí, hasta el día de su muerte. Porque es imposible separar la corporeidad y la espiritualidad del pintor y por ello, la obra de arte es toda él, su cuerpo, su alma, su modo de ser, de vivir, como energía formante: “...en la obra de arte ser y decir coinciden: no hay otro decir que el ser, ni otro ser que el decir...”<sup>188</sup> Hagamos un

---

<sup>184</sup> Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*. **Op. cit.** p. 176.

<sup>185</sup> Valga recordar aquí el sentido del escuchar: *Aguzar el oído filosófico, una intensificación o una preocupación por 'entender', que quiere decir 'comprender' el sentido que nos es accesible de inmediato, más allá del sonido de las voces o los ruidos. La escucha se da donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno con otro, buscándose uno a otro. Se remiten uno a otro...estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en acceso al sí mismo.* **Cfr.** Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007. Previamente citado líneas arriba.

<sup>186</sup> Heidegger, Martin, “El habla”, *De camino al habla*, Ediciones del Serbal (Odós), Barcelona, 1987. p. 29.

<sup>187</sup> **Ídem.** p. 181.

<sup>188</sup> Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, **Op. cit.** p. 130.

breve acercamiento al dolor desde los poemas de Trakl. Ejemplo, de cómo el dolor también es capaz de llevarnos a la creación.

¿Por qué hablar del dolor? Porque el dolor arrastra, así lo canto el poeta austriaco Georg Trakl: “*Oh dolor, llameante contemplación / Del alma grande!*”<sup>189</sup> la grandeza del alma se establece en la relación de la mirada llameante y su cercanía con el dolor. Es el dolor quien nutre la llama del espíritu. El espíritu no es algo etéreo (*pnéuma*), sino llama que inflama e ilumina la contemplación del dolor en una meditación contemplativa. Para Heidegger: “...El espíritu empuja el alma al camino donde caminar es adelantar. El espíritu conduce a lo extraño (...) es el que anima...”.<sup>190</sup> Pero hay una íntima relación entre espíritu y alma, ésta resguarda a aquél, ésta lo nutre, lo alimenta con su melancolía, la ternura del alma solitaria. En su soledad es caminante hacia lo uno. Por ello, el poeta dice en su intimidad: “Presta tu alma al espíritu, ardiente melancolía”.<sup>191</sup>

El alma ve hacia el hombre y lo que resplandece en él. No sin dolor contempla al alma grande, que le arrastra flameante a la visión de lo que adviene, la morada del ser. El espíritu en tanto que dolor es lo que anima. Todo lo animado es dolorosamente bueno y verdadero. El dolor mismo tiene la palabra, es sólo dolor si sirve al espíritu y es concordante con lo sagrado. La esencia del dolor es la flor azul, que canta la tragedia y la epopeya en manantial del poema: “Hoy un poderoso dolor nutre la ardiente llama del espíritu, / los nietos no nacidos”.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> Es una estrofa del poema “La tormenta”. **Ídem.** p. 57.

<sup>190</sup> Martin Heidegger, *De camino al habla*. **Op. cit.** p. 56.

<sup>191</sup> **Ídem.** p. 57. El título del poema es *A Lucifer* (tercera versión) el primer verso dice: “*Presta al espíritu, ardiente ensombrecimiento...*”.

<sup>192</sup> **Ídem.** p. 61. El poema *Grodeck* en sus últimos versos dice: “... ¡Oh duelo tan orgulloso! Oh altares de bronce, / a la ardiente llama del espíritu nutre hoy un inmenso dolor, / los nietos no nacidos”.



En el mirar contemplativo se inflama el espíritu, soportando el dolor. Pues dice el filósofo: “todo lo que es vivo es doloroso.” y concluye el poeta “Tan dolorosamente bueno, tan verdadero es lo que vive”.<sup>193</sup>

Volvamos a nuestro camino principal: la contemplación. La contemplación nos debe llevar por el sendero del pensar, ese difícil oficio de mano, del que el poeta Hölderlin habló.

Pero no del pensar calculador que caracteriza a la época moderna fundamento de la razón (*ratio*) instrumental que justifica a algunos hombres a explotar la materia de la naturaleza, basados en la planeación de los proyectos que una voluntad impositiva humana genera. El hombre de hoy es el hombre racional, que para conocer, se sirve de una manera de representación, donde percibe y actúa a través de la razón (*ratio*), siendo encuadrado por ella. Concibe, recibe y pone a las cosas, y a sí mismo, como predestinadas en el rol del mundo, es decir, en sus relaciones ínter-mundanas de útiles “a la mano”. La modernidad se encuentra gobernada por el principio de razón suficiente: “Nada es sin razón”.<sup>194</sup> Y el hombre se somete a ésta. La razón busca representar o ajustar los objetos a su “sano juicio”. La *ratio* es la representación de la razón, de la verdad del juicio. El hombre de hoy determina los objetos por su forma o modo de representación, a través del juicio o enunciado. El hombre juzga a través de la razón, justifica sus representaciones por esta *razón suficiente*, que es una razón que da cuenta clara y satisfactoria de ella misma, que emite juicios sobre las

---

<sup>193</sup> *Ídem.* p. 58.

<sup>194</sup> El principio latino “nihil sine ratione” se llama “principium rationis”, es el principio supremo de la razón. El principio de razón es el principio del representar racional en cuanto cálculo asegurador. El principio dice “nada es sin razón, lo que nos anuncia es: todo ente tiene una razón. Es un enunciado sobre el ente. *Cfr.* Heidegger, Martin, “Principio de razón” en *¿Qué es eso de la filosofía?*, Narcea, Madrid, 1978, pp. 69-93.

cosas representadas, logrando contar siempre con el objeto. La *ratio*, la justa razón, busca calcular, justificar, fundamentar algo. Heidegger señala: “*la ratio es el modo de aprehender, es decir, la razón: el representar racional, racional, obedece al principium rationis*”<sup>195</sup>

En oposición al pensar calculador debe impulsarse el pensar meditativo, que no tiene urgencia por dar un sentido superfluo a las cosas o lo inmediato, sino por el contrario se detiene a esperar al tiempo justo (*kairós*) en que debe actuar, en aquello que en verdad le es esencial. Para ello, se demanda que sea un elemento permanente de contrastación con el pensar calculador, en base al arraigo del hombre a lo que le es más próximo: su región, su comarca, su tierra natal, su morada. Es decir, el espacio que se abre entre tierra y cielo, su tierra natal y la región del espíritu. El mundo que está llamado a habitar, sin agredir a las cosas que lo conforman, a la materia de la naturaleza (*physis*), incluido el hombre mismo. Pensando meditativamente lo que se avecina, los peligros que se presentan para la propia subsistencia de la especie humana.

Se trata de encontrar un camino (*hodós*) hacia el pensar meditativo, hacia la meditación, el cual comienza con la transformación del ser y del obrar del hombre. Camino de múltiples senderos, con diversos sentidos, que tiene especial atención en lo aparentemente irrelevante, saliéndose de los límites de la representación. Se plantea Camino y no método. Pues el segundo es la base del pensar de la ciencia que busca conocer, en cambio el primero tendrá como premisa el ser-cuestionado, perplejo, interpelado-por, el pertenece a la región, pues es ahí donde habita.

---

<sup>195</sup> **Ídem.** p. 78.

Adentrarse por los caminos del pensar, es seguir las señales y develar lo inadvertido, que es lo que da que pensar. No como algo que nos es desconocido, sino reconocer aquello que nos es propio: el regreso al hogar. El meditar, quiere decir también caminar en una dirección en búsqueda de sentido, que está más allá de una simple toma de conciencia, haciéndolo en y hacia la serenidad de lo digno de ser cuestionado y por tanto pensado. El camino hacia el auténtico pensar es la *Serenidad (Gelassenheit)*.

Para Heidegger, La esencia del pensar no se determina desde el pensar, ni desde el estar a la espera, sino desde lo otro, que es la cosa del pensar desde la región que se presenta frente. La espera es el vivir entre el estar y no estar en la región, ésta es la esencia de la *Serenidad*. Pero la serenidad es la esencia del pensar, sólo en cuanto es movida por la acción de la región e introducida hacia ésta.

El desarrollo del concepto de *Serenidad* es amplio y aquí no lo podemos plantear,<sup>196</sup> sólo subrayaremos que con el pensar meditativo se alcanza la *Serenidad* y la meditación es el camino de recogimiento, que consiste en la relación con lo divino. El hombre de pensar meditativo posee el rigor del pensar, se enfrenta al desgarramiento del dolor de una recta visión para *dejar estar*. La serenidad es la oportunidad de reconciliación del hombre con las cosas del mundo, uniéndose en sintonía, propiciando un habitar duradero y verdadero del hombre en la tierra. El hombre meditativo es un hombre sereno que es capaz de serenar y por

---

<sup>196</sup> Lo desarrollé ampliamente en "El camino hacia el pensar", *Heidegger y la poética del lenguaje*, UMSNH, Morelia, 2010. pp. 91-112.

ello le está reservada la posibilidad de un nuevo *comienzo*, para experimentar de verdad lo originario y fundamental.

Frente a la obra de Paul Klee, no nos que más que meditar y pensar lo que es digno de ser pensado, la esencia que la hace ser obra de arte y la verdad que ella oculta, para ser develada en cada mirar contemplativo, a pesar de que sepamos que nunca alcanzaremos del todo nuestro cometido, pues de creer llegar a hacerlo, no volveríamos a escucharla más, no obstante oír de ella.



## Capítulo 6

# Habitar y abrazar el espacio

*Martin Heidegger y Eduardo Chillida*

*“No habitamos porque hemos  
construido, sino que construimos y  
hemos construido en tanto que  
habitamos, esto es, en tanto que  
somos habitantes.”*

**Heidegger**

*“En el extremo de lo agudo, el silencio.  
Atravesar el espacio silenciosamente  
conseguir la vibración muda.”*

**Chillida**

*“El místico  
se impregna  
de música callada.”*

**Haikú**<sup>197</sup>

Colmado de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita la tierra. Heidegger reconoce que no todo hombre y no en toda época se habita poéticamente, pues algunos, sobre todo en nuestro tiempo, habitamos de un modo impoético, alejados de las estrellas y devastando la tierra. Sin embargo, esto no contradice lo que el poeta Hölderlin señaló: “...*poéticamente habita el hombre*...”; pues en su esencia el habitar conlleva lo poético, ya que ambos se pertenecen. Por ello, el exhorto e invitación de Heidegger a reflexionar que: “*en lo impoético, (es pertinente)*<sup>198</sup> *pensar lo poético*”. Al igual, sabemos que vivimos en un estado de “inautenticidad” y aspiramos a alcanzar nuestro ser “auténtico”, anhelamos habitar poéticamente sobre la tierra.

---

<sup>197</sup> Medina Mora, Alejandro, *El canto de la naturaleza*. A manera de haikús, FCE, México, 1998, p. 68. Este poema tiene relación con San Juan de la Cruz, pues *Música callada* es parte de un poema. Chillida como místico, dará ese nombre a una de sus esculturas. Afortunada coincidencia poética. La estrofa del poema de San Juan de la Cruz, dice: “... la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora...”. Pertenece al poema Cánticos.

<sup>198</sup> Agregado mío.

La condición poética del hombre tiene sentido, porque es la *poíesis*<sup>199</sup> la que funda el espacio primigenio del mundo, que le lleva a la experiencia de *ser(estar)-en-el-mundo* como condición esencial, abriendo mundo para su acción y propia existencia.<sup>200</sup>

Para comprender el habitar poético del hombre,<sup>201</sup> recordemos lo que Heidegger nos dice en la conferencia pronunciada en 1951<sup>202</sup> y que publicara tres años más tarde, sobre la relación de construir y habitar, como ser del hombre, a través de pensar su esclarecimiento y responder a dos preguntas iniciales ¿Qué es habitar? ¿En qué medida el construir pertenece al habitar? Esta relación con el pensar la trataremos más adelante, cuando refiramos el meditar de Heidegger en su ensayo *El arte y el espacio*,<sup>203</sup> con la obra escultórica de Eduardo Chillida.<sup>204</sup>

---

<sup>199</sup> Para Heidegger *poíesis* en su sentido griego es un “pro-ducir-desde”, no en el sentido de la técnica, sino ‘llevar ahí adelante algo que viene de adentro’, es decir de sí mismo, en dirección de lo desocultado y desde lo que está oculto. Heidegger, Martin, *El arte y el espacio (1969), Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio (1996)*, **Op. cit.** p. 89.

<sup>200</sup> Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona, 2005, p. 164.

<sup>201</sup> Heidegger, Martin, “...poéticamente habita el hombre...”, en *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994. pp. 139-152.

<sup>202</sup> Heidegger, Martin, “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 2001. pp. 107-119.

<sup>203</sup> Existen dos ediciones del texto en español: Una trilingüe alemán-español-Euskera (vasco): Heidegger, Martin, *El arte y el espacio (1969), Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio (1996)*, traducción de Mercedes Sarabia (castellano), Pedro Zavaleta (Euskera), Universidad Pública de Navarra, 2003. La otra es Heidegger, Martin, *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009.

<sup>204</sup> La obra escultórica de Chillida se caracteriza por su monumentalidad, no desde la dimensión (cuantitativa) de su tamaño, sino de la irradiación espiritual y la energía que contiene (cualitativamente). Donde un “espacio interior” es encerrado por un “espacio exterior” (vacío), siendo en el primero, donde queda cautiva en cada forma la energía que despliegan las obras. Eduardo Chillida Juantegui (10 de enero 1924- 19 de agosto del 2002), nació en San Sebastián, País vasco. Fue uno de los grandes escultores del Siglo XX, quien hizo una significativa aportación a la renovación de formas esculturales no figurativas y materiales fundamentales de la escultura. Cuando murió en su pueblo natal a la edad de 78 años, pueblo al cual el siempre fue leal --a pesar de que vivió en París de 1948 a 1951-- dejó atrás una cantidad enorme de esculturas, dibujos, arte gráfico y notas escritas. Ellas ofrecen una introducción a la actitud artística del escultor revelando sus reflexiones filosóficas y anotaciones relacionadas con su trabajo, sirviendo como agregado para ver y entender el trabajo del artista. Mientras los primeros trabajos de Chillida fueron modelos clásicos, las primeras esculturas de hierro bruto fechadas allá en los primeros años de los cincuenta ya muestran signos y tendencia al arte contemporáneo y una cierta informalidad. Aparte de la piedra, la madera, el alabastro, el hormigón, el concreto, el hierro bruto se convirtió en su material preferido, con el cual Chillida --admitido por él-- se sujetó a sí mismo como parte de un proceso dinámico, aplicando su particular tensión creativa hasta que el tema de su obra tomó figura. Espacio y forma, se convirtieron en inseparables. En el proceso la escultural forma que,

Por ahora sólo apuntaremos al centro de preocupación de Heidegger, mostrar que considerar sólo el habitar como fin del construir, desfigura su relación esencial. Si bien es cierto que, a primera vista, al habitar se llega por el construir, también es innegable que no todo lo que construye el hombre tiene el sentido de una morada, de un acoger, de un alojamiento, de un albergue, donde resguardarnos y protegernos. Estos conceptos, aparentemente sinónimos, tienen su diferencia, pero todos ellos tienen en común el sentido de protección.

El construir significa originariamente habitar. El auténtico construir, es aquel que de manera originaria dice al mismo tiempo hasta dónde llega la esencia del habitar, que tiene que ver con la manera en cómo somos en la tierra y nos relacionamos con el mundo. Es decir: *“...Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar (...) el hombre es en la medida en que habita...”*<sup>205</sup>

Lo importante es que Heidegger nos devela que el habitar es un rasgo fundamental del ser del hombre, del cual no tenemos la experiencia o la hemos olvidado, porque el lenguaje llega a retirar el significado propio de las palabras al imponerse lo no esencial, en oposición a lo que las palabras, en su sentido

---

por contraste con sus tempranas esculturas, ya no se aproximan las dimensiones del cuerpo humano, sirve como un medio de ilustrar el vacío del espacio a su alrededor. Heidegger volverá sobre el problema del espacio y esta vez pensando en la escultura, precisamente en un libro ilustrado por Eduardo Chillida. Ambos se conocieron en 1968 y un año más tarde publicaban *Die Kunst und der Raum (El arte y el espacio)*, con un breve texto del filósofo y con una serie de siete litocollages de Chillida. Edición única, pues en las posteriores ediciones y traducciones de la obra a otros idiomas, no aparecen las ilustraciones. También, quien se ocupó de la obra y pensamiento de Chillida fue el filósofo francés Gastón Bachelard, quien escribió un texto titulado: *El cosmos del hierro*; para la presentación de la primera exposición individual del artista en 1956. Otro libro conjunto lo trabajó con el poeta Jorge Guillén en 1973. En 1980 el premio Nobel Octavio Paz, escribió el catálogo para la exposición del Palacio de Cristal de Madrid y el Museo de las Bellas Artes de Bilbao, en 1983 publicó el ensayo: *“Chillida: del hierro al reflejo”*. El artista ilustró *Ese maldito yo*, un libro de Emil M. Cioran, con quien se reunió en 1982 en la galería de Saint Gallen, Suiza (en la versión castellana no aparecen las ilustraciones). En 1997 Chillida realizó las ilustraciones para el libro: *La escritura o la vida de Jorge Semprún-Eduardo Chillida*. Desde el psicoanálisis se han ocupado del hacer y pensar del escultor, véase: Braunstein, Néstor A. “Freud y Chillida o como filosofar con un martillo” en *Ficcionario de psicoanálisis*, siglo xxi, México, 2001, pp. 230-250.

<sup>205</sup> Heidegger, Martin, “Construir, habitar, pensar”, **Op. cit.** p. 109.



original, significan. Es decir, que la propia palabra no sólo muestra lo que significa, sino a la vez nos hace una *seña* (evoca, decíamos líneas arriba) sobre cómo debemos pensar lo que ella nombra. Así la palabra construir nombra tres cosas, afirma Heidegger: *“Construir es propiamente habitar; El habitar es la manera como los mortales son en la tierra; El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento (...) y en el construir que levanta edificios”*.<sup>206</sup>

Nosotros somos los que habitamos, por ello es que construimos el espacio de nuestra morada que es sostén y protección, nuestro resguardo --tal vez ahora suene fuerte decir, que es el hombre quien funda el espacio, pero más adelante se aclarará--. Este habitar tiene como rasgo fundamental el cuidar (cuidar por), que a su vez acontece cuando algo se abandona a ser en su esencia, cuando se deja a buen recaudo. El ser del hombre descansa en el habitar; así es como residimos los mortales en la tierra.<sup>207</sup>

Pensar el construir y el habitar desde la reflexión de Heidegger, se revela como el aspecto fundamental de la existencia del hombre: ser mortal. Además de estar entre el cielo y la tierra, a resguardo de los divinos. Es apuntar a la relación que guarda el hombre con los otros tres elementos de la cuaternidad. Donde ninguno puede pensarse, sin hacer lo propio por los otros.

Para profundizar en la esencia del habitar, Heidegger recurre a la simbólica de un cuadrante o cuaternidad (*das Geviert*) compuesto por los mortales, que son

---

<sup>206</sup> **Ibidem.**

<sup>207</sup> Veremos más adelante que Heidegger cuando se refiere al espacio habitable, no sólo lo hará en relación a la arquitectura, sino al artístico a través de la escultura, particularmente, la del escultor vasco Eduardo Chillida.

los hombres, los divinos, el cielo y la tierra. Según esta simbólica, habitaría el ser humano en la tierra, salvaguardándola; bajo el cielo, recibéndolo; frente a los dioses, esperándolos; y con los suyos, ayudándose mutuamente a comprender la muerte como algo distinto a una “nada vacía”. Los cuatro elementos en unidad.

El habitar es antes que nada una estancia con las cosas y entre ellas. El hombre espera a los dioses, quiere recibir el cielo y cuidar la tierra, quiere entender el sentido de su muerte, y, sólo encuentra cosas.<sup>208</sup>

Para Heidegger, la clave de esa estancia con las cosas no es un manipularlas o dominarlas, antes bien, es un dejarlas “como cosas en su esencia”, cuidando y protegiendo las cosas que crecen, y, erigiendo (*errichten*) las que no crecen por sí mismas. Y ese habitar es lo que Heidegger llama *Bauen*, esto es cultivar y construir.

Siendo, señala Heidegger: “*el rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)*”.<sup>209</sup> Cuidar la cuaternidad en su esencia, conmina al hombre a *salvar* la tierra de la explotación sin límites, dejándola ser; *recibiendo* al cielo como cielo, como el lugar y camino de las constelaciones donde el transcurrir de la existencia humana se hace notoria; y de donde *esperan* los mortales las señas de los divinos que anuncian su venida; *conduciendo* su existencia a una buena muerte, al saber que somos los únicos que asumimos la muerte como tal, debemos prepararnos para el buen morir.

---

<sup>208</sup> se revela el (Dasein) ser del hombre como *ser-para-la-muerte*, adquiriendo conciencia de su ser mortal, de su finitud. Este ser mortal objetiva el mundo espacio-temporal, sin preguntarse por la esencia de cada uno de ellos y de sí mismo. De ahí que es necesario preguntar ¿qué es lo que arriesgan los más arriesgados? Desde luego, es aquello que afecta a todo existente en cuanto existente, esto es, la naturaleza (*physis*) misma. Gracias a esta afectación, la esencia del hombre se pone en movimiento y se conmueve la esencia del querer, para convertirse, posteriormente, en un tener voluntad. **Cfr.** Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997, pp. 257-279. Al referirnos a esta obra se señalará como: ST.

<sup>209</sup> Heidegger, Martin, “*Construir, habitar, pensar*”, **Op. Cit.** p. 110.

Pero mientras este momento llega, al hombre le corresponde cuidar, custodiar la cuaternidad en su esencia albergando las cosas del mundo, dejándolas ser en su esencia misma. En su ser cosa (coseidad), pues, dice el pensador de la selva negra: *“la cosa hace permanecer la cuaternidad. La cosa hace cosa al mundo. Cada cosa hace permanecer a la cuaternidad llevándola cada vez a un morar de la simplicidad del mundo (...) pensando así, estamos bajo la llamada de la cosa como cosa (...) pensando la cosa como cosa, cuidamos de la esencia de la cosa llevándola a la región desde la cual ésta esencia. Hacer cosa es acercar el mundo. Acercar es la esencia de la cercanía. En la medida en que cuidamos de la cosa como cosa, habitamos la cercanía. El acercar de la cercanía es la dimensión auténtica y única del juego de espejos del mundo”*.<sup>210</sup> Acercarnos a las cosas es ya *ser(estar)-en-el-mundo*, con todo el peso que esto significa en la filosofía de Heidegger.<sup>211</sup>

La cosa así construida, como un modo de habitar, instaura espacios, y el espacio no se define en este contexto sino como algo espaciado (*cingerdumt*),

---

<sup>210</sup> Heidegger, Martin, “La cosa” en *Conferencias y artículos*, Serbal. Barcelona, 2001. p. 133.

<sup>211</sup> Heidegger llama (*In-der-welt-sein*) *ser(estar)-en-el-mundo*, es la forma en que él se relaciona, *co-pertenece* y *co-apropia*, se abre e ilumina al ser; es la estructura existencial del *proyectar-se*. La *ex-sistencia* caracteriza al ser del hombre, como *ex-tásis*, que se proyecta como el estar fuera del *Dasein*, no como arrebato, sino como lo más propio del fenómeno de *ser(estar)-en-el-mundo*. La estructura unitaria de *ser(estar)-en-el-mundo*, tiene tres componentes: “*en-el-mundo*” (los elementos del mundo); el ente o el “*quién*” *está en el mundo*; “*ser(estar)-en*”, que describe el modo inmediato de relacionarse la existencia con lo que le rodea. Estos son temas de la *analítica existencial*, con los que Heidegger aprehende la estructura unitaria del *Dasein*. Heidegger dirá que **son cuatro los sentidos en que puede usarse la palabra mundo**. En primer lugar el término “**mundo**” --**entre comillas**-- **tiene un sentido óntico** al entenderse como la suma de lo que hay dentro del mundo, como el “universo” de una determinada clase de objetos que pueden “*ser ante los ojos*” (*estar-ahí*). También hay **un sentido ontológico** que refiere al ser de los entes que conforman un todo, en términos de las características esenciales que constituyen el conjunto del “mundo”. Pero **el tercer sentido de mundo –sin comillas-- que interesa a Heidegger (sentido óntico) es en el que vive el Dasein**, que le es familiar, el mundo de la “*cotidianidad*” (*el mundo circundante -Umwelt-*), el mundo en su significado *preontológico*. Por último, **mundo como concepto ontológico existencial de la “mundaneidad”**, que es un momento constitutivo del *ser(estar)-en-el-mundo*. Es decir en las referencias y relaciones de los seres “*intra-mundanos*” que se dan como “*útiles*” y su manejo. Pero, no hay que olvidar que para nuestro pensador, el mundo no es la suma de objetos que contiene y que es necesario explicar los objetos por el mundo, a diferencia del mundo por sus objetos. **Cfr. ST. Op. Cit.** pp. 79-89.

concedido libremente, a saber: en un límite. Límite es medida que encierra tal espacio, que como dirá el artista vasco Chillida para su obra: “El espacio será anónimo mientras no lo limite –antes mis obras eran protagonistas— ahora deben de ser medios para hacer protagonista al espacio y que éste deje de ser anónimo.”<sup>212</sup>

Heidegger plantea que el análisis de la espacialidad del hombre y la del mundo, se inicia con lo “a la mano” que está dentro del mundo en el espacio. Dicho de otro modo, consiste en contestar a las cuestiones de esta espacialidad. ¿Cuál es la que le es esencial al hombre? ¿En qué sentido el espacio es un constitutivo del mundo? La meditación se da en tres niveles: la espacialidad de los entes dentro del mundo; la espacialidad que pertenece al mundo como tal; y la espacialidad característica del hombre. El análisis tiene por objeto acceder a la apertura de él como existir.

Pero la pregunta inicial, respecto al espacio, es saber ¿qué es el espacio en cuanto espacio? La interpretación de Heidegger del espacio se opone a la concebida por René Descartes.

Recordemos que el filósofo francés establecía una diferencia de carácter nominal entre el espacio y el lugar, en cuánto que: *“el lugar señala la situación en forma más expresa que el tamaño o la figura, y, por lo contrario, pensamos más en estos últimos cuando hablamos del espacio (...) si decimos que una cosa esta en un determinado lugar, queremos decir tan sólo que está situada de una manera*

---

<sup>212</sup> Chillida, Eduardo, *Writings*. Publicación en ocasión de la exhibición *Eduardo Chillida* en Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, Alemania. Del 1 de noviembre del 2008 al 31 de marzo del 2009, edición de Skulpturenpark Waldfrieden y el Museo Chillida-Leku. p. 44. Versión en inglés, las citas son tomadas de los manuscritos de Chillida y no de su transcripción paleográfica al inglés. Se indicará si se toma la versión inglesa. Traducción del prefacio por José Maclovio Muñoz Flores.

determinada con respecto a otras cosas; pero si agregamos que ocupa un determinado espacio o un cierto lugar, entendemos, además, que posee un tamaño y una figura tales que pueden llenarlo exactamente (...) por consiguiente Descartes negó la existencia del vacío”.<sup>213</sup>

Los espacios reciben su esencia desde los lugares y no desde “el” espacio, es decir, no existe primigeniamente el espacio, en un sentido infinito, neutro e indefinidamente intercambiable y cuantificable, tal como lo asume la ciencia. El espacio es una función existencial primordial íntimamente unida a nuestra relación (*cercanía*) con todo lo que nos rodea y con eso fundamental que llamamos tiempo. Señala Heidegger: “Espaciar es libre donación de lugares”.<sup>214</sup> Pero el lugar no está dado de antemano por el espacio, a la manera de la ciencia.

Espaciar significa dar libertad a lo abierto, posibilitando la libre donación de lugares a los que Heidegger llama comarcas. El espacio deja en libertad al espacio mismo.

Un elemento cercano a la relación de apertura es la noción de espacio. Éste es posible porque el mismo hombre es ya espacial (*räumlich*) y su espacialidad (*Räumlichkeit*) se explica por su carácter de apertura. El hombre se sitúa en el espacio que está delimitado por otra cosa extensa. Pero, de igual manera, se encuentran en el espacio los seres intra-mundanos, es decir, la espacialidad y el

---

<sup>213</sup> Abbnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, FCE, México, 1982. p. 436. También lo cité y desarrollé en Muñoz Flores, Eduardo, “Los modos de la apertura del Dasein”, en *Heidegger y la poética del lenguaje*, UMSNH, 2010, pp. 49-50. El problema del espacio fue desarrollado en las páginas siguientes a las señaladas, ya que el espacio es una modalidad de la apertura del Dasein como *ser(estar)-en-el-mundo*.

<sup>214</sup> Heidegger, Martin, *El arte y el espacio (1969)*, *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio*, **Op. cit.** p. 127.

mundo están en conexión. Para Heidegger, el espacio es cualitativo y no cuantitativo.<sup>215</sup>

Para que lo dicho sea claro, de manera breve, atendamos como se da la espacialidad de lo “a la mano” dentro del mundo, pues no podemos aquí extendernos en su análisis.

Como sabemos, para el autor de *Ser y Tiempo*, el carácter propio del “útil” es ser “a la mano”. Éste se encuentra en una cercanía variable, que no es medible, sino que, por su posibilidad de uso y manejo, está en su sitio (*Platz*),<sup>216</sup> a nuestra disposición.

El sitio no es un lugar cualquiera donde puede estar cualquier ente, sino es su “lugar propio”, donde le corresponde estar, en relación con los demás y con lo que nos rodea, permitiendo su utilización siempre a nuestro alcance. Es una *cercanía direccionada* que nos orienta hacia él. Tal orientación se da por la mano, pero no por “la mano” en general, sino por la mano en particular, ya sea la izquierda o la derecha.

El lugar propio de un “útil” está fijado por su utilidad, por su “para que”. Dice Heidegger: “*El lugar propio es siempre el preciso ‘ahí’ o ‘aquí’ al que un útil pertenece en propiedad*”.<sup>217</sup> El lugar propio del “útil”, lo está en relación con los sitios de otros útiles “a la mano” en el mundo circundante. En este sentido es que los seres intra-mundanos (útiles) son espaciales y en su conjunto están en una

---

<sup>215</sup> A. De Waelhens nos dice al respecto: “Mas lo primero que hay que subrayar tocante a la naturaleza de este espacio es que no es geométrico, sino cualitativo. Está hecho de direcciones, no de dimensiones, de lugares y no de puntos, de recorridos y no de líneas, de regiones y no de planos. En él descubrimos caminos y no distancias. Su topografía revela exclusivamente su preocupación”. A. De Waelhens, *La filosofía de Martin Heidegger*, UAP, Puebla, México. p. 54.

<sup>216</sup> El término alemán *Platz*, lo traduce Eduardo Rivera como: “*su lugar propio*”; para enfatizar el lugar que el objeto debe ocupar, convenientemente, en relación con otros. **Cfr. ST. Op. cit.** p. 128. Y nota en p. 470.

<sup>217</sup> ST. p. 128.

zona (paraje), que al estar en su sitio constituyen lo circundante, pero no como una suma de lugares, sino relacionados por determinada dirección y distancia entre sí.

Es al hombre a quien le corresponde descubrir la franja de los entes, al curarse u ocuparse de los útiles, cuando todos están en su lugar le resulta familiar y, por ello, no llaman la atención, como no llama la atención la mano en el acto de la escritura o la palabra hace caso omiso de la voz. *“Estar a la mano de toda zona (‘paraje’) posee, en un sentido aún más originario que el ser de lo ‘a la mano’, el carácter de lo familiar que no llama la atención (‘sorprende’). Sólo se hace visible en sí mismo cuando, en un descubrimiento circunspectivo (‘ver en torno’) de lo a la mano, nos sorprende en los modos deficientes del ocuparse (‘curarse de’). Cuando no se encuentra algo en su lugar propio (‘sitio’), la zona se vuelve, con frecuencia por primera vez, explícitamente accesible en cuanto tal”*.<sup>218</sup>

El hombre puede encontrar los entes y estar ligado a ellos en un espacio, porque por su condición de *ser(estar)-en-el-mundo* es él mismo espacial. Resumiendo: *“La naturaleza de este espacio es que no es geométrico, sino cualitativo. Está hecho de direcciones, no de dimensiones, de lugares y no de puntos, de recorridos y no de líneas, de regiones y no de planos. En él descubrimos caminos y no medimos distancias”*.<sup>219</sup>

La espacialidad del hombre se interpreta a partir del *ser-en* o *estar-en* del *ser-en-el-mundo*, que es diferente a la espacialidad de los objetos, es decir, lo importante es el modo como el hombre es[ta] en el espacio. Heidegger a sus

---

<sup>218</sup> ST. p. 129. Lo señalado en la cita entre paréntesis, son términos ‘equivalentes’ traducidos por Gaos. **Cfr.** *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1986. p.119.

<sup>219</sup> A. De Waelhens. **Op. cit.** p. 54.

características las llama: *desalejamiento (Entfernung)* y *direccionalidad (Ausrichtung)*.<sup>220</sup>

Desalejamiento no es lejanía, ni distancia. Heidegger nos advierte que tanto lejanía como distancia no son mensurables. Desalejar significa suprimir la lejanía; a través de recorrer los caminos se da el acercamiento. La distancia no es lo mismo que la lejanía, porque lo más próximo puede estar lejos y lo más retirado, cerca. En ese sentido el hombre es, esencialmente, des-alejador: haciendo que el ente devenga acercamiento.

Por su parte, la dirección propia del hombre no significa su localización a partir de su posición “espacio-temporal”. Él está situado en el lugar en que debe de estar (ahí) en cuanto *ser-en-el-mundo*; él es de antemano en el espacio. “*El Dasein es espacial en el modo de descubrimiento circunspectivo (ver en torno a...) del espacio, y en tal forma que en todo momento tiene un comportamiento des-alejante respecto del ente que así le sale espacialmente al encuentro (...) tiene el carácter de la direccionalidad*”.<sup>221</sup>

La espacialidad de *ser(estar)-en-el-mundo* ha sido descubierta por el hombre; la libertad con que los entes intra-mundanos se sitúan espacialmente en el ámbito de sus relaciones, ha quedado de manifiesto. Por ello, al hombre le es inherente la espacialidad, como un existenciario que lo constituye. El espacio es acordado (generado) por él como el lugar de la existencia de los entes, esto no implica una relación de sujeto-objeto, sino bivalente. Heidegger lo dice: “*El hombre*

---

<sup>220</sup> El término alemán *Aurichtung* aparece en el texto de A. De Walhens como *Organización*, lo que organiza es la distancia haciendo en ella recorridos y direcciones, así debe ser entendida la *direccionalidad*. **Op. cit.** p. 58.

<sup>221</sup> ST. p. 133.



*es de tal manera en el espacio que él acuerda espacio (der Raum einräumt), que él ya de siempre ha acordado, dejado espacio al espacio... El hombre deja, concede que haya espacio como lo espaciante, como lo que da libertad...".*<sup>222</sup>

Para explicar la forma de espaciar del ser(estar)-en-el-mundo, Heidegger utiliza el término “abrir espacio” (*Raumgeben*),<sup>223</sup> que es dejar en libertad a los entes intra-mundanos en su comparecencia y espacialidad, que sirve al hombre de orientación fáctica. La espacialidad supone el mundo que el hombre ‘trae consigo’. Aclara Heidegger que: “*El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está más bien, ‘en’ el mundo, en la medida en que estar en el mundo, constitutivo del Dasein, ha abierto el espacio*”.<sup>224</sup>

El espacio contribuye a constituir el mundo, como un a priori, que quiere decir en este contexto, prioridad del comparecer del espacio, en tanto que comparece lo “a la mano” del mundo circundante. El espacio cae bajo la mirada de lo relativo, porque los objetos intra-mundanos son mutables en sus relaciones, no son rígidas. El espacio, así, sólo puede concebirse a partir del mundo. Recordemos que mundo es la reunión del cielo, la tierra, los mortales y los divinos (*die Geviert*), donde cada uno es confiado y remitido a los otros tres.

La apertura del espaciar es como una modalidad del posible abrirse del hombre. Pues estar abierto al espacio es ya relacionarse con sus similares y con las cosas, Así, dice Heidegger: “*El hombre vive en tanto que habita corporalmente*

---

<sup>222</sup> Heidegger, Martin, *El arte y el espacio (1969), Observaciones relativas al arte–la plástica–el espacio (1996)*, **Op. cit.** p. 83.

<sup>223</sup> El término alemán *Raumgeben*, Rivera lo traduce como “abrir espacio”, también el término *Einräumen* lo traduce como: *ordenación espaciante*. **Op. cit.** p.136. Por su parte Gaos lo traduce como: *dar espacio y espaciar*, respectivamente. **Op. cit.** p. 127.

<sup>224</sup> ST. p. 136.

(*leibt*) y, de esta manera está introducido en lo abierto del espacio...”.<sup>225</sup> El análisis del espacio es una introducción al tema de la apertura del hombre al mundo.

Heidegger volverá sobre el problema del espacio, esta vez pensando en la escultura, precisamente en el libro *Arte y espacio*, ilustrado originalmente por Eduardo Chillida. Las nociones de espaciar, lugar y entorno (*Gegend*), entendido éste como el conjunto de cosas congregadas que abre un lugar. También se refiere Heidegger al vacío como algo que no debe equipararse a una mera carencia o a la nada (como es entendida desde la física), sino como un elemento fundamental y “hermanado con lo propio del lugar”, con su misma fundación.

Ese habitar fundamental que comienza por la apertura y por el conceder lo libre a las cosas; ese otorgar libre de lugares (*Freigabe von Orten*), es el reto esencial a una escultura como la de Chillida o la de su predecesor y paisano Jorge Oteiza,<sup>226</sup> en la que ciertamente se instauran y fundan lugares que redefinen el entorno y nuestro habitar con las cosas, con la materia e incluso con los elementos naturales (*physis*) ajenos en principio a la manufactura estricta de la obra, que sin embargo los hace suyos.

Las concepciones de Heidegger sobre el espacio y el habitar, tienen afinidades con el modo en que Chillida se plantea el problema elemental de la creación (*poíesis*) y el espacio, temas centrales en su obra que le llevaron a la continua interrogación y asombro. A soñar con ‘atrapar’ el espacio.

---

<sup>225</sup> Heidegger, Martin, *El arte y el espacio* (1969), *Observaciones relativas al arte–la plástica–el espacio* (1996), **Op. cit.** p. 83.

<sup>226</sup> Jorge Oteiza nació en Orio el 21 de octubre de 1908, era 15 años mayor que Chillida, murió en el 2003. Fue lector de Heidegger, del cual comentó que no compartía su concepción de hombre como un *ser-para-la-muerte*, para Oteiza el hombre es un *ser-estético*. En la última parte de su vida se dedicó a la escritura: el ensayo y la poesía. Personaje polémico y de recio temperamento, heterodoxo y comprometido con la cultura vasca. Una obra póstuma es: Oteiza, Jorge (edición a cargo de Elías Amézaga), *Ahora tengo que irme*, Ed. Txalaparta, Tafalla, Nafarroa (país vasco), España, 2003.

## Chillida: esculpir el aire

*“Lo profundo es el aire”*  
**Jorge Guillén**

La escultura tradicional suele ocupar un espacio, necesita un espacio intrínseco para presentar, como volumen, la materia transformada en obra. Así, se crea y se forja un volumen, más que un espacio vacío. El espacio escultórico clásico se expresa en la medida en que ocupa y llena el espacio vacío. Fuera de ese volumen no hay ya escultura como tal. Toda escultura, acontece en el límite de la materia con el espacio que le rodea y de alguna manera la hace posible, le da sentido como punto contrario al vacío, como lleno, forma y volumen.

Chillida juega y cuenta con el vacío como elemento primordial, estableciendo continuamente una dialéctica con las formas y volúmenes que se fraguan en sus obras. Descubrimos desde el interior del material un vacío íntimo y cálido: un espacio interior. Una materia que interpela al escultor y que demanda de él su atención para seducirlo e invitarlo a que sensualmente reflexione sobre ella. Y una vez hecha obra, despliegue su materialidad (la esencia de su ser materia), es decir, manifieste: lo férreo, lo granítico, lo traslucido, lo pesado, lo macizo, lo firme, lo elástico, lo luminoso, la oscuridad del color y la potencia nominal de la palabra.

La obra de Chillida tiene un dejamiento por la figura humana como tema escultórico, más bien el cuerpo humano es referencia, la escala de la obra misma. No sólo para determinar su magnitud con respecto a ella, sino también a lo exuberante de la naturaleza donde ambos, hombre y obra, habitan.

La obra del creador no representa ni al hombre ni a la naturaleza misma, sino presenta fenomenológicamente lo férreo de la escultura hecha de hierro, dicen la esencia de la materia con que han sido producidas, como señala Octavio Paz, en referencia a: “las formas escultóricas de Chillida no son mudas; son materia transfigurada por el ritmo; dicen”.<sup>227</sup>

Se expresan desde la dualidad de la materia: lo lleno-lo vacío, el hierro-el viento, la línea-la masa. Pero también la dualidad del artista: el ojo y la mano; que buscan el equilibrio entre las fuerzas antagónicas.

Chillida interroga,<sup>228</sup> dialoga con la materia, esto significa que también ella lo interpela, estableciendo una lucha (en sentido griego de *pólemos*) entre ambos, no de sometimiento ni dominación ni anulación, sino de acompañamiento en las fuerzas impersonales que mueven al mundo, pues la materia como elemento de la Tierra se resiste a ser desalojada y usada como un simple material, hasta que el artista le transmite su intención de no destruirla, sino de intimar en la esencia misma de la materia. Todo ello en un espacio, donde éste cobra materialidad, delimitando el vacío. Incidiendo en el espacio con la materia, incidiendo la materia con en el espacio. Ya que materia y espacio se pertenecen.

Tanto el vacío como la materia, reconoce el escultor, pueden ser muy espirituales. Pues, “el escuchar” la materia que le “habla” al artista y éste la interroga, instaurando un diálogo, hace posible la aparición del espacio cobrando

---

<sup>227</sup>Paz, Octavio, “Chillida: del hierro al reflejo” en *Los privilegios de la vista 1. Arte moderno universal*, FCE (obra completa: tomo 6), México, 1994 (cuarta reimpresión 2010), p. 98.

<sup>228</sup> Pregunta aquello que no sabe, pues no tiene caso preguntar por aquello de lo cual ya se conoce la respuesta, dice el escultor: “...no hay pregunta honrada cuando se saben las respuestas ¿no serán honradas todas las preguntas? ¿no será la sucesión de preguntas las respuestas a la primera pregunta? Chillida, Eduardo, *Writings*, **Op. cit.** p. 100.

materialidad.<sup>229</sup> Para el escultor vasco, la materia y el espacio son elementos con velocidades diferentes, pues, es: “*La materia, un espacio lento y el espacio, una materia rápida*”.<sup>230</sup> Así lo señaló en conversación con Thomas Messer.

Al arte moderno y la estética contemporánea se le atribuye la valorización y fecundidad de la materia, de la necesidad de dialogar con ella, como fuente primigenia de la invención (*poiética*) creadora del artista. Invención provocada por la realidad de la *physis* y su contacto con las cosas, que llevan al artista a estudiar, así lo resalta Umberto Eco al citar a Luigi Pareyson: “...amorosamente su materia, la examina hasta el fondo, espía su comportamiento y sus reacciones; la interroga para poder dirigirla, la interpreta para poder domarla, la obedece para poder dominarla; profundiza en ella para que muestre posibilidades latentes y adecuadas a sus intenciones; la excava para que ella misma sugiera nuevas e inéditas posibilidades a intentar (...); y si la materia es nueva no se dejará asustar por la audacia de ciertas sugerencias que parecen surgir espontáneamente de ella, no

---

<sup>229</sup> Chillida cuenta su experiencia, cuando la materia se le manifestó a través del oído, en el taller de su amigo el alemán Hans Spinner, cuando éste preparaba la tierra (chamota) para trabajar, el ruido le hizo pensar sobre las propiedades de ese material, pidiendo a su amigo que le permitiera tocar. Al tocar pensó que era un material especial y desconocido, que tenía que trabajar y así lo hizo a su regreso a San Sebastián. **Cfr.** “Alberto Potera y Eduardo Chillida” en *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida* (edición a cargo de Susana Chillida), Ediciones Destino, Barcelona, 2003. p. 161. De la misma manera nos narra Octavio Paz, como fue que Chillida llegó a la madera: “*guiado sólo por un aroma*” (...) *En un camino a Navarra, en el otoño de 1958, Chillida vio, medio escondida entre la hierba, una viga abandonada. Al punto se detuvo y la reconoció. Mejor dicho, la oyó, pues, según lo refirió más tarde a Claude Esteban –poeta y escritor francés–, le pareció oírle decir: Soy yo.*” Véase: Paz, Octavio, “Chillida: del hierro al reflejo”, **Op. cit.** p. 105.

<sup>230</sup> Thomas Messer fue director emérito del Museo Guggenheim de Nueva York. Véase. “Thomas Messer y Eduardo Chillida” en *Elogio del horizonte*. **Op. cit.** p. 53. También hay una referencia en conversación con el historiador del arte Kosme de Barañano, cuando hablan de lo lleno y lo vacío, dice Chillida: “...*He llegado a pensar que el diálogo entre lo lleno y lo vacío es un diálogo entre dos cosas, la materia y el vacío, muy similares y que lo único que las diferencia es la velocidad. Quizá la diferencia no es sólo de peso, sino también de velocidad. La materia sería un espacio muy lento o el espacio una materia muy rápida.*” Véase “Kosme de Barañano y Eduardo Chillida” en *Elogio del horizonte*. **Op. cit.** p. 75.

rechazará el valor de ciertos intentos, pero tampoco evitará el duro deber de penetrarla para mejor determinar sus posibilidades...”.<sup>231</sup>

El artista quiere escuchar la *unisonancia*<sup>232</sup> de la Tierra, mejor dicho de la materia que ella oculta, no se trata de un sonido único, sino de escuchar en su esencialidad lo que desde los primeros filósofos reconocieron como *physis* --de la cual hemos dado cuenta en la primera parte de éste trabajo-- y que Heidegger exhorta a tener presente cuando habla de la Tierra, como lo que: “*ilumina a la vez aquello donde y en lo que funda el hombre su morada*”,<sup>233</sup> sobre todo, aquello que se desarrolla por sí mismo, el hecho de desplegar abriéndose.<sup>234</sup>

La Tierra se resiste a ser valorada sólo desde lo cuantificable y calculable, cuando el hombre contemporáneo habla y la identifica con “los recursos naturales”, valiéndose del aparato científico al equipararla con las leyes de la naturaleza, poniendo en práctica su *razón instrumental*. Es esta razón considerada como *ratio*, la que caracteriza nuestra época (científica) contemporánea y la técnica como su manifestación más auténtica.<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Eco, Umberto, “Los colores del hierro” en *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2001. p. 213. Luigi Pareyson (1918-1991) fue profesor de filosofía del arte en Turín, Italia. Amigo de Gadamer, maestro de Eco y Gianni Vattimo, fue uno de los primeros en relacionar la hermenéutica con la estética. Ver nota 171.

<sup>232</sup> La “unisonancia” (*Einklang*) a que hace referencia Heidegger, no significa escuchar un sonido de la materia, sino es una figura simbólica que hace referencia a la resistencia de la tierra, ha ser sometida para su explotación por el cálculo de la ciencia y la técnica.

<sup>233</sup> Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, **Op. cit.** p. 57.

<sup>234</sup> La palabra *physis* se manifiesta, aparece y se mantiene en ese aparecer. la *physis* (físis) como el emerger-desde-sí, contiene en su raíz etimológica la eclosión del *traer-ahí-delante*, lo cual significa que *physis* es *poíesis* en un sentido mayor, pues las cosas de la naturaleza tienen en sí mismas la manifestación del *traer-ahí-delante*. Pues, *physis* significa lo que crece, el crecimiento, lo propio que ha crecido en tal crecimiento. *Physis* es la tierra, el mar, el cielo y sus astros, los otros animales que constantemente amenazan al hombre, y él a ellos, pero que al mismo tiempo lo sostienen, lo protegen, lo alimentan. Aquello que ya está presente por sí mismo, constituyéndose y pereciendo a la vez. *Physis* se contraponen con la *tejné* que es hechura, habilidad inventiva que permite la producción de lo artificial. Heidegger identifica la *physis* con el ser, pero también el ente en cuanto tal, es la “madre común” de la cual nacen todos los entes. **Ver.** La primera parte de éste trabajo, donde se analizó su vinculación con la *tejné* y la *alétheia*.

<sup>235</sup> El hombre de hoy es el hombre racional, que para conocer, se sirve de una manera de representación, donde percibe y actúa a través de la razón (*ratio*), siendo encuadrado por ella. Concibe, recibe y pone a las

El razonamiento científico nos enseña poco de lo que es la Tierra en cuanto Tierra. Lo que si nos muestra la razón es su propia limitación.<sup>236</sup> Porque ¿cómo es posible que el propio hombre este devastando el planeta, que es su morada? Por irracional o mejor dicho, por haber privilegiado en el *lógos*, desde hace siglos, el significado de razón (*ratio*), ahora constituida en *razón instrumental*, en lugar del sentido primigenio de lenguaje o de una *razón poética* (mediadora).

Sin embargo, la Tierra (*physis*) opone resistencia a que bajo el favor de lo “racional”, el depredador (llamado hombre) justifique sus agresiones al amparo de una *razón mercantil*, que fundamenta *La formación de las necesidades*<sup>237</sup> en el hombre de nuestro tiempo, de una manera casi imperceptible, pues el molde formador se concibe como *molde deseado*. Porque las ofertas de productos mercantiles son los mandamientos de hoy.

La Tierra tiene esa duplicidad de develamiento-ocultamiento y manifestación, en ella se alberga la materia que el artista quiere escuchar para

---

cosas, y a sí mismo, como predestinadas en el rol del mundo, es decir, en sus relaciones íter-mundanas de útiles “a la mano”. La modernidad se encuentra gobernada por el principio de razón suficiente: “*Nada es sin razón*”. Y el hombre se somete a éste. La razón busca representar o ajustar los objetos a su “sano juicio”. La *ratio* es la representación de la razón, de la verdad del juicio. El hombre de hoy determina los objetos por su forma o modo de representación, a través del juicio o enunciado. El hombre juzga a través de la razón, justifica sus representaciones por esta *razón suficiente*, que es una razón que da cuenta clara y satisfactoria de ella misma, que emite juicios sobre las cosas representadas, logrando contar siempre con el objeto. La *ratio*, la justa razón, busca calcular, justificar, fundamentar algo. Nuestra época moderna es la era de la (técnica) *ratio*, es decir, del principio de razón. Es como escuchamos la llamada del representar y nos entregamos a ella. La técnica moderna busca el máximo cálculo (y ganancia) de todo cuanto elabora o es capaz de realizar, así como su perfeccionamiento. El hombre de hoy se ha dejado arrastrar por este espíritu, que atiende más a un pensar calculador que a un pensar meditativo. “*El hombre es el ser viviente*” que calcula y domina las fuerzas de la naturaleza, explotando su energía para su utilidad. Ver. Muñoz, Flores, Eduardo, *Heidegger y la poética del lenguaje*, UMSNH, Morelia, México, 2010. p. 87.

<sup>236</sup> Chillida lo dice poéticamente: “*De la muerte la razón me dice, definitiva. De la razón la razón me dice, limitada*”. Chillida, Eduardo, *Writings*, **Op. cit.** p. 112.

<sup>237</sup> Éste es el título de un artículo de Günther Anders (Günter Stern 1909-1992), traducido por Luis Andrés Bredlow, en el analiza la estandarización de las mercancías en el mercado, que se traduce a una estandarización del deseo del consumidor. Resume en una máxima lo que se nos impone: ¡Aprende a necesitar lo que te ofrezcan! Lo cual ejemplifica con su experiencia personal, al narrar lo que le sucedió en California, en el año 1941, al caminar por un highway al no tener coche o no haber comprado. Ver <http://www.nodo50.org/rebeldemule/foro/viewtopic.php?f=19&t=7350>.

acudir a su llamado, atendiéndola en su manifestación y haciéndola suya, en sentido erótico (de *philia*), que le obliga a pedir permiso a la madre tierra<sup>238</sup> para poder tomar sus elementos en calidad de préstamo, no para explotar y degradarlos en simples útiles, sino para sacar a luz su propia esencia ocultadora, pues, como diría Heráclito en su conocido fragmento 123: “*a la naturaleza le gusta ocultarse*”. El revelarse, el brotar (*physis*) siempre es acompañado por el ocultarse.

Pero será el artista, con su obra de arte, el facilitador de tal revelación. Así cuando el artista vasco se sirve de la madera como materia artística, buscando ver, intuir y sentir, la esencia íntima una vez terminada la obra. Lo mismo acontece con la demás materia, siempre y cuando la despojemos de su sentido “material”, es decir, cuando deje de lado su cubierta funcional, utilitaria.

Chillida nos recuerda, se diría de modo casi natural, que es posible un habitar liberado radicalmente de toda función, y nos abre quizá al espacio protoarquitectónico por excelencia; un espacio que también se halla en el origen de toda escultura concebida como lugar y espacio, ofrecido a todos los hombres. La obra de Chillida responde a la cuestión fundamental de los límites entre una y otra arte. Lo cual significa que la obra y su búsqueda, no necesita devenir arquitectura para generar espacios y lugares habitables. ¿Deberíamos decir que las diferencias entre escultura --desde la visión de Chillida-- y la arquitectura son escasas, casi meramente dimensionales?

---

<sup>238</sup> Son diversos los nombre con que se conoce a la madre tierra, tantos como culturas existen, así se le conoce como: Pachamama (quechua), Nana Tlalli (náhuatl), Mucane, Iwi, Tonantzín, Gaía (griego), Saras, Merla, Urrantia, otros.



La arquitectura busca siempre crear espacios a través del juego de planos, columnas, cubiertas, y un sin fin de elementos técnicos que varían de una cultura a otra. Es éste el arte de la construcción por excelencia que suministra al hombre lugares, refugios y ámbitos espaciales de todo tipo.

El espacio arquitectónico es esencialmente un vacío acotado por distintos planos, que normalmente tiene lugar hacia el exterior y hacia el interior, siendo esenciales los puntos de conexión entre uno y otro ámbito (portales, arcos, ventanales, puertas, etc.) de la edificación.<sup>239</sup> Construcciones en que predomina el ángulo recto, esta geometría donde se reúne misteriosamente *geos* (Tierra) y *metros* (medida), para crear sitios para vivir, más no lugares para habitar.<sup>240</sup> Por ello, el escultor se rebela contra el ángulo recto y en sus obras prefiere emplear ángulos entre 87 y 92 grados, nunca el ángulo a 90 grados.

En cambio, el habitar propuesto por Chillida a través de la escultura, nos enseña que toda creación humana es una instalación en un entorno, un espacio desde el que trazamos nuestro sitio. Y esto conlleva inevitablemente una injerencia y una transformación de la naturaleza (*physis*). Pero si ese cambio fue hecho desde el habitar, nunca es una escisión con su entorno, sino una integración. En definitiva, una penetración en la intimidad de la materia que se transfigura en lugares habitables.

---

<sup>239</sup> Lo que Chillida nos descubre cuando pregunta acerca de nuestra experiencia humana espacio-temporal en general, no puede ni debe pasar desapercibido para el oficio del arquitecto en toda su amplitud, por más funcional y delimitada a criterios económicos que pueda estar actualmente la construcción arquitectónica. Esta visión madura y comprometida de la injerencia en todo acto constructivo, puede iluminar los problemas fundamentales de la relación de la arquitectura y las artes constructivas con la naturaleza, esto es, la cuestión ecológica. Pero también, ilumina la relación de toda nueva construcción con esa segunda naturaleza que supone para el arquitecto la ciudad ya constituida, con su historia y su ecosistema humano y social.

<sup>240</sup> Ver nota 18.

Con la obra escultórica de Chillida aprendemos que ésta puede quedar integrada en un espacio, no sólo para el interior del museo, sino como arte público: en la plaza, en la orilla de la mar, en el parque. Abriendo un espacio político no exclusivamente destinado al discernimiento irreprochable del crítico o el adepto al arte, sino para todo aquel que desarrolle la capacidad de “escuchar la voz” de la materia con que fue realizada la obra y el “diálogo” de ésta con su entorno. Lugar y entorno elegido previamente por el artista, para el hábitat de sus esculturas.<sup>241</sup> Pues, el lugar de emplazamiento debe ser un lugar “vivo” donde fluya el habitar con las cosas, para refundar lugares con la presencia de la obra artística, pero sobre todo, provocar que el hombre se hermane con ese lugar y afloren sus sentimientos, emociones, pasiones. Que la obra de arte deje huella en el hombre, que la “habite”, pues ella es por él. Por ello, Chillida sentenció: *“El hombre vivo es el que hace viva la obra...”*<sup>242</sup>

Por ello, por personal que sea el arte, está hecho para que nos abramos a su propuesta con todo nuestro cuerpo, para que no olvidemos ese ejercicio de habitar con las cosas y con los otros, con el tiempo y con el espacio, transformado en lugares e instantes insustituibles en nuestra existencia en el mundo, en nuestra vida.

Por su parte, para Heidegger la obra de arte verdadera (*alétheia*) o el arte de verdad, tiene mucho que ver con ese saber habitar “entre” el delgado límite del cielo y la tierra, en el que el hombre convive (en la *polis*) con otros hombres y que

---

<sup>241</sup> Chillida ha preferido la obra pública, pues considera que es una obra que pertenece a todos y es en ella que el hombre se mide, a través de la escala. Recomienda para su colocación, primero: *“Hay que buscar un lugar y luego crear un espacio para esa obra”*.

<sup>242</sup> “Alberto Portera y Eduardo Chillida” en *Elogio del horizonte*. **Op. Cit.** p. 159.

antes de elegir o proteger, libera a las cosas, más acá de sus nombres y sus funciones, permitiendo abrirnos gozosos a la materia (*physis*) “muda”, sintiéndola en nuestras manos y en torno a nuestro cuerpo.

En su ensayo sobre *El origen de la obra de arte*,<sup>243</sup> Heidegger indica que toda obra de arte debe aspirar a una apertura (*mundo*), a la vez que a una salvaguarda, una retirada (*tierra*), antes de que la piedra “se esfume” para ser material, por ejemplo, y se oculte en su funcionalidad, en su ser útil. Para expresar este proceso se apoya en la idea de espaciar (*einräumen*) y en la de “otorgar libremente lo libre”. Vemos aquí la cercanía entre el pensar del artista vasco y el filósofo alemán.

Para Heidegger la Tierra es una unidad viviente, que: “*tiene por esencia el ocultarse a sí misma*”,<sup>244</sup> y que sólo en la producción de la obra de arte se hace patente. Se muestra y manifiesta o podemos decir se revela, cuando el poeta no desgasta las palabras como lo hace el político demagogo; o el escultor no gasta la piedra como lo hace el minero; o cuando el pintor no gasta el color sino que lo hace fulgurar; o cuando el escultor no gasta la madera como lo hace el carpintero.

La obra de arte tiene el poder de mostrarnos la Tierra en cuanto tal, como lo que se desarrolla y alberga, como lo que se oculta y manifiesta. No obstante la Tierra no se abre, no se revela,<sup>245</sup> sino se respetan sus secretos y misterios.

A diferencia de la Tierra, el mundo no es una colección de cosas ni entes dados, no es un objeto al cual tengamos que observarlo como tal a distancia. El

---

<sup>243</sup> El texto forma parte del libro: Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, FCE, México, 2004. pp. 31-91.

<sup>244</sup> Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, **Op. cit.** p. 61.

<sup>245</sup> Para Heidegger, revelar (*herstellen*) es un modo del producir, en el sentido de: manifestar, mostrar. Diferente al sentido de producir artesanal o técnico, como un “hacer” algo con determinado material, cuyo resultado es un instrumento. Considérese el primer sentido, cuando se escriba producir, como líneas arriba se empleó.

mundo está constituido por todo el ambiente espiritual de una época, en un período histórico determinado y concreto. Lo cual tiene que ver con la cultura, las corrientes intelectuales, políticas y sociales, que dan sustento a las ideas, creencias y costumbres, en que el hombre le toca vivir de acuerdo a su tiempo.

Por ello, dice Heidegger que sólo el hombre configura mundo, a él le pertenece. Mientras que los otros animales *son pobres de mundo* y lo material es *sin mundo*. Ésta es una de las frases polémicas de Heidegger, que hoy día suenan fuerte a los oídos de pensadores que creen que es una exageración antropocéntrica, por parte del filósofo alemán, pero escuchemos lo que dice en su obra *Arte y poesía*: *“El mundo no es un mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Tampoco es el mundo un marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente. El mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa. Nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser. El mundo se mundaniza ahí donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia, unas veces aceptadas por nosotros, otras abandonadas, desconocidas y nuevamente planteadas. La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen; pero sí pertenecen al impulso oculto de un ambiente en que están sumergidos...”*<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, **Op. cit.** pp. 58-59. Heidegger en *Ser y Tiempo* caracterizó el fenómeno del mundo, mediante aquello que tiene a la mano el hombre en cotidianidad. Pero a partir del capítulo segundo de la segunda parte de *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Heidegger analizará de manera puntual las tres preguntas metafísicas, por el mundo, la pobreza de mundo del animal vía el esclarecimiento de la esencia de la animalidad y el hombre como configurador de mundo. Estas

Sin embargo, mundo y tierra están en una tensión, en una *pólemos* griega (lucha) donde ambos contribuyen al alumbramiento y la ocultación de los entes en su totalidad, por ello dice Heidegger: “...mundo y tierra son combatientes. Sólo como tales entran en la lucha del alumbramiento y la ocultación. La tierra sólo surge a través del mundo y el mundo sólo se funda en la tierra, mientras la verdad acontece como la lucha primordial entre el alumbramiento y la ocultación...”<sup>247</sup>

Por su parte, Chillida no ocupa, sino que *espacia, desaloja* la piedra para alojar un espacio interior: el vacío. Pero este vacío no es neutro, sino configurado desde la montaña y abierto al cielo, al sol y a la luna. Ésta era su propuesta en el proyecto de la *Montaña Tindaya*, donde se trataba de introducir, de meter un espacio en la montaña y habitarlo, y una vez que se sacara la piedra, estando ahí el hombre con sus semejantes, sintiera su hermandad ante lo imponente del espacio interior (vacío) y su pequeñez ante la grandeza de la naturaleza.<sup>248</sup>

---

preguntas y respuestas de Heidegger son profundas y ricas, para efectos de nuestra exposición basta señalar, siguiendo a nuestro filósofo: “La pregunta por la configuración de mundo es la pregunta por el hombre que nosotros mismos somos, y por tanto la pregunta por nosotros mismos, y concretamente por qué sucede con nosotros. Véase Heidegger, Martin, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Alianza Editorial, Madrid, 2007. p. 340.

<sup>247</sup> Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, **Op. cit.** p. 68.

<sup>248</sup> “Tindaya fue un sueño visionario de Eduardo Chillida que acabó por convertirse en pesadilla. Según él mismo reconocía, le provocaba insomnio y una ‘extraña úlcera’. El sueño --que nació en 1985 de un verso ‘lo profundo es el aire’-- Cántico del poeta español Jorge Guillén y de una visión nocturna (una montaña despojada de su interior para que el espacio entrara en ella, un homenaje a la pequeñez que nos une a todos los hombres)-- encontró su montaña sagrada en 1994 en la isla de Fuerteventura (Canarias). Chillida descartó parajes de Sicilia, Finlandia y Suiza, al enamorarse de una tierra de basalto que a la larga le provocaría más de un disgusto. El artista entró en una eterna polémica que paralizó de manera sincopada su idea más ambiciosa y que hasta ayer mismo parecía nuevamente enterrada. Pero 16 años después de que empezara todo y 20 días después de que cerrara el museo Chillida-Leku, la montaña mágica de Chillida revive”. Tomado de [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Renace/montana/sagrada/Chillida/elpepucul/20110118elpepucul\\_10/T.es](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Renace/montana/sagrada/Chillida/elpepucul/20110118elpepucul_10/T.es). consulta 02 de nov. del 2011. Chillida antepuso el ser hombre, antes que cualquier nacionalidad o raza, decía: “los hombres somos muy próximos...”, pues, “antes que vasco soy hombre”. Frases que muestran la fraternidad que sentía el escultor por los semejantes, sobre una raza o nacionalidad.

Se necesita, literalmente, excavar la montaña para meter el espacio y hacernos partícipe de su intimidad y desde ella mirar al resto del mundo. Los espacios logrados por Chillida son habitables, no en un sentido funcional concreto ni utilitario, en el sentido que le da Heidegger a lo “útil”, sino en el sentido que da al habitar en su conferencia: *Construir, habitar, pensar*, expuesto líneas arriba.

El habitar heideggeriano exhorta al hombre reflexivo a *salvar* la Tierra de la depredación sin límites que llevan a cabo otros hombres, cuyo interés es extraer la energía de sus entrañas. ¿Cómo puede ser posible esto? De una manera muy simple: dejándola ser; *recibiendo* al cielo como cielo, como el lugar y camino de las constelaciones donde el transcurrir de la existencia humana se hace patente; y donde *esperen* los mortales las señas de los divinos que anuncian su venida. Tal era la aspiración y esperanza de Chillida al introducir el vacío en la *Montaña Tindaya*.<sup>249</sup> Y ésta aun espera pacientemente a que el sueño del artista se haga realidad.

Chillida con sus obras ofrece espacios interiores, para que todo el cuerpo del observador las atraviese y penetre. Eso pide al visitante cuando se presenta ante una de las esculturas más emblemáticas del escultor vasco: *Elogio del Horizonte*. Dicho por él, la mejor de sus obras.

*Elogio del horizonte* es la escultura que rinde tributo a la lejanía siempre presente, que nos sigue a donde vamos. La escultura fue pensada por Chillida considerando la proporción humana, la escala “*para ayudar al hombre a pasar de*

---

<sup>249</sup> El proyecto de Chillida en la Montaña Tindaya, tiene un referente similar en América del sur, *La catedral de Sal de Zipaquirá*, considerada como uno de los logros arquitectónicos y artísticos más notables de la arquitectura colombiana, es propio del Arquitecto Bogotano Roswell Garavito Pearl, quien aprovechó esta “introducción del vacío” por los mineros al extraer la sal de la mina, para habitarla como espacio interior. Otorgándosele el título de joya arquitectónica de la modernidad. La importancia de la Catedral, radica en su valor como patrimonio cultural, religioso y ambiental.

*lo pequeño que es a la grandeza del horizonte*".<sup>250</sup> En el horizonte se ve la grandeza del cosmos, a través de la curvatura de la tierra, ese punto, ese lugar del cual no puedes ver más allá. Si tú avanzas, él avanza. Inexorablemente el hombre está metido en el horizonte.

*Elogio del Horizonte* esta frente al mar de Gijón, en España. La mar, como gustaba decir tanto a Eduardo Chillida como a la filósofa Veleña María Zambrano,<sup>251</sup> para referirse a su lugar de origen, sólo que él era de la mar del norte donde la luz es oscura, el país vasco; y ella del sur donde la luz es blanca, el mediterráneo. Para ambos la mar fue su hábitat. Mas para Chillida fue madre y maestra a la vez. Lo cual cobra sentido si consideramos que en el mar surgió la vida que existe sobre la tierra.

La mar muestra de mejor manera el horizonte, más que la tierra. Tal es la importancia del horizonte que hace expresar al artista como: *la patria del hombre*. Y se pregunta: "*¿No será el horizonte la patria de todos los hombres?*" dónde una línea al mundo une, pero también una línea que al mundo separa, el límite que nos limita, dicho por Octavio Paz para el espacio, pero también para el horizonte:

---

<sup>250</sup> "Susana Chillida y Eduardo Chillida" en *Elogio del horizonte*. **Op. cit.** p. 27.

<sup>251</sup> Chillida en conversación con Iglesias, confiesa que es lector de la obra de María Zambrano, menciona que le rindió un homenaje poco antes de morir la pensadora, con una *gravitación* en la que estaba inscrita una frase de ella, que le pareció una visión espléndida de la realidad. La frase dice: "*¿Es el mismo tiempo el de los cuerpos no bañados por la luz que el de los cuerpos por ella aligerados?*" **Ver:** "Eduardo Iglesias y Eduardo Chillida" en *Elogio del horizonte*. **Op. cit.** p. 180. Respecto a la luz, al principio de su carrera, Chillida siguió el canon de la escultura griega, pero abandonó y huyó del color blanco e incluso dejó de ver la escultura griega por mucho tiempo, hasta que volvió a San Sebastián y se dio cuenta que él: "*pertenecía a una luz negra. –decía-- La luz de aquí no es negra, pero es mucho más oscura que la luz de Grecia...todo ese tema de la luz negra y de la luz blanca de Grecia era un tema superado. Que yo pertenecía a la luz negra y que ya estaba en ese territorio.*" A partir de ahí superó la molestia del color blanco. "Susana Chillida y Eduardo Chillida" **Op. cit.** p. 37.

“Dondequiera que estemos, estamos en nuestro dónde; y nuestro dónde nos sigue a todas partes...”<sup>252</sup> Lo mismo expresaría Chillida respecto al horizonte.

Chillida invita a habitar la escultura, desde su interior –narra-- se escucha la mar de diferente manera, a como si se estuviera en el acantilado, desde su interior el mundo es otro. La mar le recordaba a su músico preferido J. S. Bach, cuando al referirse a él decía: “*Saludo a J. S. Bach moderno como las olas / antiguo como la mar / siempre nunca diferente / pero nunca siempre igual*”.<sup>253</sup>

Éste mismo sentido aplicó Chillida a su escultura al considerar variaciones sobre un mismo tema, por ejemplo: *Abesti Gogorra* (canto rudo),<sup>254</sup> una serie de cuatro esculturas realizadas en madera; *Peine del viento*,<sup>255</sup> también tuvo sus variaciones; *Alrededor del vacío* una serie de cinco esculturas en acero; catorce obras en alabastro, llamadas *Elogio de la luz*; *Rumor de límites*, es una serie de siete esculturas, dos en acero y cinco en hierro, en donde el viento se ha convertido en rumor y el peine en límite; *Los ecos*, una serie de cinco anillos.

Cada materia empleada por Chillida, es argucia para atrapar lo inaccesible: el espacio. Como escribió el poeta mexicano Octavio Paz: “*las esculturas en hierro, madera, granito y acero fueron trampas para apresar lo inaprensible: el*

---

<sup>252</sup> Paz, Octavio, “Chillida: del hierro al reflejo”, **Op. cit.** p. 101.

<sup>253</sup> La cita es de Chillida, Eduardo, *Writings*, **Op. cit.** p. 131. También hace una referencia cuando piensa en la mar y su ligadura con la tierra, conversando con el periodista y dramaturgo Roberto Herrero, decía: “*La mar es uno de mis maestros. Y suelo decir que uno de los maestros que la mar me ha recomendado fue Bach, que también es como la mar, porque hace siempre lo mismo, pero de modo siempre diferente. Yo creo que descubría Bach a través de la mar.*” Un ejemplo de lo dicho por Chillida son las Variaciones Goldberg (BWV 988), compuesta por Johann Sebastian Bach en 1741. **Cfr.** “Roberto Herrero y Eduardo Chillida” en *Elogio del Horizonte*, **Op. cit.** p. 85.

<sup>254</sup> Al igual que el hierro, la madera es un referente del país vasco, en ella encuentra Chillida sonoridad, su propio ritmo cuando se trabaja.

<sup>255</sup> La primera y segunda versión son en hierro, la tercera una combinación de hierro y granito, la cuarta en acero. La metáfora que da nombre a las esculturas, el hieiro peina el viento, ese que no vemos sólo cuando mueve las ramas de los árboles o el cabello de la amada, o cuando se abre en el viento que pasa por la mar y provoca una discordante música.



*viento, el rumor, la música, el silencio –el espacio...”*<sup>256</sup> cada escultura expresa una cosa diferente “...—*el hierro dice viento, la madera dice canto, el alabastro dice luz— pero todas dicen lo mismo: espacio. Rumor de límites, canto rudo: el viento –antigo nombre del espíritu— sopla y gira incansable en la casa del espacio”.*<sup>257</sup>

Habitar la escultura. Desde ella miramos el cielo, el horizonte o el espacio recortado de varias formas. Pues la obra es una ventana al mundo, que se recupera como horizonte, como confidente de las formas y espacios interiores propuestos. Chillida crea ese lugar, tiene claras señas de identidad, aporta una renovada, radical concepción y experiencia del espacio.

Estar dentro de la obra, esto es, penetrar en ella de cuerpo entero, no es aquí sólo una posibilidad o una resultante de la percepción de la misma, sino una condición indispensable. La percepción es primordial, pues sin ella no se hace nada en arte. Se trata de llevar al espectador al corazón de la escultura y estando ahí, que no la perciba con los ojos, sino que la habite. Que el hombre sienta su morada. Morar en el mundo poéticamente, habitar, sentirse protegido por el cielo y reconocer los signos de lo sagrado.

Concluimos preguntando ¿la escultura de Chillida inspiró a Heidegger? o ¿el pensar filosófico de Heidegger atrajo a Chillida? Ambos influyeron uno en otro. Chillida dejó fluir su vena filosófica-poética, Heidegger encontró en la escultura un referente a su pensamiento.

---

<sup>256</sup> Paz, Octavio, “Chillida: del hierro al reflejo”, **Op. cit.** p. 106.

<sup>257</sup> **Ídem.** p. 107.

Aquí una muestra de los pensamientos-poéticos<sup>258</sup> de Chillida, para mostrar la hermandad del espacio con el tiempo:

*Los ojos para mirar*

*Los ojos para reír*

*Los ojos para llorar*

*¿Valdrán para ver?*

...

...

*No vi el viento*

*Vi moverse las nubes.*

*No vi el tiempo*

*Vi caerse las hojas.*

Y concluyó diciendo:

*La tarde avanza lentamente, y yo mirando quiero ver.*

Por su parte, Heidegger da señas sobre el habitar poéticamente:

**Habitar**<sup>259</sup>

*Embelesados en el habitar*

*Conservamos el mundo,*

**Habitar**<sup>260</sup>

*Sin mérito, de forma no poética*

*habita hoy el hombre,*

---

<sup>258</sup> Estos fragmentos fueron pronunciados por Chillida en su Discurso de aceptación de *Doctor Honoris Causa* que le otorgó la Universidad de Alicante en 1996.

<sup>259</sup> Heidegger, Martin, *Pensamientos poéticos*, Herder, Barcelona, p. 219.

<sup>260</sup> **Ídem.** p. 410.

*Igual que se hubiera dejado olvidado,*  
*El mundear,*  
*Como si sólo lo ente,*  
*En el resplandor del mero obrar*  
*Lo obrado*  
*Fuera entonces realidad, una apariencia de la diferencia del ser,*  
*Testificación sólo válida*  
*Para vuestro apoderamiento calculador,*  
*Para una validez nuda que, siendo un espejismo de la verdad,*  
*Se ha entregado a la apariencia de la diferencia del ser,*  
*Para ejercer sus maquinaciones en el ajetreo*  
*De la precipitación sin mundo*  
*Hacia el ordenamiento de un vacío salvajemente deseado.*

*enajenado de las estrellas,*  
*asolando la tierra.*

## Conclusiones

### I

Las reflexiones que Heidegger hace sobre el arte, no se circunscriben al concepto contemporáneo de estética que tuvo su inicio con Baumgarten a mediados del siglo XVIII, donde el arte y lo bello son elementos fundamentales, definiendo a esta ciencia particular de la filosofía, como “lo que causa placer a los sentidos”, y donde el estudio de lo bello, de lo artístico, se confunden como disciplinas próximas al arte.

Kant fue el que estableció la identidad de lo artístico y lo bello, afirmaba que la naturaleza es bella cuando tiene apariencia del arte. La noción de “bello” se convierte en patrón de calificación de la obra de arte. Para él el arte y la noción de belleza son inseparables. El juicio estético, se fundamenta en el gusto, juicio sintético a priori, que tiene principios universales, pero sus ideales son del orden de la imaginación y de la sensibilidad, no del conocimiento. El motivo del juicio es un sentimiento, lo que importa es el placer inmediato, no tiene por definición ningún concepto, placer que resulta de la armonía de las facultades. La universalidad a priori del juicio estético es subjetiva, lo absoluto, la totalidad que el hombre alcanza en el plano estético es subjetiva, sólo forma o expresión simbólica y no una realidad objetiva y de contenido que pudiera comprender al hombre todo. Es una representación reflexionada de la forma y no del objeto. El juicio estético es una forma superior del placer donde no participa la razón.

Conceptos como lo agradable, el gusto, lo bello, lo sublime, la belleza, la sensibilidad, serán base en la construcción de otras estéticas. Como la de Hegel, Schiller y Goethe.

Por ello, hoy día se tiene como sinónimo de lo estético a lo bello y lo artístico. Sin considerar a la estética como una vía de acceso a la verdad (no como juicio) y sólo se le reduce a una capacidad de investigación de: la sensibilidad, el gusto, el placer estético, lo bello y la fealdad, lo siniestro, lo conceptual. Considerándola como un saber acerca del comportamiento del hombre ante lo sensible y sus sentimientos, es decir, resaltando el estado sentimental del hombre, en relación con lo bello y en la manera en que éste incide en él.

Heidegger no se planteó desarrollar una estética, entendida ésta como una teoría de la sensibilidad o de la sensación, referida a la belleza, ni por el gusto de lo bello ya sea artístico o natural. Pues la estética contemporánea como disciplina de la filosofía, hemos dicho, busca establecer un gusto por la belleza y describir la armonía, la simetría, la proporción, de aquello que agrada a la vista o es captado por el intelecto, generando con ello una experiencia estética. Lo anterior, en correspondencia con aquello que pensaban los antiguos y los medievales, diciendo, lo *bello es lo que, visto, agrada*. Por tanto, la belleza está en el ojo.

En contra posición, el cuestionamiento que hace Heidegger se dirige a preguntar qué es lo que hace que una obra sea artística, que tenga rasgos de belleza más allá de su ser cosa, tiene un carácter alegórico o simbólico, mediante esto manifiesta su ser-creatura, que revela algo, siendo ese algo: *el ser*. El ser de la obra de arte, brillando la verdad del ser. Trayendo al claro, a la luz, su origen.

## II

La primera parte de mi trabajo, pone de manifiesto la importancia que Heidegger dio al estudio de los conceptos griegos, cuyo propósito es mostrarnos el sentido primigenio que los filósofos presocráticos de la *physis* les dieron, además, de recorrer el velo del cambio que sufrieron en el mundo latino, distorsionando o modificando su sentido original, instituyéndose base de la filosofía occidental.

Hemos dado cuenta de las críticas a Heidegger por la exégesis de los conceptos griegos, pues se considera que su interpretación es *Ad hoc* a la construcción de su propio lenguaje filosófico, que como sabemos, también lo realizó en lengua alemana. Sin embargo, no se puede negar la riqueza de su interpretación filológica, pues otros filósofos, como Gadamer y Derrida, han seguido para desarrollar su pensamiento filosófico.

Se increpó a nuestro pensador por decir que la filosofía sólo podía hacerse en lengua griega o en lengua alemana, ciertamente me parece que fue un exceso haberlo dicho, pues es menospreciar la capacidad de otras lenguas de expresar pensamientos filosóficos. Pero es de reconocer que la lengua griega sigue siendo la base de nuestro pensar filosófico y mucho de lo que se desarrolla en la filosofía contemporánea tiene en consideración el sentido primigenio de sus conceptos. Y por ello, es fundamental tener presente esto para el estudio de la filosofía heideggeriana.

Por lo anterior, consideré ineludible iniciar mi trabajo con la recuperación conceptual e interpretación que hace el *maestro de la selva negra*, del lenguaje empleado por los primeros filósofos. Se justifica la investigación etimológica, pues ésta nos devuelve la fuerza elemental de la palabra originaria, dejando de lado el

desgaste que ella ha sufrido por su uso (o mal uso), a través del tiempo. Además, la etimología nos da la autenticidad de la palabra originaria y a través de ella, la realidad, aunque ésta sea parcial. Dicho de otra manera, la etimología nos devuelve la palabra a su plenitud original y patentiza, después de su gastado andar, la fuerza y energía que poseyó, es decir, nos restituye su sentido originario.

Se ha puesto de manifiesto en nuestro escrito, aquello que recomendaba Heidegger: volver a los griegos. Pues, son ellos parte substancial del pensar occidental. Considero que la lectura o relectura de éstos es indispensable para la comprensión e interpretación del hacer del hombre en el mundo contemporáneo. Somos herederos de la cultura griega, en ella hunde sus raíces nuestra propia lengua.

Esclarecer en su sentido primigenio los conceptos propuestos (*eros*, *téjne*, *alétheia*, *lógos*) y su vínculo entre sí, nos ayudó a comprender nuestro concepto central: *poíesis* (actividad creadora); y su génesis en *eros*.

La *poíesis* es el eje en torno al cual giró nuestro trabajo, pues la creación, como hacer artístico y su producción, tiene un origen erótico, como se ha dejado constancia en el desarrollo del texto. Así lo confirma el español Emilio Lledó, estudioso de la filosofía presocrática, diciendo que: “el artista comienza el proceso de creación con un acto original de *philautía*, de amor a sí mismo”. Condición pasional por la cual manifiesta el autor de arte su capacidad de sentir y de crear.

Tanto el filósofo como el creador de arte comparten a *eros*. Ya que éste último constituye a la filosofía (*philosophía*): “amistad por aquello que hay que pensar”.

Desde luego que el pensar aquí expresado tiene un fuerte sentido heideggeriano. Pues, ponernos en camino hacia el pensar es ya filosofar, ir por el sendero con oído agudo, para escuchar el llamado del ser, sin dejar de lado que como seres de lo posible nos encontramos entre la certeza y la incertidumbre, entre la salvación y el peligro, entre el develar y el ocultar. Trayectos que sólo el hombre es capaz de recorrer y asumir con plena conciencia, al igual que reconoce su ser finito.

### III

El arte devela al ser del ente mediante la *poíesis* y revela el ser de la obra por la contemplación, en sentido activo. El arte se manifiesta poéticamente, es más, la diversas manifestaciones artísticas son Poesía (*Dichtung*) --con mayúscula--, aún y cuando cada una de ellas tenga su propio lenguaje, la obra de arte se concretiza en el lenguaje de la poesía, por ello es que ésta toma un lugar primordial en el conjunto de las artes.

Por el arte recordamos lo olvidado, aquello que hay de impenetrable en el mundo y que no somos capaces de desentrañar en el vivir cotidiano, pues por comodidad preferimos un mundo donde todo nos es dado “a la mano” y todo nos es “útil”, dejando de sentirnos extraños y separados de él. Frente a una obra de arte rememoramos simbólicamente nuestro ser arrojado, nuestra condición de ser *pro-yectado*, ser de lo posible. La experiencia estética, simbólicamente, nos vuelve a la experiencia del nacimiento, del origen.

Una obra de arte, como un nuevo mundo, simbólicamente es un renacimiento, es otro *comienzo*. Es la espera de nuevos signos a descifrar. La obra



de arte está compuesta de signos visibles e invisibles, para quien es capaz de descifrarlos, anuncian otro mundo aun por (develar) venir. Por ello, la experiencia del arte es, alegóricamente, un viaje metafísico. Un transitar hacia otros mundos posibles que, como en la utopía, no hacen más que mostrar la decadencia de nuestro tiempo.

#### IV

Haber tomado a tres singulares creadores de arte --como Hölderlin, Klee y Chillida, en sus respectivos campos de creación: la poesía, la pintura y la escultura-- como ejemplo de afinidad de su obra con el pensar filosófico de Heidegger, se da porque el filósofo alemán estudió e interpretó sus obras y encontró en ellas la manifestación de la verdad (*alétheia*) en la obra de arte.

En el caso de Chillida, gracias a su coincidencia de vida, entabló un diálogo personal. Desde luego que, como ellos, hay otros creadores que Heidegger admiró y que también pueden sus obras responder a su concepción filosófica, entre estos: el poeta francés René Char, el pintor galo Paul Cézanne y otro escultor español de origen vasco, Jorge Oteiza, precursor de Eduardo Chillida.

Se puede cuestionar ¿por qué no hablar de otras artes, como la arquitectura, la música, el teatro y el cine? En principio porque mi indagación se extendería más allá del propósito de éste trabajo y porque nuestro filósofo no dejó escritos sobre estas artes o al menos no en lo que conocemos de su obra publicada y traducida al castellano hasta el día de hoy. Sin embargo, sin enunciarlas de manera específica son incluidas en la consideración filosófica de Heidegger, si las obras que resulten de la creatividad artística ponen en obra la

verdad, es decir, si la obra de arte deja de ser sólo una reproducción o representación, una imitación (*mímesis*) de la realidad, para transformarse en: “búsqueda de la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella.”<sup>261</sup> En su propio espacio existencial, en su propio mundo donde la misma obra es apertura que contribuye a su ser-obra. Lo cual significa que establece y erige un mundo, manteniéndolo permanentemente. La relación del arte con la creación (*poíesis*), reiteramos, esta mediada por lo simbólico.

Sabemos que en lo particular, la filosofía se ocupa de cada una de las artes, pues éstas tienen su propio lenguaje, sus propias reflexiones, sus propios productos artísticos, su propia capacidad de diálogo. Así, por ejemplo, destacados pensadores contemporáneos se han ocupado de reflexionar sobre una o más de ellas: Gilles Deleuze lo hizo en casi todas las artes; Jacques Derrida en la música y la arquitectura; Jean Baudrillard de la arquitectura; Theodor W. Adorno en especial la música; Eugenio Trías en la música, la arquitectura y la poesía; Merleau Ponty, la pintura y la música.

De Trías tenemos presente su observación, de que en el siglo XX los filósofos y otros pensadores no se ocuparon suficientemente de la música,<sup>262</sup> “como si pensar, reflexionar y conocer, o introducir nexos entre música y reflexión fuera un delito”.<sup>263</sup> Él estudia la *imaginación sonora* de la música, dentro de su *filosofía del límite*, en eso que llama *las artes fronterizas*. El oír quedó referido a la

---

<sup>261</sup> Martin, Heidegger, *Arte y poesía*, **Op. cit.** p. 51.

<sup>262</sup> Así lo señala Trías en la introducción al capítulo 1, “La revolución musical de occidente” de *La imaginación sonora*, al destacar que se ha ponderado a la *foné* sólo desde el ámbito de la escucha del lenguaje, desde la filosofía del lenguaje (Wittgenstein, Derrida) o del psicoanálisis (Freud, Lacan), de ahí su crítica al “giro lingüística”. Trías, Eugenio, *la imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), Barcelona, 2010, pp. 36-37.

<sup>263</sup> Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), Barcelona, 2007, p. 761.

escucha del ser, al cual hay que prestar atención, pues es desde su profundidad que viene el silencio, pues oír el silencio significa entender el sentido del *lógos* del ser. Sin embargo, el referir el habla con el oído y el silencio, pero sin dar “sentido” de la fonación, para Trías es haber mutilado “el carácter matricial de la música”, por “el exceso deslumbrante de la ecuación del pensar y del habla, o de razón y palabra, a expensas de un culpable y delator olvido y omisión de la música y del espacio sonoro, y del lenguaje musical en su propia y específica forma de manifestarse”.<sup>264</sup>

Trías critica el “giro lingüístico”, pues considera que se ha dado una excesiva preeminencia al instaurar al *lógos* como lenguaje, dejando de lado el *lógos* como *foné*, al cual apela que tengamos presente. Pues, considera que la *foné* es un referente matricial (matriz) de nuestro ser, ya que es el órgano que inicialmente se forma en la gestación de un ser humano en el vientre materno. Es cierto que el sonido es importante, pero cobra significación sólo si aparece acompañado del silencio. Ya que sabemos, por Heidegger, de la elocuencia del silencio. Las palabras están compuestas de silencios.

## V

Volviendo a Heidegger. El arte es una vía, un sendero del camino que conduce a la superación de la máxima expresión contemporánea de la metafísica (el olvido del olvido del ser): la técnica. La técnica y sus productos tecnológicos. Pues este pensar metafísico es un pensar técnico y científico, que ha marcado al hombre (*Man*, el uno) singular (anónimo) en su unilateralidad en el pensar.

---

<sup>264</sup> **Ibíd.** p. 873.

Señala en su obra sobre *Nietzsche* al final de apartado sobre *El nihilismo europeo*, que: “Desde que Platón interpretó la identidad del ente como *idea* hasta la época en que Nietzsche determina el ser como valor, el ser se conserva de modo obvio a través de toda la historia de la metafísica como *a priori* con el que se relaciona el hombre en cuanto ser racional. Puesto que la relación con el ser ha desaparecido de cierto modo en la indiferencia, tampoco la distinción de ser y ente puede volverse digna de cuestión para la metafísica.

Sólo desde este estado de cosas reconocemos el carácter metafísico de la época histórica de hoy. El ‘hoy’ –no contado por el calendario ni por los sucesos de la historia mundial— se determina desde el tiempo más propio de la historia de la metafísica: es la determinación de la humanidad histórica en la época de la metafísica de Nietzsche (...). Esta indiferencia frente al ser en medio de la suprema pasión por el ente testimonia el carácter totalmente *metafísico* de la época”.<sup>265</sup> Si antes se tenía como expresión superior de la metafísica a Dios, con la proclamación de su muerte, ahora se ha instaurado una nueva deidad para el mundo contemporáneo: la técnica.

Para Heidegger el hombre de la época actual se encuentra amenazado por el pensar metafísico, que tiene su manifestación en la técnica, siendo necesario interrogarla para conocer de su esencia, que no son sus productos tecnológicos, sino otra cosa. El desconocimiento lo lleva al “*hombre de técnica*” a creer que es él quien la domina y que por él surgen los instrumentos que le hace más “cómoda” la existencia en el mundo; pero se engaña, sucede lo contrario, al poner en peligro la esencia del hombre mismo, que él nombra como *voluntad de querer*; situándose

---

<sup>265</sup> Heidegger, Martin, “El nihilismo europeo”, *Nietzsche* (tomo II), Editorial Destino, Barcelona. pp. 205-206.

frente al mundo como un objeto más. Como un ser impersonal anulado por la masa. De ahí que señale que los tiempos actuales son de penurias.

La indigencia que este estado de cosas presente encierra, consiste en el hecho de que en cuanto no experimentada como tal, se ha alcanzado la pobreza más extrema, la miseria, pero no por ello la más visible, sino por lo contrario la más oculta. Lo más grave, lo gravísimo, es no dar cuenta del estado que guardan las cosas y creer que todo fluye de acuerdo a un inexorable destino. Ya no nos preguntamos ¿Qué pasa con el ser? similar por el preguntar de nuestra existencia en la historia, en medio de los entes, sin darnos cuenta qué pasa con el ser. Lo más preocupante, decía, es nuestra incapacidad de saber que no lo sabemos o negarlo, aparentando que guardamos un equilibrio en relación con nuestra seguridad al estar en el mundo.

## VI

Pero ¿realmente nos sentimos o estamos seguros en el mundo? Cuando la tierra es amenazada constantemente por nuestra manera de habitarla. Cuando la vida, nuestra vida, en verdad no depende de lo que cada uno de nosotros hagamos o dejemos de hacer por ella --aunque así se propague en el discurso político--, pues dependemos de otro, estamos en “manos invisibles” que mueven el destino de millones de hombres, a través de implantar políticas económicas cuyo impacto modifican nuestras relaciones sociales, desde lo individual (privado) hasta lo colectivo (público). Esa “mano” que mueve los hilos de la humanidad, sólo responde a intereses económicos basados en referentes geopolíticos, que

justifican la miseria y el atraso de los pueblos, con la finalidad de continuar con su dominio y explotación, de todo aquello que represente ganancia.

Hemos considerado a la tierra como ese gran almacén energético al que el hombre recurre para satisfacer sus necesidades de energía, pero no debemos olvidar que ésta no están al alcance de cualquiera ni en todo lugar, ni es un solo hombre (aunque si unos pocos) el poseedor de ellas ni es en un mismo territorio donde se encuentran. Hay una lucha entre los países hegemónicos y aquellos a los que buscan someter para explotar sus recursos humanos y naturales. Lucha que va desde la invasión militar a sus territorios, hasta la “conquista silenciosa” mediante la imposición cultural o el consumo. Pero es pertinente considerar que hay individuos y pueblos que se resisten a una nueva colonización.

Colonización vía el conocimiento científico, el desarrollo de la técnica y sus productos, son considerados como elementos de dominación, pues los grandes imperios económicos los han desarrollado a la sombra de la industria militar (por ejemplo: las comunicaciones como producto del desarrollo espacial, el internet, la industria alimenticia, la biotecnología, y otras más). Todo ello justificado bajo una racionalidad instrumental, bajo una lógica de la dominación del hombre por el hombre.

Bajo estas consideraciones y la visión de la pedagogía crítica, permítaseme señalar que hasta el conocimiento se ha vuelto mercancía, pues sólo vale si es adquirido dentro de una institución a través de la llamada “educación escolar”, lo que queda fuera no vale o si vale sólo tendrá valor de cambio (por un salario). Nuestro éxito se finca en la cantidad de conocimientos consumidos y no sólo esto, sino que damos más valor a los adquiridos *sobre* el mundo que los adquiridos *del*

mundo, como señala Ivan Ilich.<sup>266</sup> Así, el conocimiento es un producto cuantificable y acumulativo, aquella persona que tiene más representa un capital mayor y por ende se ubica como una clase socialmente valiosa. Pero hay que considerar lo que pedagogo Ilich dice: “Para una sociedad de consumo, educación equivale a entrenamiento del consumidor”.<sup>267</sup> Entrenamiento dictado desde el poder invisible del capital, a través del Estado (y su gobierno) o de las corporaciones multi(trans)nacionales. El estado en lugar de preocuparse por producir ciudadanos produce consumidores. En lugar de generar comunidad produce o incentiva centros comerciales. Dejando de lado este desliz político, volvamos a nuestro tema.

## VII

Heidegger pregunta ¿Dónde está en obra el nihilismo auténtico? Y contesta: “Actúa allí donde se está apegado al ente corriente y donde se piensa que es suficiente tomarlo como hasta ahora, como el ente tal como es. Con esta actitud, sin embargo, se rechaza la pregunta por el ser y se lo trata como una nada (*nihil*) que lo ‘es’ también en cierto modo, en tanto que es esencialmente. Olvidar el ser y ocuparse tan sólo del ente, esto es nihilismo. El nihilismo así entendido constituye sólo el *fundamento* de aquél que Nietzsche expuso en el primer libro de *La voluntad de poder*. Avanzar expresamente hasta los límites de la nada en la

---

<sup>266</sup> Ilich, Ivan, *Alternativas*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 106.

<sup>267</sup> **Ibidem.** p. 121. A pesar que los escritos de Ilich tienen casi 40 años de haberse publicado, tienen vigencia para nuestro tiempo. Su posición pedagógica podrá ser criticada, pero no ignorada.

pregunta por el ser e incluir la nada en esta pregunta, es, en cambio, el primer y único paso eficaz para la verdadera superación del nihilismo”.<sup>268</sup>

Para Heidegger lo fundamental es mostrar que estamos en medio de la consumación del nihilismo, “que ‘Dios ha muerto’ y que todo espacio-tiempo para la divinidad está cerrado. Qué, sin embargo, la superación del nihilismo se anuncia en el pensar poético y en el cantar de lo alemán; lo cual, evidentemente no es percibido todavía, en lo más mínimo...”<sup>269</sup> El pensar-poético nos remite a un poetizar-pensar reflexivo que, en estos tiempos de desolación y penuria, obligan a los poetas y creadores de arte a expresar la (poética) esencia de la poesía, como respuesta a la desvaloración de lo poético y del pensar mismo. Obligación inevitable, “Porque en este tiempo de desolación donde ni lo poético ni lo sagrado parecen tener lugar, el arte poético toma en la meditación del pensador una significación y una función pre-eminente”.<sup>270</sup> Lo mismo podemos atribuir al creador de arte.

## VIII

Pensar y poetizar, significa el interés de Heidegger por lo que es el pensar y su relación con el poetizar como vía a la apertura del ser. Nuestro autor las concibe en vecindad como formas privilegiadas del lenguaje o como diría el filósofo Eduardo Nicol: *formas de hablar sublimes*,<sup>271</sup> ya que sólo a través de la experiencia del lenguaje se alcanza la posibilidad del pensar, pues el lenguaje

---

<sup>268</sup> Heidegger, Martin, *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1993, p. 183.

<sup>269</sup> Heidegger, Martin, *El rectorado 1993-1934*, **Op. cit.**, p. 42.

<sup>270</sup> Jean Bucher, *La experiencia de la palabra en Heidegger*, Imprenta Departamental del Valle del Cauca, Cali, Colombia, p. 131.

<sup>271</sup> Nicol, Eduardo, *Formas de hablar sublimes poesía y filosofía*, UNAM, México, 1990. Lo que indica la conjunción “y” es el lenguaje, común a ambos, y que sin él no existirían.



poético da qué pensar. Heidegger cree que el pensar camina en vecindad con el poetizar; la vecindad, es *el* 'habitar' en la misma cercanía, es la relación de co-pertenencia, lo cual significa que poetizar y pensar están referidos a un mismo origen. Cuando reflexionamos sobre el poetizar, estamos en un *pensar-poético-meditativo*.

Heidegger en diálogo con los poetas lleva a la luz su decir esencial, nos dice que lo poético es un pre-decir que trae a luz y da a luz lo esencial, lo confiado y conservado en el lenguaje, con la finalidad de poner al descubierto y patentizar la relación de los cuatro elementos del mundo (*Die Geviert*): el cielo, la tierra, los divinos y los mortales (la cuaternidad).

Respecto de la esencia del habla desde el decir poético, piensa que no se trata de abordar al lenguaje, como instrumento del que se sirve el hombre para comunicarse y expresar sus pensamientos o para dominar la naturaleza sometiéndola a su voluntad, sino más bien como mediador que hace posible la comprensión del sentido de las cosas del mundo y de nuestro propio *ser-en* y *ser-con* los entes en el mundo.

La pregunta ¿por qué Heidegger busca la verdad de la palabra en la poesía? Tiene como respuesta, porque la palabra es fundación del ser en la poesía. Por la palabra acontece el hombre como *ser(estar)-en-el-mundo*,<sup>272</sup> según sentencia de Hölderlin: "*donde hay palabra hay mundo*". Y es el poeta el que da nombre a las cosas y muestra los signos a descifrar.

---

<sup>272</sup> Siguiendo la indicación del chileno Eduardo Rivera, último traductor de *Ser y Tiempo* al castellano.

## IX

La obra pictórica de Paul Klee no busca la reproducción de lo visible, sino hacer visible lo invisible. Él no persiguió reproducir la realidad tal cual se presenta fenomenológicamente, sino que mediante lo simbólico expresó la naturaleza, estimulando al contemplador a asumir una actitud hermenéutica. Dijo cuando se reconoció pintor, después de su viaje a Túnez, que el color le había poseído y a partir de ahí, el color dominó al pintor por siempre.

La obra de Klee cumple con lo que el filósofo alemán exige en la búsqueda de *la esencia del arte*, que aquella esté más allá de su ser cosa, es decir de lo cósmico y, por ello, deje ver lo otro que oculta mediante lo simbólico, que el pintor propone sea develado por quién mire su creación. Encontrando en ello el despliegue de la verdad (*alétheia*) en la obra de arte.

Para Heidegger la verdad es (*alétheia*) desocultación del ente en cuanto tal, que tiene el sentido de: como un sacar del olvido (del olvido). Dirá el maestro de la Selva Negra: “la verdad es la verdad del ser”<sup>273</sup> su desocultamiento y mostración. De aquí que la verdad como *alétheia* y *poíesis* (“*hacer creador*”), sean indisolubles; la verdad es el objeto de la *poíesis* artística, *poíesis* desocultadora.

La obra de arte a la vez que nos habla y desoculta y hace algo presente, guarda silencio y oculta; esa dualidad nos aviva a seguir pensando en ella. Por ello es que la obra de arte es creación, *poíesis*, pues descubre, desoculta, pero reserva algo por revelar, como un secreto. Es en este sentido que se pone en obra la verdad del ser de la obra de arte. Y la pintura de Klee contribuye a su puesta en marcha.

---

<sup>273</sup> Martin, Heidegger, *Arte y poesía*, **Op. cit.** 90.

La interpretación de la obra de Klee, desde la filosofía de Heidegger, ha sido limitada puesto que están por darse a conocer las consideraciones del filósofo sobre el pintor, ya que aun no ha sido publicado un escrito que fue obsequiado en versión facsimilar por el nieto de Martin Heidegger, con motivo del Simposio Internacional *“Mundo, Arte y Muerte: Sobre la determinación de Martin Heidegger del lugar del arte moderno en el pensamiento del Ereignis”*, realizado en 2011 en el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa), de Etna, Oaxaca. Auspiciado por el reconocido pintor oaxaqueño Francisco Toledo.<sup>274</sup>

## X

Es en el pensar de Eduardo Chillida y su obra escultórica, que encontramos mayor acercamiento con la filosofía de Martin Heidegger. Gracias a que tuvieron la oportunidad de encontrarse y dialogar acerca de sus pensamientos. Heidegger conoció al hombre y la obra. Ambos conocieron sus planteamientos filosóficos, pues el escultor dejó escritos, a manera de aforismos, sobre su arte y, al igual que Martin, pensamientos-poéticos, soportes del quehacer escultórico

En la obra de Chillida encontramos el referente a los conceptos de la filosofía heideggeriana, como: Construir, habitar, espacio, vacío, creación (*poíesis*), materia (*physis*), mundo, tierra. Desarrollados en el apartado correspondiente, los que nos dieron sustento para comprender el habitar poético

---

<sup>274</sup> Para el simposio, los herederos de Heidegger pusieron a disposición de los organizadores un manuscrito no publicado sobre Paul Klee, si bien no se trata de un texto detallado o en orden para ser publicado, enfatizó Markus Raab. “Heidegger, después de escribir aquel ensayo sobre el origen de la obra de arte, se encuentra con el arte de Klee y se queda entusiasmado. Se da cuenta que ahí se puede mostrar en el arte la verdad y eso es lo que le encanta, por lo que planeó hacer una segunda parte del ensayo, para lo cual tomó nota de lo que suscitaban las obras de Klee en él o las imágenes que se despertaban en él al ver las obras.” Citado en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9015490>. (2011-08-26).

del hombre, en tanto ente creador de arte, su condición poética tiene sentido porque es la *poíesis* la que funda el espacio y apertura del mundo, que nos lleva a la experiencia de *ser(estar)-en-el-mundo*.

Pensar el construir y el habitar desde la reflexión de Heidegger, se revela como el aspecto fundamental de la existencia del hombre: ser mortal. Además de estar entre el cielo y la tierra, a resguardo de los divinos. Es apuntar a la relación que guarda el hombre con los otros tres elementos de la cuaternidad. Donde ninguno puede pensarse, sin hacer lo propio por los otros.

Heidegger recurre a la simbólica de un cuadrante o cuaternidad (*das Geviert*) compuesto por los mortales, que son los hombres, los divinos, el cielo y la tierra. Según esta simbólica, habitaría el ser humano en la tierra, salvaguardándola; bajo el cielo, recibéndolo; frente a los dioses, esperándolos; y con los suyos, ayudándose mutuamente a comprender la muerte como algo distinto a una “nada vacía”. Los cuatro elementos en unidad.

El habitar es antes que nada una estancia con las cosas y entre ellas. El hombre espera a los dioses, quiere recibir el cielo y cuidar la tierra, quiere entender el sentido de su muerte, y, sólo encuentra cosas.<sup>275</sup>

Para Heidegger, la clave de esa estancia con las cosas no es un manipularlas o dominarlas, antes bien, es un dejarlas “como cosas en su esencia”, cuidando y protegiendo las cosas que crecen, y, erigiendo (*errichten*) las que no

---

<sup>275</sup> se revela el (Dasein) ser del hombre como *ser-para-la-muerte*, adquiriendo conciencia de su ser mortal, de su finitud. Este ser mortal objetiva el mundo espacio-temporal, sin preguntarse por la esencia de cada uno de ellos y de sí mismo. De ahí que es necesario preguntar ¿qué es lo que arriesgan los más arriesgados? Desde luego, es aquello que afecta a todo existente en cuanto existente, esto es, la naturaleza (*physis*) misma. Gracias a esta afectación, la esencia del hombre se pone en movimiento y se conmueve la esencia del querer, para convertirse, posteriormente, en un tener voluntad. **Cfr.** Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, **Op. cit.** 257-279.

crecen por sí mismas. Y ese habitar es lo que Heidegger llama *Bauen*, esto es cultivar y construir.

Esa es la demanda heideggeriana, cultivar la vida en la tierra para vivir dignamente en tanto llega nuestra muerte, cuidar el planeta dejándolo ser y erigiendo aquello que no es *physis*, eso que el hombre crea artificiosamente para sobrepasar su estado animal, no necesariamente racional, sino sensual, poético. Si el ser se manifiesta de muchas maneras, la manifestación que debemos procurar en el ente llamado hombre es: el ser-poi(ético).

La obra de arte tiene el poder de mostrarnos la Tierra en cuanto tal, como lo que se desarrolla y alberga, como lo que se oculta y manifiesta. No obstante la Tierra no se abre, no se revela, sino se respetan sus secretos y misterios.

## XI

Heidegger no desarrolla una filosofía de la cultura y sólo en pequeños párrafos se refiere a ella, es indudable que su esperanza de superación de la metafísica (técnica) y salida del nihilismo, está basada en la instauración de una cultura poi(ética) a través del arte como resistencia al mundo tecnificado que la ciencia desde la modernidad ha cimentado. Abonando hacia una filosofía de la creación (*poíesis*).

Filosofía que tiene que pensar en la cultura y sus manifestaciones. Pensar en lo que han convertido y reducido a la cultura en nuestras sociedades contemporáneas, en la llamada *Sociedad del espectáculo*<sup>276</sup> cuyo fin manifiesto es

---

<sup>276</sup> Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo* (1967), versión electrónica (traducción José Luis Pardo) Revista Observaciones Filosóficas. [www.observacionesfilosoficas.net/](http://www.observacionesfilosoficas.net/).

llevarnos a la instauración y consolidación de lo que el premio nobel peruano Mario Vargas Llosa bautiza como: *La Civilización del espectáculo*.<sup>277</sup>

Una sociedad del espectáculo tiene como característica, el que sus miembros establecen relaciones sociales mediatizadas por imágenes. Es a través de ellas que se forma una visión del mundo, impulsada por un modo de producción capitalista. Donde todo adquiere status de mercancía que requiere imperiosamente ser consumida. El triunfo del capitalismo en la sociedad industrial moderna, ha envuelto la vida social de lo artificial y lo falso, donde lo espontáneo y la verdad de lo humano han sido dejados de lado. La mercadería se convierte en la nueva divinidad. El mundo que se ve es su mundo. El consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones.

Para Guy Debord el espectáculo “...es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante...”.<sup>278</sup> Pues la mercancía nos domina, nuestros deseos se ven dirigidos a su obtención, limitando nuestra libertad.

Sociedad sometida por el desarrollo de la economía, donde el espectáculo sojuzga a los hombres a su dominio. El fin del espectáculo es él mismo. Toda la actividad humana está representada por ella, “el espectáculo es la conservación de la inconsciencia en medio del cambio práctico de las condiciones de

---

<sup>277</sup> Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, México, 2012.

<sup>278</sup> Debord, Guy, *Op.Cit.* p. 2. (Cap. 1 apartado 6).

existencia”.<sup>279</sup> Es el empobrecimiento de lo humano que reemplaza al vivir mismo, sólo para ser representado.

Por su parte *La civilización del espectáculo* pone énfasis en la pérdida de la llamada *alta cultura*, caracterizada, dice Vargas Llosa: “...como realidad autónoma, hecha de ideas, valores estéticos y éticos, y obras de arte y literarias que interactúan con el resto de la vida social y son a menudo, en lugar de reflejos, fuente de los fenómenos sociales, económicos, políticos e incluso religiosos”.<sup>280</sup>

Entonces se define a esta civilización por la supremacía del espectáculo, donde el entretenimiento, escapar del aburrimiento mediante la diversión, es la máxima aspiración. La cultura es diversión y lo que no es diversión no es cultura. Todas las actividades humanas se han vuelto *light*, hasta el arte. Se ha empobrecido la fuerza motora de la vida cultural: las ideas

La publicidad ha sustituido a la crítica, ésta última posibilitaba los elementos de juicio de lo que se oía, veía y leía. Ahora la publicidad (lo efímero) orienta nuestra sensibilidad y el gusto, nos ordena lo que debemos desear, forma nuestras necesidades, alcanzarlo nos ubica en más alto peldaño de la escalera social.

“¡Aprende a necesitar lo que te ofrezcan!” es el mandato que Günter Anders escucha de la sociedad contemporánea hacia el individuo. De lo cual ya dimos cuenta líneas arriba.

Habría mucho más que decir a cerca de nuestra sociedad contemporánea y de quienes ven en ella signos positivos para la realización del ser humano. Pero

---

<sup>279</sup> **Ibíd.** p. 7. (cap. 1 apartado 25).

<sup>280</sup> Vargas Llosa, Mario, *Op.cit.*, p. 25.

mi interés es mostrar ésta caracterización negativa, para reafirmar la necesidad de superarla, mediante la filosofía y particularmente lo dicho por Heidegger, respecto a la esencia del arte verdadero y la verdad del arte. Pues no todo está perdido, el arte y sus obras que ponen la manifestación de la verdad de lo ente, están en espera de un pueblo que a través de ellas se resista al dominio de una sociedad enajenada que no se reconoce más en sus obras. Ésta será la única manera de trascender. Se vuelve urgente que los creadores de arte retornen e invoquen al pueblo, no para ser admirados, sino para darle a conocer que: *el arte es resistir*. Como dijo Gilles Deleuze. Y que aún nos queda el arte para no sucumbir ante la barbarie de nuestro tiempo.





## Bibliografía

- A, Petrie, *Introducción al estudio de Grecia*, FCE, México, 1980.
- A. De Waelhens, *La filosofía de Martin Heidegger*, UAP, Puebla, México, 1986.
- Abbnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, FCE, México, 1982.
- Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona, 2005.
- Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, UNAM, México, 2008.
- Aspe Armella, Virginia, *El concepto de la técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, FCE, México, 1993.
- Beaufret, Jean, *Al encuentro de Heidegger*, Monte Ávila. Caracas, 1984.
- Bloch, Raymond, *La adivinación en la antigüedad*, FCE (Breviarios 391), México, 1985.
- Bucher, Jean, *La experiencia de la palabra en Heidegger*, Pen club, Cali, Colombia, 1993.
- Calame, Claude, *Eros en la antigua Grecia*, Akal, Madrid, 2004.
- Chillida, Eduardo, *Writings*. Publicación en ocasión de la exhibición *Eduardo Chillida* en Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, Alemania. Del 1 de noviembre del 2008 al 31 de marzo del 2009, edición de Skulpturenpark Waldfrieden y el Museo Chillida-Leku.
- Chillida, Susana (edición a cargo de), *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Ediciones Destino, Barcelona, 2003.
- Constante, Alberto, *Martin Heidegger en el camino del pensar*, UNAM (Facultad de filosofía y letras), México, 2004.
- Derrida, Jacques, “El oído de Heidegger” en *Políticas de amistad*, Trotta, Madrid, 1998.
- Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1981.
- Escohotado, Antonio, *De physis a polis*, Anagrama, Barcelona 1995.
- Ferrer, Eulalio, “El color en la pintura” en *Los lenguajes del color*, FCE, México, 2007.
- Frazer, George James, *La rama dorada. Magia y religión*, FCE, México, 1974.
- Friedländer, Paul, *Platón. Verdad del Ser y realidad de la vida*, Tecnos, Madrid, 1989.

- Gaytán, Carlos, *Diccionario mitológico*, Editorial Diana, México, 1986.
- Gómez Robledo, Antonio, *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, FCE, México, 1982.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Alianza, México, 1986.
- Heidegger, Martin, *Introducción a la Filosofía*, Cátedra, Valencia, 2001.
- \_\_\_\_\_ *¿Qué es eso de la filosofía?*, Nancea Ediciones, Madrid, 1978.
- \_\_\_\_\_ “De la esencia de la verdad” en *¿Qué es Metafísica?*, Siglo veinte, Buenos Aires, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Arte y poesía*, FCE, México, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Carta sobre el humanismo*, Ediciones del 80, Buenos Aires, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Conferencia y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_ *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Die Kehre*, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 2008.
- \_\_\_\_\_ *El arte y el espacio (1969), Observaciones relativas al arte –la plástica –el espacio (1996)*, (traducción de Mercedes Sarabia (castellano), Pedro Zavaleta (Euskera), Universidad Pública de Navarra, 2003.
- \_\_\_\_\_ *El Seminario de Le Thor 1969*, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1995.
- \_\_\_\_\_ *El ser y el tiempo*, (traducción de Eduardo Rivera) Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Introducción a la Metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Lecciones de Lógica*, Anthropos, Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_ *Los conceptos fundamentales de la Metafísica*. Mundo, finitud, soledad, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Pensamientos poéticos*, Herder, Barcelona, 2010.

- Herrera, Rosario, “Poética de la cultura”, Revista *Devenires* (Morelia), No.7 (enero 2003).
- Hesíodo, *Teogonía en Obras y fragmentos*, Gredos, Barcelona, 2000.
- Hölderlin, *Poesía Completa*, Ediciones 29, Barcelona, 2000.
- Jesi, Furio, *Mito*, Labor, Barcelona, 1976.
- Kimball, Roger, “Revelar a Van Gogh” en *La profanación del Arte*, FCE (Breviarios 573), México, 2011.
- Klee, Paul, *Diarios 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Teoría del arte moderno*, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2007.
- Medina Mora, Alejandro, *El canto de la naturaleza. A manera de haikús*, FCE, México, 1998.
- Morey, Miguel, “Del mito al logos”, en *Los presocráticos*, Montesinos, Barcelona, 1981.
- Muñoz Flores, Eduardo, *Heidegger y la poética del lenguaje*, UMSNH, Morelia, México, 2010.
- Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Las Musas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2008.
- Nicol, Eduardo, *Formas de hablar sublimes poesía y filosofía*, UNAM, México, 1990.
- Olasagasti, Manuel, *Introducción a Heidegger*, Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, Visor (la balsa de la medusa), Madrid, 1988.
- Partsch, Susanna, *Klee*, Taschen, Madrid, 2007.
- Paz, Octavio, “Chillida: del hierro al reflejo” en *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*, FCE (obra completa tomo 6), México, 1994 (cuarta reimpresión 2010).
- Platón, *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*, Gredos, Madrid, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Simposio (Banquete) o de la erótica*, Editorial Porrúa, México, 1996.
- Reale, Giovanni, *Eros demonio mediador*, Herder, Barcelona, 2004.
- Rifkin, Jeremy, *El siglo de la biotecnología. El comercio genético y el nacimiento de un mundo feliz*, Paidós, Barcelona, 2009.
- Rilke, Rainer María, *Cartas a un Joven Poeta*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2004.

Rodríguez, Ramón, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Síntesis, Madrid, 2006.

Romero de Solís, Diego, *Poésis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Taurus, Madrid, 1981.

Rovatti, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Gedisa, Barcelona, 1990.

Safranski, Rüdiger, *Heidegger y el comenzar. Teoría sobre el amor y teoría por amor*, Ediciones pensamiento, Madrid, 2006.

Tartakiewics, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001.

Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1997.

\_\_\_\_\_ *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), Barcelona, 2007.

\_\_\_\_\_ *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), Barcelona, 2010.

Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, México, 2012.

Vieyra García, Jaime, *El Enigma del juego*, en Variaciones sobre arte, estética y cultura, UMSNH, Morelia, 2002.

Wiegand Petzet, Heinrich, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger. 1929-1976*, Katz editores, Buenos Aires, 2007.

### **Páginas electrónicas:**

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo* (1967), versión electrónica (traducción José Luis Pardo) Revista Observaciones Filosóficas. [www.observacionesfilosoficas.net/](http://www.observacionesfilosoficas.net/).

Graboleda, Fina, *Cuerpo simbólico en Paul Klee*, Tesis doctoral, departamento de Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid, 2007. Versión tomada de internet en: [http://www.e-archivo.uc3m.es/.../tesis\\_doctoral\\_Graboleda\\_Fina.pdf](http://www.e-archivo.uc3m.es/.../tesis_doctoral_Graboleda_Fina.pdf).

Heidegger, Martin, *La palabra, La significación de las palabras*, Traducción de Pablo Oyarzun Robles, Tomado de: <http://www.filosofia.cl> / Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS.

[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Renace/montana/sagrada/Chillida/elpepucul/20110118elpepucul\\_10/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Renace/montana/sagrada/Chillida/elpepucul/20110118elpepucul_10/Tes). Consulta 02 de nov. del 2011.

<http://es.wikipedia.org/wiki>.

La vida de Paul Klee, en <http://www.swissinfo.ch>. Publicado el 01 de junio de 2005. Tomado de internet el 22/ 03/ 2010.

Pinilla, Ricardo, *Los espacios logrados y habitados: Escultura a la luz de la obra de Eduardo Chillida y del pensamiento de Heidegger*, Revista Arte, individuo y Sociedad, Vol. 14 (2002), pp. 261-282. Versión electrónica pdf.

Rabe, María, *El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida*, Revista Arte, individuo y Sociedad, Vol. 14 (2002), pp. 233-259. Versión electrónica pdf.