

Rebok, María Gabriela

*La obra de arte como acontecimiento-propiación
de verdad*

Colaboración en la obra:

Heidegger y la hermenéutica : actas de las primeras Jornadas Nacionales de la SIEH – Argentina / Leticia Basso Monteverde (comp.). Buenos Aires : Teseo Press, 2017

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor y de la editorial para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rebok, María G. La obra de arte como acontecimiento-propiación de verdad [en línea]. En Heidegger y la hermenéutica : actas de las primeras Jornadas Nacionales de la SIEH – Argentina / Leticia Basso Monteverde (comp.). Buenos Aires : Teseo Press, 2017. Disponible en: <https://www.teseopress.com/actasieh/>
Registro en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=investigacion&d=obra-arte-acontecimiento-verdad> [echa de consulta:...]

La obra de arte como acontecimiento- propiación de verdad

MARÍA GABRIELA REBOK¹

El origen de la obra de arte responde a la tercera de un ciclo de conferencias dada por Heidegger en Frankfurt am Main, articulada en tres partes ofrecidas el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936. Las dos primeras fueron en Freiburg im Breisgau en noviembre de 1935 y en Zürich en enero de 1936, respectivamente.² Estamos en el epicentro de la *Kehre* cuya palabra fundamental es el *Ereignis* (acontecimiento-propiación) y será la constelación de los escritos concebidos a partir de 1936 la responsable de exponer esta clave del pensar según la historia del ser, correspondiente al final de la metafísica y al “otro comienzo”. Se trata de los *Aportes a la filosofía (Acerca del Ereignis) [Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)]* (1936-1938) [GA 65], *Meditación (Besinnung)* (1938-1939) [GA 66], *La historia del ser (Die Geschichte des Seyns)* (1938-1940) [GA 69], *Sobre el comienzo (Über den Anfang)* (1941) [GA 70], *El Ereignis (Das Ereignis)* (1941-1942) [GA 71], *Las sendas del comienzo (Die Stege des Anfangs)* (1944) [GA 72]. Habría que agregar los dos gruesos tomos titulados *Acerca del pensar-[del]Ereignis (Zum Ereignis-Denken)* [GA 73], escritos que abarcan el período

¹ CONICET/Universidad Nacional de San Martín/Pontificia Universidad Católica Argentina.

² Otros datos, pero también otra perspectiva hermenéutica y crítica pueden encontrarse en Mazón Fonseca (2017).

desde 1932 hasta el fin de la vida de Heidegger y que incluye –entre otros- trabajos preparatorios de los *Beiträge* como asimismo escritos autocríticos (por ejemplo, de la “diferencia ontológica”).

Se trata no sólo de un camino pensante alternativo respecto de las tradicionales interpretaciones metafísicas del arte, sino también de un viraje y una nueva orientación en el propio trayecto de Heidegger.

En primer lugar abordaremos muy brevemente la deconstrucción del acceso metafísico al arte. Luego pondremos de relieve la torsión heideggeriana desde la referencialidad pragmática del útil en *Ser y tiempo* hacia una interpretación acontecimental desde la historia del ser (*Seyn*) de la obra de arte.

En segundo lugar, como “puesta en obra de la verdad”, la obra de arte obliga a replantear el ser de la *verdad* desde la “verdad del ser”. Porque sólo desde ella irrumpe lo acontecimental. El troquelado técnico del arte contemporáneo no ha de verse como un obstáculo insuperable, ya que si logramos penetrar en la esencia de la técnica y exponernos a su peligro, también en ella acontece “el asediante centelleo el *Ereignis*”. (Cf. Heidegger, 1957: 27)

Podremos advertir entonces el resplandor terrible-fascinante de la belleza.

Finalmente, seguiremos rastreando las huellas del *Ereignis* en la irradiación de la verdad a partir de la obra de arte.

1) Deconstrucción de los modelos interpretativos de la metafísica

Es de destacar que Heidegger, al igual que Hegel, aborda la cuestión del arte desde la *obra de arte*, mientras otros –como Nietzsche- se preocupan más por destacar el papel creativo del artista. Pero es precisamente la obra la que da testimonio de la condición de artista, un artista sin obra no es tal. Sin embargo, conviene destacar la diferencia entre la

postura hegeliana y la heideggeriana respecto del arte. Para Hegel el arte si fue decisivo en el pasado, ya no satisface al espíritu en su presente más reflexivo. “El arte palidece a momento del pasado.” (Cf. Rebok, 2007: 58) En cambio, para Heidegger, el arte como poesía (*Dichtung*) está esencial y dialógicamente unido al pensar en el “otro comienzo”.

Ahora bien, la obra de arte parece ser una cosa entre las demás cosas. Por eso Heidegger empieza plateándose el interrogante acerca de la coseidad de la cosa. Pero pronto advierte que la cosa (*Ding*) como un descansar en sí, es diferente de la obra de arte (*Werk, Kunstwerk*) y entre ambas se sitúa todavía el útil (*Zeug*), que es más que la mera cosa y menos que la obra de arte.

Sobre la *cosa* pesan tres interpretaciones metafísicas:

1.1) La cosa como el núcleo de propiedades

Entre los griegos se llamó a este núcleo de fondo y siempre ya presente *τό ὑποκείμενον*, a las propiedades *τα συμβεβηκότα*. Fue traducido al latín como *subjectum* y *accidens*, respectivamente; la gramática los convirtió en sujeto y predicado. A esto se sumó la traducción de *υπόστασις* como sustancia, pasando ella a regir la interpretación del ser del ente en la metafísica. Según Heidegger, se ejerció con ello una violencia contra lo que hoy podemos llamar la fuente *acontecial*, que acometió al hombre con lo desacostumbrado (*Unge-wohntes*) y extraño, provocando la admiración como origen del pensar. (Cf. Heidegger, 1963: 12-14)

1. 2) La cosa como unidad de lo dado a través de los sentidos

Esta propuesta interpretativa pretende salir al encuentro de las cosas tal como ellas mismas se muestran inmediatamente. Por medio de las sensaciones ellas tocan nuestro cuerpo. Lo así percibido es lo *αἰσθητόν*. Sin embargo, resulta irrefutable que no percibimos, por ejemplo, un sonido puro, sino el canto de un pájaro o el concierto ejecutado por

una orquesta. Si la cosa como sustancia estaba demasiado alejada del cuerpo, aquí se exagera la cercanía a él. Esta observación resulta importante, porque consideramos que el justo lugar del cuerpo sólo se alcanza gracias al arte, por ejemplo, en la danza. Pero, como en el caso anterior, también en la interpretación de la cosa como unidad asociativa de sensaciones, opera el olvido de la coseidad de la cosa. (Cf. Heidegger, *Ibid.*: 15 s.)

1.3) *La cosa como compuesto de materia y forma*

Lo consistente de la cosa parece ser su materia (*ύλη*), pero ella siempre se muestra con una forma (*μορφή*). Incluye una referencia inmediata al aspecto (*είδος*). La cosa es una materia formada, tanto si es una cosa natural, un útil o una obra de arte. La diferencia entre materia y forma funcionó como el esquema fundamental de la teoría del arte y de la estética en la metafísica.

En la mera cosa es la repartición local y el ordenamiento de las partes de la materia lo que tiene como secuela un determinado contorno. En cambio, en el útil o en la obra de arte es la forma la que determina la selección del material. En el caso del útil esto se determina desde su posible uso, según su “para qué”, su empleabilidad.

Frente al ser en sí de la mera cosa, tanto el útil como la obra de arte son algo producido por el hombre. “Antes se llamaba *τέχνη* también al traer lo verdadero ahí delante en lo bello. *Τέχνη* se llamaba también a la *ποίησις* de las bellas artes.” (Heidegger, 1994: 36)³ En verdad la diferencia entre

³ “Einstmals hiess *τέχνη* auch das Hervorbringen des Wahren in das Schöne. *Τέχνη* hiess auch die *ποίησις* der schönen Künste.” En el original (Heidegger, 1967: 34) Sin embargo, cabe consignar que -en sus orígenes griegos- “la belleza era una cualidad que podían poseer los elementos de la naturaleza [...], mientras que la única función del arte era hacer *bien* las cosas que hacía, de modo que fueran útiles para la finalidad que se les había asignado, hasta el punto de que se consideraba arte tanto el del pintor y del escultor como el del constructor de barcas, del carpintero o del barbero. No fue hasta mucho más tarde cuando se elaboró la noción de ‘bellas artes’ para distinguir la

bellas artes y artesanía recién se establece en el siglo XVIII. Estas cosas elaboradas por el hombre guardan con él una cierta cercanía y, en el caso del útil, hasta una familiaridad. Sin embargo, Heidegger denuncia en la perspectiva de la utilidad un ataque, es decir, cierta violencia contra la coseidad de la cosa. Quiere decir que no se la respeta en su descansar en sí, en su ser *inaparente*, en su esencia oculta que provoca extrañeza, elemento esencial a la obra de arte. Cabe advertir que la interpretación de la coseidad y, en general, del ser del ente, como materia formada es parte del destino de la historia de la filosofía en Occidente. Este destino permanece como lo aún no dicho y se anuncia como seña (*Wink*), (Heidegger, 1963: 21) que toca recoger e interpretar. Tiene los caracteres propios del *Ereignis*: es oculto, *inaparente*, hasta que sobreviene y se anuncia en la fugacidad de una seña, portando consigo una novedad imprevisible que necesariamente suscita extrañeza. Mientras tanto, este destino permanece resguardado en la raíz común de la *tékhne* y la *poiesis*.

Sin abandonar del todo la referencialidad que expande el útil, se opera el giro hacia lo invisible oculto en lo visible. La esencia del útil aparece no tanto en su impensado y acostumbrado empleo dentro del habitual mundo circundante, sino se abre e ilumina en la obra de arte. En otras palabras, ¿cuál es la diferencia entre los zapatos que la campesina usa y gasta durante su trabajo cotidiano, sin reparar en ellos, y las varias pinturas de tales zapatos efectuadas por van Gogh?

Según la pintura de van Gogh no podemos siquiera determinar dónde están esos zapatos. Alrededor de esos zapatos nada hay para lo cual y a lo cual pertenezcan, tan sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera terrones de la gleba o del sendero

pintura, la escultura y la arquitectura de lo que hoy llamaríamos artesanía.” (Eco, 2004: 10) Precizando todavía más, fue Charles Batteux quien en el siglo s. XVIII denomina “bellas artes” a la danza, la escultura, la música, la pintura y la poesía; agrega más tarde la arquitectura y la elocuencia.

están adheridos a ellos, lo que al menos podría indicar su uso. Un par de zapatos de campesina y nada más. Y sin embargo. (Heidegger, *Ibid.*: 22)⁴

En *Ser y tiempo* esta *nada* era detectada por la angustia y marcaba la insignificancia de todo ente intramundano en beneficio de la comparecencia del mundo. Ahora, en *El origen de la obra de arte*, la nada señala el fundamento abisal (*Abgrund*) para el emerger *acontecial* del mundo que hiende la familiaridad del mundo cotidiano en beneficio del *acontecimiento de verdad*. Éste nos dis-loc, súbita y repentinamente nos remite a *otro* lugar. En el cuadro de van Gogh están borradas las huellas de anclaje en el mundo circundante del ensamble de útiles, en beneficio de la mostración de su verdad. En la obra de arte, los zapatos aparecen a la luz de su ser y este esplendor constituye su *belleza*. (Cf. Heidegger, *Ibid.*: 24 s.)

Ahora bien, la apertura del ente en su ser es fundamentalmente el acontecimiento (*Geschehnis*) de la verdad.

2) El arte como puesta-en-obra de la verdad

El núcleo de la propuesta hermenéutica de Heidegger reside en considerar la obra de arte como “acontecimiento de verdad” o, dicho con igual insistencia, como “puesta-en-obra de la verdad”. ¿Cuál es la esencia de la *verdad*? No se trata aquí de la *ἀποίωσις* de Aristóteles, ni de la *adaequatio* medieval, tampoco de la corrección (*Richtigkeit*) de la representación (*Vorstellung*). (Cf. Heidegger, *Ibid.*: 25 y 40)

4 “Nach dem Gemälde von van Gogh können wir nicht einmal feststellen, wo diese Schuhe stehen. Und dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen von der Ackerscholle oder vom Feldweg kleben daran, was doch wenigstens auf ihre Verwendung hinweisen könnte. Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.” [Traducción M. G. Rebok].

Se trata más bien de una *verdad inicial*: la *ἀλήθεια* del primer comienzo griego del pensar y la *Lichtung* (o *claro* en el sentido del espacio-tiempo despejado y libre), propia del “otro comienzo” el cual –desde Hölderlin– se dice en alemán. *Entre* ambas concepciones el ensamble del *pase* (*Zuspiel*) tiende un puente oscilante y un diálogo cuestionador. (Heidegger, 2003: 169 ss.)

La verdad nunca es un estado, sino un acontecimiento (*Geschehnis*) fundador de historia. Más aún, es una lucha originaria (*Urstreit*) (Cf. Heidegger, *Ibid.*: 43, 44 y 49.) por su índole contro-vertida (*gegenwendig*) entre la mostración y el ocultamiento, entre apertura y cerrazón, entre donación y rehúso. En ella se apunta siempre al ocultamiento y a la sustracción como el resguardo y la reserva de la verdad (*Verborgenheit*).

En lo aclarado y abierto de la verdad se inscribe esa otra lucha entre el *mundo* y la *tierra* cuya tensión vibra en la obra de arte. O. Pöggeler enfatizó la novedad de este mundear mundo en la propia concepción heideggeriana: en primer lugar, porque la insignificancia del ente intramundano en beneficio del emerger el mundo no es una nada negativa, sino la *nada* (el no lugar, lo indeterminado, por ejemplo, en el cuadro de van Gogh) implica la plétora del *ser* mismo. En segundo lugar, el *mundo* es polarizado por la *tierra*, la que sustrayendo soporta. (Pöggeler, 1963: 207)⁵ Podemos advertir esta polaridad en el ejemplo del templo griego.

Heidegger equipara la *tierra* a la *phýsis* griega: lo fundante del habitar humano, lo que hace brotar y crecer, retrotrayéndolo nuevamente hacia sí. “La tierra es aquello

⁵ “In diesem Begriff Erde verbirgt sich der entscheidende Schritt, den Heidegger auf seinem Denkweg tat, als er sich auf die Kunst besann.” “En este concepto de la tierra se esconde el paso decisivo, que Heidegger da en su camino pensante, cuando medita sobre el arte.” [Trad. M. G. Rebok] Más adelante, este mundo polarizado con la tierra, pasará a ser el cielo, y mundo cobrará la amplitud del conjunto del cuarteto: cielo, tierra, divinos y mortales. (*Ibid.*: 234)

hacia donde el brotar (*Aufgehen*) vuelve a esconder todo lo que brota y, por cierto, como tal. En lo que brota está presente (*west*) la tierra como lo cobijante (*Bergende*).”

La obra del templo en su estar ahí abre un mundo y lo vuelve a poner nuevamente sobre la tierra que, de esta suerte, surge por primera vez como suelo natal (*heimatliche Grund*: suelo patrio, hogareño). (Heidegger, 1963: 31 ss.)⁶

En cuanto al *mundo*, se presenta como un entramado de relaciones que se irradia desde la referencia a la estatua del dios en el interior del templo. La verdad de las relaciones y trayectorias así abiertas posibilita la autodeterminación respecto de las polarizaciones de su destino, propia de un pueblo como pueblo histórico.

“Es la obra del templo lo que primero ensambla y al propio tiempo reúne en derredor de sí la unidad de aquellos caminos y relaciones (*Bezüge*) en los cuales el nacimiento y la muerte, lo funesto y lo propicio, la victoria y el oprobio, lo perenne y lo caduco ganan la figura (*Gestalt*) y el curso de la esencia humana en su destino (*Geschick*). La imperante amplitud de esas relaciones abiertas es el mundo de ese pueblo histórico. De ella y en ella ese pueblo vuelve por vez primera a sí mismo para consumir su determinación (*Bestimmung*).”⁷

Tal determinación supone como axial la referencia al dios y, desde él, mantener expedito el camino hacia lo sagrado, en su abismal diferencia.

6 “Die Erde ist das, wohin das Aufgehen alles Aufgehende und zwar als ein solches zurückbirgt. Im Aufgehenden west die Erde als das Bergende.” “Das Tempelwerk eröffnet dastehen eine Welt und stellt diese gleich zurück auf die Erde, die dergestalt selbst erst als heimatliche Grund herauskommt.” [Trad. cast. M. G. Rebok]

7 Ibid. “Das Tempelwerk fügt erst und sammelt zugleich um sich die Einheit jener Bahnen und Bezüge, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall die Gestalt und den Lauf des Menschenwesens in seinem Geschick gewinnen. Die waltende Weite dieser offenen Bezüge ist die Welt dieses geschichtlichen Volkes. Aus ihr und in ihr kommt es erst auf sich selbst zum Vollbringen seiner Bestimmung zurück.”

3) La irradiación acontecual de la verdad en la obra de arte

Se reitera la afirmación de que en la obra de arte acontece la verdad como *lucha originaria* por la conquista de lo abierto (*das Offene*) dentro de lo cual está y se retira todo ente que se muestra y se construye. Es propio del ser instituir el espacio de juego (*Spielraum*) de la aperturidad (*Offenheit*) como el claro del ahí (*die Lichtung des Da*) para su contro-vertida lucha con la ocultación (*Verbergung*). Requiere también de un ente peculiar en el que la verdad alcance su puesto (*Stand*) y permanencia (*Ständigkeit*). Tal es la obra de arte. (Heidegger, *Ibid.*: 49)

Suele insistirse que la obra de arte es el resultado de una *creación* (*Schaffen*), quiere decir que antes no era y no volverá a repetirse, tiene el carácter de única. En la obra la lucha de la verdad se vuelve a inaugurar siempre. Contiene una rasgadura (*Riss*) generadora de la diferencia entre mundo y tierra, pero que es al mismo tiempo rasgo y figura (*Gestalt*) de su íntima y por eso *acontecual* copertenencia. Caracteriza al *Ereignis* instaurar una intimidad por la cual se accede a lo *propio* sólo a través de lo *otro*. La novedad del mundo abierto en la obra de arte requiere así de una de-cisión (*Ent-scheidung*), como sutura de la diferencia, y la rasgadura ha de grabarse en la tierra. De esta manera, la rasgadura se convierte en el “ensamble” (*Fuge*) y el “entre” (*Zwischen*) del luminoso aparecer (*Scheinen*) de la verdad. (Heidegger, *Ibid.*: 52-54)

Pero, ¿no nos quedó el *artista creador* en el camino? Se ha esfumado-disfumado, absorbido en su actividad creativa en beneficio de la autosuficiencia de la obra misma y su acontecimiento de verdad. Frente a la grandeza de la obra suelen caer el nombre propio de los artistas, algunos hasta se esmeraron en esconderlo dentro de la obra.

Lo decisivo es que lo *acontecial* de la obra de arte se relaciona con el “que” (“*Dass*”) fáctico, que la obra *sea* en lugar de no ser, y esto por el empellón (*Stoss*) que hace acaecer (*geschehen*) la verdad como desocultamiento.

“El *Ereignis* de su ser creada no vibra después simplemente en la obra, sino que lo *acontecial* (*Ereignishafte*) de que la obra sea como esta obra, arroja la obra delante de sí y la ha arrojado persistentemente alrededor de sí. Cuanto más esencialmente se abra la obra, tanto más brilla la unicidad de que sea y no más bien no sea. Cuanto más esencialmente viene este empellón en lo abierto (*Offene*), tanto más extraña y solitaria llega a ser la obra. En el producir (*Hervorbringen*) la obra está este ofrecer (*Darbringen*) del ‘que ella sea.’”⁸

La obra de arte ofrece, vale decir, es una ofrenda, porque pertenece al régimen de la donación que se alimenta de la sobreabundancia. Con el *Ereignis* irrumpe siempre un exceso que se expande sobre el sentido del presente, reinterpreta la historia pasada en sus posibilidades incumplidas y anticipa posibilidades futuras. Es *novedad* palpitante.

Otras marcas del *acontecimiento-propiación* (*Ereignis*) son la dis-locación y transformación profunda en la habitual relación entre el *mundo* y la *tierra*. Ambos, ateniéndose a sí, se demoran en la obra como *verdad acontecial*. La retención o contención (*Verhaltenheit*) de este demorar *deja ser*, o sea, da libertad a la obra como obra, y hace a su resguardo y conservación (*Bewahrung*). Tal demorar posibilita la morada como “habitar poético”. Esto implica estar en la *acontecial* aperturidad del ser del ente. Es así una *instancia* (*Inständigkeit*), una suerte de estela del sobrevenir del *Ereignis* en el *instante* que *insta* a la *decisión*.

⁸ “Das Ereignis seines Geschaffensein zittert im Werk nicht einfach nach, sondern das Ereignishafte, dass das Werk als dieses Werk ist, wirft das Werk vor sich her und hat es ständig um sich geworfen. Je wesentlicher das Werk sich öffnet, umso leuchtender wird die Einzigkeit dessen, dass es ist und nicht vielmehr nicht ist. Je wesentlicher dieser Stoss ins Offene kommt, umso befremdlicher und einsamer wird das Werk. Im Hervorbringen des Werkes liegt dieses Darbringen des ‘dass es ist.’ (Heidegger, 1963: 53 s.)

Asimismo, conlleva el abrirse y liberarse del *Dasein*, a partir de su estar prisionero en el ente, hacia lo *descomunal* de la aperturidad del ser. A la vez funda el ser unos para y con otros como exposición histórica a la verdad. (Ibid.: 54 s.)

Entonces, el *arte* más que una capacidad (*Können*) es tanto un *crear* como un *resguardar*. Lo primero, porque por medio de la creación como pro-ducir (*Hervorbringen*) el desocultamiento del ente en su ser, instituye la verdad en una configuración (*Gestalt*). Al mismo tiempo es un *resguardo* o poner en movimiento y el ofrecimiento de un *acontecer*. “Por lo tanto, el arte es el creador resguardo de la verdad en la obra.” (Cf. Ibid.: 59)

Lo *acontecial* en la obra de arte conlleva una *conmoción* por la aperturidad del ser-arrojado o ser-yecto capaz de transformarse y devenir pro-yecto poético. “Todo arte en tanto dejar acontecer el advenir de la verdad del ente como tal, es en esencia poesía (*Dichtung*).” (Ibid.: 59) Claro que no se trata de la poesía como un género artístico (*Poesie*) entre otros, sino del acontecimiento del *nombrar* por el que el lenguaje – en la apertura del ser- trae al ente simultáneamente a la palabra y a su aparecer (*Erscheinen*). En este sentido más amplio y profundo, la poesía (*Dichtung*) instituye lo abierto en el ente de manera tal que aflore en él lo luminoso y lo sonoro. (Cf. Ibid.: 60)

“El decir (*Sage*) proyectante es poesía (*Dichtung*): el decir del mundo y de la tierra, el decir del espacio de juego de su lucha y con ello el paraje (*Stätte*) de toda cercanía y lejanía de los dioses. La poesía (*Dichtung*) es el decir del desocultamiento del ente.” (Ibid.: 61)⁹

⁹ “Das entwerfende Sagen ist Dichtung: die Sage der Welt und der Erde, die Sage vom Spielraum ihres Streites und damit von der Stätte aller Nähe und Ferne der Götter. Die Dichtung ist die Sage der Unverborgenheit des Seienden.”

Hölderlin interpreta su vocación poética como un *nombrar* lo *sagrado*. “Lo sagrado se concentra en un rayo de luz, el dios, y atañe así a los hombres.” (Pöggeler, 196: 219) Es lo que concede lo salvo y lo saludable.

La poesía (*Dichtung*) prepara lo decible sobre la reserva de lo indecible del destinal encontrarse arrojado (yecto) como constitutivo de su pro-yecto.

¿Qué quiere decir que la “esencia del arte es la poesía (*Dichtung*)”? Se trata de la poesía que instituye y resguarda la verdad. Aquí *instituir* (*Stiften*) significa *donar* (*Schenken*), *fundar* (*Gründen*) y *comenzar* (*Anfangen*).

La *donación* es posible desde un exceso, una sobreabundancia. La *fundación* acontece sobre la *tierra* como el fondo o fundamento (*Grund*) cerrado sobre sí, que es sacado y desocultado en el proyecto, al que soporta. El proyecto es la respuesta al ser históricamente arrojado (condición de yecto). El *comienzo* es un salto, un origen, o sea, un salto originario (*Ursprung*). De esta manera es también un empujón en la historia. Contiene la abundancia de lo posible, de lo descomunal (*Ungeheure*) en lucha con lo habitual (*Geheure*). (Cf. Idib.: 61-65)

4) Consideraciones finales

Se ha hablado mucho de la *verdad* y poco de la *belleza*. ¿Es porque las artes actuales renunciaron expresamente a ser “bellas”? Si Heidegger aún habla de ella, deja muy en claro que no se trata de lo que place, agrada o gusta según una estética ya destronada. A nuestro juicio estaría más cerca de Rilke, quien en la primera Elegía de Duino afirma que “la belleza no es sino el comienzo de lo terrible, al que todavía soportamos,/ y admiramos tanto, porque sereno desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible.” (Rilke, 1955: 685)¹⁰

¹⁰ [Traducción M. G. Rebok].

Para Heidegger, la *belleza* forma parte del *Ereignis* de la verdad. No se trata de un trascendental junto a la verdad y la bondad, tal como lo sostiene la metafísica.

“El aparecer (*Erscheinen*) es la belleza como este ser de la verdad en la obra y como obra. Así pertenece lo bello al acontecerse de la verdad (*Sichereignen der Wahrheit*).” (Cf. *Ibid.*: 67)

Pensemos que una de las metáforas preferidas para el *Ereignis* es la del relámpago (*Blitz*), cuya rasgadura luminosa ahonda lo abierto de la verdad, aportándole un deslumbrante esplendor. Es también una cesura en el tiempo o *instante*, que es la *instancia* del empujón renovador de la historia inscrita en la “historia del ser”. El instante –como ya dijimos– *insta* a la *de-cisión*, cómplice de las grandes transfiguraciones. Es un sobrevenir gratuito que escande el mero devenir.

La disposición que co-responde a la incidencia del rayo terrible-fascinante del *Ereignis*, sería el encantamiento y el éxtasis. El *acontecimiento-propiación* implica un salto originario a nuevas relaciones y sentidos. Trae entre sus posibles tanto la *apropiación* como la *expropiación*, ambas están en juego cuando la transformación es profunda.

La obra de arte como acontecimiento y ofrenda incluye la referencia a lo sagrado, referencia no borrada después de la “muerte de Dios” (ya detectada por Hegel y propagada por Nietzsche) ni por la pérdida del aura, que la hacía única y distante (Benjamin). Lo sagrado queda como la “huella de los dioses huídos”. (Cf. Rebok, 2015) A despecho de sus fracasos, el poeta (eminentemente Hölderlin) intenta nombrar lo sagrado. El relampaguear del *Ereignis* incluye, entonces, la “tormenta de Dios”. Ese esplendor irradia una peculiar belleza. Transido por la belleza terrible-fascinante, toca pensar ahora el *mundo* como habitable, su significado se desplaza a la constelación y juego de reflejos de los cuatro: cielo, tierra, divinos y mortales. Incoactivamente está el

cuarteto ya presente en *El origen de la obra de arte*, pero se explicita claramente en *La cosa y Construir, habitar, pensar*. (Cf. Heidegger, 1994 / 1967)

Como hitos decisivos que encaminan hacia el *habitar* han de repensarse la relación entre el arte y la técnica como también la relación entre el arte y la corporeidad, ambas bajo el signo de la reintegración en una libertad profundizada. Es sobre todo en la relación del arte con la corporeidad, en la que Heidegger ofrece escasos puntos de apoyo, a excepción de las aperturas por medio de las disposiciones fundamentales (*Stimmungen*). (Cf. Böhme, 2008: 191) La libertad se expande por todo el cuerpo en la *danza*. Ella es en sí misma y toda un *acontecimiento* de transfiguración.¹¹ Sobre la danza y la corporeidad pesa el olvido y hasta el desprecio del pensar, que en los últimos decenios es despejado con un interés creciente.

Hemos destacado que nuestro destino epocal viene marcado por la *técnica*. Si bien es cierto que en el diagnóstico Heidegger parece aproximarse a los sombríos trazos de Friedrich Georg Jünger, (Cf. GROSSMAN, 2005: 68-75)¹² su pensar se distancia de éste porque pretende recuperar la raíz común de *τέχνη* y *ποίησις*. Esto es posible, porque en ambas “centellea el *Ereignis*”. La obra de arte –como intentamos mostrar– es de suyo un “acontecimiento-propiación de verdad” y la técnica –sobre todo en su actual configuración de “técnica de la comunicación” libera un espacio-tiempo

¹¹ Paul Valery (2008: 7) nos presenta a un Sócrates preocupado por encontrar un remedio al aburrimiento existencial y pone la alternativa en boca de Fedro: “¿Y si, por algún milagro, empezaba éste de súbito a apasionarse por la danza?... ¿Si quisiera dejar de ser claro para convertirse en ligero; y si pues, en tentativas de diferir infinitamente de sí mismo, tuviese ánimo de cambiar su libertad de juicio por la libertad de movimiento?” // El mismo autor en *Filosofía de la danza* (Valery, s/f: 6) considera la danza como “*poesía general de la acción de los seres vivos*”, que genera su propio mundo y su tiempo.

¹² El autor acusa a Heidegger haber borrado las huellas de esta influencia. Seguramente Heidegger no desconocía *La perfección de la técnica* de Friedrich G. Jünger (2010), hermano de Ernst Jünger, pero supo sentir la salvación capaz de crecer en este peligro.

propicio al “relampaguear del *Ereignis*”. Si ambos, el arte y la técnica, llegan a reintegrarse en un solo rayo, quizás puedan preparar el aparecer del “dios venidero”.

Referencias bibliográficas:

- Böhme, G. (2008) *Ethik leiblicher Existenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, U. (2004) *Historia de la belleza*, trad. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen.
- Grossman, A. (2005) *Heidegger Lektüren*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Heidegger, M.(2003) *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* [GA 65], Frankfurt am Main, Klostermann.
- _____ (1963) *Der Ursprung des Kunstwerkes en Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann.
- _____ (1967) *Die Frage nach der Technik en Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske. [Trad. (1994) *La pregunta por la técnica en Conferencias y artículos*, Eustaquio Barjau, Barcelona, Ediciones del Serbal.]
- _____ (1957) *Identität und Differenz*, Pfullingen, Neske.
- Jünger, F. (2010) *Die Perfektion der Technik* (1946), Frankfurt am Main, Klostermann.
- Mazón Fonseca, R. (2017) “Heidegger y el Origen de la Obra de Arte”, goo.gl/jNxuR6 , 13-03-2017.
- Pöggeler, O. (1963) *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen, Neske.
- Rebok, M. G. (2007) “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” en *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, n° 15, pp. 55-75.
- Rilke, R. M. (1955) *Duiniser Elegien*, en *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Insel, T. I.
- Valery, P. (2008) *El alma y la danza* en *La Gaceta* (F. C. E.), n°454 (octubre).
- _____ (s/f) *Filosofía de la danza*, trad. Kena Bastien van der Meer, México, Universidad de México.