

JAVIER ORLANDO PEÑA HERRERA

**LA *POESÍA* COMO EXPERIENCIA DEL SER
EN LA MEDITACIÓN DE HEIDEGGER SOBRE EL ARTE**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Filosofía

Bogotá, 26 de julio de 2012

**LA *POESÍA* COMO EXPERIENCIA DEL SER
EN LA MEDITACIÓN DE HEIDEGGER SOBRE EL ARTE**

**Trabajo de Grado presentado por Javier Orlando Peña Herrera, bajo la dirección de
Luis Fernando Cardona Suárez, como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Filosofía**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Filosofía

Bogotá, 26 de julio de 2012

ÍNDICE

ABREVIATURAS Y SÍMBOLOS EMPLEADOS

| | |
|--|----|
| <u>INTRODUCCIÓN</u> | I |
| | |
| <u>Capítulo I. La relación entre poesía y verdad</u> | 1 |
| <u>1. El lugar de la poesía en Platón y en Heidegger</u> | 3 |
| <u>2. La poesía como esencia del arte</u> | 8 |
| <u>3. La primacía de la palabra poética en el arte</u> | 10 |
| <u>4. ¿Qué significa <i>fundar</i> la verdad?</u> | 13 |
| | |
| <u>Capítulo II. ¿Qué tipo de ontología es la poesía?</u> | 20 |
| <u>1. La <i>constitución onto-mitológica</i> de la poesía</u> | 21 |
| <u>2. La <i>poeticidad</i> del lenguaje</u> | 33 |
| | |
| <u>Capítulo III. ¿Puede hablarse de una unidad entre ontología y estética en el segundo Heidegger?</u> | 40 |
| <u>1. La verdad como posible vínculo entre ontología y estética</u> | 41 |
| <u>2. Hegel y Heidegger: Una confrontación en torno a la estética</u> | 44 |
| | |
| <u>Capítulo IV. El habitar poético del <i>Dasein</i> en el mundo</u> | 48 |
| <u>1. El fundamento poético de la historia</u> | 54 |
| <u>2. La poesía como experiencia del ser</u> | 57 |
| | |
| <u>CONCLUSIONES</u> | 73 |
| <u>BIBLIOGRAFÍA</u> | 77 |

ABREVIATURAS Y SÍMBOLOS EMPLEADOS

TEXTOS DE HEIDEGGER

- A Heidegger, M. (2009), “Memoria” (*Andenken*), en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza, Madrid, pp. 87-167.
- AE Heidegger, M (2009), *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona.
- AF Heidegger, M. (2006), *Aportes a la filosofía: acerca del evento*, Biblos, Buenos Aires.
- CAH Heidegger, M. (1990), “El camino al habla”, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 215-243.
- CEH Heidegger, M. (2008), “El concepto de experiencia de Hegel”, en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, pp. 91-156.
- CH Heidegger, M. (2000), “Carta sobre el «Humanismo»”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, pp. 259-297.
- CHP Heidegger, M. (1994), “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 127-142.
- CM Heidegger, M. (1994), “Ciencia y meditación”, en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 39-61.
- COM Heidegger, M. (1990), “La constitución onto-teo-lógica de la metafísica”, en *Identidad y diferencia*, Anthropos, Barcelona, pp. 98-157.
- D Heidegger, M. (2009), *The Danger*, Seminar: Heidegger and the Question of Truth, Boston College, Department of Philosophy (Manuscrito inédito).
- DH Heidegger, M. (1990), “De un diálogo acerca del habla. Entre un Japonés y un Inquiridor”, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 77-140.
- EH Heidegger, M. (1990), “La esencia del habla”, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 141-194.
- EIM Heidegger, M. (2008), “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, pp. 63-90.

- EQM Heidegger, M. (2000), “Epílogo a «Qué es metafísica»”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, pp. 251-258.
- ES Heidegger, M. (2009). *Entrevista del Spiegel*, Tecnos, Madrid.
- EV Heidegger, M. (2000), “De la esencia de la verdad”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, pp. 151-171.
- FND Heidegger, M. (2008), “La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»”, en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, pp. 157-198.
- FT Heidegger, M. (2000), “Fenomenología y teología”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, pp. 49-73.
- HEP Heidegger, M. (2009), “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza, Madrid, pp. 37-53.
- HGR Heidegger, M. (2010), *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”*, Biblos, Buenos Aires.
- HP Heidegger, M. (1990), “El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl”, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 33-76.
- IM Heidegger, M. (1995), *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona.
- M Heidegger, M. (2006), *Meditación*, Biblos, Buenos Aires.
- N, I Heidegger, M. (2000), *Nietzsche. Primer tomo*, Traducción de Juan Luis Vermal, Destino, Barcelona.
- OA Heidegger, M. (2008), “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, pp. 11-62.
- PT Heidegger, M. (1994), “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 9-37.
- QM Heidegger, M. (2000), “¿Qué es metafísica?”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, pp. 93-108.
- QP Heidegger, M. (2010), *¿Qué significa pensar?*, Trotta, Madrid.
- SA Heidegger, M. (2008), “La sentencia de Anaximandro”, en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, pp. 239-277.
- ST Heidegger, M. (2009), *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid.
- YP Heidegger, M. (2008), “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, pp. 199-238.

OTRAS FUENTES

- De Int* Aristóteles (1988), “Sobre la interpretación” (*De Interpretatione*), en *Tratados de Lógica (Órganon)*, Vol. II, Gredos, Madrid, pp. 35-81.
- FE Hegel, G. W. F. (1994), *Fenomenología del espíritu. Prólogo*, El Búho, Bogotá.
- Fr Heráclito (1968), *Fragmentos*, Aguilar, Buenos Aires.
- JS Hölderlin, F. (2001), “Juicio y ser”, en *Ensayos*, Ediciones Hiperión, Madrid, pp. 27-28.
- LE, I Hegel, G. W. F. (1989), *Lecciones de estética I*, Península, Barcelona.
- LE, II Hegel, G. W. F. (1991), *Lecciones de estética II*, Península, Barcelona.
- Met* Aristóteles (2008), *Metafísica*, Alianza, Madrid.
- NT Nietzsche, F. W. (2005), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza, Madrid.
- OP Celan, P. (2002), *Obras Completas*, Trotta, Madrid.
- PIA Hegel, G. W. F. (1978), “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, en *Escritos de juventud*, FCE, México, pp. 219-220.
- Pol* Aristóteles (2000), *Política*, Alianza, Madrid.
- Rep* Platón (2003), *La República*, Alianza, Madrid.

SÍMBOLOS

- §: Parágrafo citado

INTRODUCCIÓN

En la conferencia *El origen de la obra de arte* (1935-36), Heidegger hace una afirmación que, a mi juicio, es muy revolucionaria desde el punto de vista de la estética, aunque, como veremos más adelante, esa conferencia no puede ser considerada solamente como un texto de estética: “*Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal... La esencia del arte es poema. La esencia del poema es, sin embargo, la fundación de la verdad*” (OA., 52 y 54; 59 y 62)¹. Aquí lo primero que debemos tener en cuenta es que el *poema* no es simplemente un conjunto de versos y estrofas compuesto por un poeta en particular, sino que se refiere a la poesía en cuanto tal. En este sentido, afirmar que la esencia del arte es poema implica decir también que la esencia del arte es la poesía.

Uno de los rasgos más notables del pensamiento del llamado “segundo Heidegger” es la importancia que éste siempre le otorga a la poesía, así como la dimensión ontológica que ella adquiere en gran parte del pensamiento del filósofo de la Selva Negra. A partir del llamado “viraje” o “giro” (*Kehre*)², Heidegger empieza a interesarse por la obra de ciertos

¹ En el presente trabajo, todos los textos de Heidegger se citarán usando abreviaturas. En la tabla que precede a esta introducción, están indicados los textos que se van a citar y sus correspondientes abreviaturas. Inmediatamente después de la abreviatura, se indicará la página de la edición española del texto que se esté citando y, cuando sea el caso, se indicará también la página de la edición alemana de las obras completas de Heidegger, es decir, la edición que se conoce con el nombre de *Gesamtausgabe* (GA) y que fue publicada por la editorial Vittorio Klostermann de Fráncfort del Meno. Las mejores ediciones españolas de las obras de Heidegger -como las ediciones de Alianza Editorial- incluyen una paginación marginal que corresponde a la paginación del texto según la *Gesamtausgabe*. Sin embargo, no todas las obras de Heidegger que se han traducido al español han sido editadas con la doble paginación, y, por esta razón, algunas obras se citarán indicando tan sólo la abreviatura y la paginación de la edición española. Por otro lado, algunas obras de Heidegger están divididas en párrafos. Este es el caso de *Ser y tiempo* y de los *Aportes a la filosofía*. Por supuesto, al citar estos textos no sólo se indicarán las páginas de las ediciones correspondientes, sino también el número del párrafo, que irá a continuación del signo ortográfico destinado para este fin (§).

² Sobre la *Kehre*, véase la conferencia *La vuelta (die Kehre)*. Hay una vinculación de la *Kehre* con el origen. Pensar el origen sólo es posible como reversión, como *Kehre*. El origen (*Ursprung*) es aquello oculto en el *primer comienzo*. El comienzo (*Herkunft*) hace visible el origen, pero el origen antecede a cada comienzo. El origen se muestra en el ocultamiento. En la introducción a las lecciones sobre los poemas de Hölderlin *Germania* y *El Rin*, Heidegger hace esta distinción entre origen y comienzo, valiéndose de los ejemplos del clima y de la Primera Guerra Mundial: «“Comienzo” es algo distinto de “inicio”. Un cambio de clima, por ejemplo, comienza con una tempestad, pero su inicio es la transformación total de las condiciones atmosféricas que la preparan. Comienzo es aquello con que algo empieza, inicio es aquello de lo cual algo se

poetas como Hölderlin, Rilke, Novalis y Goethe, entre otros. Pero entre todos estos poetas, Hölderlin se convertirá en el paradigma que Heidegger tendrá en mente para pensar la *esencia* de la poesía, que es justamente el tema de su conferencia *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936), uno de los textos más celebres del “segundo Heidegger”.

Heidegger dirige entonces su atención al arte y fundamentalmente a la poesía, tomando a Hölderlin como paradigma para pensar la esencia de la poesía. ¿Pero por qué Hölderlin y no Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe o cualquier otro de los grandes poetas? Porque Heidegger considera que Hölderlin es el único entre los grandes poetas que poetizó la esencia de la poesía y con ello se convirtió en “*el poeta del poeta*” (HEP., 38; 32). Una de las cosas más características de los textos del “segundo Heidegger” es el énfasis que pone en la poesía, precisamente a partir de su lectura e interpretación de algunos versos y también de poemas enteros de Hölderlin como *Germania, El Rin, Como cuando en día de fiestas, Memoria, Grecia, Regreso al hogar*, entre otros. Ahora bien, ¿cuál es propiamente el lugar de la poesía en el pensamiento del “segundo Heidegger” y qué relevancia tiene dentro del contexto más amplio de la ontología? ¿Qué implicaciones tiene para la ontología, y no sólo para la estética, el hecho de que la poesía sea considerada como la esencia misma del arte?

Como indicábamos al principio, la poesía es para Heidegger la esencia del arte y como tal cumple una función que podríamos llamar *ontológica*: posibilitar el acontecimiento o fundación de la verdad del ser. ¿Pero de cuál verdad está hablando Heidegger? La noción heideggeriana de verdad corresponde a la *ἀλήθεια* griega, es decir, la verdad como *desocultamiento* de lo ente³. “El poema es el relato del desocultamiento de lo ente” (OA.,

origina. La Guerra Mundial se inició hace siglos en la historia político-espiritual de Occidente. La Guerra Mundial comenzó con las batallas en los puestos de vanguardia. El comienzo es inmediatamente dejado atrás, desaparece en el curso del acontecer. El inicio, el origen, en cambio, aparece, antes que nada, en el acontecer, y está plenamente presente recién en su final. Quien comienza muchas cosas, a menudo no llega a un inicio. Ciertamente nosotros, hombres, nunca podemos iniciar con el inicio –sólo un dios puede–, sino que debemos comenzar, es decir, empezar con algo que primero guíe o lo indique» (HGR., §1a; 17).

³ En efecto, Heidegger construye su concepto de verdad traduciendo *ἀλήθεια* como desocultamiento de lo ente: “Si traducimos *ἀλήθεια* con el término «desocultamiento» en lugar de con «verdad», dicha traducción no sólo será «más literal», sino que contendrá también la indicación de volver a pensar o pensar de otro modo el concepto habitual de verdad, en el sentido de la conformidad del enunciado, dentro de ese ámbito aún no comprendido del desocultamiento y desencubrimiento de lo ente” (EV., 160, 188).

53; 61). Ahora bien, ¿esa función ontológica de la poesía como esencia del arte permite pensar que en Heidegger realmente se da una unidad entre ontología y estética? El concepto heideggeriano de poesía no tiene simplemente una dimensión estética, sino más bien ontológica, para no decir “metafísica”. La poesía, en la medida en que permite el desocultamiento de lo ente, podría ser considerada entonces como una especie de ontología fundamental, pero no entendida como la ciencia del olvido del ser (la metafísica), sino más bien como un *pensar* más originario sobre el ser.

Por otra parte, en *El origen de la obra de arte* es claro que para Heidegger la poesía no se limita solamente a ser una de las artes de la palabra, sino que constituye la esencia misma del arte, según podemos ver en esa conferencia, concretamente cuando Heidegger afirma que la esencia del arte es poema y que la esencia del poema es la fundación de la verdad (OA., 52 y 54; 59 y 62).

Sin embargo, en la presente investigación no sólo deberemos tener en cuenta la relación entre la poesía y la ontología como pensamiento del ser, sino también la relación que guarda la poesía con la teología, para lo cual nos basaremos en el Apéndice a *Fenomenología y Teología* (1927), un texto donde Heidegger pone a la poesía como ejemplo de un decir y un pensar no objetivadores -es decir, diferentes al decir y pensar técnico-científicos- para la teología actual. Esto implica que la poesía puede ser pensada también como teología, aunque, por supuesto, no entendida como una ciencia positiva de lo divino, sino más bien como un *decir* o un *pensar* originario sobre la divinidad. Partiendo de esto último, intentaremos demostrar que, aunque Heidegger no lo afirme explícitamente, la poesía tiene una *constitución onto-mitológica*; y con esta formulación evitaremos hablar de una *constitución onto-teológica*, que, por ser propia de la metafísica clásica, no puede ser adjudicada sin más a la poesía. Finalmente, nos preguntaremos cuáles son entonces las consecuencias que tiene la concepción heideggeriana de la poesía para la reflexión sobre el lenguaje y, en particular, sobre el *Dasein* como ser histórico.

El presente trabajo se centrará en la comprensión heideggeriana de la poesía como esencia del arte y fundación de la verdad del ser, y partiendo de esta concepción de lo poético -que se encuentra en textos como *El origen de la obra de arte*-, afirmaremos que en Heidegger

la poesía se presenta como una *experiencia* ontológica, es decir, como una experiencia del ser, lo cual implica una transformación del concepto de experiencia y sobre todo de la manera como la filosofía occidental ha abordado la esencia del arte y de lo poético, pues aquí la poesía ya no será concebida como una simple experiencia estética ni tampoco como una experiencia psicológica de expresión de sentimientos o vivencias subjetivas.

En el primer capítulo de la presente investigación, nos concentraremos en la relación que hay entre poesía y verdad en Heidegger. En primer lugar, abordaremos de modo muy general el problema de la relación entre arte y verdad en Platón, problema que se enmarca en el contexto ético y político de la *República*. Luego veremos la diferencia entre Platón y Heidegger con respecto a la posición que cada uno adopta frente a la poesía y frente la relación que ésta guarda con la verdad. Una vez hecho esto, profundizaremos en la comprensión heideggeriana de la poesía como *esencia* del arte y fundación de la verdad, remitiéndonos a la conferencia *El origen de la obra de arte* y a otros textos de Heidegger en los que se lleva a cabo una meditación sobre la esencia del arte y la poesía. En relación con esa comprensión de la esencia de la poesía, veremos que para Heidegger la palabra poética tendrá una primacía sobre las demás artes, debido a que para él todas las artes son esencialmente poéticas y también porque la poesía es fundación del ser en la palabra. En *El origen de la obra de arte* Heidegger pensará el poema en un sentido más esencial a como hasta ahora se ha pensado -es decir, como un mero fenómeno literario o estético-. Alejándose de esta manera habitual de pensar el poema, Heidegger dirá entonces que el poema es el *relato del desocultamiento de lo ente* y, en esta medida, su esencia es la *fundación de la verdad* (OA., 53-54; 61-62). Para comprender en qué consiste esta fundación, nos remitiremos a los manuscritos de 1936-1938 publicados bajo el título de *Aportes a la filosofía. Acerca del evento* (*Beiträge zur Philosophie - Vom Ereignis*), pues allí Heidegger desarrollada ampliamente el concepto de fundación (*Stiftung*), comprendiéndola como el *esenciarse del fundamento* fundante de la verdad del ser (*Seyn*) como evento (*Ereignis*).

En el segundo capítulo, intentaremos mostrar que la poesía, en la medida en que representa un acontecer de la verdad como desocultamiento de lo ente (*ἀλήθεια*), puede ser también

considerada como *ontología*, siempre y cuando esta expresión no se entienda como una disciplina filosófica, sino más bien como un nuevo *pensar* más originario. Desde esta perspectiva, la poesía no podrá ser entendida solamente como una más de las *bellas artes*, sino como la esencia misma del arte en tanto fundación de la verdad del ser. Además, veremos también que la poesía guarda una estrecha relación con la teología, no entendida como ciencia positiva, sino como un decir y un pensar acerca de la divinidad, los cuales se caracterizan por ser invocadores, y no objetivadores o calculadores como los de la ciencia; pues en efecto la divinidad no puede ser objeto de ningún tipo de objetivación científica, sino que sólo puede ser nombrada, invocada o traída a la presencia por medio de un decir mito-poético, que sólo es propio del poeta. Partiendo de esa doble dimensión de la poesía (la dimensión ontológica y la dimensión teológica o, más bien, mitológica), intentaremos pensar la poesía en su *constitución onto-mitológica*, formulación que emplearemos para evitar definir la poesía como una *onto-teología* sin más, ya que este término lo usa Heidegger para caracterizar precisamente la esencia de la metafísica clásica.

En el tercer capítulo, nos preguntaremos si la concepción heideggeriana de lo poético implica realmente una unidad esencial entre ontología y estética en Heidegger, teniendo en cuenta que el filósofo de Friburgo se distanciaba de la manera clásica de abordar temáticamente el arte y la poesía. En este sentido, mostraremos que en realidad la meditación heideggeriana sobre el arte y la poesía no puede ser comprendida como una “estética” o una “filosofía del arte” en el sentido tradicional de estos términos. En efecto, veremos que la manera como Heidegger piensa la esencia del arte queda por fuera del ámbito de la estética y de la filosofía del arte, porque en el fondo estas dos disciplinas han pensado el arte o bien desde la metafísica o bien desde el discurso objetivador de la ciencia, lo cual es algo que claramente él siempre quiso evitar a toda costa. Una vez hayamos demostrado que la meditación heideggeriana sobre el arte y lo poético no es una estética o en una filosofía del arte, podremos entonces considerar esa meditación en su propia especificidad.

Finalmente, en el cuarto y último capítulo, analizaremos cómo la concepción heideggeriana de la poesía permite pensar el *habitar* del *Dasein* como ser histórico o, como lo diría el

poeta Hölderlin, el habitar del hombre en la tierra. Al final de nuestra investigación, veremos que a partir de la comprensión ontológica de la esencia de lo poético en Heidegger podemos pensar la poesía como una *experiencia* del ser.

Con respecto al modo de citación de las fuentes, ya hemos dicho que en el presente trabajo los textos de Heidegger -tanto sus grandes obras como sus artículos y conferencias- se citarán empleando abreviaturas e indicando la página de la edición española del texto citado y, en algunos casos, también la página de la edición alemana, debido a que algunas ediciones españolas incluyen la paginación del texto según la *Gesamtausgabe*. Las fuentes de otros autores relevantes de la tradición filosófica, con los cuales Heidegger entra en diálogo -Platón, Aristóteles, Hegel y Nietzsche, entre otros-, también se citarán con abreviaturas y, cuando sea el caso, se indicará también la página de las ediciones canónicas de las obras de esos autores -por ejemplo, la edición de Stephanus en el caso de los diálogos de Platón y la edición de Bekker en el caso de las obras Aristóteles-. En la tabla que precede a esta introducción, están indicadas las fuentes que se citarán a lo largo del presente trabajo y sus respectivas abreviaturas. Para citar a los comentaristas, se empleará la reconocida metodología de la *American Psychological Association* (APA). Según esta metodología, al citar a un comentarista se indicará el apellido del autor citado, el año de publicación del documento y la página de la cita. Los datos bibliográficos como el traductor, la editorial y la ciudad de publicación del documento se indicarán en la bibliografía general que se encuentra al final del presente trabajo.

Capítulo I

La relación entre poesía y verdad

Como la presente investigación tiene por objeto profundizar en la comprensión heideggeriana de la poesía como esencia del arte y también en la relación que guarda la poesía con el problema de la verdad, es necesario, en un primer momento, tener en cuenta lo que podríamos considerar como la antípoda de Heidegger con respecto a la valoración del arte y la poesía: el discurso de Platón sobre el arte. En la *República*, concretamente en los Libros III y X, el arte es entendido como imitación (*μίμησις*)⁴ y, en cuanto tal, es considerado también en su relación con el problema de la verdad. Pero Platón ve esta relación de una manera “negativa”, ya que, para él, la imitación (como lo propio del arte) ocupa un tercer lugar con respecto a la verdad (*Rep.*, 602c). De manera que el arte en cuanto imitación vendría siendo lo no-verdadero o, por lo menos, lo menos verdadero, lo aparente: “...el imitador... no entiende nada del ser, sino de lo aparente” (*Rep.*, 601b). En Heidegger, por el contrario, el arte tiene que ver con la verdad en un sentido mucho más “positivo”, pues para el filósofo alemán el arte es precisamente el acontecimiento de la verdad. Heidegger define el arte como “*un llegar a ser y acontecer de la verdad*” (OA., 52;

⁴ Tanto en Platón como en Aristóteles, el término griego *μίμησις* significa “imitación” y ésta, referida al arte, significa representación de la naturaleza. Platón habla sobre la *μίμησις* en el *Ion* y en la *República* (Libros II, III y X). En el *Ion* indica que la poesía es el arte de la locura divina o la inspiración. Debido a que el poeta sufre de esa locura, su función no puede ser la transmisión de la verdad. Para Platón, la verdad es, por excelencia, la preocupación del filósofo, no de los poetas ni de los oradores. Los oradores pueden persuadir a una audiencia gracias al arte de la retórica, sin necesidad empero de decir la verdad. En el libro II de la *República* Platón muestra la necesidad de considerar seriamente la poesía y sus seducciones. En el Libro X presenta la metáfora del fabricante de camas, en la que el carpintero es comparado con dios. Hay tres camas: una cama que existe en la naturaleza (la cama hecha por dios, la Idea); una cama fabricada por el carpintero, el artista que imita la cama hecha por dios; y una cama representada por el pintor o el poeta, que, al copiar el trabajo del carpintero en sus obras, produce imitaciones que están tres veces alejadas de la verdad. Tanto los pintores como los poetas, aunque pueden pintar o describir a un carpintero o a cualquier otro artesano, no por ello saben nada del arte del carpintero o del artesano. Es cierto que cuanto mejores sea los pintores y los poetas, sus obras de arte se asemejarán más fielmente a la realidad del carpintero que hace la cama, pero, aún así, siguen siendo simples imitadores que jamás alcanzarán la verdad (en este caso, la cama creada por dios). Los poetas, empezando por Homero, lejos de mejorar y educar a los hombres, no poseen el conocimiento de los artesanos y son meros imitadores que sólo son capaces de copiar imágenes de la virtud y nunca pueden alcanzar la verdad, la cual sí es accesible para el filósofo.

59)⁵. Además, con respecto a la poesía, Heidegger no la entiende simplemente como una de las artes miméticas (como diría Platón), sino como la *esencia misma del arte*, precisamente por su relación con la verdad: “*Todo arte es en su esencia poema* en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal” (OA., 52; 59). La poesía como esencia del arte es entonces el acontecimiento de la verdad, entendida como desocultamiento de lo ente en su ocultamiento⁶. De esta manera, mientras Platón critica la poesía mimética por estar alejada de la verdad, Heidegger pone a la poesía en un elevado estatus ontológico, al considerarla como la esencia del arte y como acontecer de la verdad. Sin embargo, este estatus ontológico no puede ser comprendido en el sentido de la ontología clásica.

En el presente capítulo, se analizará la relación entre la poesía y la verdad en Heidegger. Pero antes de entrar en este camino, se hará, en primer lugar, una presentación general del problema del arte y su posición frente a la verdad en Platón, concretamente en el contexto ético y político de la *República*; y luego veremos el contraste entre Platón y Heidegger con respecto a la valoración de la poesía y su relación con la verdad. En segundo lugar, nos centraremos en la comprensión heideggeriana de la poesía como *esencia* del arte y como fundación de la verdad, pero no sólo en *El origen de la obra de arte*, sino también en otros textos en los que Heidegger piensa el arte y la poesía, tales como *Hölderlin y la esencia de la poesía* y *La pregunta por la técnica*, entre otros. En tercer lugar, veremos cómo la palabra poética tiene la primacía en el arte, debido a que, para Heidegger, todas las artes

⁵ *El origen de la obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)* es el primer ensayo de los *Holzwege (Caminos de bosque)*. La primera versión de la conferencia fue dictada el 13 de noviembre de 1935 en la *Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft* de Friburgo de Brisgovia y fue repetida en enero de 1936 en Zúrich por invitación de la asociación de estudiantes de la Universidad. La versión de *Caminos de bosque* contiene tres conferencias dictadas en el *Freie Deutsche Hochstift* de Frankfurt am Main el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936. El Epílogo fue escrito más tarde y el Apéndice fue redactado en 1956 y publicado por primera vez en 1960 en la edición especial del texto en la *Universal-Bibliothek* de la editorial Reclam. En el presente trabajo, la conferencia *El origen de la obra de arte* se citará empleando la abreviatura OA e indicando primero la página de la edición española y luego su correspondiente en la edición alemana (*Gesamtausgabe. Band 5. Holzwege*).

⁶ Para el poeta Paul Celan, el arte también es esencialmente poesía. Sin embargo, en *Cambio de aliento* Celan habla del poema (*das Gedicht*) como el *nadema (das Genicht)*. De modo que el poema no sólo sería entonces el espacio del ser, sino también el espacio del no-ser: “(TE CONOZCO, tú la muy encorvada eres, / yo, el traspasado, soy tu sometido. / ¿Dónde flamea la voz que de ambos ateste? / Tú - toda realidad. Yo - todo delirio.) / BARRIDO por el mordiente del / viento radiante de tu lenguaje, / el palabreo variopinto de lo vice- / vivido - el cien / lengüero falso / poema, el nadema” (OC., 213-214).

son esencialmente poéticas, pero también debido al carácter fundacional de la poesía, que no es reducible al poema como fenómeno literario, pero que sí se muestra a cabalidad en el *Poema*. Heidegger entiende el poema en un sentido muy amplio y de una manera mucho más esencial a como nosotros lo entendemos. En *El habla en el poema*, Heidegger afirma que “todo gran poeta poetiza sólo desde un único Poema” (HP., 35)⁷; y en *El origen de la obra de arte* afirma que el poema es “el relato del desocultamiento de lo ente” (OA., 53; 61) y que la esencia del poema es la fundación de la verdad (OA., 54; 62). Por último, nos remitiremos a la noción de fundación en los *Aportes a la filosofía*, con el fin de comprender qué significa *fundar* la verdad en el ámbito del arte.

1. El lugar de la poesía en Platón y en Heidegger

Como veremos, Platón y Heidegger representan dos polos opuestos con respecto a la valoración de la poesía en su relación con la verdad de lo ente. Mientras que la poesía en Platón, entendida como *μίμησις*, tiene un carácter negativo por su posición alejada de la verdad y de la razón (*Rep.*, 603a-b), en Heidegger, en cambio, la poesía adquiere un elevado estatus ontológico al ser pensada como fundación de la verdad, y esto la convierte en esencia del arte, ya que para Heidegger el arte es precisamente un acontecimiento de la verdad. Pero para entender mejor este contraste, miremos primero en qué consiste propiamente la interpretación platónica del arte como *μίμησις* y su problemática relación con la verdad.

La teoría del arte como *μίμησις*, o lo que algunos llamarían la estética de Platón, se encuentra principalmente en los Libros III (392c-398b) y X (595a-608b) de la *República*. En el Libro III, Platón piensa la *μίμησις* en un contexto ético y político: su papel con respecto a la educación de los guardianes y gobernantes de la *πόλις*. Aquí la *μίμησις* se refiere a la narración imitativa (dramática), que Platón contrapone a la narración simple (392d-394d). Ambos estilos narrativos pueden estar juntos, como en el caso de Homero,

⁷ El texto *El habla en el poema* apareció por primera vez bajo el título *Georg Trakl. Una dilucidación de su Poema* en la revista *Merkur* 1953, nº 61, pp. 226-258. En la presente investigación, se citará este texto usando la abreviatura HP e indicando solamente la página de la edición española.

que narra leyendas con sus propias palabras y con las que pretende también que sean las palabras reales de sus personajes. Platón ve en las artes miméticas un peligro ético: la práctica de la imitación implica el riesgo de llegar a convertirse en lo que se imita:

...si [los guardianes] han de imitar, que empiezan desde niños a practicar con modelos dignos de ellos, imitando caracteres valerosos, sensatos, piadosos, magnánimos y otros semejantes; pero las acciones innobles no deben ni cometerlas ni emplear su habilidad en remedarlas, como tampoco ninguna otra cosa vergonzosa, no sea que empiezan por imitar y terminen por serlo en realidad... cuando se practica durante mucho tiempo y desde la niñez, la imitación se infiltra en el cuerpo, en la voz, en el modo de ser, y transforma el carácter alterando su naturaleza... (395c-d).

En el Libro X (595a-602c), por otra parte, la crítica de Platón a la *μίμησις* se enmarca en el contexto ontológico de la teoría de las ideas. Platón reconoce tres grados de realidad: una idea, las copias imperfectas en el mundo material y sus representaciones artísticas. Para explicar esto, se vale del famoso ejemplo de las tres camas, que supone una gradación ontológica: dios, el carpintero y el pintor (imitador), cuyas obras son respectivamente: la cama natural (o la idea de la cama), la cama fabricada (la copia material de la idea de la cama) y la cama pintada en el cuadro. Por supuesto, ésta última cama, la cama pintada por el artista, no es una cama real. En este sentido, el poeta imitativo es un fabricante de apariencias, esto es, de representaciones que ocupan un tercer lugar con respecto a la verdadera realidad: "...al autor de la tercera especie, empezando a contar por la natural, le llamas imitador" (*Rep.*, 597e). Este *tercer lugar* que ocupan las obras del imitador con respecto a la verdad supone ya una crítica al arte por parte de Platón, que lo reduce a pura apariencia. Por ejemplo, un artista que puede pintar a un zapatero trabajando, sin entender nada del oficio de éste último, sólo es un imitador. Según Platón, esto es precisamente lo que hacen los poetas. El problema es que los hombres creen que los poetas por el hecho de representar la actividad de un artesano, un general o un sacerdote, pueden efectivamente ser artesanos, estrategas o autoridades religiosas y morales. Sin embargo, lo cierto es que el poeta solamente es capaz de aparentar: "...el imitador... no entiende nada del ser, sino de lo aparente" (*Rep.*, 601b). Como podemos ver, la posición de Platón con respecto a la *μίμησις* es aquí bastante extrema: "...el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita..., por tanto, la imitación no es cosas seria, sino una niñería" (*Rep.*,

602b). Pero además de ser una simple “niñería”, la *μίμησις* versa sobre algo que está distante de la verdad (*Rep.*, 602c).

Sin embargo, el problema de Platón con la *μίμησις* no es solamente un problema de carácter ontológico, sino también ético. En efecto, en la *República* Platón presenta una serie de objeciones morales y psicológicas a la poesía mimética. El arte mimético sólo ofrece apariencia, sin que ésta sea corregida por ninguna medida, de modo que no puede hablarle a la razón, sino sólo a la parte más inferior del alma: “...la pintura y, en general, todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero... Y así... sólo lo vil es engendrado por el arte imitativo” (*Rep.*, 603a-b). De ahí que los poetas (especialmente los trágicos) representen acciones y emociones violentas, en lugar de la actividad tranquila y racional del alma. Las representaciones artísticas del poeta imitativo, además de estar distantes de la realidad y de la verdad, despiertan la parte irracional del alma, haciendo imposible el control del hombre sobre las pasiones ante las desgracias de la vida (*Rep.*, 603e). De esta manera, la poesía imitativa puede llegar a corromper a las mejores naturalezas, porque incluso lo mejor que hay de nosotros disfruta viendo el comportamiento trágico y elogia al poeta que puede afectar con tanta fuerza nuestras pasiones.

La poesía mimética estimula las pasiones más bajas del alma (como la concupiscencia y la cólera), las cuales deberían estar bajo el gobierno de la razón, con el fin de alcanzar la felicidad y la virtud (*Rep.*, 606d). Debido a este peligro, la razón exige desterrar a la poesía de la *πόλις*. Sin embargo, como el encanto de la poesía es tan fuerte, Platón considera que hay que darle la oportunidad de defenderse y justificar su lugar en la *πόλις*, concretamente su lugar en la educación de los ciudadanos en la virtud. Pero si la poesía no logra demostrar que ella no sólo es placentera sino también útil para los hombres, es decir, si no muestra una clara función política, entonces habrá que expulsarla, manteniendo la convicción de que ella está lejos de la verdad y que además pone en peligro la *república interior* de cada hombre, es decir, el gobierno que cada uno tiene sobre sí mismo (*Rep.*, 607c-608b). Platón considera que no vale la pena descuidar la justicia y la virtud sólo por la poesía (*Rep.*,

608b) y, como el enamorado que se aparta de su amado porque sabe que su amor no le hace bien (*Rep.*, 607e), piensa que es necesario prescindir de la poesía por el bien de la *πόλις*, aunque haya buenas razones para entregarse a sus delicias, razones como el placer.

Ahora bien, como ya hemos examinado la crítica de Platón al arte entendido como *μίμησις* (al menos en la *República*) ahora podemos dirigir de nuevo nuestra mirada sobre la posición contraria: la posición de Heidegger frente a la poesía. Lo primero que vemos en Heidegger es que su comprensión del arte y de la poesía no tiene una carga ética y política tan fuerte como la que veíamos en Platón, aunque sí la tenga en un sentido general, pues no olvidemos que la poesía tiene como tarea fundamental fundar un pueblo y, para esto, ella se debe apartar del mero divertimento⁸. Heidegger piensa el arte y su relación con la verdad desde una dimensión ontológica, desde su propio *pensar* y con el lenguaje de su propio *pensar*. En pocas palabras, para Heidegger la poesía es el primer llamado del ser.

Pero antes de volver de nuevo a Heidegger sería interesante considerar otro modelo de relación entre el arte y la verdad que también se opone a Platón, incluso más que Heidegger, a saber, Nietzsche. Mientras que Platón pone como valor supremo a la verdad por encima del arte, al ser por encima de la apariencia y a la idea por encima de la imitación, Nietzsche, en cambio, hace todo lo contrario: “...la verdad no vale como medida suprema del valor, ni mucho menos como poder supremo... El arte tiene *más valor* que la verdad” (*La voluntad de poder*, § 853 del año 1887/88, citado en: FND., 179-180; 222-223). Por esta razón, en su ensayo titulado *La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»* Heidegger señala que en Nietzsche “el arte es el valor supremo. En relación con el valor llamado verdad, es un valor más elevado” (FND., 180; 223)⁹. Por supuesto, aquí Heidegger

⁸ En este sentido, la poesía es política o no lo es. La poesía funda un pueblo en el sentido de congregarse a una comunidad, como ocurría en Grecia con Homero. Sobre la relación entre poesía y política en Heidegger, véase el libro de Philippe Lacoue-Labarthe *Heidegger. La política del poema*, Editorial Trotta, Madrid, 2007.

⁹ Las partes principales del texto *La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»* fueron públicamente expuestas varias veces en 1943 en círculos reducidos. El contenido del texto se basa en las lecciones sobre Nietzsche pronunciadas por Heidegger entre 1936 y 1940 en el transcurso de cinco semestres en la Universidad de Friburgo de Brisgovia. Dichas lecciones se proponían concebir el pensamiento de Nietzsche como la consumación de la metafísica occidental. Los pasajes de las obras de Nietzsche -de la versión alemana de Heidegger- han sido extraídos de la edición *Grossoktavausgabe*. En el presente trabajo, el texto *La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»* se citará empleando la abreviatura FND e indicando, en primer lugar, la página de la edición española y, en segundo lugar, su correspondiente en la edición alemana.

no será tan radical en su formulación como Nietzsche, que pone el arte por encima de la verdad, sino que más bien piensa estos dos “valores” en su relación de mutua pertenencia, en la medida en que, para Heidegger, tanto el arte como la verdad representan el desocultamiento de lo ente. El hecho de que el arte haga posible el *acontecer* de la verdad como desocultamiento de lo ente, no implica para nada una situación de inferioridad o subordinación de la verdad con respecto al arte, sino que más bien habría una identidad axiológica entre arte y verdad.

La relación de Platón con la poesía se entablaba en el espacio de la virtud, mientras que en Heidegger dicha relación se aborda desde el ámbito de la verdad. Pero la relación entre arte y verdad en Heidegger es una relación *destinal*, no moral o histórica como en Platón. La verdad es el destino (*Geschick*). Por otro lado, aquí también hay que tener en cuenta que Heidegger se opone tanto a Platón como a Nietzsche por la misma razón: la metafísica que se encuentra a la base de ambos. Heidegger pone en el mismo lugar, y de manera muy acertada, a Platón y a Nietzsche, que representa la consumación de la historia de la metafísica como historia del olvido del ser. Hay una línea de continuidad entre Platón y Nietzsche, aunque se trate de una continuidad inversa. Tanto Platón como Nietzsche pensaron el arte, ya sea con respecto a la virtud o ya sea con respecto a la voluntad y el valor, pero no pensaron el arte desde la esencia del arte, como sí lo hará Heidegger en *El origen de la obra de arte* y en otros textos. Sin embargo, aquí será muy importante tener en cuenta que cuando Heidegger afirma que la poesía es la esencia del arte, él se aleja de la noción clásica de esencia y de la concepción del arte como representación de una esencia. Con esta posición transformará el concepto clásico de esencia, usando el término alemán *Wesen*¹⁰, que también puede traducirse simplemente como *ser*. De modo que lo poético no es propiamente una esencia en el sentido clásico, sino más bien el *ser* del arte. ¿En qué consiste entonces la esencia del arte para Heidegger?

¹⁰ Heidegger también utiliza el término *Wesung*, un término inventado por él mismo y que suele traducirse como *esenciarse* o *esenciación*. Después del planteamiento de la pregunta por el sentido del ser en *Ser y tiempo*, los *Beiträge* representan el primer intento abarcador de un planteamiento más originario que interroga por el sentido en tanto verdad y esenciarse del ser (*Wesung des Seyns*) como *acaecer*, como *evento* (*Ereignis*).

2. La poesía como esencia del arte

Según Heidegger, “en tanto que el poner a la obra de la verdad, el arte es poema” (OA., 54; 62). En la medida en que se entiende aquí el arte como acontecimiento de la verdad y la poesía como fundación de la verdad, la esencia del arte es la poesía, el poema o lo poético. Es claro que para Heidegger la poesía no es solamente una de las bellas artes o la principal de ellas, sino que constituye la *esencia* del arte, de modo que todo arte es esencialmente poético. De hecho, Heidegger considera que todas las modalidades del arte, como la arquitectura, la escultura, la danza y la pintura, son formas de poetizar y, en consecuencia, modos de esclarecimiento de la verdad. Para Heidegger, el darse de la verdad del ser acontece tanto en el poetizar como en el pensar, pero ello no quiere decir que sean reductibles el uno al otro, pues en realidad son dos riberas distintas de un mismo río: el ser. Heidegger considera que entre el poetizar y el pensar, hay una sutil pero clara diferencia.

Sin embargo, la formulación heideggeriana según la cual la poesía sería la esencia del arte y con ello todo arte sería entonces poético, podría parecernos hoy un poco arbitraria, pues considerar que todo arte es esencialmente poético implicaría, a primera vista, pasar por alto la especificidad de cada una de las artes, tal como se suele señalar en todo pensamiento clasificatorio, al cual hace parte la metafísica. Las categorías metafísicas son categorías clasificatorias, aunque la diferencia ontológica no es una clasificación, sino un movimiento del ser.

Normalmente se considera que la poesía es una de las artes de la palabra que se distingue de las artes de la imagen, como la arquitectura, la escultura o la pintura. Difícilmente un artista estaría dispuesto a admitir que estas artes son de la misma naturaleza que la poesía. Lo mismo sucede con nosotros (en tanto espectadores): en principio no pensaríamos que un poema pudiera ser de la misma naturaleza que un cuadro, una escultura o un templo griego en ruinas. Sabemos que son obras de arte y que ser obras de arte es la naturaleza que comparten, su *esteticidad*; pero también sabemos que cada una de estas artes supone un medio distinto de producción y expresión. Sabemos, por ejemplo, que la pintura se sirve de la imagen, mientras que la poesía se sirve de la palabra. Pero entonces: ¿cómo es posible pensar que las artes de la imagen sean poéticas, y que lo sean no en un sentido metafórico,

sino de un modo esencial? En realidad, el hecho de que Heidegger considere que dichas artes (pintura, escultura y arquitectura) sean poéticas no significa empero que esté ignorando o pasando por alto la especificidad de cada una ellas o el medio de expresión del cual se sirven. Aquí hay tener en cuenta que para Heidegger el arte, en cuanto acontecimiento del ser, no radica en la simple adecuación de un contenido determinado -la belleza- a una forma o materia. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger menciona algunas obras de arte para hacer un ejercicio fenomenológico, es decir, para abordar cada una de las artes en su especificidad: la imagen de las botas de labranza en el cuadro de Van Gogh, el himno de Hölderlin “El Rin”, el poema de Meyer “La fuente romana”, la tragedia *Antígona* de Sófocles, las esculturas de Egina, la catedral de Bamberg y un templo griego. De manera que no se trata de reducir todas las artes a la palabra, aunque sí haya una cierta primacía de ésta, como veremos más adelante. Heidegger no está haciendo entonces una reducción arbitraria de todas las artes a la poesía, si por ésta entendemos solamente el arte de la palabra como lenguaje articulado. Debemos tener en cuenta que el concepto heideggeriano de poesía es mucho más amplio que el concepto que normalmente tenemos de ella de acuerdo con la clasificación típica de las artes. La poesía no es simplemente el arte de componer poemas, versos y estrofas, sino que, en tanto arte, la poesía es un modo de esclarecer la verdad o, en última instancia, un acontecimiento de la verdad como desocultamiento de lo ente (*ἀλήθεια*). Su función ontológica es entonces llevar al ente al desocultamiento de su verdad. En consecuencia, la poesía no es simplemente el arte de la palabra, sino el arte del ser, y la palabra no es el medio de expresión del ser, sino el lugar en donde acontece el ser.

Ahora bien, *El origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía* no son los únicos textos en los que Heidegger piensa el arte o la poesía como modos del desocultamiento de lo ente. Al final de *La pregunta por la técnica*¹¹, Heidegger afirma que

¹¹ Tras su inhabilitación, Heidegger reapareció en diciembre de 1949 en un ciclo de conferencias titulado *Einblick in das was ist*, que tuvo lugar en el Club de Bremen, y que se componía de cuatro conferencias, entre ellas la titulada *La imposición (Das Gestell)*. Esta conferencia, revisada y ampliada, se convirtió en *La pregunta por la técnica (Die Frage nach der Technik)*, conferencia dictada por Heidegger en la Academia Bávara de Bellas Artes el 18 de noviembre de 1953, dentro del ciclo *Die Künste im technische Zeitalter*. Se publicó junto con otras conferencias y artículos bajo el título *Vorträge und Aufsätze* en 1954. En la presente

el desocultamiento de lo ente que prevalece en todo arte de lo bello es la poesía o lo poético. Para afirmar esto Heidegger rescata el sentido original que la palabra griega *τέχνη*, que designaba el arte en su relación con la *ποίησις*, entendida como el acto poético del desocultamiento de lo ente:

Antes no sólo la técnica llevaba el nombre de *τέχνη*. Antes se llamaba *τέχνη* también a aquel hacer salir oculto que trae-ahí-delante la verdad, llevándola al esplendor de lo que luce. 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. En el comienzo del sino de Occidente, en Grecia, las artes ascendieron a la suprema altura del hacer salir de lo oculto a ellas otorgada. Trajeron a la presencia a los dioses, trajeron a la luz la interlocución del sino de los dioses y de los hombres. Y al arte se le llamaba sólo *τέχνη*. Era un único múltiple salir de lo oculto... Las artes no procedían de lo artístico. Las obras de arte no eran disfrutadas estéticamente. El arte no era un sector de la creación cultural. ¿Qué era el arte?... ¿Por qué llevaba el sencillo nombre de *τέχνη*? Porque era un hacer salir lo oculto que trae de y que trae ahí delante y por ello pertenecía a la *ποίησις*. Este nombre lo recibió al fin como nombre propio aquel hacer salir lo oculto que prevalece en todo arte de lo bello, la poesía, lo poético (PT., 36; 38).

Para Heidegger, la palabra *ποίησις* no significa simplemente *producción*, como tradicionalmente se la ha entendido, sino que es algo mucho más esencial: la *ποίησις* es un descubrir, un salir de lo oculto, un traer a la presencia. A continuación, veremos cómo la palabra poética lleva a cabo la función ontológica del desocultamiento de lo ente, lo cual le otorga la suprema primacía dentro del conjunto de las artes particulares.

3. La primacía de la palabra poética en el arte

¿Por qué escoge Heidegger a la poesía para otorgarle el estatuto de *esencia del arte* y por qué no más bien a la escultura, la arquitectura, la pintura, la música o la danza? Este es el problema que sale primero a la vista, cuando uno se detiene a examinar la formulación: la esencia del arte es poesía. ¿No hay aquí una cierta arbitrariedad? La respuesta es clara: no. Porque la poesía es *λόγος*. La esencia poética del arte implica entonces una preeminencia del lenguaje o, más precisamente, de la palabra, la cual es para Heidegger esencialmente poética. Pero esta preeminencia va más allá de la primacía lingüística que se le puede dar al

investigación, citaremos *La pregunta por la técnica* empleando la abreviatura PT e indicando la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

lenguaje (*Sprache*)¹². En *Hölderlin y la esencia de la poesía*¹³, Heidegger afirma que el lenguaje originario es la poesía y que la poesía es la instauración o fundación del ser en la palabra (HEP., 46 y 48; 38 y 40)¹⁴. A su vez, esto trae consigo una primacía ontológica de la palabra poética. ¿Pero sobre qué tiene primacía la palabra? Sobre la imagen, y por eso para Heidegger el arte no puede ser pensado como representación.

La palabra poética prima sobre las artes visuales (la pintura, la arquitectura y la escultura)¹⁵. Esta primacía de la palabra poética se comprende mejor si tenemos en cuenta que para Heidegger las demás modalidades artísticas (como la escultura y la arquitectura) son también *modos de poetizar* que acontecen en el ámbito de la palabra:

... la arquitectura y la escultura acontecen siempre y únicamente en el espacio abierto del decir y del nombrar. Éstos son los que las dominan y las guían. Por eso siguen siendo caminos y modos propios de establecer la verdad en la obra. Son, cada una para sí, una forma propia de poetizar dentro de ese claro del ente que ya ha acontecido en el lenguaje aunque de forma inadvertida (OA., 54; 61).

¹² Aquí hay que tener en cuenta que el término alemán *Sprache* puede significar varias cosas: lenguaje, habla, idioma, lengua, manera de hablar, etc.

¹³ *Hölderlin y la esencia de la poesía* (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*) fue un discurso pronunciado el 2 de abril de 1936 en Roma y publicado en el número de diciembre del mismo año en la revista *Das innere Reich*. Un número extraordinario apareció en 1937 en 1ª y 2ª ediciones en la casa Albert Langen/Georg Müller de Múnich. En el presente trabajo, la conferencia *Hölderlin y la esencia de la poesía* se citará empleando la abreviatura HEP e indicando primero la página de la edición española y luego su correspondiente en la edición alemana.

¹⁴ “La poesía es fundación en la palabra del ser” (HEP., 46; 38). “Pero el lenguaje originario, por su parte, es la poesía en cuanto fundación del ser” (HEP., 48; 40).

¹⁵ Heidegger considera los tres casos en *El origen de la obra de arte*. Con respecto a la pintura, Heidegger hace todo un análisis del cuadro de las botas de Van Gogh, a propósito de la facultad de la obra de arte para establecer la verdad de lo ente: “El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que *es* de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *ἀλήθεια*. Nosotros decimos «verdad» sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad. En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. «Poner» quiere decir aquí erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer” (OA., 25; 25). Para Heidegger, la pintura es arte en cuanto es *poética*, y esto quiere decir que es fundadora de la verdad de lo ente. Para el caso de la pintura, véase también *Sobre la Madonna Sixtina*. Sobre la arquitectura, véase *Habitar, construir, pensar*. La arquitectura es arte en cuanto es un *habitar*. Y sobre la escultura y el arte plástico en general, véase *Arte y espacio*, un breve texto que Heidegger le dedicó a su amigo el escultor español Eduardo Chillida.

En este sentido, esta primacía ontológica del *lóγος* poético supone también un lugar privilegiado de la poesía dentro de todas las artes, en la medida en que ella misma trasciende el arte:

Si todo arte es, en esencia, poema, de ahí se seguirá que la arquitectura, la escultura, la música, deben ser atribuidas a la poesía. Ésta parece una suposición completamente arbitraria. Y lo es, mientras sigamos opinando que las citadas artes son variantes del arte del lenguaje, si es que podemos bautizar a la poesía con este título que se presta a ser malentendido. Pero la poesía es sólo uno de los modos que adopta el proyecto esclarecedor de la verdad, esto es, del poetizar en sentido amplio. Con todo, la obra del lenguaje, la poesía en sentido estricto, ocupa un lugar privilegiado dentro del conjunto de las artes (OA., 52-53; 60).

Aquí hay que resaltar que la poesía no se limita al arte de la palabra lingüística, sino que es uno de los modos que adopta el esclarecimiento de la verdad, es decir, el acontecimiento de la verdad en el claro del ser (*Lichtung des Seins*). Pero aún así no puede negarse la primacía de la poesía sobre la totalidad de las artes. Aquí Heidegger recibe cierta influencia de las *Lecciones de estética* de Hegel. La poesía ocupa la mayor jerarquía dentro de lo que Hegel llama el *sistema de las artes particulares*, conformado por arquitectura, escultura, pintura, música y poesía (LE., I, 66-82)¹⁶. En términos hegelianos, la poesía logra el mayor grado de expresión de la idea de la belleza, la idea que, según Hegel, unifica a todas las demás¹⁷. Pero la primacía de la palabra también está dada por el carácter fundacional de la poesía. La poesía funda el ser de lo ente con la palabra y en el espacio de la palabra: “Poesía es

¹⁶ En Hegel, el arte es uno de los tres momentos del Espíritu Absoluto (junto con la religión revelada y la filosofía) y son tres las formas particulares mediante las cuales el ideal de lo bello se realiza en la historia: la forma simbólica (arquitectura), la forma clásica (escultura) y la forma romántica (pintura, música y poesía). En otras palabras, las artes particulares se clasifican según el grado de expresión del ideal de lo bello: la arquitectura (correspondiente al arte simbólico), la escultura (arte clásico) y la pintura, la música y la poesía (que forman la serie de las artes románticas).

¹⁷ Con respecto a la primacía de la poesía en Hegel, véase el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán* (1796/97?), un texto juvenil firmado por los tres amigos de Tubinga (Hegel, Hölderlin y Schelling), en el que sostienen que la poesía es y será por siempre la maestra de la humanidad: “Finalmente, la idea que unifica a todas las otras, la idea de la *belleza*, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la belleza*. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos ortodoxos. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No se puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético. Aquí debe hacerse patente qué es al fin y al cabo lo que falta a los hombres que no comprenden [nada de las] ideas y que son lo suficientemente sinceros para confesar que todo les es oscuro, una vez que se deja la esfera de los gráficos y de los registros. La poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era en el comienzo: *la maestra de la humanidad*; porque ya no hay ni filosofía ni historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes” (PIA., 220).

fundación mediante la palabra y en la palabra” (HEP., 45; 38). De modo que la palabra poética es, al mismo tiempo, el medio y el ámbito de fundación del ser. Precisamente por esta razón Hölderlin dirá que los poetas fundan lo que permanece (*Andenken*, IV, 63, v. 59).

4. ¿Qué significa *fundar* la verdad?

Ahora bien, cuando Heidegger afirma que la poesía es fundación de la verdad, ¿qué debemos entender aquí por “fundar” (*stiften*)? ¿Qué significa para Heidegger fundar la verdad o fundar el ser? Para contestar esta pregunta, debemos remitirnos a una obra que algunos han considerado como la segunda más importante de Heidegger después de *Ser y Tiempo: los Aportes a la Filosofía: acerca del evento* (1936-1938)¹⁸. Según los *Aportes*, fundar (*stiften*) el *ser-ahí* (*Dasein*) significa dar lugar a la fundación (*Stiftung*) de la verdad del ser. La fundación es entonces la donación propia que otorga el espacio-tiempo para que acontezca el evento apropiador (*Er-eignis*). En esta fundación, el *ser-ahí* es buscador, cuidador y guardián del ser:

¿Pero quién es capaz de entonar esta disposición fundamental de la espantante-temerosa retención en el hombre esencial? ¿Y cuántos apreciarán que *este* afinamiento a través del ser [*Seyn*] no fundamenta ningún desviarse del ente, sino lo contrario?: la inauguración de la simplicidad y grandeza y la originaria forzosa necesidad de abrigar en el ente la verdad del ser [*Seyn*], para así dar al hombre histórico nuevamente un objetivo: *convertirse en el fundador y cuidador de la verdad del ser* [*Seyn*], *ser* el ahí

¹⁸ Los *Aportes a la Filosofía* son unos manuscritos que datan de 1936-1938, pero que fueron publicados en 1989, a cien años del nacimiento de su autor en el tomo 65 de las *Obras completas*, bajo el título de *Beiträge zur Philosophie - Vom Ereignis*. Estos manuscritos pueden ser considerados como la segunda gran obra de Heidegger después de *Ser y tiempo* (1927), ya que tras el planteamiento ontológico fundamental de la pregunta por el ser, que Heidegger realizó en ese tratado, los *Beiträge* significan el primer intento abarcador de un planteamiento más originario de la pregunta, en el cual se interroga por el sentido en cuanto verdad y esenciarse del ser [*Seyn*] como acaecer. Se trata de un pensar inicial, que prepara el tránsito desde el fin de la historia de lo que Heidegger llama el “primer comienzo” (es decir, la metafísica como pregunta conductora por el ser del ente) al “otro comienzo”, es decir, a la pregunta fundamental por la verdad del ser. Si bien aún no puede determinarse desde el ser, dicho pensar es ya un pensar según su historia, que se configura en la estructura de seis ensambles: a partir de la *resonancia* de la verdad del ser en la experiencia indigente de su abandono en el ente, alcanza el *pase* al otro comienzo y prepara el *salto* a aquella verdad, en pertenencia al esenciarse del ser como acaecer, desde el que *funda* la verdad del ser en tanto *ser-ahí* (*Dasein*) y su espacio de juego temporal (*Zeit-Spiel-Raum*); los que osan andar por el ocaso del acabamiento metafísico son los fundadores, los *futuros*, quienes se ubican bajo las señas del *último dios*, el más largo precursor de un profundo comienzo. En la presente investigación, los *Aportes a la filosofía* se citarán empleando la abreviatura AF e indicando primero el número del párrafo, luego la página de la edición española y, por último, su correspondiente en la edición alemana.

como fundamento usado por la esencia del ser [Seyn] mismo: el *cuidado*, no como pequeña preocupación por cualquier cosa ni como negación del júbilo y la fuerza, sino más originario que todo ello, porque únicamente “*a causa del ser [Seyn]*”, no del ser [Seyn] del hombre del ente en totalidad? (AP., §5; 31; 16).

El espacio-tiempo de la fundación es el *abismo* (*Ab-grund*), entendido como el lugar de la contienda entre el ser y el ente. El abismo es el fundamento de la indigencia de la nada y de la necesidad de anonadamiento, y ésta posibilita, en amplia consecuencia, evidentemente la diferenciación. Pero la nada no es lo nulo en el sentido de la negación, sino que, por el contrario, “la nada es más originaria que el no y la negación” (QM., 97; 108)¹⁹. Aquí la nada se refiere al esenciarse del ser (*Wesung des Seyns*). La nada debe ser entendida como el *rehuso* del ser en la donación, lo anonadador del ser mismo, y la diferenciación donde precisamente es mantenido lo común mismo y con referencia a ello los diferentes, el ser y el ente, incluidos y mantenidos como diferentes en el esenciarse del ser. Sin embargo, el ser [Seyn] mismo es la decisión, no un diferente con respecto al ente. De manera que el esenciarse del ser como abismo es la decisión anonadadora de la fundación, es decir, el rehuso del ser como fundamento del ente, y el abismo es “el entre” (*Das Zwischen*) del ser y la nada. El ser [Seyn] es la nada no porque ambos sean igualmente indeterminados e inmediatos, sino que son lo uno de modo radicalmente diferente, son aquello que inaugura la de-cisión (*Ent-scheiden*). El abismo es entonces el lugar de la de-cisión y la diferencia (*Unterschied*), es la unidad originaria de espacio y tiempo, la unidad uniente que sólo en su separación los deja separarse²⁰. El abismo también es el lugar de la fundación, en tanto que

¹⁹ *¿Qué es metafísica?* es una lección pública inaugural sostenida el 24 de julio de 1929 en el Aula de la Universidad de Friburgo de Brisgovia. Fue publicada por primera vez en 1929 por Friedrich Cohen, Bonn; la cuarta y siguientes ediciones fueron publicadas en la editorial Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno. A partir de la quinta edición de 1949 el texto fue “dedicado a Hans Carossa, con ocasión de su 70 cumpleaños”. La undécima edición revisada es de 1975. En el presente trabajo, el texto *¿Qué es metafísica?* se citará empleando la abreviatura QM e indicando la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

²⁰ Algo similar ocurre con la diferencia entre poetizar y pensar como modos del decir. En *La esencia del habla*, Heidegger habla de un *trazo* (*Riss*) que abre la poesía y el pensamiento a su mutua vecindad: “¿Qué hay ahora de la vecindad entre poesía y pensamiento? Nos hallamos perplejos entre dos modos enteramente distintos del decir. En el canto del poeta la palabra aparece como lo que es misteriosamente sorprendente. La meditación pensante, atenta a la relación entre el «es» y la palabra como no-cosa, llega ante algo memorable, digno de ser pensado, y cuyos rasgos se pierden en lo indeterminado. Por un lado, el canto donde el misterio aparece en la plenitud del decir cantante; por otro lado, lo que es digno de pensar en un decir apenas determinable, pero, en cualquier caso, no un decir cantante. ¿Es ésta una vecindad en la cual poesía y pensamiento convienen en una proximidad? Parecerá, más bien, que no pueda imaginarse vecindad más

estar-ausente del fundamento: el abismo como el vacilante rehuso del fundamento, y, en este sentido, aclarante ocultamiento, el esenciarse de la verdad. El abismo es, por tanto, el lugar del *ser-ahí*, el entre que significa el rehuso como la apertura, la renuncia propia al ocultamiento y la retención, la instantánea referencia al evento en el ser llamado por su clamor como resonancia. El abismo como aclarante ocultamiento es entonces la seña en la que el *ser-ahí* es llamado para hacer el viraje, entre clamor y pertenencia del acaecimiento-apropiador de la fundación.

Sin embargo, ¿cómo es que se da este salto al evento del acaecimiento-apropiador? ¿Cómo puede el hombre saltar a ese entre? Por el despertar del hombre, la remoción del hombre de la “trascendencia”²¹ y la “concepción del mundo” históricamente integradas a la cultura del hombre. De esta remoción es como el hombre salta a ese entre, que es el lugar del evento, en el cual se encuentra tanto la esencia del ser como la del hombre. Si el hombre, a través de esta remoción, llega a estar en el evento y permanece con instancia en la verdad del ser, entonces estará en el salto a la experiencia decisiva de si en el evento la ausencia o el acceso del dios se decide por él o en su contra (AP., §7; 39; 26)²². Por esa razón, sólo a

divergente. Pero quisiéramos familiarizarnos con la suposición de que la vecindad entre poesía y pensamiento está ocultada en esta extrema divergencia de sus decires. Esta divergencia es su verdadero en-frente-mutuo. Debemos abdicar de la opinión de que la vecindad entre poesía y pensamiento se agota en la turbia y vociferante amalgama de ambos modos del decir, donde cada uno se apropia de aspectos inciertos del otro. Aquí y allá puede, a veces, parecerlo. Pero en verdad, y en virtud de su esencia, a la poesía y al pensamiento los mantiene separados una delicada aunque luminosa diferencia, cada uno sostenido en su propia oscuridad: dos paralelas, en griego *παρὰ ἀλλήλω*, la una al lado de la otra; una frente a otra, trascendiendo, sobrepasándose cada uno a su modo. Poesía y pensamiento no están separados si por separación se entiende: relegado a no poder sostener relación alguna. Las paralelas se cruzan en el in-finito. Allí se entrecruzan en un cruce que no hacen ellas mismas. Por este cruce están primeramente cortadas, esto es, dibujadas al designio de su esencia vecinal. Este dibujo es el trazo (*Riss*). Traza abriendo de golpe la poesía y el pensamiento a su mutua proximidad. La vecindad entre poesía y pensamiento no es el resultado de un proceso por el que la poesía y pensamiento vendrían – no se sabe de donde – primeramente a juntarse, originándose de este modo una proximidad, una vecindad. La proximidad que aproxima es el advenimiento apropiador (*Ereignis*) mismo, desde el cual poesía y pensamiento están remitidos a lo propio de su esencia” (EH., II; 174-175).

²¹ Heidegger reivindica la noción de *trascendencia*, aunque para él esta noción no deba ser entendida en el sentido de un *más allá*, como en la clásica concepción cristiana del mundo, sino más bien en el sentido de un pasar, un *existir*. En otras palabras, el existir es ya un trascender.

²² En la *Entrevista del Spiegel*, Heidegger hizo una declaración que posteriormente se volvería muy célebre: “Sólo un dios puede aún salvarnos. La única posibilidad de salvación la veo en que preparemos, con el pensamiento y la poesía, una disposición para la aparición del dios o para su ausencia en el ocaso; dicho toscamente, que no «estiremos la pata», sino que, si desaparecemos, que desaparezcamos ante el rostro del dios ausente” (ES., 71-72). Y en la nota preliminar a las Lecciones sobre *Germania* y *El Rin*, afirma que la

partir de la resonancia del *primer comienzo* es como el hombre puede abrir la posibilidad de un pensar de nuevo en superación del olvido del ser, que es propio de la “trascendencia” y de la “concepciones de mundo”. El hombre salta al entre que es el lugar del evento, salto que es el temor como el modo de acercarse y permanecer cerca de lo más lejano. Así pues, la decisión de fundar, como la decisión fundamental del *ser-ahí*, es la decisión temerosa de permanecer en el trayecto hacia la verdad del ser, decisión de decir y, al mismo tiempo, guardar silencio. Pero, ¿por qué el decir es *sigético*? Porque el silencio surge del origen esenciante del mismo lenguaje y también porque el decir como silencio funda (AP., §38; 78; 80).

El silencio es la “lógica” de la filosofía, en tanto ésta pregunta la cuestión fundamental desde el otro comienzo. Ella busca la *verdad del esenciarse* del ser [Seyn], y esta verdad es la ocultación (el misterio) que hace señas-resuena del evento... Nunca podemos decir inmediatamente al ser [Seyn] mismo, justamente cuando es saltado en el salto. Pues todo dicho procede del ser [Seyn] y habla desde su verdad. Toda palabra y con ello toda lógica está bajo el poder del ser [Seyn]. La esencia de la “lógica” es por ello la sigética. Recién en ella es también concebida la esencia del lenguaje (AP., §37; 77-78; 78-79).

En el tratado *Meditación*²³, Heidegger también hace referencia al carácter *sigético* del pensar propio de la filosofía entendida como meditación: “La meditación quedaría sin sentido si careciera del espacio de verdad a ella indicado, si desde hace tiempo en la historia del ser [Seyn] no realizara una monstruosa y silenciosa ocultación del ser [Seyn] mismo, ocultación que tan sólo tiene que ser llevada a experiencia y confesión a través del soltar la pregunta por la verdad del ser [Seyn]” (M., §14; 63; 59).

otra historia es aquella que empieza con la lucha por la decisión sobre el advenimiento o la huida del dios (HGR., 15).

²³ El tratado *Meditación (Besinnung)*, cuyo manuscrito surgió en 1938-1939, es el primero de los tratados que, en conexión con los *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* [1936-1938], asume la tarea de inaugurar de un modo cuestionador el ámbito del pensar según la historia del ser [Seyn], una tarea que en los *Beiträge* había alcanzado su primer esbozo en seis ensambles. Dicho pensar, que se entiende como “meditación”, inaugura el claro del ser [Seyn] como evento, en el que se cruza la réplica de dios y hombre con la contienda de tierra y mundo, aconteciendo ambos como resolución. La misma “meditación” se cumple como planteamiento de la pregunta originaria por el ser [Seyn] en confrontación con la pregunta metafísica por el ser del ente. Puesto que no se refiere a cuestiones singulares de la totalidad, como ocurre con otros escritos de Heidegger, *Meditación* es, junto con los *Aportes a la filosofía*, una segunda obra fundamental del pensar según la historia del ser. Para citar el tratado *Meditación*, usaremos la abreviatura M e indicaremos a continuación el número del párrafo, la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

En consecuencia, la labor filosófica, y lo que ésta pueda significar en un futuro, debe permitir fundar el lugar del preguntar pensante de la pregunta nuevamente inicial: el *ser-ahí*. Los “futuros” tendrán que permanecer en el “entre” como el lugar del evento del *ser-ahí*, que es también la fundación (*Gründung*). Pero, ¿quiénes son estos *futuros*? Los futuros (*Zu-künftigen*) son los fundadores de la esencia de la verdad, los más venideros, que se ubican bajo las señas del “último dios”:

Esos forasteros de igual corazón, igualmente decididos por la donación y el rehusos que se les destina. Los detentores de la verdad del ser [Seyn], en la que el ente se erige en simple dominio esencial de cada cosa y aliento. Los más testigos serenos de la calma más serena, en la que un imperceptible empuje vuelve la verdad hacia su esencia desde la confusión de todas las correcciones calculadoras: mantener oculto lo más oculto, el estremecimiento de la decisión de los dioses que pasa, el esenciarse del ser [Seyn]. Los futuros: los fundadores de esa esencia de la verdad, despaciosos y de larga escucha. Los resistentes al choque del ser [Seyn]. Los futuros son esos venideros a los que, en tanto que de retorno a-guardan en oferente retención, adviene la seña y acometida del alejamiento y acercamiento del último dios. A estos futuros se trata de preparar. A tal preparación sirve el pensar inicial como silenciamiento del evento. Pero el pensar es sólo *un* modo en el que pocos dan el salto al ser [Seyn] (AP., §248; 317; 395).

Ahora bien, ¿quién o qué es el último dios (*der letzte Gott*)? Antes que nada, hay que tener en cuenta que el último dios no es el Dios del monoteísmo judeocristiano, pues no está pensado desde el tradicional modo de pensar de la “trascendencia”, sino más bien desde la *finitud* que es constitutiva del ser mismo. Pero el último dios tampoco es precisamente el evento mismo, sino que “en el esenciarse de la verdad del ser [Seyn], *en* el evento y *como* evento, se oculta el último dios” (AF., §7; 37; 24). La singularidad del último dios no cabe dentro de ningún tipo de teísmo, porque ya está fuera del ámbito de la metafísica. Según Heidegger, lo más esencial del último dios es la *seña*:

Tiene su *esenciarse* en la seña, en la acometida y ausencia de advenimiento como también de la huida de los dioses que han sido y de su oculta transformación. El último dios no es el evento mismo, pero acaso necesitado del suyo, como aquél al que pertenece el fundador del ahí. Esta seña como evento coloca al ente en el extremo abandono del ser e irradia al mismo tiempo la verdad del ser como su más íntimo brillo... En tal esenciarse de la seña el mismo ser [Seyn] llega a su *madurez*. Madurez es disposición de tornarse un fruto y una donación. Aquí se esencia lo *último*, el *fin esencial*, exigido desde el comienzo, a él no aportado. Aquí se descubre la más íntima finitud del ser [Seyn]: en la seña del último dios... El último dios tiene su más singular singularidad y está fuera de esa determinación compensadora, que los títulos de “mono-teísmo”, “pan-teísmo” y “a-teísmo” mientan. “Monoteísmo” y toda especie de “teísmo” se dan recién desde la “apologética” judeo-cristiana, que tiene a la

“metafísica” como presupuesto pensante. Con la muerte de este dios caen todos los teísmos. La pluralidad de dioses no está subordinada a número alguno sino a la riqueza interna de los fundamentos y abismos en el sitio instantáneo del resplandecer y del ocultamiento de la seña del último dios. El último dios no es el fin sino el otro comienzo de inmensurables posibilidades de nuestra historia. A causa de ello la historia vigente no puede fenecer, sino que debe ser llevada a su fin. Tenemos que crear la transfiguración de sus posiciones fundamentales esenciales hacia el tránsito y la disposición. La preparación del aparecer del último dios es el riesgo extremo de la verdad del ser [Seyn], sólo gracias al cual se logra la devolución del ente al hombre (AF., §256; 328-230; 410-411).

Desde la perspectiva de los *Aportes*, el poeta puede ser considerado entonces como uno de aquellos *futuros* que son fundadores de la verdad del ser y que están situados bajo las señas del último dios, resistiendo la acometida de su advenimiento o alejamiento.

Para finalizar este primer capítulo, podemos decir de manera general que la pregunta por la obra de arte es la pregunta por la verdad y no la pregunta por un producto que representa algo. El arte en cuanto *ποίησις* no debe entenderse como producción ni como representación, sino como acontecimiento y fundación de la verdad, entendida como desocultamiento de lo ente (*ἀλήθεια*). En este sentido, resulta evidente entonces que el concepto heideggeriano del arte y de lo poético no tiene solamente una dimensión estética, sino también *ontológica*, en la medida en que no sólo hace patente el ser sino que lo muestra en su patencia. La poesía, en la medida en que como esencia del arte permite el desocultamiento de lo ente, puede ser pensada como una ontología, aunque por supuesto no el sentido de la ontología clásica (que no es otra cosa que el olvido del ser), sino en el sentido de la historia del ser en cuanto abre un nuevo *pensar*. Pero además también es posible pensar en una dimensión *teológica* de la poesía, dado el poder que tiene el poeta para evocar la presencia de los dioses ausentes y de retener dicha evocación. En consecuencia, la poesía podría también ser entendida como teología, pero no como ciencia, sino como un decir y pensar la divinidad, pero como un decir y pensar no objetivadores, distintos al decir y pensar propios de la ciencia y de la técnica. Para sostener lo anterior, nos remitiremos al Apéndice de la conferencia *Fenomenología y teología*²⁴, en la que

²⁴ La conferencia *Fenomenología y teología* fue pronunciada en Tubinga el 9 de marzo de 1927 y luego en Marburgo el 14 de febrero de 1928. La *Carta* del 11 de marzo de 1964, que figura como apéndice, se redactó para un coloquio teológico que tuvo lugar en la Drew-University, en Madison, Estados Unidos, entre el 9 y el 11 de abril de 1964. Ambos textos fueron publicados por primera vez en los *Archives de Philosophie*, vol.

Heidegger dice lo siguiente: “Como ejemplo de un pensar y decir que se distingue por no ser objetivador puede servirnos la poesía” (FT., 73; 78). Partiendo de esta interpretación inicial, intentaremos más adelante mostrar que en el segundo pensar de Heidegger la poesía adquiere una *constitución onto-mitológica*, que, por supuesto, se diferencia de la *constitución onto-teológica*, que es más propia de la metafísica clásica.

XXXII (1969), pp. 356 ss., y simultáneamente en su traducción francesa. Bajo el título de *Fenomenología y teología* aparecieron como texto independiente en la editorial Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno, 1970, “dedicados a Rudolf Bultmann en amistoso recuerdo de los años de Marburgo de 1923 a 1928”. En la presente investigación, la conferencia *Fenomenología y teología* se citará empleando la abreviatura FT e indicando la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

Capítulo II

¿Qué tipo de ontología es la poesía?

Como anotamos antes, Heidegger piensa la esencia del arte y de la poesía en un contexto ontológico en cuanto manifestación del ser, pero no como su representación. En este contexto, puede decirse que en Heidegger hay una *estética ontológica* o una *ontología del arte* (Vattimo, 1993), como lo indicaremos en el capítulo tres del presente trabajo, una vez hayamos examinado el verdadero alcance de esta formulación. Más concretamente, puede decirse que en Heidegger la poesía es una especie de ontología, en la medida en que posibilita el desocultamiento de lo ente. La poesía le permite a Heidegger decir lo que no pudo decir con el lenguaje de *Ser y Tiempo*²⁵. La poesía puede sacar al ser del *olvido* en el que ha caído desde el mismo inicio de la historia de la metafísica en Occidente. De ahí la importancia que Heidegger le da a los primeros filósofos como Parménides y Heráclito, que se expresaban su pensar por medio del lenguaje poético. En el ensayo titulado *La sentencia de Anaximandro*²⁶, a propósito la traducción de esta sentencia, Heidegger afirma que el pensar es originariamente un *decir poético*:

La sentencia del pensar sólo se puede traducir en el diálogo del pensar por lo dicho por él. Pero el pensar es un decir poético, y no sólo poesía en el sentido del poema y del canto. El pensar del ser es el modo originario del decir poético. Es en él donde por vez primera el lenguaje accede al habla, esto es, accede a su esencia. El pensar dice el

²⁵ En la *Carta sobre el humanismo*, el mismo Heidegger da cuenta de esta insuficiencia del lenguaje de la metafísica para expresar el giro [*Kehre*] que se produce de *Ser y tiempo* a “Tiempo y ser”, la tercera sección de la primera parte que no fue publicada (CH., 270; 328). Esta dificultad del lenguaje también es señalada por el mismo Heidegger en el párrafo 7 de la introducción a *Ser y tiempo*, cuando señala: “Con respecto a la pesadez y «falta de belleza» de la expresión en los análisis que habrán de seguir, permítaseme añadir la siguiente observación: una cosa es hablar en forma narrativa sobre el *ente* y otra, captar el ente en su *ser*. Para este último cometido, con frecuencia faltan no sólo las palabras, sino sobre todo la «gramática»” (ST., §7C, 58-59; 38-39). El ser no puede ser captado ni expresado con los enunciados habituales de la gramática. Por eso el poema trasciende incluso la gramática.

²⁶ *La sentencia de Anaximandro (Der Spruch des Anaximander)* es un ensayo escrito en 1946 en el que Heidegger hace una exégesis de la *sentencia más antigua del pensar*, proponiendo incluso una traducción más fiel de la misma. Según la traducción de Heidegger, que se distancia de las traducciones de Nietzsche y de Diels, la sentencia en cuestión dice lo siguiente: “Pero a partir de donde el surgir es para las cosas, también surge hacia allí el sustraerse, según la necesidad; pues se dan justicia y expiación unas a otras por su injusticia según el orden del tiempo” (SA., 245; 303). En la presente investigación, citaremos el ensayo *La sentencia de Anaximandro* empleando la abreviatura SA e indicando la página de la edición española y, en seguida, su correspondiente en la edición alemana.

dictado de la verdad del ser. El pensar es el dictare originario. El pensar es el decir poético originario, que precede a toda poesía, pero también es el elemento poético del arte, en la medida en que éste llega a ser obra dentro del ámbito del lenguaje. Todo lenguaje poético, tanto en este sentido amplio como en el más estricto de lo poético, es en el fondo un pensar. La esencia poética del pensar guarda el reino de la verdad del ser (SA., 244; 303).

En el presente capítulo, intentaremos mostrar la diferencia entre el pensar poético y la metafísica, concretamente entre la *constitución onto-mitológica* de la poesía y la *constitución onto-teológica* de la metafísica.

1. La *constitución onto-mitológica* de la poesía

Hemos dicho que para Heidegger la poesía es un acontecimiento de la verdad. ¿Cuál verdad? La verdad entendida originariamente como *ἀλήθεια*, esto es, como *desocultamiento* o *develamiento* de lo ente. *Verdad (Wahrheit)* es la traducción directa del término griego *ἀλήθεια*, pero la *α* privativa indica otro posible significado del término. En la mitología griega, el Leteo es el río del olvido. *Λήθη* significaría así olvido u ocultación. De modo que *ἀλήθεια* significaría lo inolvidable, aquello que no se puede olvidar precisamente porque es verdadero.

Heidegger define al poema como el *relato del desocultamiento de lo ente* (OA., 53; 61). En este sentido, podemos afirmar que la poesía en el *segundo comienzo*²⁷ vendría siendo una especie de ontología, aunque muy distinta a la ontología clásica que para él supone el

²⁷ En los *Bairträge*, el segundo comienzo es también llamado el *otro comienzo* y se refiere a un nuevo pensar que viene después del fin de la historia del *primer comienzo* -es decir, el fin de la historia de la metafísica como historia del olvido del ser- y que plantea la pregunta fundamental por la verdad del ser, una pregunta que no debe confundirse con la pregunta conductora por el ser del ente, que es la pregunta de la metafísica: “El otro comienzo del pensar es llamado así, no por ser sólo de otra forma que cualquier otra filosofía vigente, sino porque tiene que ser el único otro a partir de la referencia *al* único y primer comienzo. Desde esta asignación recíproca del uno y otro comienzo está también ya determinado el tipo de meditación pensante en tránsito. El pensar transitorio produce el proyecto fundante de la verdad del ser [*Seyn*] como meditación *histórica*. La historia no es aquí el objeto y circuito de una consideración, sino lo que recién suscita y obtiene el preguntar pensante como el sitio de sus decisiones. El pensar en tránsito pone en diálogo lo primero sido del ser [*Seyn*] de la verdad y el extremo futuro de la verdad del ser [*Seyn*] y lleva en él a la palabra la hasta ahora im-preguntada esencia del ser [*Seyn*]. En el saber del pensar transitorio queda el primer comienzo decididamente como primero y sin embargo ha sido superado como comienzo. Para este pensar tiene que ir el más claro respeto por el primer comienzo, que recién abre su singularidad, junto con la desconsideración del apartamiento de otro preguntar y decir” (AF., §1; 23; 5).

olvido del ser. Pero la poesía no sólo hace salir al ente de su ocultamiento, sino que además lo *funda*. Heidegger se apoya en Hölderlin para señalar el carácter fundacional de la poesía: “*Pero lo que permanece lo fundan los poetas (Was bleibet aber, stiften die Dichter)*”, dice el último verso del poema *Andenken* (IV, 63, v. 59)²⁸. La poesía, en tanto fundación de la verdad de lo ente es también fundación permanente del ser en su ser. La palabra y el pensar poéticos hacen posible la presencia permanente de lo ente. El poeta funda el ser, pero no porque él lo funde por sí mismo, sino porque a través de él, el ser se funda en su ser.

Sin embargo, la poesía no solamente posibilita la presencia del ser de lo ente, sino que incluso también hace posible la presencia de lo divino, como sugiere Heidegger al final del Apéndice a *Fenomenología y teología*. En esa conferencia, Heidegger pone a la poesía como ejemplo de un pensar y un decir no objetivadores para la teología: “Como ejemplo de un pensar y decir que se distingue por no ser objetivador puede servirnos la poesía. El decir poético es estar presente junto a... y para dios..., un puro decir la presencia del dios” (FT., 73; 78), más allá de lo teológico mismo, pues no está al servicio de la teología. Según Hölderlin, el poeta nombra a los dioses para hacerlos presentes en su proximidad y lejanía. Este nombrar poético (*Dichtung*) no puede ser objetivador ni representador²⁹.

Los dioses no pueden ser objetos de objetivación, pues para el poeta los dioses están a la vez presentes y lejanos. Aún así, podemos decir que la poesía puede ser *teología*, siempre y cuando el decir y pensar no pretendan ser objetivadores. Es decir, si aquí es posible pensar

²⁸ Véase lo que dice Heidegger sobre este verso en la conferencia *Hölderlin y la esencia de la poesía*: “Esta frase constituye el final del poema «Memoria» y reza así: «Pero lo que permanece lo fundan los poetas». Este verso arroja luz sobre nuestra pregunta acerca de la esencia de la poesía. Poesía es fundación mediante la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que así se funda? Lo que permanece” (HEP., 45; 38).

²⁹ En alemán, poesía se dice *Dichtung* (aunque también se puede decir *Dichtkunst* o *Poesie*). Sobre el concepto de *Dichtung* en Heidegger, véase el diccionario de Frank Schalow y Alfred Denker *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham - Toronto - Plymouth, UK, 2010. “POETRY (*Dichtung*). Since all art is the setting-in-work of truth, it is in its essential nature poetry. Poetry is the saying of the unconcealment of entities and the illumination of the self-revealing concealment of being. The light of this illumination joins its shining to and into the work of art. Beauty is the way in which truth shines as unconcealment. The voice of poetry bids all that is –world and things, earth and sky, divinities and mortals– to gather into the simplicity (*Einfalt*) of their intimate belonging together. Poetry is thus the “founding and gifting” of the unconcealment of being, and so the origin of the history of a people. Friedrich Hölderlin is the poet of the poets because he poetizes about the task and destiny of poetry. Language spoken purely is also poetry and lets the world be as the location for the building, dwelling, and thinking of human beings” (Schalow y Denker, 2010, 227-228).

en una *poesía teológica* o en una *teología poética* ésta no puede pretender objetivar a los dioses, pues la presencia de los dioses se caracteriza por su doble dimensión de proximidad y lejanía. Por eso los dioses no se pueden objetivar. Los dioses sólo pueden hacerse presentes al ser nombrados por medio de y en la palabra poética. En las lecciones sobre el himno de Hölderlin *Germania*³⁰, Heidegger dice que la misión del poeta es acoger el rayo de los dioses y dárselo al pueblo envuelto en canción: “Tormenta y relámpago son el lenguaje de los dioses, y el poeta es quien tiene que, sin escapar, resistir este lenguaje, suavizarlo, y ponerlo en el *Dasein* del pueblo” (HGR., § 4d; 43)³¹.

No obstante, aquí el término “teología” puede resultar altamente problemático si entendemos la teología como una ciencia positiva, tal como la que Heidegger describe en *Fenomenología y teología*. Si bien es cierto que Heidegger defiende la positividad de la teología, es decir, si bien considera a la teología como una ciencia positiva diferente de la filosofía, también es cierto que en dicho *Apéndice* plantea el problema de un pensar y un hablar no objetivadores para la teología actual, proponiendo como modelo la poesía. Esto

³⁰ El curso de Heidegger *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin” (Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”)* fue publicado como el tomo 39 de la edición original de las *Obras completas* de Heidegger en alemán (*Gesamtausgabe*). Este tomo fue editado por Friedrich-Wilhelm von Hermann, Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno, 1980. Impartido durante el semestre de invierno 1934-1935 en la Universidad de Friburgo, este curso es importante no sólo para la filosofía, sino también lo es desde un punto de vista político, pues fue dictado poco después de la renuncia de Heidegger a la rectoría de esa Universidad, en febrero de 1934. *Los himnos* son también el inicio de la meditación en torno a la poesía de Hölderlin, una meditación que Heidegger sostendrá hasta el final de su vida. Luego de *Los himnos* vinieron otros importantes ensayos sobre Hölderlin: *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936), *Como en un día de fiesta* (1939-1940), el curso sobre el himno *Andenken* (dictado durante el semestre de invierno 1941-1942), el curso sobre el himno *El Ister* (dictado durante el semestre de verano de 1942 y publicado como el tomo 53 de las *Obras completas*), la conferencia *Retorno a la patria. A los parientes* (1943), la conferencia *Tierra y Cielo en Hölderlin* (1959) y la conferencia *El poema* (1968). En el *Apéndice de Meditación*, Heidegger dice lo siguiente sobre su curso Hölderlin: “Este curso es, después de larga meditación, un primer intento de una interpretación de las “obras” singulares (himnos). En ninguna parte lo intentado corresponde en lo más mínimo a la obra del poeta; sobre todo -y ello es lo decisivo- Hölderlin no es tomado aquí como un poeta entre otros -tampoco como uno ahora supuestamente actual-, sino como *el* poeta del otro comienzo de nuestra historia venidera. Por ello este curso está en íntima conexión con la abrazada tarea de convertir en pregunta la verdad del ser -y no es algo así como sólo un camino lateral hacia una “filosofía del arte poético” y del arte en general. El curso como curso tiene por cierto -como cada uno de mis cursos siempre a la vez y *principalmente* primero el propósito educativo de conducir al poeta, es d. a su obra. Pero con ello de ningún modo ha sido alcanzado el propósito oculto, que determina la elección de los “himnos” y el proceder” (M., 355; 426). En el presente trabajo, *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”* se citarán empleando la abreviatura HGR e indicando a continuación el parágrafo y la página de la edición española.

³¹ Sobre este tema en concreto, véase el libro de Antonio Pau *Hölderlin: El rayo envuelto en canción*, Trotta, Madrid, 2008.

implica pensar en una teología que no es científica, ya que su decir y su pensar no son de carácter objetivador. Por supuesto, el discurso y pensamiento objetivador es algo propio de la ciencia y de la técnica, pero no de la poesía. La poesía no puede ser objetivadora, no puede objetivar a los dioses como si fueran meros objetos dados, como los objetos estudiados por las ciencias positivas, pues de ser así tendríamos que decir que la poesía es una ciencia, lo cual sería completamente absurdo.

Pero tampoco podemos decir que la poesía es entonces algo puramente subjetivo; los términos objetivo y subjetivo son insuficientes para acercarnos a la esencia de la poesía. En *La época de la imagen del mundo* (1938)³², Heidegger afirma que una de las características de la estética es haber reducido el arte a la dimensión subjetiva: “Un tercer fenómeno de igual rango en la época moderna es el proceso que introduce al arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre” (EIM., 63; 69). El arte no se puede medir con el rasero de lo objetivo, pero tampoco con el rasero de lo subjetivo. La función de la poesía es más bien un *nombrar* (*nennen*) en cuanto llamar a los dioses, los cuales ya hemos dicho que no son ni pueden ser susceptibles de objetivación o determinación. La poesía es entonces un *llamar* (*nennen*) a los dioses en el sentido de evocarlos o traerlos a la presencia, y no en el sentido de rotularlos (*bezeichnen*).

Para entender mejor el carácter no científico de la teología dentro del contexto de la poesía puede servirnos la distinción aristotélica entre el poeta y el filósofo. Aristóteles llama *mythologoi* o *theologoi* (mitólogos o teólogos) a los poetas, principalmente Homero y Hesíodo, para diferenciarlos de los *primero filósofos*, los comúnmente conocidos como filósofos “presocráticos”, a los cuales también denomina *physikoi* o *physiologoi* (físicos o fisiólogos). Homero y Hesíodo son *teólogos* porque hablan de los dioses y también son

³² La conferencia *La época de la imagen del mundo* fue pronunciada el 9 de junio de 1938 bajo el título de “La fundamentación de la moderna imagen del mundo por medio de la metafísica” como la última de una serie de conferencias que fue organizada por la *Kunsthissenschaftliche, Naturforschende und Medizinische Gesellschaft* de Friburgo y que tenía como tema precisamente la fundamentación de la moderna imagen del mundo. Los suplementos o apéndices fueron escritos al mismo tiempo, pero no fueron pronunciados en la conferencia. En la presente investigación, la conferencia *La época de la imagen del mundo* se citará usando la abreviatura EIM e indicando la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

mitólogos porque narran las historias de los mismos³³. Pero estos poetas, que hacen teología o mitología, están lejos de la visión científica de la naturaleza que caracteriza a los presocráticos, que son físicos o fisiólogos, en el sentido de que estudian científicamente la *φύσις*. Los poetas como Homero y Hesíodo no son científicos, ya que lo que ellos hacen es narrar. El asunto del poeta no es el discurso científico sobre la naturaleza ni mucho menos sobre los dioses. Su discurso sobre los dioses es un discurso poético, una narración (*μῦθος*). Dicho de otro modo, el *λόγος* del poeta no es científico ni *objetivador*, sino poético-narrativo. Por supuesto, este *λόγος* es distinto al complejo discurso de los griegos sobre el ser, cuya amplitud fue captada ya por Heidegger en *Ser y tiempo*:

Si se me permite una referencia a anteriores investigaciones analíticas acerca del ser, por cierto de un nivel incomparablemente superior, póngase en parangón algunos pasajes ontológicos del *Parménides* de Platón o el cuarto capítulo del libro séptimo de la *Metafísica* de Aristóteles con un trozo narrativo de Tucídides, y se verá las exigencias inauditas que en sus formulaciones hicieron los griegos a sus filósofos. Y donde las fuerzas son esencialmente menores y el dominio de ser que se intenta abrir, ontológicamente mucho más arduo que el propuesto por los griegos, se acrecentará también la complejidad en la formulación de los conceptos y la dureza en la expresión (ST., §7C, 59; 39).

Cuando hablamos de una “teología poética”, es decir, de una teología que no sólo se sirve de la poesía, sino que es ella misma poética, o cuando hablamos de una “poesía teológica”, para indicar la naturaleza teológica de la poesía, no nos estamos refiriendo a la teología como ciencia positiva, sino más bien a una cierta dimensión teológica de la poesía.

³³ Sobre este mismo punto, véase el artículo de Glenn W. Most “The poetics of early Greek philosophy”, en LONG, A. A. (Ed.), *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge University Press, 1999: “As far as we know, Aristotle was the first author to distinguish terminologically between what he called *mythologoi* and *theologoi* on the one hand and *physikoi* or *physiologoi* on the other. On his view, the former group were really storytellers, poets narrating myths about heroes and gods, and any views about the nature of the world that might be extracted from their works were incidental, obscure, and philosophically uninteresting; the latter group, beginning with Thales, were engaged in basically the same kind of investigation of the physical world as Aristotle himself was and, even though their theories were, unsurprisingly, deficient in comparison with his own, nonetheless they were philosophically serious, that is, they were worth studying, pillaging, and refuting. Only such a distinction, combined with specific views about the true nature of *poiesis* as the telling of *mythoi*, could permit Aristotle to declare famously in the opening chapter of his *Poetics* that Homer and Empedocles have nothing in common except their meter, so that it would be right to call the one a poet and the other a *physiologos* rather than a poet (1447b17-20)” (Most, 1999, 332-333). Como muchos saben, en el Libro I (A) de la *Metafísica* Aristóteles hace una revisión crítica de las doctrinas de los primeros filósofos, pero también habla de unos *primeros teólogos* que se remontan mucho más atrás y que se habrían anticipado a Tales en la opinión de que la primera causa o primer principio (*ἀρχή*) es el agua (*Met.*, I, 3; 983b25-984a5). Desde luego, Homero y Hesíodo entrarían en ese grupo de primeros teólogos.

Además, ya hemos dicho, basándonos en el Apéndice a *Fenomenología y teología*, que el decir y pensar de la teología no son objetivadores, ni calculadores, como el decir y pensar técnico-científicos. La teología de la que estamos hablando aquí no es una teología que haga de los dioses un objeto de estudio, un *positum*, sino que simplemente los *nombra* por medio de y en la palabra poética. De modo que en este contexto ni la teología ni mucho menos la poesía puede ser una ciencia. Así queda justificado nuestro planteamiento de una *constitución onto-mitológica* de la poesía, ya que, al haber mostrado la no científicidad de la teología poética y, en consecuencia, su *poeticidad*, desaparece entonces el posible carácter problemático del uso del término “teología” dentro del contexto de la poesía.

Pero si el término “teología” sigue siendo problemático para algunos, aún después de las aclaraciones presentadas anteriormente, tenemos entonces que conformarnos solamente con señalar una dimensión de lo *sagrado* (*heilig*) en la poesía: “El poeta nombra lo sagrado” (EQM., 258; 312)³⁴. Sin embargo, seguiremos argumentando a favor de una *constitución onto-mitológica* de la poesía, la cual se manifiesta fundamentalmente en la doble función del *nombrar* poético, un nombrar que significa evocar: “El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste sólo en adjudicarle un nombre a algo previamente conocido, sino que es en la medida en que el poeta dice la palabra esencial como, mediante tal nombramiento, lo ente es nombrado por vez primera lo que es. Y de ese modo es conocido como ente” (HEP., 46; 38).

En este contexto, la poesía puede ser considerada a la vez como ontología y como teología. La poesía sería ontología porque nombra lo ente (*τό ον*) y las cosas que son (*τὰ ὄντα*), y también sería teología porque nombra al dios (*θεός*) o a los dioses (*οἱ θεοί*) por medio de y en la palabra (*λόγος*). Esta presencia de lo ente y de la divinidad, posibilitada por y en la palabra poética, supondría entonces una *constitución onto-mitológica* de la poesía. Sin embargo, ese nombrar poético, que nos permite hablar de esta constitución de la poesía, no

³⁴ El *Epílogo a «¿Qué es metafísica?»* se añadió en 1943 a la cuarta edición de la lección inaugural *¿Qué es metafísica?* Para la quinta edición (1949) se reelaboraron algunos pasajes del epílogo. La undécima edición revisada es de 1975. En el presente trabajo, se citará el *Epílogo a «¿Qué es metafísica?»* usando la abreviatura EQM e indicando la página de la edición española y, a continuación, su correspondiente en la edición alemana.

es un nombrar cualquier, sino un nombrar que funda: "...la poesía es aquel nombrar fundador del ser y de la esencia de todas las cosas" (HEP., 47; 40).

La relación entre poesía y onto-mitología es algo que también podemos encontrar en Platón, a quien hemos considerado inicialmente como la antípoda de Heidegger con respecto a la valoración de la poesía. La diferencia es que esa relación en Platón es muy problemática. Por un lado, la poesía, en tanto arte imitativo (*μίμησις*), ocupa un lugar alejado con respecto a la verdad de lo ente, el lugar de la apariencia; de manera que el poeta-imitador sólo es capaz de comprender la apariencia, pero jamás el ser y la verdad (*Rep.*, 601b). Por otro lado, la relación de la poesía con la representación de la divinidad es todavía más problemática. La poesía jamás podría ser una verdadera teología para Platón, ya que éste critica a los poetas por no ofrecer una representación de los dioses o un discurso sobre los mismos que sea acorde a la naturaleza divina (inmutabilidad y perfección), ya que muestran a los dioses comportándose como si fuera hombres, cambiando de forma y, lo que es peor, generando muchos males a los hombres. Este es uno de los motivos que llevan a Platón a tomar la radical decisión de expulsar a los poetas de la ciudad:

Y he aquí -dije yo- cuál será, al volver a hablar de la poesía, nuestra justificación por haberla desterrado de nuestra ciudad siendo como es: la razón nos lo imponía. Digámosle a ella además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía... Digamos, sin embargo, que, si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad (*Rep.* 607b).

Pero Heidegger, a diferencia de Platón, les otorga a los poetas (como Hölderlin, Rilke y Novalis) un lugar privilegiado en el *pensar*. Sin embargo, Heidegger también estaría de acuerdo en expulsar de la *πόλις* a los poetas que sean meros artistas, aunque no por supuesto a los poetas esenciales que fundan un pueblo, como Homero, a quien el mismo Platón consideró el maestro de Grecia (*Rep.* 606e).

Sin embargo, hay que tener en cuenta un elemento que marca la diferencia entre la *constitución onto-mitológica* de la poesía en Heidegger y la problemática relación entre poesía y teología en Platón: me refiero a la noción de lo divino en Hölderlin. La *constitución onto-mitológica* de la poesía, que hemos postulado en Heidegger, está anclada

en la función sagrada que Hölderlin le da a la poesía, es decir, la función que tiene el poeta de nombrar a los dioses, presentes y lejanos a la vez. En Hölderlin no encontramos una concepción de *divinidad* filosóficamente elaborada, como la de Platón, sino que el poeta alemán se refiere simplemente a los *dioses* en su doble condición de presencia y lejanía. En este contexto, lo más específico de Hölderlin es su afirmación de que los dioses han huido. La huida de los dioses es un fenómeno característico de la época del ocaso del mundo, la época a la que se refiere Hölderlin cuando en su elegía *Pan y vino* pregunta “... ¿y para qué poetas en tiempos de penuria?”. En su conferencia titulada precisamente *¿Y para qué poetas?*³⁵, Heidegger señala lo siguiente:

Con la venida y el sacrificio de Cristo se inaugura, para la experiencia histórica de Hölderlin, el fin del día de los dioses. Atardece. Desde que “aquellos tres”, Hércules, Dioniso y Cristo, abandonaron el mundo, la tarde de esta época del mundo declina hacia su noche. La noche del mundo extiende sus tinieblas. La era está determinada por la lejanía del dios, por la “falta de dios”... La falta de dios experimentada por Hölderlin no niega sin embargo la permanencia de una relación cristiana con dios en individuos singulares y en iglesias y tampoco juzga peyorativamente tal relación con dios. La falta de dios sólo significa que ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y a las cosas en torno a sí estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella. Pero en la falta de dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta. Con dicha falta, el mundo queda privado del fundamento como aquel que funda... La era a la que le falta el fundamento está suspendida sobre el abismo (YP., 199-200; 248).

El tiempo de penuria es también la época de Hölderlin, Kierkegaard y Nietzsche, es decir, el siglo XIX:

Ninguno sea hoy tan temerario y tome como mero acaso el que estos tres, cada uno a su manera, habiendo sufrido por último, de modo más profundo, el desarraigo al que es arrastrada la historia universal, y que a la vez habiendo vislumbrado del modo más íntimo a sus dioses, tuvieran que salir tempranamente de la claridad de su día. ¿Qué se prepara? ¿Qué reside en el hecho de que el *primero* de estos tres, Hölderlin, a la vez deviniera el *poeta-más-anticipador*, en la época en que el pensar aspiraba una vez más a saber absolutamente toda la historia vigente?... ¿Qué oculta historia del muy

³⁵ La conferencia *¿Y para qué poetas?* fue pronunciada en memoria del vigésimo aniversario de la muerte del poeta Rainer Maria Rilke (fallecido el 29 de diciembre de 1926) ante un pequeño auditorio privado. En la presente investigación, la conferencia *¿Y para qué poetas?* se citará usando la abreviatura YP e indicando en seguida la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

nombrado siglo XIX acaeció aquí? ¿Qué ley de movimiento de lo venidero se prepara aquí? ¿No tenemos aquí que volver el pensar a totalmente otros circuitos y criterios y modos de ser, para tornarnos pertenecientes aun a las necesidades que aquí se abren? ¿O nos queda esta historia inaccesible como fundamento del ser-ahí, no porque nos sea pasada sino todavía demasiado futura? (AF., §105; 171; 204).

Así pues, la huida de los dioses es un acontecimiento de nuestra era, caracterizada por Hölderlin como “tiempos de penuria”. No olvidemos que en *La época de la imagen del mundo*, Heidegger señala la *desdivinización del mundo* o *pérdida de los dioses* como uno de los fenómenos constitutivos de la modernidad:

Un quinto fenómeno de la modernidad es la desdivinización o pérdida de dioses. Esta expresión no se refiere sólo a un mero dejar de lado a los dioses, es decir, el ateísmo más burdo. Por pérdida de los dioses se entiende el doble proceso en virtud de lo cual, por un lado, y desde el momento en que se pone el fundamento del mundo en el infinito, lo incondicionado, lo absoluto, la imagen del mundo se cristianiza, y, por otro lado, el cristianismo transforma su cristianidad en una visión del mundo (la concepción cristiana del mundo), adaptándose de esta suerte a los tiempos modernos. La pérdida de dioses es el estado de indecisión respecto a dios y los dioses. Es precisamente el cristianismo el que más parte ha tenido en este acontecimiento. Pero, lejos de excluir la religiosidad, la pérdida de dioses es la responsable de que la relación con los dioses se transforme en una vivencia religiosa. Cuando esto ocurre es que los dioses han huido (EIM., 64; 70)³⁶.

La huida de los dioses de la que habla Hölderlin y la pérdida de los dioses o *desdivinización* que Heidegger señala como un fenómeno de la modernidad constituyen ambas una idea que no debe confundirse con la formulación nietzscheana de la muerte de Dios, aunque la desdivinización del mundo en la modernidad pueda considerarse como una clara consecuencia del acontecimiento de la muerte de Dios, el acontecimiento fundamental de la historia de Occidente, denunciado por el propio Nietzsche. El asesino de Dios fue el hombre moderno, y no el propio Nietzsche, como creen los que simplemente ven un burdo ateísmo en el acontecimiento de la muerte de Dios.

Lo cierto es que el fenómeno de la huida o pérdida de los dioses marca una ruptura, o al menos una diferencia, con el concepto filosófico de divinidad, tal y como la encontramos desde Platón. Sin embargo, esta ruptura es mucho más evidente en el caso de la muerte de Dios, pues la frase “Dios ha muerto” significa el fin de la metafísica occidental, cuya

³⁶ Según Heidegger, hay cinco fenómenos esenciales de la modernidad: la ciencia, la técnica mecanizada, la estética, la cultura y la desdivinización o pérdida de dioses (EIM., 63-64; 69-70).

historia había comenzado con Platón. La muerte de Dios es la pérdida del fundamento supremo del mundo suprasensible como lo efectivamente real. En el texto *La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»*, Heidegger muestra el significado metafísico de esa famosa sentencia: “La frase «Dios ha muerto»” significa que el mundo suprasensible ha perdido su fuerza efectiva. No procura vida. La metafísica, esto es, para Nietzsche, la filosofía occidental comprendida como platonismo, ha llegado al final” (FND., 162; 200).

Sin embargo, lo que aquí nos interesa no es precisamente el problema de la muerte de Dios en Nietzsche, sino la huida de los dioses en Hölderlin y la pérdida de lo divino o desdivinización del mundo en Heidegger, en tanto que constituyen un fenómeno esencial de la modernidad o, en términos de Hölderlin, un signo de los *tiempos de penuria*. Pero ¿qué relevancia tiene esto para nuestro planeamiento de una *constitución onto-mitológica* de la poesía? La relevancia del problema de la huida de los dioses en los *tiempos de penuria* y su formulación heideggeriana en términos de una pérdida de los dioses o desdivinización del mundo en la modernidad está en que la noción de divinidad en Hölderlin y en Heidegger supone una ruptura o, al menos, una diferencia fundamental con respecto a la noción platónica de la divinidad y, por supuesto, también con la concepción cristiana de la divinidad, ya que el mismo Heidegger considera que el cristianismo es el que más parte ha tenido en el acontecimiento de la pérdida de los dioses o desdivinización del mundo. En otras palabras, la concepción cristiana del mundo es lo que más ha contribuido a la huida de los dioses (EIM., 64; 70).

Dicha noción de divinidad hacía altamente problemático pensar en Platón una posible relación entre poesía y onto-mitología, como la que podríamos encontrar más tarde en Hölderlin y en Heidegger. Es decir, hacía problemático hablar de un vínculo de la poesía con la verdad del ser y con la imagen de la divinidad en la filosofía platónica. Como ya mencionamos antes, en Platón podemos encontrar una crítica a la imagen antropomórfica de la divinidad, ofrecida por los poetas épicos y trágicos. Platón tiene un concepto de divinidad que se caracteriza por la simplicidad, la unicidad, la inmutabilidad y la trascendencia. Esto contrasta totalmente con Hölderlin, en quien encontramos una imagen poética de los dioses. En Hölderlin y en Heidegger, el poeta es el que nombra a los dioses

(no el filósofo); aunque en *La esencia del habla* Heidegger afirma que entre la poesía y el pensamiento se da una clara pero sutil diferencia (EH., II; 175)³⁷. No obstante, en *Introducción a la metafísica*³⁸ Heidegger afirma que el filósofo y el poeta, a diferencia del científico, pueden hablar de la nada:

Hablar de la nada seguirá siendo repulsivo y un sin-sentido para la ciencia. En cambio, además del filósofo, puede hacerlo el poeta, y ciertamente no porque en la poesía se trabaje con menos rigor –como cree el entendimiento común–, sino porque en la poesía (sólo me refiero a la auténtica y grandiosa) impera una esencial superioridad del espíritu frente a toda mera ciencia. Desde esta superioridad, el poeta habla siempre como si expresara e invocara al ente por primera vez. El poetizar del poeta y el pensar del pensador siempre dejan tanto vacío en el espacio cósmico que cualquier cosa en él pierde por completo su carácter indiferente y banal, ya sea un árbol, una montaña, una casa, el trino de un pájaro. El verdadero hablar de la nada siempre será excepcional. No se puede convertir la nada en algo común. Sin duda se disuelve cuando se la sumerge en el basto ácido de la mera sagacidad lógica (IM., 33).

Por supuesto, esto último podría decirse también de los dioses. No se puede convertir a los dioses en un objeto común de la ciencia. Aunque esto no significa que los dioses sean realidades absolutamente trascendentes e inaccesibles para nosotros los mortales, sino todo lo contrario. Según Hölderlin, los dioses no están completamente lejanos para el poeta, ya que éste puede traerlos a la presencia nombrándolos. De manera que aquí no habría solamente una trascendencia de los dioses, sino también una inmanencia de los mismos,

³⁷ Las tres conferencias que conforman *La esencia del habla* se pronunciaron en el *Studium Generale* de la Universidad de Friburgo de Brisgovia, los días 4 y 18 de diciembre de 1957 y el 7 de febrero de 1958. En el presente trabajo, *La esencia del habla* se citará empleando la abreviatura EH e indicando en seguida el número de la conferencia y la página de la edición española.

³⁸ El texto *Introducción a la metafísica*, basado en un curso universitario que Heidegger dictó en 1935 -en el momento de mayor esplendor del nacionalsocialismo-, es un texto clave para todo lector interesado en el camino de la cultura occidental del siglo XX. Aún siendo el blanco de duros ataques por su supuesta conformidad con la ideología nacionalsocialista, puede decirse que en ningún otro pensador el espíritu de la primera mitad del siglo XX se condensa de una manera tan intensa y trágica como en Heidegger. Los temas de *Introducción a la metafísica* son la insistente pregunta por el ser -por su naturaleza, por la legitimidad y el sentido mismo de la pregunta (consustancial al ser humano)-, y el inquieto e inquietante llamado por una renovación del ser en decadencia. En este libro, Heidegger marca su diferencia con respecto al nihilismo, por ejemplo, el de Sartre. ¿Cómo renovar y sostener el sentido del ser y el respeto por el mismo sin recurrir al voluntarismo nihilista ante la falta aparente de un sentido último? *Introducción a la metafísica* es la verdadera piedra de toque para discernir si Heidegger esperaba la renovación del ser de los poderes de su tiempo. No somos libres del gusto por el escándalo que la crítica puede levantar, tal vez con razón; pero la honradez intelectual y el amor a la verdad no son las únicas cosas que exigen que sea leído aquello que es blanco de esa crítica. Heidegger tiene la palabra y está dispuesto a que sea su pensamiento el que se defienda o se denuncie por sí mismo. Para citar *Introducción a la metafísica*, se usará la abreviatura IM y se indicará solamente la página de la edición española.

que es nombrada por el poeta. Sin embargo, esta inmanencia de la divinidad no es algo objetivable por la teología, pues, como afirma Colomer, la divinidad se esconde al manifestarse, tal como señalaba Heráclito cuando decía que a la naturaleza le gusta ocultarse (*φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ*) [Fr. 123]:

Lo que, según el filósofo de Friburgo, la teología conceptual habría olvidado es que, al *manifestarse*, Dios se *esconde*. Por eso en Heidegger la poesía toma de algún modo el relevo a la teología. Sólo la palabra poética que mantiene al hombre en presencia de su medida, puede mostrar que Dios, al mostrarse, se esconde, puede decir lo extraño en lo que nos es familiar, puede cantar lo invisible en lo visible... La tarea del poeta es entonces dar una imagen a aquello que no admite ninguna imagen, y eso porque ello mismo es la más pura imagen de la Divinidad. Fuera de esta dimensión trascendente no hay para Heidegger auténtica poesía (Colomer, 2001, 38).

De esta manera, la palabra poética, especialmente la palabra de Hölderlin, conduce a un nuevo pensar teológico, en el que un dios se anuncia, un dios que por supuesto ya no es el Dios de la teología cristiana, el cual presupone necesariamente la metafísica³⁹. En los *Aportes a la filosofía*, Heidegger habla del *último dios* como algo totalmente distinto al dios cristiano, y aclara que ese último dios ya no podrá ser comprendido desde el clásico modo de pensar de la “trascendencia” (AF., §7, 37-38; 24-25).

Así pues, Heidegger rescata la función sagrada del poeta y la integra dentro de su discurso sobre la esencia de la poesía, lo que nos ha permitido hablar de una *constitución ontomitológica* de la poesía: ontológica, porque la poesía es fundación del ser en la palabra, y mitológica, porque el poeta nombra a los dioses lejanos trayéndolos a la presencia, por medio de un nombrar poético que consiste en un decir (*sagen*), en el sentido de contar un relato (*μῦθος*). Ante la pregunta de Hölderlin “¿y para qué poetas en tiempos de penuria?”, podríamos responder que el poeta, por medio de su *nombrar* poético, puede hacer que los dioses, que ya han huido del mundo, se hagan nuevamente presentes. Es decir, el poeta puede re-sacralizar el mundo poéticamente. Por esa razón, en los “tiempos de penuria” y ante la *desdivinización* del mundo moderno, lo que necesitamos no son filósofos, sino poetas.

³⁹ Sobre el complejo problema de Dios en el pensamiento de Heidegger, véase también el libro de Néstor Corona *Lectura de Heidegger: La cuestión de Dios en Heidegger*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002.

2. La poeticidad del lenguaje

En *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Heidegger considera que la esencia de la poesía debe ser comprendida desde la esencia del lenguaje y viceversa, pues la poesía acontece como lenguaje y éste es el ámbito de actividad de la poesía (HEP., 47-48; 40). La tesis fuerte de Heidegger allí es la siguiente: “el lenguaje originario... es la poesía en cuanto fundación del ser” (HEP., 48; 40). La poesía es el *lóγος* más originario y, más aún, el fundamento y condición de posibilidad todo lenguaje: “...la poesía nunca se toma el lenguaje como una materia previamente existente, sino que es justamente la poesía la que previamente posibilita el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo y más originario de un pueblo histórico. Así que, a la inversa, es la esencia del lenguaje la que tenemos que comprender a partir de la esencia de la poesía” (HEP., 48; 40). En *El origen de la obra de arte*, Heidegger también piensa la esencia del lenguaje a partir de la poesía:

El propio lenguaje es poema en sentido esencial. Pero el lenguaje es aquel acontecimiento en el que se le abre por vez primera al ser humano el ente como ente, por eso la poesía, el poema en sentido restringido, es el poema más originario en sentido esencial. El lenguaje no es poema por el hecho de ser la poesía primigenia, sino que la poesía acontece en el lenguaje porque éste conserva la esencia originaria del poema (OA., 53-54; 61).

Puesto que la esencia de la poesía es pensada por Heidegger a partir de la esencia del lenguaje y, viceversa, tendremos que hacer ciertas consideraciones acerca de lo que Heidegger dice sobre el lenguaje. Al igual que Aristóteles, Heidegger concibe el lenguaje como un *factum* humano, pero ello no quiere que sea meramente una *propiedad del hombre*, ni tampoco algo compartido con los animales. Ciertamente el lenguaje hace parte de la esencia misma del hombre, pues el hombre es el único animal que posee palabra, de acuerdo con la conocida formulación aristotélica *ζῷον λόγον ἔχον* (*Pol.*, I, 2; 1253a). Pero, para Heidegger, el lenguaje no es solamente un instrumento de comunicación para la inteligibilidad mutua entre los hombres. En la conferencia *El camino al habla*⁴⁰, Heidegger

⁴⁰ La conferencia *El camino al habla* se sitúa en el marco de una serie de conferencias organizadas por la *Bayerische Akademie der Schönen Künste* en Berlín bajo el título de *El habla*. El texto ha sido revisado para su publicación y ampliado en algunas partes. La primera vez que apareció fue en la cuarta serie de *Gestalt und Gedanke*, 1959. En la presente investigación, la conferencia *El camino al habla* se citará empleando la abreviatura CAH e indicando únicamente la página de la edición española.

discute, sin embargo, la representación aristotélica del *habla* como expresión de las pasiones del alma por medio de sonidos articulados. Esta representación del habla se encuentra en un conocido pasaje del *De Interpretatione* o *Peri Hermeneias* (*Περὶ Ἑρμηνείας*) de Aristóteles, pasaje que es recogido, interpretado y discutido por Heidegger en la citada conferencia:

«Es, pues, lo que (tiene lugar) en la fonación vocal, un mostrar de aquello que en el alma se da como padecimientos, y lo escrito es un mostrar de los sonidos vocales. Y así como la escritura no es la misma con todos (los hombres), así tampoco los sonidos vocales son los mismos. De lo que, sin embargo, estos (sonidos y escritura) son primeramente un mostrar, esto es lo que en todos (los hombres) es idénticamente padecido en el alma; y las cosas, de las cuales éstos (padecimientos) constituyen representaciones aproximándose a la igualdad, son también las mismas» (citado en CAH., 220)⁴¹.

Ahora bien, Heidegger no dice que esta representación del lenguaje sea falsa, pero ello no quiere decir que sea del todo verdadera. Por eso él quiere distanciarse de todos los clásicos modos de considerar el habla, ya sea como propiedad humana, actividad del espíritu, expresión del pensamiento, sonido articulado, etc. (CAH., 225). Siguiendo a Novalis, Heidegger considera que el habla es más bien *monólogo*, lo cual significa que es *sólo* el habla la que propiamente habla, y habla *solitariamente* consigo misma (CAH., 240). Aquí el problema no es entonces solamente que el lenguaje sea un medio de comunicación o una forma de expresión, ya que es más bien un acontecimiento (*Ereignis*)⁴². El lenguaje es mucho más que eso que ha sido abordado por las ciencias del lenguaje. El lenguaje es

⁴¹ Aquí citamos este pasaje del *Peri Hermeneias* tal como está en la traducción al español del texto de Heidegger *El camino al habla*. Pues algo muy característico del filósofo de Friburgo es que en sus textos él nunca suele traducir los pasajes de los pensadores griegos de una manera totalmente literal, sino más bien de una manera muy propia y que siempre está en función de lo que él está pensando en el momento (en esta ocasión, la esencia del habla). Por supuesto, hay otras traducciones españolas más literales del pasaje de Aristóteles y de todo el *Peri Hermeneias*, por ejemplo, la traducción de Candel Sanmartín en la editorial Gredos: “Así, pues, lo <que hay> en el sonido son símbolos de las afecciones <que hay> en el alma, y la escritura <es símbolo> de lo <que hay> en el sonido. Y, así como las letras no son las mismas para todos, tampoco los sonidos son los mismos. Ahora bien, aquello de lo que esas cosas son signos primordialmente, las afecciones del alma, <son> las mismas para todos, y aquello de lo que éstas son semejanzas, las cosas, también <son> las mismas” (*De Int.*, 16a).

⁴² Para comprender la noción de *Ereignis* debemos remitirnos a los *Beiträge*: “El evento es el centro que se busca y media a sí mismo, en el que todo esenciarse de la verdad del ser [*Seyn*] tiene previamente que ser repensado. Este previo repensar hacia allí es el pensar [*Er-denken*] del ser [*Seyn*]. Y todo concepto de ser [*Seyn*] tiene que ser expresado a partir de allí” (AF., §34, 73-74; 73).

acontecimiento y para hablar de él Heidegger utiliza una formulación muy singular: *el habla habla sobre sí misma (die Sprache spricht über sich selbst)*.

Ahora bien, la función fundamental del lenguaje consiste en posibilitar la apertura del mundo y configurar la historicidad del hombre:

El hombre dispone del lenguaje con el propósito de comunicar experiencias, determinaciones y estados de ánimo. El lenguaje le sirve para entenderse. En cuanto herramienta útil a tal fin, es un «bien». Pero es que la esencia del lenguaje no se agota en que sea un simple medio de entendimiento... El lenguaje no es sólo una herramienta más que el hombre posee al lado de otras muchas, sino que el lenguaje es lo único y lo primero que le permite al hombre situarse en medio de la apertura de lo ente. Sólo donde hay lenguaje hay mundo... Sólo donde reina un mundo hay historia. El lenguaje es un bien en un sentido más originario. Es el bien que sirve como garantía de que el hombre pueda *ser* histórico. El lenguaje no es una herramienta de que se pueda disponer, sino ese acontecimiento [«Ereignis»] que dispone de la más alta posibilidad de ser hombre (HEP., 42; 35).

En *Ser y Tiempo*, Heidegger ya había encontrado el fundamento existencial del lenguaje: el discurso (*Rede*), que es parte co-originaria y constitutiva de la aperturidad del estar-en-el-mundo (ST., §34, 180; 162)⁴³. El discurso nos abre al mundo. Pero en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, el fundamento esencial del lenguaje es ahora el *habla*:

⁴³ *Ser y tiempo (Sein und Zeit)* es sin lugar a dudas el más importante trabajo de Heidegger. El libro, tal y como se publicó en 1927, representa sólo una tercera parte del proyecto descrito en su introducción. Es considerado una de las obras más importantes de la filosofía continental y sigue siendo una de las obras que más ha suscitado discusión en el contexto de la filosofía del siglo XX y XXI. Muchos de los puntos de vista y aproximaciones posteriores, como el existencialismo y la deconstrucción, han sido fuertemente influidos por *Ser y tiempo*, así como gran parte del lenguaje empleado por la filosofía posterior. En su excepcional abordaje de la gran cuestión del ser, Heidegger se sitúa en la tradición de Aristóteles y Kant, autores que difieren ampliamente en sus posiciones filosóficas respectivas. Pero Heidegger no abordará la cuestión del sentido del ser desde la perspectiva de la lógica de las proposiciones. Su aproximación tiene implícita la tesis de que el conocimiento teórico no es la relación más fundamental y originaria entre el *Dasein* humano y los entes del mundo circundante -incluyéndose a sí mismo-. Ante el rechazo explícito de esta tesis, Heidegger adopta por el contrario un nuevo método fenomenológico, purgando de esta manera los residuos del cognitivismo de Aristóteles y Kant que todavía están presentes en la formulación husserliana del método. A diferencia de Husserl, Heidegger no toma como punto de partida el fenómeno de la *intencionalidad*. Sin embargo, Heidegger considera que la base de la intencionalidad es la *temporalidad*. De esta manera, la estructura existencial del cuidado (*Sorge*) refleja un aspecto de la intencionalidad husserliana, pero modificada de modo ontológico. Heidegger concibe la *Sorge* como el ser -ontológico- del *Dasein*. Los tres momentos estructurales o, más bien, los tres caracteres ontológicos fundamentales del ser del *Dasein* como cuidado son la *existencialidad*, la *facticidad*, y la *caída* (§ 41), constituyentes del existir humano que mantienen entre sí una relación de *cooriginariedad (Gleichursprünglichkeit)*. El conocimiento teórico representa sólo un tipo de ajuste con el mundo circundante, y no su fundamento último. Heidegger suele dividir el entendimiento entre la comprensión existencial, es decir, aquella que comprende la existencia a través de la existencia misma, y el entendimiento existenciarlo, que es el análisis de los constituyentes de la existencia. Un ente es lo que es -es

El ser del hombre se funda en el lenguaje; pero éste sólo acontece verdaderamente y por vez primera en el *habla* [«Gespräch»]. Pero tal habla no es sólo una de las maneras en que se realiza el lenguaje, sino que el lenguaje sólo es esencial precisamente en cuanto habla. El resto de lo que solemos entender por «lenguaje», esto es, un montón de palabras y reglas de la sintaxis, no es más que el plano aparente del lenguaje” (HEP., 43; 36).

Detrás del lenguaje como estructura fonética y sintáctica, es decir, detrás de su exterioridad, está a la base algo más fundamental que Heidegger llama el *habla*. El lenguaje no es entonces una mera herramienta de comunicación o una estructura sintáctica, sino fundamentalmente el acontecimiento de apertura del mundo y, en última instancia, de lo ente⁴⁴. El lenguaje en Heidegger tiene una clara dimensión ontológica, como vemos en la *Carta sobre el «humanismo»* (1946)⁴⁵, donde está la más célebre definición heideggeriana

decir, lo que está siendo-, y de esta manera se nos *muestra* en el *mundo*, pero no debido a que posea ciertas propiedades inherentes, sino por su intencionalidad. Por ejemplo, un martillo es un martillo no por la posesión de atributos de martillo, sino por ser usado para martillar. Con respecto a la historia de la edición de la obra, es importante señalar que desde la primera edición de *Ser y tiempo* en 1927 Heidegger pone al comienzo del libro una afectuosa dedicatoria a su profesor Edmund Husserl, que poseía raíces judías. Pero en la quinta edición de 1941 se omitió esta dedicatoria debido a los consejos que el editor Max Niemeyer dio a Heidegger sobre las consecuencias que podría tener esa dedicatoria. En todas las ediciones que salieron durante la época del nacionalsocialismo, la dedicatoria se suprimió, pero en las ediciones posteriores se volvió a colocar. Pese a ello, hay que tener presente también que el mismo Heidegger conservo el sentido de esta dedicatoria en el texto de la introducción, indicando de manera expresa que “las siguientes investigaciones sólo han sido posibles sobre el fundamento establecido por E. Husserl, en cuyas *Investigaciones lógicas* la fenomenología se abrió paso por primera vez” (ST., §7C; 58; 38). En el presente trabajo, el tratado *Ser y tiempo* se citará empleando la abreviatura ST e indicando en seguida el número del párrafo, la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

⁴⁴ Esta concepción heideggeriana del lenguaje como el lugar de la *apertura del mundo* guarda cierta relación con el llamado *giro lingüístico*, que se consolidó en la práctica filosófica del siglo XX y que significó innegables ventajas frente al paradigma anterior de la filosofía de la conciencia. Sin embargo, el giro lingüístico parece también haber traído consigo un tipo de relativismo o idealismo lingüístico, que amenaza con eliminar toda pretensión universalista, tradicionalmente ligada a la filosofía. El libro de Cristina Lafont *Lenguaje y apertura del mundo: El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger* (1997) intenta averiguar hasta qué punto dichas consecuencias relativistas se siguen del propio giro lingüístico o si, más bien, se deben a supuestos no cuestionados (pero sí cuestionables) de los planteamientos artífices de ese giro que tendrían que ser revisados a la luz de la hermenéutica heideggeriana. Para defender esta segunda alternativa, Lafont lleva a cabo un detallado análisis de la concepción heideggeriana del lenguaje, de la que esas consecuencias se extraen con la máxima radicalidad y también revisa críticamente las teorías del significado, de la referencia y de la verdad que subyacen a esa concepción del lenguaje. Si bien el lenguaje nos abre infinitas posibilidades de interpretar el mundo gracias a su función de predicación, nos obliga también a hacerlas dependientes de la experiencia con aquello de lo que hablamos gracias a su función de designación. El propio lenguaje es entonces el que nos permite aprender y revisar nuestras creencias, y no el que nos impide hacer esto. Por otro lado, hay que tener en cuenta que en Heidegger no se trata de fundamentar el lenguaje, sino que, por el contrario, el lenguaje es lo que fundamenta o, más bien, lo que *funda* el ser.

⁴⁵ La *Carta sobre el «humanismo»* es una carta a Jean Beaufret, París (otoño de 1946), cuyo texto fue revisado y aumentado para su publicación. El texto fue publicado por primera vez junto con *La doctrina*

del lenguaje: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian” (CH., 259; 313)⁴⁶. El que los poetas sean los guardianes del lenguaje, que es la casa del ser y la morada del hombre, indica una vez más que la poesía juega un papel central en la reflexión heideggeriana sobre el lenguaje, aunque Heidegger no analice su esencia desde las ciencias habituales del lenguaje. Por ejemplo, en las lecciones sobre *Germania*, Heidegger hace una crítica a la lingüística o, más precisamente, a la *reflexión científica del lenguaje* y también a la llamada *filosofía del lenguaje*, porque ambas representan una concepción instrumental del lenguaje:

La peligrosidad del lenguaje es su *determinación esencial más originaria*. Su esencia más pura se despliega inicialmente en la poesía. Ella es el *lenguaje originario [Ursprache] de un pueblo...* El decir poético, empero, decae, deviene “prosa”, primero de buena calidad, luego mala y, finalmente charlatanería. De este uso terminológico cotidiano, de su forma decadente, surgen la reflexión científica del lenguaje y la filosofía del lenguaje, y se considera entonces a la “poesía” como la excepción a la regla. Así es como queda todo puesto de cabezas. Incluso cuando el lenguaje es considerado como un medio de conformación artística, en el fondo subyace la concepción instrumental del lenguaje como expresión. Es una vieja costumbre considerarlo así, pues es evidente. Lo aparentemente más próximo y asible en él, sonido y escritura, es signo para la significación, y ésta, signo de la cosa. Así, parece ser algo casi sin esperanza el querer llegar a imponer un cambio esencial de la experiencia de la esencia del lenguaje en la existencia histórica de un pueblo. Y sin embargo, esto debe acontecer si se ha de suscitar aún un cambio de la existencia, restituyéndola a los ámbitos originarios del Ser (HGR., §7b; 67).

Por supuesto, para Heidegger es muy claro que el lenguaje no puede ser reducido a un medio de expresión y, en consecuencia, la poesía, al ser el lenguaje originario (*Ursprache*) de los pueblos, no puede ser vista como un simple medio de composición artística. Heidegger se distancia de esta comprensión instrumental, porque para él la poesía es

platónica de la verdad en A. Francke A. G. Berna, 1947; y como texto independiente en 1949, en Vittorio Klostermann, Fráncfort del Meno, Séptima edición, 1974. En la presente investigación, la *Carta sobre el «humanismo»* se citará empleando la abreviatura CH e indicando en seguida la página de la edición española y su correspondiendo en la edición alemana.

⁴⁶ En la conferencia *El camino al habla*, Heidegger también se refiere al lenguaje o, más bien, al habla (*Sprache*) como la «casa del ser» (CAH., 241).

aquello que constituye la esencia más íntima y originaria del lenguaje y no simplemente una expresión artística en verso o en prosa.

Sin embargo, este papel central de la poesía en la meditación heideggeriana sobre la esencia del lenguaje no es algo que se limite sólo al segundo Heidegger, sino que también puede rastrearse incluso ya desde *Ser y tiempo*, donde Heidegger habla de un *discurso* «poetizante», aunque sin precisar allí en qué consiste propiamente ese tipo de discurso:

Todo discurso sobre..., que comunica algo mediante lo dicho en el discurso, tiene, a la vez, el carácter del *expresarse* [*Sichaussprechen*]. En el discurrir, el Dasein se expresa, no porque primeramente estuviera encapsulado como algo «interior», opuesto a un fuera, sino porque, como estar-en-el-mundo, comprendiendo, ya está «afuera». Lo expresado es precisamente el estar fuera, es decir, la correspondiente manera de la disposición afectiva (el estado de ánimo) que, como ya se hizo ver, afecta a la aperturidad entera del estar-en. El índice lingüístico de ese momento constitutivo del discurso que es la notificación [*Bekundung*] del estar-en afectivamente dispuesto lo hallamos en el tono de la voz, la modulación, el *tempo* del discurso, «en la manera de hablar». La comunicación de las posibilidades existenciales de la disposición afectiva, es decir, la apertura de la existencia, puede convertirse en finalidad propia del discurso «poetizante» (ST., §34, 181; 162).

En conclusión, lo poético configura la esencia misma del lenguaje. El discurso (*Rede*) y el habla (*Gespräch*) son fundamentos del lenguaje sólo en la medida en que son esencialmente poéticos.

A manera de recapitulación, podemos concluir parcialmente que la poesía, en la medida en que permite el acontecer de la verdad como desocultamiento de lo ente, puede también ser considerada como *ontología*, obviamente no en el sentido clásico de la metafísica, tal como ha sido usado este término a partir de Christian Wolff⁴⁷ -pues de ser así se caería una vez

⁴⁷ En el párrafo 7 de la Introducción de *Ser y tiempo*, Heidegger presenta algunas aclaraciones sobre el uso del término *ontología*, que para él sólo es posible como fenomenología en su concepción metodológica: “Destacar el ser del ente y explicar el ser mismo, es la tarea de la ontología. Pero el método de la ontología resulta altamente cuestionable si se quiere recurrir a ontologías históricamente legadas o a tentativas analógicas. Como en esta investigación el término ontología se usa en un sentido formalmente amplio, la vía para la aclaración de su método siguiendo el curso de su historia se nos cierra por sí misma. Con el uso del término ontológica no estamos proponiendo tampoco una determinada disciplina filosófica entre otras. No se trata de responder a las exigencias de una disciplina ya dada, sino al revés: de que a partir de las necesidades objetivas de determinadas preguntas y de la forma de tratamiento exigida por las «cosas mismas», podría configurarse tal vez una disciplina. Con la pregunta conductora por el sentido del ser, la investigación se encuentra ante la cuestión fundamental de toda filosofía. La forma de tratar esta pregunta es la *fenomenológica*. Lo que no quiere decir que este tratado se adscriba a un «punto de vista» ni a una «corriente» filosófica, ya que la fenomenología no es ninguna de estas cosas, ni podrá serlo jamás, mientras se comprenda

más en el ámbito del olvido del ser-, sino en el sentido de un *pensar* más fundamental y originario sobre el ser⁴⁸.

En consecuencia, la poesía no es simplemente una de las *bellas artes*, sino la esencia misma del arte como fundación de la verdad. Asimismo, la poesía guarda también una estrecha relación con la teología, pero no con la teología entendida como ciencia, sino como un decir y un pensar acerca de la divinidad, un decir y pensar que no son objetivadores, sino más bien invocadores. Apoyándonos en esta doble dimensión de la poesía (a saber, su dimensión ontológica y su dimensión mitológica), hemos propuesto en el presente trabajo asumir a la poesía en su *constitución onto-mitológica* que, por supuesto, es muy distinta a la *onto-teología* de la metafísica clásica. En el siguiente capítulo, examinaremos en qué medida y hasta qué punto esta concepción de lo poético muestra una unidad esencial entre ontología y estética en Heidegger, apartándose empero de la manera clásica de abordar la estética y en particular la poética. Finalmente, veremos cuál es el alcance que tiene esta concepción de la poesía como experiencia ontológica para la reflexión sobre el lenguaje y sobre el *Dasein* como ser histórico.

a sí misma. La expresión «fenomenología» significa primariamente una *concepción metodológica*. No caracteriza el qué de los objetos de la investigación filosófica, sino el *cómo* de ésta” (ST., §7, 47-48; 27).

⁴⁸ Para Heidegger, *pensar* no es lo que comúnmente nosotros entendemos por pensar, es decir, el pensamiento como *representación*. El verbo *pensar* (*denken*) tiene la misma raíz que los verbos *poetizar* (*dichten*) y *agradecer* (*danken*). Los tres verbos comparten el mismo campo semántico, se mueven en la misma senda. Sobre el pensar como agradecer, véase la tercera lección de la segunda parte de *¿Qué significa pensar?*, es decir, la tercera de las lecciones del semestre de verano de 1952 (QP., 128-133). Este problema será examinado más adelante en el capítulo tres del presente trabajo.

Capítulo III

¿Puede hablarse de una unidad entre ontología y estética en el segundo Heidegger?

Antes de entrar en el problema de la relación entre ontología y estética en Heidegger, será necesario hacer aquí una breve recapitulación de los dos capítulos anteriores. En el primer capítulo, se intentó analizar de manera muy general la relación entre poesía y verdad en Heidegger. En primer lugar, vimos el contraste entre Platón y Heidegger con respecto a la valoración del arte y el lugar que éste ocupa con respecto a la verdad. En segundo lugar, profundizamos en la comprensión heideggeriana de la poesía como *esencia* del arte y como fundación de la verdad. En tercer lugar, vimos que para Heidegger la palabra poética tiene la primacía en el arte, porque para él todas las artes son esencialmente poéticas y también por el carácter fundacional de la poesía, pues lo que permanece los fundan los poetas.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger afirmaba que el poema es el *relato del desocultamiento de lo ente* y que la esencia del poema -el cual no se puede reducir a una mera expresión literaria- es la fundación de la verdad (OA., 53-54; 61-62). Con el fin de comprender qué significa aquí *fundar* la verdad en el arte, tuvimos que remitimos a la noción de fundación en los *Aportes a la filosofía*. Además, pudimos concluir que la pregunta por la obra de arte en Heidegger es la pregunta por la verdad y no la pregunta por un producto u objeto representado, que es como la estética tradicional ha visto la obra de arte. En consecuencia, el arte en cuanto *ποίησις* no debe entonces entenderse como producción ni como representación, sino de un modo más esencial: como acontecimiento y fundación de la verdad, entendida ésta como *ἀλήθεια*, es decir, como desocultamiento de lo ente. En este sentido, resulta evidente que la concepción heideggeriana del arte y de lo poético no tiene una dimensión simplemente estética, sino más bien *ontológica*, en la medida en que el arte y, sobre todo, la poesía es un acontecer de la verdad del ser.

Por esta razón, en el segundo capítulo, sostuvimos que la poesía -en la medida en que como esencia del arte posibilita el desocultamiento de lo ente- puede ser pensada como una *ontología*, aunque no en el sentido de una disciplina filosófica o una metafísica especial,

sino como un nuevo *pensar*, en el sentido fuerte de la palabra, que se aparta del camino recorrido antes en el *primer comienzo* de la metafísica y la filosofía (AF., §23; 62; 58). Por otro lado, también vimos que la poesía tiene una dimensión *teológica*, porque el poeta tiene el poder de evocar, por medio de su decir mito-poético, la presencia de los dioses ausentes y de retener dicha evocación. Pero esta dimensión está más allá de todo dios y sobre todo del dios cristiano. En este sentido, la poesía también puede ser concebida como *teología*, aunque, por supuesto, no entendida como ciencia, sino más bien como un decir y pensar la divinidad; claro está que se trata de un decir y pensar no objetivadores, que se diferencian del decir y pensar de la ciencia y de la técnica. Para sostener esta hipótesis, nos apoyamos en el Apéndice de la conferencia *Fenomenología y teología*, en la que precisamente Heidegger propone a la poesía como un ejemplo de un pensar y decir no objetivadores, apartándose así de toda ciencia y de toda teología positiva. Basándonos en la dimensión ontológica y en la dimensión teológica de la poesía, intentamos así demostrar que en el segundo pensar de Heidegger la poesía tiene una *constitución onto-mitológica*, término que, siguiendo a Lacoue-Labarthe (2007), empleamos para diferenciarla de la *constitución onto-teológica* que Heidegger le atribuye a la metafísica clásica; de modo que la poesía sería entonces una *onto-mitología* y no una *onto-teología*.

En el presente capítulo, veremos ahora por qué la meditación heideggeriana sobre la poesía y sobre el arte en general no puede ser vista simplemente como una “estética” o una “filosofía del arte”, rótulos que la filosofía occidental ha utilizado para tematizar el arte y la poesía desde diferentes perspectivas: por ejemplo, desde el concepto de representación (la obra de arte como objeto representado), desde la sensibilidad (la obra de arte como objeto de fruición o medio de expresión de sentimientos), etc. Así pues, veremos que Heidegger piensa la esencia del arte por fuera de la estética y la filosofía del arte, para situarse así en un ámbito más esencial a la hora de abordar la obra de arte.

1. La verdad como posible vínculo entre ontología y estética

En su libro *Poesía y ontología*, Gianni Vattimo utiliza tres expresiones para hablar de la estética y su relación con la ontología: *estética ontológica*, *fenomenología estética* y

ontología del arte (Vattimo, 1993). En la presente investigación ya hemos examinado la relación entre arte y ontología en Heidegger, una relación que se evidencia en la concepción heideggeriana de la obra de arte como *puesta-en-obra de la verdad*. Esto significa que para Heidegger “la verdad se establece en la obra” (OA., 45; 51). En otras palabras, el arte pone-en-obra la verdad, es decir, la establece; y este establecimiento es al mismo tiempo un desocultamiento que se da a través de la *belleza* como lo más propio de la obra de arte: “*La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*” (OA., 40; 44).

En esto último Heidegger se acerca a Platón, para quien belleza equivale también a verdad. Pero ya hemos mostrado la diferencia entre el discurso platónico y el discurso heideggeriano sobre la relación entre arte y verdad. Recordemos que para Platón el arte, como imitación (*μίμησις*), está alejado de la verdad y es pura apariencia, mientras que en Heidegger, por el contrario, el arte (y la poesía como su determinación esencial) está muy próximo a la verdad, precisamente porque posibilita el acontecimiento o establecimiento (*puesta-en-obra*) de la verdad, aunque no se identifique con ella. Ciertamente está próxima, aunque esta proximidad todavía está lejana. Pero no sólo se trata de una relación de cercanía o proximidad, sino que incluso hay una relación de pertenencia entre arte y verdad. Esta relación esencial entre la verdad y la obra de arte es lo que nos permite vincular la ontología con la estética en Heidegger.

Hablar entonces de una *estética ontológica*, una *fenomenología estética* o una *ontología del arte* en el pensamiento de Heidegger equivaldría, en términos más generales, a decir que Heidegger busca realizar una *filosofía del arte*, ya que en *Ser y tiempo* él entendía la filosofía como una *ontología fenomenológica universal* (ST., §7C, 58; 38). Sin embargo, estas categorías resultan muy problemáticas a la hora de interpretar la reflexión heideggeriana sobre el arte, ya que el mismo Heidegger se aparta de la noción de estética. Para él es muy claro que la pregunta por el arte no es la pregunta estética. Por ejemplo, en el dialogo que Heidegger sostuvo con el profesor japonés, un diálogo que se titula *De un*

*diálogo acerca del habla*⁴⁹, se habla precisamente del problema de recurrir a la estética para intentar dilucidar la esencia del arte japonés. En ese diálogo, Heidegger nos recuerda que el nombre *estética* se deriva de la filosofía europea. Por lo tanto, la reflexión estética es algo que permanece extraño al pensamiento oriental. Aún así, el profesor japonés admite que los japoneses están obligados a recurrir a la estética, porque ésta les proporciona los conceptos necesarios para captar aquello que ellos experimentaban como arte y poesía, lo cual evidencia una cierta incapacidad del habla japonesa.

Además, debido a la tecnificación y la industrialización del mundo entero, a los orientales no les queda otra alternativa que recurrir a sistemas conceptuales europeos (DH., 80-81). Sin embargo, a pesar de esa supuesta incapacidad conceptual del habla japonesa que los obliga a recurrir a la estética occidental para comprender lo que ellos mismos son, los japoneses tienen una palabra para esclarecer aquello a partir de lo cual el arte y la poesía del Japón obtienen su esencia: la palabra *Iki* (DH., 92)⁵⁰. Se trata de un término de difícil traducción incluso para el propio japonés, que en el mismo diálogo reconoce que cualquier esclarecimiento de su significado puede quedar atrapado en las redes de la representación estética. No obstante, al traducir la palabra *Iki* como *gracia*, es posible situarla fuera del ámbito de la estética, que es el ámbito de la relación sujeto-objeto (DH., 126-127). Esto es precisamente lo que quiere hacer Heidegger al situar el arte y la poesía en el ámbito del pensar, que él define no sólo como un *decir poético*, sino incluso también como el *elemento poético del arte* (SA., 244; 303). En este sentido, el pensar tiene una esencia poética y el poetizar tiene una esencia pensante, pues ambos se co-pertenecen mutuamente.

Ahora bien, el pensar (*denken*) no sólo guarda una estrecha relación con el poetizar (*dichten*), sino también con el agradecer (*danken*). En las lecciones de 1951-52 *¿Qué significa pensar?*, Heidegger dice que al pensamiento (*Gedanke*) pertenece la gratitud

⁴⁹ El texto *De un diálogo acerca del habla (Entre un Japonés y un Inquiridor)* tuvo su origen en 1953/54 con ocasión de una visita del profesor Tesuka de la Universidad imperial de Tokio. Sobre este diálogo con el japonés, véase también el texto de Jean-François Duval *Heidegger et le zen*, Éditions Présence, Sisteron, 1984. En la presente investigación, el texto *De un diálogo acerca del habla (Entre un Japonés y un Inquiridor)* se citará empleando la abreviatura DH e indicando únicamente la página de la edición española.

⁵⁰ Sobre el término de *Iki*, véase el texto del conde Kuki Shuzo *La estructura del Iki*, en ZABALA, AGUSTÍN JACINTO (1997), *La otra filosofía japonesa: antología*. Volumen II, pp. 159-175.

(*Dank*) y también la memoria (*Gedächtnis*) [QP., 129]. Las raíces alemanas de estas tres palabras coinciden, aunque por supuesto ninguna de ellas agota el significado de la palabra originaria *pensar* (*denken*).

2. Hegel y Heidegger: Una confrontación en torno a la estética

Cuando hablamos de la primacía de la palabra poética, hablamos también de una influencia de las *Lecciones de estética* de Hegel en Heidegger en cuanto a la jerarquía de las artes. Dentro del sistema idealista de las artes particulares (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía), la poesía ocupa la posición más elevada porque expresa mejor el *ideal* de lo bello. La influencia de Hegel en Heidegger se ve principalmente en la relación que ambos establecen entre belleza y verdad, por supuesto cada uno a su manera. Así como para Heidegger la belleza es uno de los modos en que acontece la verdad como desocultamiento de lo ente, para Hegel la belleza artística es aquello que expresa la verdad del Espíritu:

...la belleza artística *es superior* a la naturaleza. En efecto, lo bello del arte es la belleza *nacida y renacida del espíritu*. En la misma medida en que el espíritu y sus producciones son superiores a la naturaleza y sus manifestaciones, descuella lo bello del arte por encima de la belleza natural... En verdad, lo *superior* del espíritu y de su belleza artística sobre la naturaleza no es algo puramente relativo. Más bien, el espíritu es por primera vez lo *verdadero*, que lo abarca todo en sí, de modo que cualquier cosa bella sólo es auténticamente bella como partícipe de esto superior y engendrada por ello. En ese sentido, lo bello natural aparece solamente como un reflejo de lo bello perteneciente al espíritu, como una forma imperfecta, incompleta, como una forma que según su *substancia* está contenida en el espíritu mismo (LE., I, 10).

Tanto Hegel como Heidegger le asignan un elevado estatus ontológico al arte; pero se diferencian a su vez de la comprensión de la naturaleza del arte. Mientras que Heidegger concibe el arte como un acontecimiento de la verdad, Hegel lo concibe como uno de los momentos del despliegue del Espíritu Absoluto. Así como para Heidegger el arte establece y esclarece la verdad, la función del arte en Hegel es manifestar y expresar la idea o lo verdadero: “El arte, según su concepto, no tiene otro cometido que el de llevar lo que está lleno de contenido a una presencia adecuada y sensible. Por eso la filosofía del arte ha de tomar como su asunto principal el de comprender pensando esto que está lleno de contenido y su bella forma de aparición” (LE., II, 175). El arte tiene entonces una función ontológica

tanto en Hegel como en Heidegger: para el primero, el arte expresa la suprema verdad del espíritu, y para el segundo, el arte es lo que posibilita el acontecer de la verdad del ser. En ambos pensadores alemanes, podemos encontrar una ontología del arte o, en términos más generales, una filosofía del arte. En Hegel, esto es más evidente que en Heidegger, ya que para el primero la estética es precisamente filosofía del arte, como él mismo nos aclara al comienzo de sus *Lecciones de estética*:

Dedicamos estas lecciones a la *estética*, cuyo objeto es el amplio *reino de lo bello*. Hablando con mayor precisión, su campo es el *arte* y, en un sentido más estricto, el *arte bello*. Hemos de reconocer que la palabra *estética* no es totalmente adecuada para designar este objeto. En efecto, «estética» designa más propiamente la ciencia del sentido, de la *sensación*. Recibió esa acepción como una nueva ciencia o, más bien, como algo que había de llegar a ser una disciplina filosófica, en la escuela de Wolff. Su origen se remonta, pues, a un *tiempo* en el que las obras de arte se consideraban en Alemania bajo el aspecto de las sensaciones que estaban destinadas a producir, así, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. Habida cuenta de que este nombre resultaba inadecuado o más exactamente, superficial, no faltaron intentos de encontrar otras denominaciones, así como la de *calística*. Pero también ésta resulta insatisfactoria, pues la ciencia a la que se refiere no considera lo bello en general, sino solamente lo bello del *arte*. Por eso nos quedaremos con el término «estética», pues, por tratarse de mera cuestión de nombre, el asunto es indiferente para nosotros. Además, entretanto el vocablo ha pasado al lenguaje cotidiano, de modo que podemos retenerlo como nombre. Sin embargo, la expresión genuina para nuestra ciencia es la de «*filosofía del arte*» y, más exactamente, «*filosofía del arte bello*» (LE., I, 9).

En Heidegger, aunque no sea tan evidente, podemos hablar también de una ontología o filosofía del arte, en la medida en que él aborda la cuestión de la esencia del arte desde el ámbito del *pensar* propio de la filosofía, asignándole una función ontológica muy clara al arte: hacer posible el acontecimiento de la verdad en su forma esencial, es decir, como desocultamiento de lo ente (*ἀλήθεια*). Pero lo más característico de la comprensión “estética” de Heidegger es haber concebido a la poesía como la *esencia del arte* y como *fundación del ser en la palabra*, asignándole así la suprema jerarquía dentro de todas las artes.

No obstante, aquí debemos hacer algunas aclaraciones sobre los términos “estética” y “filosofía del arte”. Heidegger nunca usa estas expresiones para caracterizar su meditación sobre el arte y la poesía. La meditación pensante sobre el arte no es una estética. Heidegger

está en contra de todo intento de clasificación del arte, es decir, está en contra de toda tematización del arte por fuera del arte mismo.

Ahora bien, ¿qué tienen en común el *arte* y la *ontología* y en qué se diferencian? Tanto el arte como la ontología son una experiencia de la apertura del ser, pero el primero se da en el lenguaje y la segunda se da en el pensar, en la pregunta. Por esta razón, no hay que fusionar el arte con la ontología.

Por otra parte, al comparar la reflexión de Heidegger sobre el arte con la estética de Hegel, debemos preguntarnos qué entienden Hegel y Heidegger por *filosofía*. Para Hegel, la filosofía debe ser entendida como ciencia de lo real o el *saber real*, según la formulación que encontramos en el Prólogo a la *Fenomenología del espíritu*:

La verdadera figura en la cual existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de la misma. Colaborar a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia –a que pueda despojarse de su nombre de *amor* al *saber* y sea *saber real*– es lo que me he propuesto. La interna necesidad de que el saber sea ciencia se halla en su naturaleza, y la explicación satisfactoria de ello no es otra cosa sino la exposición de la filosofía misma... Mostrar que ha llegado la hora de elevar la filosofía a la ciencia, sería la única justificación verdadera de los intentos que se proponen ese fin, porque pondría en evidencia la necesidad de éste, y hasta le daría cumplimiento (FE., 23)⁵¹.

Para Heidegger, en cambio, la filosofía es un saber deficiente y, por lo tanto, no puede pretender erigirse como ciencia. En los *Beiträge*, la filosofía es entendida más bien como el saber desde la meditación (*Besinnung*), un saber que consiste en el preguntar por el *sentido* (*Sinn*), es decir, por la verdad del ser (AF., §16; 51-52; 43-44). De modo que si de verdad hay una “filosofía del arte” en Heidegger, tal como lo señala el profesor von Herrmann en su famoso comentario de 1980 sobre la conferencia sobre *El origen de la obra de arte*, esa filosofía del arte no podría ser entendida en el mismo sentido que la de Hegel; por esta razón, debemos entonces diferenciar más a Hegel y a Heidegger en lo que respecta a la comprensión que cada uno tienen sobre el arte. La relación que aquí hemos establecido entre ambos filósofos parece ser más bien una relación de confrontación que una relación

⁵¹ En *Ciencia y meditación*, Heidegger dice que esta representación de la ciencia como *teoría de lo real* sólo es válida para la ciencia en la época moderna (CM., 40; 42-43). Aquí citamos el texto *Ciencia y meditación* empleando la abreviatura CM e indicando la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

de complementación, ya que en realidad lo que ocurre con el arte en Hegel no ocurre en Heidegger, pues en Hegel el arte es abordado desde una concepción de la filosofía de la que Heidegger se está distanciando. El diálogo con el japonés nos ayuda a comprender que en últimas la reflexión sobre el arte no puede ser una estética (DH., 79-128).

Una vez hemos visto que la meditación heideggeriana sobre el arte y lo poético no consiste en una “estética” o en una “filosofía del arte”, podemos considerar a continuación la especificidad de esta meditación. En el próximo capítulo, veremos cómo la concepción ontológica de la poesía, es decir, la concepción de la poesía como esencia del arte y fundación de la verdad del ser, brinda elementos que permiten pensar de una manera más originaria el *habitar* del *Dasein* en el mundo como un modo de ser histórico o, en términos de Hölderlin, el habitar del hombre sobre la tierra. Por último, veremos cómo desde esta comprensión ontológica de la esencia de lo poético podemos entender la poesía como una *experiencia* del ser que es distinta a la experiencia estética.

Capítulo IV

El habitar poético del *Dasein* en el mundo

Al comienzo de la presente investigación, nos concentramos en la relación que guarda la poesía con la verdad en Heidegger. En este contexto, vimos de un modo muy general el problema de la relación entre arte y verdad en Platón, un problema que se enmarca en el contexto ético y político de la *República*. Luego señalamos la diferencia entre Platón y Heidegger con respecto a la posición que cada uno asume frente a la poesía y su relación con la verdad. Una vez hecho esto, profundizamos en la comprensión heideggeriana de la poesía como *esencia* del arte y como fundación o acontecimiento de la verdad, remitiéndonos a la conferencia *El origen de la obra de arte* y otros textos en los que Heidegger lleva a cabo una meditación sobre la esencia del arte y la poesía. En relación con esta particular comprensión de la esencia de la poesía, indicamos que para Heidegger la palabra poética tiene una primacía sobre las demás artes particulares, porque para él todas las artes son esencialmente poéticas y por el hecho de que la propia poesía es también fundación del ser en la palabra. Además, en *El origen de la obra de arte* Heidegger concibe el poema no como un mero fenómeno literario o estético, sino ante todo como el *relato del desocultamiento de lo ente* y, en consecuencia, también como fundación de la verdad (OA., 53-54; 61-62). Para comprender en qué consiste dicha *fundación*, tuvimos que remitimos a los *Beiträge*, texto en el cual está ampliamente desarrollada la noción de fundación (*Stiftung*) como el *esenciarse* de la verdad del ser.

Posteriormente, en el segundo capítulo, intentamos mostrar que la poesía, en la medida en que representa un acontecer de la verdad como desocultamiento de lo ente (*ἀλήθεια*), puede ser considerada a la vez como *ontología*, pero siempre y cuando ésta no se entienda como una disciplina filosófica, como tradicionalmente se la ha entendido desde Wolff, ya que esto implicaría pensar a la poesía como una especie de metafísica y esto nos conduciría a incrementar aún más el olvido del ser. En consecuencia, la poesía deberá ser comprendida más bien como otro *pensar* más originario sobre el ser. Además, ella ya no sería simplemente una de las *bellas artes*, sino la esencia misma del arte como fundación de la

verdad. Sin embargo, además de la ontología, la poesía también guarda cierta relación con la teología, pero no con la teología entendida como una ciencia positiva, sino como un decir y un pensar acerca de la divinidad, esto es, un decir y un pensar que se caracterizan por ser invocadores, pero no objetivadores ni calculadores, ya que la divinidad no puede ser objeto de ningún discurso científico, sino que sólo puede ser nombrada e invocada por un decir mito-poético. Basándonos en esa doble dimensión de la poesía (ontológica y mitológica), intentamos pensar la poesía en su *constitución onto-mitológica*, formulación que usamos para evitar hablar de la poesía como una *onto-teología*, ya que este término se aplica más bien a la metafísica clásica.

En el tercer capítulo, buscamos examinar cómo la concepción heideggeriana de lo poético mostraba hasta cierto punto una unidad esencial entre ontología y estética en Heidegger, pero con ello señalamos a su vez que tal unidad se distanciaba de la manera clásica como la filosofía occidental ha abordado la esencia del arte y la esencia de la poesía. Además, llegamos a la conclusión de que la meditación heideggeriana sobre el arte y la poesía no podía ser interpretada como una “estética” o una “filosofía del arte”, términos que la filosofía occidental ha usado para tematizar el arte y la poesía desde distintas perspectivas. Por esta razón, tomamos distancia del texto ya clásico de von Herrmann (1980), que señala de manera enfática que podemos hablar de una “filosofía del arte” bosquejada en la famosa conferencia de Heidegger de 1935-1936 *El origen de la obra de arte*. En efecto, vimos que el modo como piensa Heidegger la esencia del arte queda realmente por fuera del ámbito de la estética y de la filosofía del arte, porque éstas han pensado el arte desde la metafísica y, en particular, desde el discurso objetivador, que Heidegger quiere precisamente evitar. Ahora bien, una vez hemos visto que la meditación heideggeriana sobre el arte y lo poético no consiste en una estética o en una filosofía del arte, podemos ahora considerar la especificidad de esa meditación.

En el presente capítulo, analizaremos por qué la concepción heideggeriana de la poesía permite pensar el *habitar* del *Dasein* en el mundo como ser histórico o, dicho de una manera más poética, el habitar del hombre sobre la tierra. Finalmente, veremos cómo desde

la comprensión ontológica de la esencia de lo poético podemos asumir la poesía como *experiencia* del ser.

Hasta ahora hemos visto que para Heidegger el lenguaje constituye el fundamento del ser del hombre y la morada en la que habita, una morada que es custodiada por los poetas. El lenguaje hace parte de la esencia misma del hombre. En otras palabras, el *Dasein* no es sólo un animal que posee lenguaje (*ζῷον λόγον ἔχον*), como afirma Aristóteles, sino que más bien el *Dasein* mismo *es* lenguaje⁵². La esencia del *Dasein* puede entenderse a partir del lenguaje precisamente, porque el lenguaje es el acontecimiento en el cual el hombre experimenta por primera vez la apertura del mundo y del ente en cuanto tal.

Ahora bien, en la medida en que el lenguaje es el fundamento y la morada del hombre y en la medida en que el lenguaje es esencialmente poético, puede decirse entonces que el *Dasein* es un ser poético. El quinto lema de Hölderlin dice: “...*poéticamente mora el hombre sobre la tierra*” (*En amoroso azul...*, VI, 25, v. 32 y s.)⁵³. De manera que el habitar del hombre en el mundo, su estar-en-el-mundo, su *ser-ahí* (*Dasein*), su existencia, se define por su *poeticidad*.

El *Dasein* humano es esencialmente un ser poético. Precisamente al final del Apéndice a *Fenomenología y teología*, Heidegger afirma, citando a Rilke, que el decir poético (el *canto*) es *existencia*, es *Dasein*, el cual es entendido metafísicamente como presencia: “«Canto es existencia»... El decir poético es «existencia», «Dasein». Esta palabra «Dasein» se usa aquí en el sentido tradicional de la metafísica. Significa: presencia” (FT., 73; 78).

⁵² Aquí el lenguaje no debe ser entendido en el sentido de *enunciado*, sino como *discurso* (*Rede*) [ST., §34, 179-185; 160-166]. Además, el término alemán *Sprache* originariamente significa *habla*, más que lenguaje. En todo caso, lo importante aquí es que para el segundo Heidegger el lenguaje o, más precisamente, el habla (*die Sprache*) es poema. Sobre el lenguaje en Heidegger, tanto en *Ser y tiempo* como después del viraje (*Kehre*), véase el diccionario de Frank Schalow y Alfred Denker *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham - Toronto - Plymouth, UK, 2010, pp. 167-169.

⁵³ Los cinco lemas con los cuales Heidegger busca examinar o dilucidar la esencia de la poesía en Hölderlin son: 1. Poetizar: «la más inocente de todas las ocupaciones». 2. «Por eso se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que dé fe de lo que es... ». 3. « Mucho ha experimentado el hombre. A los celestiales, a muchos ha nombrado, desde que somos habla y podemos oír unos de otros». 4. «Pero lo que permanece lo fundan los poetas». 5. «Lleno de mérito, más es poéticamente, mora el hombre sobre la tierra» (HEP., 37; 31).

Igualmente en su conferencia *¿Y para qué poetas?*, Heidegger también hace referencia a dicha identidad entre canto poético y existencia en Rilke:

Canto es existencia, dice el tercer soneto de la primera parte de los Sonetos a Orfeo. La palabra existencia ha sido utilizada aquí en el sentido tradicional de presencia, como sinónima de ser. Cantar, decir expresamente la existencia mundanal, decir a partir de lo salvo de la percepción pura y completa, y decir sólo eso, significa: pertenecer al ámbito de lo ente mismo. Este ámbito es, como esencia del lenguaje, el propio ser. Cantar el canto significa estar presente en lo presente mismo, es decir, existencia (YP., 235; 292).

Lo poético se presenta entonces como el fundamento mismo del existir humano:

Pues éste [el existir humano], en su fundamento es «poético». Pero ahora estamos entendiendo poesía en el sentido del nombrar fundador que nombra a los dioses y la esencia de las cosas. «Morar poéticamente» significa estar en la presencia de los dioses y ser alcanzado por la cercanía esencial de las cosas. «Poético» es el existir en su fundamento, lo que también significa que en cuanto algo fundado (fundamentado) no es ningún mérito, sino un regalo (HEP., 47; 39).

En este punto de nuestra investigación, nos podemos preguntar qué relevancia podría tener la *constitución ontológica* del *Dasein* para nuestra reflexión sobre la esencia poética del arte. Hemos mostrado que, en tanto que el *Dasein* es lenguaje y en tanto que el lenguaje mismo es poético en un sentido esencial, el *Dasein* es, por tanto, un ser poético por naturaleza. En términos nietzscheanos, puede decirse que todo hombre es un *artista*. En las lecciones sobre Nietzsche⁵⁴, Heidegger afirma, basándose en la doctrina nietzscheana sobre

⁵⁴ En 1961, Heidegger publicó un libro con el título *Nietzsche* en la editorial Günther Neske, Pfullingen, 2t., y posteriormente fue reeditado en el marco de las *Obras Completas* (*Gesamtausgabe*, Klostermann, Frankfurt, 1975ss) como los tomos 6,1 y 6,2. Como dice el mismo Heidegger en el prólogo, el libro de 1961 recoge las lecciones dictadas en la Universidad de Friburgo entre 1936 y 1949, junto con otros trabajos hasta entonces no publicados y que se extienden hasta 1946. Dicho libro no es un conjunto de monografías sobre Nietzsche, sino más bien una verdadera *confrontación* con su pensamiento, la cual es vista por Heidegger como “la única manera de apreciar verdaderamente a un pensador pues asume la tarea de continuar pensando su pensamiento y de seguir su fuerza productiva y no sus debilidades” (N., I., 21). A lo largo de las lecciones, particularmente las recogidas en el segundo tomo, Heidegger desarrolla su concepción de la historia de la metafísica y su visión crítica de la modernidad, y a la vez realiza una detallada exégesis de la obra de Nietzsche, centrándose fundamentalmente en su pensamiento tardío, el cual se inicia con el *Zarathustra* y que debió haber culminado con su planeada obra capital *La voluntad de poder*. En las lecciones, Heidegger también va recorriendo los principales temas del pensamiento de Nietzsche: la muerte de Dios, el superhombre, la llegada del nihilismo, la transvaloración de los valores, el arte como actividad metafísica y, especialmente, la voluntad de poder y el eterno retorno de lo mismo. Con sus interpretaciones, Heidegger ofrecen una visión de Nietzsche en la que éste no es visto como el pensador que supera la metafísica, sino como aquel que la conduce a su expresión más acabada, realizando un nihilismo que de cierto manera ya estaba presente en sus orígenes. Por eso mismo, la reflexión sobre Nietzsche se convierte en una cruda reflexión sobre una época en la que la continua repetición de un mismo sinsentido se convierte en la condición para poder experimentar o, por lo menos,

arte, que el artista es el fenómeno más *transparente* de la vida, porque el arte, que debe comprenderse precisamente desde el fenómeno “artista”, es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder.

Por lo tanto, el arte, entendido como creación, es el carácter fundamental de todo ente, en la medida en que el ente es algo que se crea a sí mismo (N, I., 74-77). Nietzsche pensaba que al dirigir la mirada sobre el artista era posible observar las otras formas de la voluntad de poder, es decir, las otras formas de la vida: la naturaleza, la religión, la moral, la sociedad, el individuo, el conocimiento, la ciencia, la filosofía, etc. (N., I., 76). Más concretamente, en el *Ensayo de autocrítica* que se añadió a la tercera edición de *Nacimiento de la tragedia* (1886), Nietzsche afirma que el arte es la auténtica tarea de la vida, la verdadera actividad metafísica del hombre: “...el arte -y no la moral- es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre*... sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo” (NT., §5, 31-32). Desde esta perspectiva, podemos decir que todo hombre es un poeta o un artista en la medida en que es, hasta cierto punto, un *creador*.

Pero hay otra razón para considerar a la existencia humana como una existencia poética: el hombre habita en el mundo *poéticamente*. Desde *Ser y Tiempo*, Heidegger había dicho que la constitución ontológica del *Dasein* es su *ser-en-el-mundo* (*In-der-Welt-sein*). Pero lo fundamental ahora es que ese ser-en-el-mundo se define por su *poeticidad*, pues, como dice Hölderlin en un poema tardío: «Pleno de méritos, mas poéticamente, habita el hombre sobre esta tierra» (*Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde*) [*En amoroso azul...*, VI, 25, v. 32 y s.]. Aquí la palabra *habitar* (*wohnen*) tiene un significado especial, porque es el modo como el hombre está esencialmente en el mundo.

En la conferencia *Construir, habitar, pensar*⁵⁵, Heidegger afirma que el modo como los hombres están en la tierra es precisamente el *habitar* (*buan*), -siguiendo el alemán antiguo-,

presentir la necesidad de un nuevo comienzo. En la presente investigación, el *Nietzsche* de Heidegger se citará empleando la abreviatura N e indicando a continuación el tomo y la página de la edición española.

⁵⁵ La conferencia *Construir, habitar, pensar* (*Bauen Wohnen Denken*) fue pronunciada el 5 de Agosto de 1951 en el marco de las *Darmstädter Gespräche II*, en aquel momento uno de los foros más dinámicos de la Alemania de postguerra. La intención de Heidegger no era otra que la de abrir una reflexión sobre el proyecto de una reconstrucción que, después de la catástrofe de la guerra, hiciera posible *habitar el mundo*. Todos sabemos cómo este pronóstico edificante de Heidegger se resuelve remitiendo su lectura a una tradición

que es la esencia del *construir*, entendido no a partir de la arquitectura y de la técnica, sino de un modo más esencial: “Construir (*bauen*) significa originariamente habitar... El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra *bauen* significa que el hombre *es* en la medida en que *habita*; la palabra *bauen* significa *al mismo tiempo* abrigar y cuidar” (CHP., 129; 141). Así pues, el habitar es el ser del hombre *en la tierra y bajo el cielo*; es decir, habitar es pertenecer a la comunidad de los hombres y permanecer ante los divinos.

Según Heidegger, el rasgo fundamental de este habitar es un *cuidar* cuádruple: salvar la *tierra*, recibir el *cielo*, estar a la espera de los *divinos* y conducir a los *mortales*. En pocas palabras, el habitar es el cuidado de la Cuaternidad (CHP., 131-133; 143-145). Como afirma también Otto Bollnow, en su libro *Hombre y espacio*, el hombre es un «ser-en-el-espacio», es decir, un ser que se encuentra o, más bien, *habita* en el espacio y cuya relación con las cosas y los objetos del mundo se caracteriza precisamente por su *espacialidad*. En este sentido, el fenomenólogo sostiene que “la espacialidad del hombre en conjunto se comprende como habitar” (Bollnow, 1969, 246). Ahora bien, para responder a nuestra pregunta inicial sobre qué consecuencia tiene entonces la constitución ontológica del *Dasein* para la comprensión del arte, podemos decir que esta consideración de la *poeticidad*

occidental, para la que la tarea de toda filosofía no es otra cosa que la de *salvar la polis*, tal como Platón había sostenido en la *Carta VII*, dejando a los diferentes momentos de la historia la tarea de definir y concretar qué se entiende por salvar y por *polis*. Los avatares de esta historia son conocidos por todos y el carácter dramático de la postguerra se convirtió en aquel entonces en un argumento difícil de evitar, especialmente para quienes seguían pensando en la historia como experiencia y realización de la razón humana. Tampoco hay que olvidar como a la misma pregunta de Heidegger otros pensadores como Adorno respondieron desde presupuestos diferentes, convirtiendo a Auschwitz en el verdadero y definitivo tribunal de la Razón. Para Adorno, pensar o morir después de Auschwitz representaba una de las experiencias a las que toda conciencia de la catástrofe tenía que enfrentarse a la hora de establecer un horizonte para la humanidad, un proyecto que para el Adorno de aquellos años indudablemente significaba repensar el programa de la crítica. Su objeto no era otro que hacer frente al destino, reorientando el trabajo de la crítica y construyendo las condiciones que permitieran una nueva forma de habitar. No en vano, hacer habitable el mundo y plausible la promesa de felicidad seguía siendo, también para Adorno, la aspiración de toda cultura, incluida la cultura moderna. (Jarauta, 1994, 7-8). Sobre el texto *Construir, habitar, pensar*, véase el compendio de artículos editado por Francisco Jarauta *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Turismo, Cuadernos nº 9, Arteleku, San Sebastián, 1994. En el presente trabajo, la conferencia *Construir, habitar, pensar* se citará empleando la abreviatura CHP e indicando primero la página de la edición española y luego su correspondiente en la edición alemana.

del *Dasein* es relevante para la reflexión sobre la esencia poética del arte, porque precisamente el arte es un modo de ser histórico del *Dasein*.

1. El fundamento poético de la historia

Desde *Ser y tiempo*, Heidegger comprende al *Dasein* como un ser que se caracteriza ante todo por su *historicidad* (*Geschichtlichkeit*). Esta historicidad es posible gracias al lenguaje, pues el lenguaje es el acontecimiento a partir del cual el mundo se abre históricamente al hombre en el horizonte de la temporeidad. En el capítulo quinto de *Ser y tiempo*, Heidegger abordó ampliamente la noción de *apertura* (*Erschlossenheit*) para explicar el modo como el *Dasein* está-en-el-mundo, es decir, el modo como existe, porque existencia es estar-afuera, salir afuera y estar en la abertura del Ahí: ek-sistencia.

En pocas palabras: “*El Dasein es su apertura [Erschlossenheit]*. Será necesario, pues, sacar a la luz la constitución de este ser. Pero, en la medida en que la esencia de este ente es la existencia, la frase existencial «el Dasein es su apertura» quiere decir, al mismo tiempo, que el ser que a este ente le va en su ser es tener que ser su «Ahí» (ST., §28, 152; 133). Las tres formas de la *apertura* como constitución existencial del ser-Ahí (*Dasein*) son: la *disposición afectiva* (*Befindlichkeit*), el *comprender* (*Verstehen*) y el *discurso* (*Rede*) [ST., §28, 153; 134]. Ahora bien, la noción de *apertura* en el segundo Heidegger aparecerá como *Lichtung*, es decir, como el *claro del ser*⁵⁶.

⁵⁶ Sobre el significado del término alemán *Lichtung* en el pensamiento de Heidegger, véase el diccionario de Michael Inwood *A Heidegger Dictionary*, Blackwell Publishing, Malden, 1999. “*Lichtung* comes from *Licht*, ‘light’, but has now lost contact with it and means a ‘clearing’ in a forest. Heidegger revives its connection with *Licht* and reads it as ‘lighting’ (Inwood, 1999, 4). “*Lichtung* and *lichten* stem from *Licht*, ‘light’, but have since lost this link and mean, in standard usage, a ‘clearing, glade’ in a forest and ‘to clear’ an area. Heidegger restores their association with light, so that they mean ‘light(en)ing; to light (en)’. His use of the terms is influenced by Plato’s story of prisoners in a cave who, at first aware only a shadows cast by a fire in the cave, climb out of the cave and eventually see the sun, the source of all truth and being (*Republic*, 514a1ff.). He considered this story in several lecture courses... Sometimes he regards it as an early version of his own thought. Often he describes his own procedure in similar terms, as striving towards the light that illuminates this path: ‘the problem stands in the clarity... of the natural everyday understanding of being, but the light itself is not lightened... But the *source of this clarity*, its *light*, is *time*’... That he later charges Plato with the decline of truth as unhiddenness into truth as agreement... does not diminish the influence on him of Plato’s imagery. In BT *Dasein* is the source of truth. *Dasein* is what is primarily truth: ‘What is primarily “true” – that is, uncovering [entdeckend] – is *Dasein*. Truth in the secondary sense means not to-be-uncovering... but to be uncovered’ (BT, 220). Later, truth is not primarily the truth of man or *Dasein*, but the

El arte es lenguaje y como tal tiene también una *historicidad*. Aunque aquí no se trata del lenguaje en el sentido de las *ciencias del lenguaje*, ya que el mismo Heidegger se distancia de éstas. Por ejemplo, en las lecciones sobre *Germania*, él discute el modo como la lingüística aborda la poesía: “El poema no es sólo una formación lingüística disponible, provista de sentido y belleza” (HGR., §4a; 40).

Podemos decir entonces que el arte, en tanto modo de ser del *Dasein*, está determinado por la historia (*Geschichte*); pero, al mismo tiempo, el arte determina a la historia a través de la poesía. Por esta razón, Heidegger considera que la poesía es fundamento de la historia, precisamente por su carácter fundacional. La poesía funda un pueblo histórico, una *comunidad* en el sentido originario de la palabra. Para Heidegger, *comunidad*

truth of being. (If man is a light bulb, being is electricity.) Truth is the ‘lightning concealing [lichtende Verbergung] of being as such’... This phrase is obscure: ‘The question about the truth “of” being reveals itself as the question about the being “of” truth. (The genitive here is sui generis and can never be captured by the current “grammatical” genitives.)’... Being is lightened and concealed. Being lightens and conceals, both itself and entities. All lighting and concealing is ultimately the work of being itself, even man is the vehicle, or the *Wahrer*, ‘preserver’, of its revelation... It conceals as well as lightens, since it never reveals everything at once – there always remain hidden things and aspects: men could no more live if they knew everything than if they knew nothing. Even when being abandons beings, this too is a ‘lighting of being’: being is conspicuous by its absence... The essence of truth is historical: ‘The history of truth, of lighting up and transformation and grounding of truth’s essence, has only rare widely separated moments. For long periods this essence seems solidified (cf. the long history of truth as correctness...), since only the truths determined by it are sought and cultivated... Do we stand at the end of such a long period of hardening of essence of truth and then on the brink of a new moment in its clandestine history?’... ‘Truth is the great despiser of all “truths”, form truths immediately forget truth, which assuredly kindles into complexity the simplicity of the unique as the ever essential’... A civilization is constituted by a certain revelation of being, the truth of being, which also involves a certain conception of truth. Heidegger is more concerned with our large-scale ways of viewing things and with changes in them than in particular truths” (Inwood, 1999, 238-239). Sobre el mismo término en cuestión, véase también el diccionario de Schalow y Denker: “CLEARING (*Lichtung*). Under the influence of the tradition of *lumen naturale*, Heidegger introduced this central term of his later thought in *Being and Time* to name the disclosedness of being-in. According to the tradition, the human being is lighted within itself and has been cleared. The light that makes being-there open and bright for itself is care. Only by this clearedness is any illuminating, awareness, intentionality, and even self-consciousness possible. Heidegger identifies the lighted clearing of being-there with the unity of ecstatic temporality. Being-there is the temporal clearing of the meaning of being. In the 1930s, Heidegger rethinks the clearing within the framework of his account of truth. He now interprets *alètheia* as clearing that is, the lightening process in which everything is lighted up. The clearing, as the “there” of being-there, is the unconcealment of being. Being reveals itself in the clearing as the beingness of entities, and conceals itself *as* being. The lightening process of the clearing makes the history of being possible, and explains the forgottenness of being in metaphysics. The structure of the clearing is the fourfold, as the outcome of the play of time-space. The clearing also plays an important part in Heidegger’s account of art. Art is the setting into work of truth, which is only possible when there is a clearing within entities in a whole. The clearing as the nothing encompasses all entities, and enables the work of art to let entities shine forth in their simple and essential being. In this way, the work of art illuminates the sheltering of truth as the selfconcealing of being” (Schalow & Denker, 2010, 82-83).

(*Gemeinschaft*) es algo distinto a *sociedad* (*Gesellschaft*). Por ejemplo, en las lecciones sobre *Germania*, cuando habla del diálogo como aquello que nos constituye, Heidegger explica esa distinción entre comunidad y sociedad con el ejemplo de la camaradería de los soldados en la guerra:

El poder escuchar no crea, primero, la conexión de uno al otro, la comunidad [*Gemeinschaft*], sino que la presupone. Esta comunidad originaria no surge mediante aceptar una mutua conexión -solamente una sociedad [*Gesellschaft*] surge así-, sino que la comunidad *es* mediante la previa vinculación *de cada individuo* con lo que, en un nivel superior, vincula y determina a cada individuo. Tal cosa, que no es el individuo para sí ni la comunidad como tal, debe quedar manifiesta. La camaradería de los soldados en el frente no tiene su fundamento en el hecho de que deban estar juntos, porque falten los otros de quienes se está lejos; tampoco en un entusiasmo colectivo previamente concertado, sino en lo más profundo, y en ese momento único en que la cercanía de la muerte como un sacrificio, ha puesto previamente a cada uno en igualdad [*Nichtigkeit*], de modo que ésta deviene la fuente de una incondicionada pertenencia mutua. Precisamente la muerte, la que cada hombre individual debe morir por sí, aísla extremadamente en sí a cada individuo; precisamente la muerte y el aprontarse a su sacrificio crean, antes que nada, el espacio de la comunidad desde el cual surge la camaradería. La camaradería, ¿surge pues de la angustia? No y sí. No cuando, como el pequeño burgués, se entiende por angustia sólo el desvalido estremecimiento de una demencial cobardía. Sí, cuando la angustia es concebida como la cercanía metafísica a lo incondicionado, que otorga una autonomía y disponibilidad supremas. Cuando no imponemos a nuestra existencia poderes como la muerte en cuanto libre sacrificio, que de forma igualmente incondicionada vinculan y aíslan, es decir, que afectan las raíces de la existencia de cada individuo, y que se asientan asimismo profunda y totalmente en un genuino saber, entonces no hay “camaradería”; a lo sumo, se llega a una forma modificada de la sociedad (HGR., §7g; 73-74)⁵⁷.

⁵⁷ Sobre la diferencia entre comunidad y sociedad, véase el artículo de Luis Rossi “Ser y tiempo y la fenomenología de la comunidad y la sociedad” (2011): “Si bien el término “sociedad” no es mencionado en toda la obra [*Ser y tiempo*], “comunidad” aparece dos veces: la primera debe entenderse para denotar el objeto de estudio de la sociología y la segunda para el acontecer del pueblo... la “comunidad” según Tönnies debe entenderse como comunidad de destino. Concomitantemente, Heidegger afirma que en el “ser con” “propio” el *Dasein* queda determinado como *destino común*, que queda libre en el “compartir” y en la “lucha”. Ahora bien, este destino común, este acontecer del pueblo, es la posibilidad más originaria a la que el *Dasein* puede resolverse... “comunidad” se presenta teleológicamente como la realización del destino del pueblo, es decir, de la historicidad “propia” del *Dasein*, alcanzando un rango ontológico. “Comunidad” se opone así a “sociedad”, identificándose una con la “propiedad” y la otra con la “impropiedad”. En términos ontológico-políticos, la “comunidad” resulta ser el proyectarse del pueblo como pueblo, como unidad social cuyo *ethos* no da lugar a las conductas ligadas a las “sociedad”... la “comunidad” es el destino de la sociedad: si el *Dasein* se resuelve a empuñar su propio ser, tendrá lugar la comunidad “propia”, conquistada a partir del legado transmitido por la tradición, por ello es “futural” y “destinal” simultáneamente. Esa realización del destino común está ligada a la lucha y a la camaradería” (2011, 345-346).

Recordemos el cuarto lema de Hölderlin: *lo que permanece lo fundan los poetas*. La poesía es entonces no sólo el fundamento de la existencia humana, sino también el fundamento sustentador de la historia:

La poesía no es sólo un adorno que acompaña al existir, no es sólo un pasajero entusiasmo ni un mero enardecimiento o entretenimiento. La poesía es el fondo que sustenta la historia y por eso mismo tampoco es solamente una manifestación de la cultura y muchísimo menos la mera «expresión» de un «alma cultural» (HEP., 47; 39-40).

¿Pero cómo es posible que la poesía fundamente la historia? Aquí *fundamentar* se entiende en el sentido de *fundar* un pueblo histórico, tal como ocurrió con Homero en Grecia. El carácter fundador de la poesía con respecto a la historia se explica por el vínculo originario que ella guarda con el lenguaje, pues ya hemos dicho que el lenguaje es el acontecimiento humano que posibilita la apertura histórica del mundo. Además, existe una identidad entre el habla (como acontecimiento esencial del lenguaje) y la historia: “Somos *un* habla desde el tiempo en que «el tiempo es». Desde que el tiempo ha surgido, desde que ha sido fijado, desde entonces, somos históricos. Ambas cosas, ser habla y ser históricos, son iguales de antiguas, van unidas y son lo mismo” (HEP., 44; 37). El lenguaje y la historia forman entonces una unidad fundamental en la medida en que son acontecimientos co-origenarios. ¿Cómo es esto posible?

2. La poesía como experiencia del ser

Antes de hablar de la poesía como *experiencia*, debemos decir qué tipo de experiencia es la poesía, pues, de acuerdo con lo que dijimos en el tercer capítulo de la presente investigación, la experiencia poética no sería una experiencia de tipo estético. Con respecto a este problema, en las primeras páginas de las lecciones sobre los himnos de Hölderlin *Germania* y *El Rin*, Heidegger nos da algunas indicaciones sobre cómo no debe ser comprendida la poesía a la hora de abordar un poema. En primer lugar, la poesía no es simplemente una experiencia de goce estético, pues la relación fundamental con la obra de arte no es una relación de goce o placer. Es más, Heidegger llega a decir incluso que el “goce estético” es una comprensión errada del arte (HGR., §1; 18). En segundo lugar, la

poesía no debe ser vista como un mero juego de palabras de un solo individuo aislado, pues en realidad ella es una fuerza activa que congrega a los hombres en una comunidad originaria:

Poesía: ningún juego; la relación con ella no es un escape lúdico, una distracción que hace olvidarse de sí mismo, sino que es el despertar y la concentración de la esencia más propia del individuo, mediante la cual él se retrotrae al fondo de su existencia (HGR., §1; 21).

En tercer lugar, la poesía o, más precisamente, el poema no consiste en la “visión del mundo” (*Weltanschauung*) de su autor, es decir, del poeta. De hecho, Heidegger afirma que intentar establecer la *Weltanschauung* de un poeta como Hölderlin, tomando solamente palabras y frases aisladas, es un procedimiento totalmente erróneo para comprender su decir poético, pues así tan sólo nos quedamos en sus vivencias y en lo meramente anecdótico, pero no entramos aún en el poder de su poesía (HGR., §2c; 33). En cuarto lugar, el poema no es simplemente una cosa leíble y audible, como en la visión instrumental del lenguaje, según la cual éste es un medio de expresión y comunicación, una cosa que en cierto modo nosotros tenemos, así como un automóvil tiene una bocina. Heidegger insiste mucho en que no somos nosotros los que tenemos el lenguaje, sino que más bien es el lenguaje el que nos tiene a nosotros (HGR., §3b; 36). En quinto lugar, no debe comprenderse la poesía o el poetizar como un producto de la imaginación, ni como un fenómeno de *expresión de vivencias*. Esta es la manera como la “psicología profunda” pretende investigar y describir los procesos y vivencias en el “alma del poeta”, comparando a los distintos poetas, según los distintos géneros poéticos (épicos, líricos y dramáticos) y según su respectiva pertenencia a una determinada cultura de una determinada época. En relación con esto, Heidegger se distancia también de la representación cultural de la poesía, según la cual ésta es la expresión no sólo de las vivencias de un individuo, sino de un alma colectiva, un alma popular o un alma *cultural* -como la concibe Spengler-, o incluso un alma *racial* -siguiendo a Rosenberg-. Heidegger se distancia así de esta perspectiva cultural e historizante, la cual es propia de la llamada *filosofía de la cultura* y de los historiadores del arte. Según Heidegger, todas estas concepciones de la poesía se mueven dentro de una misma manera de pensar, una manera de pensar “liberal”, que, a la hora de pensar la poesía, resulta “profundamente no verdadera e inesencial” (HGR., §4a; 38-40).

Recapitulando lo anterior, podemos decir entonces que la poesía no es un mero fenómeno lingüístico o literario y, en consecuencia, el poema no es un simple conjunto de palabras en verso y con rima; tampoco es una expresión de sentimientos y vivencias subjetivas (o “movimientos del alma”), no es la expresión de un alma cultural, no es una “visión del mundo” (*Weltanschauung*), y tampoco se reduce a un mero goce estético. Todas estas concepciones son para Heidegger ideas corrientes y representaciones toscas de la poesía, del poema y del poetizar, y, por lo tanto, ninguna de ellas puede *entrar en el ámbito de poder de la poesía* (HGR., §3; 34), ni mucho menos comprender su verdadera naturaleza.

Según Heidegger, lo que hay que hacer con un poema como *El Rin* es entonces entrar en su *corriente*. El poema *El Rin* es uno de los poemas fluviales de Hölderlin, junto con otros grandes poemas como “El Ister”, “En la fuente del Danubio”, “Apaciblemente los brazos del Néckar”, “El río encadenado”, “El Meno” y “El Néckar”. Pero estos poemas no son fluviales solamente porque hablen de ríos y arroyos o de las “aguas de la patria”, sino por algo mucho más fundamental: la corriente del río del ser. En los poemas fluviales, la metafísica que está a la base es la de Heráclito, según la cual todas las cosas fluyen (*πάντα ρεῖ*). Además, en Hölderlin el espíritu del río ansía las sendas de la tierra, devenida sin camino por la huida de los dioses; y, en este sentido, las aguas de los ríos arrastran toda la tierra al encuentro con los dioses aguardados (HGR., §8f; 91).

Ahora bien, si la poesía no es ninguna de las cosas que el modo de pensar cotidiano cree que es, entonces, cuál es la esencia de la poesía y en qué consiste el poetizar. Si la poesía no es una experiencia de goce estético, ni una experiencia anímica de expresión de vivencias, ¿cómo debe entenderse entonces la experiencia que mienta el poema? ¿El concepto habitual de experiencia nos sirve aquí para pensar la esencia de la poesía o dicho concepto debe ser también reinterpretado? ¿Cómo debe ser entonces reinterpretado? ¿Con qué categorías? ¿Acaso con las categorías de la metafísica? Por supuesto que no.

Recordemos que en *El origen de la obra de arte*, Heidegger concebía a la poesía como fundación del ser y al poema como un relato del descubrimiento de la verdad del ente (OA., 53-54; 61-62). Esto quiere decir que el poeta funda el ser en la medida en que el ser se manifiesta a través de su palabra, y ya sabemos que esta fundación tiene un carácter

político, dado que el poeta funda una comunidad⁵⁸. Este es el poder activo y fundante que Hölderlin vio en la poesía: el poder de congregar y reunir a los hombres en una comunidad.

Cuando cada individuo viene de allí [del fondo de su existencia], entonces acontece la verdadera reunión de los individuos en una comunidad originaria. El burdo enrolamiento de la masa en una así llamada organización es sólo una medida provisional de orden, pero no la esencia (HGR., §1; 21).

Pero esta fundación poética del *Dasein* o la existencia histórica más originaria de un pueblo es posible porque la poesía es fundamentalmente una *revelación del Ser (Offenbarung des Seyns)*, que tiene lugar en el ámbito de una confrontación *pensante* (HGR., §1b; 19). Es por esta razón que Heidegger encuentra en Hölderlin no sólo al poeta más grande, sino también al *pensador* más grande.

De esta manera, la poesía puede comprenderse como una experiencia *pensante* o un *pensar*, pero no el pensar frío y calculador de la ciencia y la filosofía, pues Heidegger considera que el intento de analizar conceptualmente la obra de un poeta para buscar sus opiniones filosóficas o su sistema filosófico es un procedimiento muy sospechoso, que además no tiene nada que ver con la filosofía (HGR., §1b; 19). El pensar de la poesía no es en realidad un pensar *filosófico* ni mucho menos un pensar lógico, rigurosamente sistemático. Pero esto no quiere decir que la poesía sea un mero producto de la imaginación, de la fantasía o de la locura de un poeta, como en el caso del propio Hölderlin⁵⁹, pues ya hemos visto que esta perspectiva psicológica también es rechazada por Heidegger.

⁵⁸ Heidegger habla de tres modos de fundación -la poesía, el pensar filosófico y la política-, pero considera que la poesía es el modo de fundación más originario y fundamental, porque a partir de éste surgen los otros dos: "...el *Dasein* histórico de los pueblos, su ascensión, apogeo y ocaso, surge de la poesía y de ésta, el auténtico saber en el sentido de la filosofía; y de ambas, la realización del *Dasein* de un pueblo, a través del Estado: la Política. Este originario tiempo histórico de los pueblos es, por tanto, el tiempo del poeta, el pensador y del estadista, es decir, de aquellos que auténticamente fundan y fundamentan el *Dasein* histórico de un pueblo. Ellos son los auténticos creadores" (HGR., §6b; 57-58). Sobre la poesía como fundación y su carácter político, véase el libro de Philippe Lacoue-Labarthe *Heidegger. La política del poema*, Trotta, Madrid, 2007.

⁵⁹ Al comienzo de sus lecciones sobre *Germania y El Rin*, Heidegger hace referencia a la vida, la locura y la recepción de la obra de Hölderlin, ya que estos datos son hasta cierto punto relevantes para la comprensión de su poesía, aunque obviamente no sean para él lo más decisivo para este fin: "No queremos menospreciar "la vida y obra" -como se dice- y la historia de su elaboración, muy por el contrario. En ningún poeta como en Hölderlin, la existencia histórica, la necesidad de la creación y el destino de su obra, son tan íntimamente *uno*. Pero precisamente por esto, no debemos despachar por adelantado a modo de un reporte, la vida, obra e historia de la valoración, para entonces dedicarnos exclusivamente a la "mera poesía". En un momento, y

La experiencia pensante de la poesía no es entonces una experiencia en el sentido psicológico de *vivencia* y tampoco una experiencia en el sentido estético de *goce*. Esa experiencia pensante tiene más bien un carácter ontológico: es una *experiencia del ser*. Según Heidegger, lo que la estética ha llamado *belleza* es en realidad uno de los modos como se manifiesta la verdad como desocultamiento del ser (OA., 40; 44).

Ahora bien, ¿cómo debe entenderse esa *experiencia del ser*? La poesía es *experiencia* del ser porque el *Dasein*, que habita poéticamente en este mundo, está *expuesto* al Ser o, dicho de manera poética, está expuesto a los rayos del dios:

El poeta fuerza y atrapa los rayos del dios en la palabra, y pone esa palabra fulgurante en el lenguaje de su pueblo. El poeta no procesa sus vivencias anímicas, sino que está “bajo las tormentas del dios... con la cabeza descubierta”, desprotegido, abandonado y apartado a sí. El *Dasein* no es otra cosa que la *exposición a la supremacía del Ser* [*Ausgesetztheit in die Übermacht des Seyns*]. Cuando Hölderlin habla del “alma del poeta”, no hay ahí ningún vagabundeo en sus propias experiencias anímicas ni un conjunto de vivencias en algún lugar interno, sino la más extrema exterioridad de la nuda exposición a las tormentas (HGR., §4c; 42).

Según Lacoue-Labarthe, cuando se habla de la poesía como *experiencia*, debe interpretarse estrictamente este término, en el sentido del *experiri* latino, que significa un paso a través del *peligro*; por lo cual debe evitarse referir el contenido del término *experiencia* a cualquier cosa “vivida”, a lo meramente anecdótico. Por lo tanto, la poesía sería *experiencia* en el sentido del término alemán *Erfahrung*, y no en el sentido de *Erlebnis*, que puede traducirse también como *vivencia*, *acontecimiento* o *aventura*. Aquí debe tenerse en cuenta en primer lugar la etimología de la palabra en cuestión. *Experiencia* deriva del latín *experiri*, verbo que significa comprobar, poner a prueba, intentar. Nos topamos aquí con

cada vez en su lugar, nos saldrá al encuentro –gracias al prodigioso tesoro de sus cartas– la existencia del poeta, esa existencia sin oficio, sin casa ni hogar, sin éxito ni gloria, es decir, aquella suma de malentendidos que se acumula en torno a su nombre; a los treinta y cinco años, “enfermo mental”, como se dice: *dementia praecox catatonica*, según afirma la astucia médica. Tendremos que considerar además, que el poeta jamás publicó sus auténticas y más grandes poesías. Debemos hacernos cargo del hecho de que los alemanes necesitaron cien años completos para que la obra de Hölderlin pudiera, al fin, llegarnos en esta forma que nos obliga a reconocer que –aún hoy– no estamos en absoluto a la altura de su grandeza y de su futuro poder. De esto: vida, obra e historia de su elaboración, lo que hay que conocer, aprender y estudiar, desde un punto de vista puramente material, es fácilmente accesible para todos. Sin embargo, la más diligente recopilación y acopio de las circunstancias, influencias, modelos y reglas que dan origen a una poesía no nos ayudan en nada si, previamente, no hemos aprendido a fondo la poesía misma y la existencia poética del poeta, en y para la poesía” (HGR., §1b; 19-20). Sobre el tema concreto de la locura de Hölderlin, véase la excelente biografía de Antonio Pau *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, Editorial Trotta, Madrid, 2008.

radical *periri*, el cual también puede encontrarse en la palabra *periculum*, que se traduce como *riesgo* o *peligro*. La raíz indoeuropea es *per*, que se relaciona con la idea de *pasar a través* de algo y también, aunque secundariamente, con la idea de *prueba*.

En griego, son numerosos los derivados que señalan la travesía o el *paso a través* de algo: *peiró* (atravesar), *pera* (más allá), *peraó* (pasar a través), *perainó* (llegar hasta el fin), *peras* (término o límite). En las lenguas germánicas, concretamente en el antiguo alto-alemán, encontramos también el término *faran*, del cual deriva *fahren* (transportar) y *führen* (conducir). De aquí viene *Erfahrung*, término que también se puede relacionar con la segunda acepción de la raíz indoeuropea *per*, es decir, con la idea de *prueba*, que en antiguo alto-alemán se dice *fara* (peligro), de donde viene los términos *Gefahr* (peligro) y *gefährden* (ponerse en peligro).

Entre la primera y la segunda acepción de la raíz indoeuropea *per*, los límites resultan imprecisos, como sucede en latín entre los términos *periri*, intentar, y *periculum*, que, en primera instancia, significa también prueba, además de riesgo y peligro. A nivel etimológico y semántico, la idea de experiencia como paso a través de algo no se aparta mucho de la idea de riesgo. En principio, la *experiencia* es esencialmente una puesta en peligro (Lacoue-Labarthe, 2006, 28). Como podemos ver, las palabras *Erfahrung* (experiencia), *erfahren* (experimentar o sufrir) y *Gefahr* (peligro o riesgo) están emparentadas, ya que en las tres encontramos el término *Fahr*, que significa conducción⁶⁰.

⁶⁰ En alemán, también podemos encontrar las palabras *Führung* (que significa conducción, dirección o liderazgo) y *Führer* (que significa conductor, director, dirigente, líder, guía, caudillo, jefe, capitán, etc.). Sobre el sentido de los términos *Führung* y *Führer* en Heidegger, véase el texto de Derrida *Del espíritu. Heidegger y la pregunta*, concretamente la parte en la que el autor comenta el texto de Heidegger *La autoafirmación de la universidad alemana*, señalando: “Cada palabra del título, *die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, está atravesada, transida, iluminada, determinada (*bestimmt*), quiero decir a la vez definida y destinada, convocada por el espíritu. La autoafirmación, ante todo, sería imposible, no se entendería, no sería lo que es si no fuera del orden del espíritu, el orden mismo del espíritu. La palabra francesa «orden» designaría a la vez el valor de mandato, de conductor o conducción, la *Führung*, y el valor de misión: el acatamiento a la orden recibida. La autoafirmación *quiere* decir (y este querer hay que subrayarlo) la afirmación del espíritu a través de la *Führung*. Esta es una conducción espiritual, por descontado, pero el *Führer*, el guía –en este caso el Rector– declara su impotencia para conducir, en tanto no sea él mismo conducido por la inflexibilidad de una orden, por el rigor e incluso la rigidez *directriz* de una misión (*Auftrag*). Esta misión es ahora también una misión espiritual. Por consiguiente, conducida de guía en guía, la autoafirmación de la universidad alemana sólo será posible a través de aquellos que conducen porque ellos mismos son conducidos, dirigentes dirigidos por la afirmación de esta misión espiritual” (Derrida, 1989, 56-57).

La experiencia debe entenderse entonces como un conducirse *a través* del peligro, es decir, un *exponerse* al peligro (*sich einer Gefahr aussetzen*). En alemán también podemos encontrar el término *Ausführung*, que puede significar exposición, explicación, comentario, intervención, ejecución, realización, cumplimiento, aplicación e implementación, entre otras acepciones que varían dependiendo del contexto en el que este término se utilice. Sin embargo, al traducirla de una manera más literal, la palabra *Ausführung* podría entenderse como una conducción o un conducirse *hacia afuera*, tal como lo indica el prefijo *aus*. En efecto, un peligro es algo que en la mayoría de los casos proviene de afuera y está afuera para que nosotros vayamos a su encuentro y lo experimentemos como tal.

Por supuesto, este vínculo esencial entre experiencia y peligro está presente en la poesía de Hölderlin y subrayado en la interpretación que Heidegger hace de la misma. Por ejemplo, en su texto de 1949 titulado precisamente *El peligro (Die Gefahr)*, Heidegger afirma que el peligro esencial es el ser (D, 10)⁶¹. En este sentido, la poesía implica entonces estar *expuesto* al peligro del ser o, como diría Hölderlin, estar expuesto a las tormentas del dios, al *rayo envuelto en canción*, como se titula la biografía de Pau (2008), siguiendo el verso del poeta; y, como el ser es el peligro más esencial, podemos decir entonces que la poesía

⁶¹ Según la traducción inglesa del texto (*The Danger*), Heidegger dice lo siguiente: “In Old High German, to set after is called: *fara*. As the collected placing, pursuit is the danger [*die Gefahr*]. The basic trait of the essence of danger is setting after. Insofar as being as positionality sets after itself with the forgetfulness of its essence, beyng as beyng is the danger of its own essence. Thought from the essence of positionality and in regard to the refusal of world and the unguarding of the thing, beyng is the danger. Beyng is in itself, from itself, for itself, the danger, plain and simple [*schlechthin*]. As this setting after, which pursues its own essence with the forgetfulness of this essence, beyng as beyng is the danger. The essential danger is the way that what it same, world and positionality as the respective differentiation of what essence of beyng, sets itself apart from itself in that it sets after itself. The thought that beyng in itself would essence as the danger of itself, still remains strange for us and, because strange, all too easily misconstrued. For we first think what has been said in an essentially correct manner when we consider this: Beyng thought from the essence of the pursuing positionality, is in no way equipped with the character of beyng dangerous, but rather the reverse: Beyng as it has hitherto unfolded itself in metaphysics from the idea up to now and in accordance with its hitherto concealed essence, belongs to what now reigns over beyng as the danger. The danger is the collected pursuit, gathered in itself, as which positionality in the manner of the unguarding of the thing pursues the self-refusing of world with the forgetfulness of its truth. The essence of technology is positionality. The essence of positionality is the danger. Beyng is, in its essence, the danger of itself. Only because it is the danger so constructed, is the danger at the same in itself something dangerous for the human thinking of being. The zone of this dangerousness of the danger, which thinking much traverse in order to experience the essence of beyng, is that which in another place and at an earlier time was named errancy, with the provision that the error would not be a failure of knowledge, but rather would belong to the essence of truth in the sense of the unconcealment of being. The essence of errancy rests in the essence of beyng as the danger” (D, 10-11).

es la experiencia ontológica más fundamental, porque nos *expone* a las corrientes y las tempestades del ser.

En su ensayo *Juicio y ser*, Hölderlin usa el término *Sein*, un término que hacía parte del dialecto de su época. De modo que no fue Heidegger el primero en introducir la categoría *ser* para interpretar la obra de Hölderlin, sino que el propio poeta pensó también el ser en su dimensión poética. Es más, el mismo Hölderlin tenía su propia tesis sobre el ser, según la cual éste expresa el vínculo esencial entre sujeto y objeto:

Ser —expresa la ligazón del sujeto y el objeto. Allí donde sujeto y objeto están unidos pura y simplemente, no sólo en parte, allí donde, por lo tanto, están unidos de modo que absolutamente ninguna petición puede ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser un *ser pura y simplemente*, como ocurre en el caso de la intuición intelectual. Pero este ser no debe ser confundido con la identidad. Cuando digo «Yo soy yo», entonces el sujeto (Yo) y el objeto (Yo) no están unidos de tal manera que ninguna separación pueda ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado; por el contrario, el yo sólo es posible mediante esta separación del yo frente al yo. ¿Cómo puedo decir «¡Yo!» sin conciencia de mí mismo?, pero ¿cómo es posible la conciencia de mí mismo?; es posible porque yo me pongo enfrente, frente a mí mismo, me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo. Pero ¿en qué medida como lo mismo? Puedo, tengo que preguntar así; porque, en otro respecto, se ha puesto enfrente de sí. Por lo tanto, la identidad no es una unión del objeto y el sujeto que tuviera lugar pura y simplemente; por lo tanto, la identidad no es = el ser absoluto (JS., 28).

Por otra parte, exponerse al peligro del ser implica acercarse a la muerte. En este sentido, solamente los mortales pueden tener experiencia en el sentido anteriormente señalado, es decir, experiencia como *exposición* al peligro, en este caso, al peligro de la muerte. De este modo, si la poesía es experiencia del peligro del ser, entonces también será una exposición a la muerte. Incluso podríamos decir que gran parte de lo que llamamos *arte* está fundado en el dolor y en la experiencia de la muerte. Este es un hecho que se evidencia desde Homero, ya que la *Ilíada* es un canto de muerte y la *Odisea* es un canto de experiencia. De hecho, el nombre Odiseo significa *el que soporta el dolor*. Así pues, podemos decir entonces que hablando de arte nada grande se ha hecho sin pasión y sin dolor.

Como ya hemos dicho, al hablar de la poesía como experiencia, ésta no debe entenderse en el limitado sentido psicológico y subjetivo de la vivencia (*Erlebnis*), sino en el sentido esencial de *Erfahrung*, es decir, en el sentido de ponerse o *ex-ponerse* a un peligro. Por esta

razón, tampoco debe entenderse la experiencia como un mero fenómeno o movimiento de la conciencia, ya que aquí se trata más bien de una experiencia del ser, y no de una experiencia de la conciencia, como sucede en Hegel, que define la fenomenología precisamente como la “ciencia de la *experiencia* de la conciencia”. En el ensayo titulado *El concepto de experiencia de Hegel* (1942-1943)⁶², Heidegger explica el sentido del término experiencia en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel:

Experimentar es el modo en que la conciencia, en la medida en que es, sale detrás de su concepto, en calidad del cual ella es en verdad. Esta verdad en pos de algo alcanza la manifestación de la verdad en eso verdadero que se manifiesta. Alcanzándola también llega a la autoafirmación de la propia manifestación. En la palabra alemana experimentar, ‘Erfahren’, ‘farhen’ tiene el significado originario de conducir, guiar. Cuando construye una casa, el carpintero conduce las vigas en una dirección determinada. Ese conducir es un impulso, un empuje hacia... Conducir es una manera de alcanzar algo dirigidamente...: el pastor conduce al rebaño afuera y lo conduce a la montaña. Experimentar es un alcanzar que sale en pos y que ansía llegar. *Experimentar es un modo de la presencia, esto es, del ser*. Por medio de la experiencia se hace presente la conciencia a modo de aquello que se manifiesta en su propia presencia junto a sí. La experiencia recoge a la conciencia en el recogimiento de su esencia. La experiencia es el modo de la presencia de lo que se presenta, que se hace presente en el representarse. El nuevo objeto, que le surge a la conciencia en la historia de su formación, no es algún tipo de verdadero o de ente, sino la verdad de lo verdadero, el ser de lo ente, la manifestación de lo que se manifiesta, la experiencia... La experiencia es la presentación del sujeto absoluto que se hace presente en la representación y de este modo se absuelve. La experiencia es la subjetividad del sujeto absoluto. La experiencia es, en tanto que presentación de la representación absoluta, la parusía de lo absoluto. La experiencia es la absolutez de lo absoluto, su manifestación en el manifestarse absolvente. Todo depende de pensar la experiencia aquí nombrada como ser de la conciencia. Pero ser quiere decir presencia. La presencia se muestra como manifestación. La manifestación es ahora manifestación del saber. En el ser, en cuya calidad se hace presente la experiencia, reside como carácter de la manifestación el representar en el sentido del presentar. Incluso cuando utiliza la palabra experiencia en su sentido habitual de empiría, Hegel tiene especial cuidado con el momento de la presencia. Entonces entiende bajo la experiencia... «la atención a lo presente como tal». Hegel no se limita a decir con cautela que la experiencia sea un prestar atención a algo presente, sino también a eso presente en su presencia. La experiencia atañe a lo

⁶² El contenido del ensayo *El concepto de experiencia de Hegel* fue abordado en 1942/43 bajo una forma más bien didáctica, a modo de prácticas para un seminario de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel y de la *Metafísica* de Aristóteles (Libros IV y IX), y, al mismo tiempo, fue pronunciado públicamente en dos conferencias ante un auditorio restringido. El texto de Hegel transcrito en el ensayo fue tomado de la edición crítica de la *Fenomenología del Espíritu* de Johannes Hoffmeister, publicada en 1937 en la colección *Philosophische Bibliothek* de la editorial Felix Meiner. Según Heidegger, esta es la edición crítica de la *Fenomenología* que sirve de pauta. En la presente investigación, el ensayo *El concepto de experiencia de Hegel* se citará empleando la abreviatura CEH e indicando primero la página de la edición española y luego su correspondiente en la edición alemana.

que se presenta en su presencia. Pero desde el momento en que la presencia es, en la medida en que se examina a sí misma, sale en busca de su presencia con el fin de alcanzarla. De la manifestación del saber que se manifiesta forma parte el hecho de representarse en su presencia, es decir, de presentarse. No es sólo la contrapartida de la experiencia, que también podría faltar. Por eso, la experiencia sólo es pensada en su esencia completa -en tanto que entidad de lo ente en el sentido del sujeto absoluto- cuando sale a la luz el modo bajo el que la presentación del saber que se manifiesta forma parte de la manifestación como tal (CEH., 139-141; 170-171).

Sin embargo, el concepto hegeliano de experiencia difiere en lo esencial de la noción de *experiencia poética* que hemos intentado elaborar aquí, aunque en él se señale también el sentido de conducción (*Führung*), pues aquello que se experimenta en la experiencia poética no es ni puede ser objeto de representación o de objetivación científica, porque, en primer lugar, la poesía no es ciencia y, en segundo, lugar, la experiencia poética, al ser experiencia del ser, rebasa el ámbito de todo saber científico y objetivador: psicología, fenomenología, etc. Además, no se trata de una experiencia de la conciencia, es decir, no está en el ámbito de la subjetividad.

En todo caso, tanto la experiencia de la conciencia como la experiencia poética son modos de la *presencia* del ser. Pero aquello que se hace presente en la experiencia poética es el ser mismo en todo su poder y peligrosidad, lo cual rebasa todo saber fenomenológico. En otras palabras, la experiencia que acontece en y con la poesía no está mediada por algún tipo de subjetividad, es decir, no es el movimiento que la propia conciencia ejerce sobre sí misma, como la entiende Hegel (CEH., 143; 175), sino que es la *exposición* al peligro del ser en su más absoluta alteridad y exterioridad. Esto quiere decir que la experiencia poética del ser no está orientada a la propia interioridad de la conciencia, sino que, por el contrario, dicha experiencia consiste en dirigirse (*führen*) y exponerse (*ausführen*) hacia un peligro exterior que nos acecha y puede fulminarnos. Dicho poéticamente, dicha experiencia del ser es como estar desnudo y expuesto a las tormentas y rayos de los dioses.

Sin embargo, aunque la poesía no sea una experiencia subjetiva de la conciencia, sí es una experiencia *íntima*, en el sentido en el que Hölderlin entendió la *intimidad* (*Innigkeit*), la cual no debe ser entendida como representación ni como subjetividad. Para Heidegger, la intimidad juega un papel muy importante en la comprensión de la esencia de lo poético en

Hölderlin, ya que precisamente la poesía como instauración del ser es la apertura fundante de la *intimidad*:

Para nosotros, esta palabra [“intimidad”] denota sólo un singular tono sentimental, en el sentido de una cordialidad especialmente amable. Para Hölderlin, esta palabra es la palabra metafísica fundamental y, por lo tanto, totalmente alejada de toda sentimentalidad romántica, incluso cuando se usa para el temple del *Dasein*... lo que él llama intimidad es, a pesar de todo, fundamentalmente diferente de lo pensado por sus contemporáneos, por ejemplo, del concepto de Absoluto de Hegel. Lo que Hölderlin nombra con esta palabra, a la que da nuevos aires, es aquella unidad originaria de la enemistad de los poderes de lo puramente brotado. Es el misterio perteneciente a este Ser. Lo puramente brotado no sólo es inexplicable en algún aspecto, en *algún* estrato de su Ser permanece el misterio de parte a parte. La intimidad no tiene la índole de misterio porque algunos no lo penetren, sino que -en sí- esencia como misterio. Sólo hay misterio allí donde impera la intimidad. Sin embargo, cuando este misterio es nombrado y dicho como tal, entonces se manifiesta; pero el develamiento de su manifestación es, precisamente, el no-querer-explicar; más aun: el comprender su ocultamiento como ocultándose. El llevar-a-comprensión el misterio es, ciertamente, un develar, pero uno tal que sólo se puede consumir en el canto, en la poesía... el develamiento del misterio de lo puramente brotado es la única y auténtica misión de la poesía en cuanto tal. El misterio no es un enigma cualquiera, el misterio es la intimidad, pero ésta es el Ser mismo, la bienaventurada-enemistad de los poderes antagónicos, en cuya enemistad se decide acerca de los dioses y la tierra, los hombres y todo lo hecho [*Gemächte*]. La poesía, en cuanto instauración del Ser, es la fundante apertura de la intimidad, y esto no dice otra cosa que: la poesía es esencialmente el apenas-permitido-develar el misterio. Este develar no es una misión especial para poetas específicos que eligen este develar como objeto específico. Más bien: esta misión, el apenas-permitido-develar el misterio de lo puramente brotado, es *la* misión poética, sencillamente la única. Por tanto, a todo lo que, en general, se llama poesía y que -de algún modo lo es- siempre es sólo un quedar a la zaga, detrás de este decir instaurante (HGR., §19b-c; 216-217).

De esta manera, vemos cómo la poesía como fundación del ser también tiene lugar en la intimidad (*Innigkeit*). Sin embargo, como hemos anotado antes, no debemos confundir la intimidad pensada por Hölderlin con una *vivencia* subjetiva ni con una interioridad de carácter afectivo. En pocas palabras, la intimidad aquí pensada no es nada sentimental. La intimidad debe entenderse más bien como *misterio*, aquello que apenas le es permitido develar al poeta.

Sin embargo, aquí “misterio” podría entenderse también en un sentido muy cercano a Wittgenstein, es decir, como aquello oculto e inefable ante lo cual es mejor callar. Recordemos que para Heidegger el silencio es la lógica de la filosofía, entendida como la búsqueda de la verdad del *esenciarse del ser*, es decir, la verdad como ocultación o misterio

(AF., §37; 77-78; 78). Ahora bien, esto mismo también podría decirse de la poesía como la experiencia de la apertura o des-ocultamiento del ser en su ocultamiento.

En este sentido, el pensar poético -e incluso el propio *decir* poético- podría ser comprendido como un pensar *sigético*, es decir, como una silenciosa *meditación*; y si la poesía es sigética, entonces el pensar poético sería el único pensar capaz de blindar la intimidad. Aunque no debemos olvidar que la poesía es esencialmente una *experiencia* o *exposición* al peligro del ser, y, en este sentido, nunca estamos blindados ante ese inmenso peligro. Por esta razón, la intimidad no debe entenderse como subjetividad, sino como apertura fundante del ser, una apertura ciertamente muy peligrosa, porque estar abierto al Ser significa estar expuesto a la supremacía del mismo.

La intimidad nombrada por el poeta no es entonces ningún tipo de interioridad, sino que, por el contrario, es “la más extrema exterioridad de la nuda exposición a las tormentas”; y el *Dasein*, que habita poéticamente en el mundo, no es otra cosa que un ente expuesto a la supremacía del ser (*die Übermacht des Seyns*) [HGR., §4c; 42]. En el fondo, este habitar poético del *Dasein* en el mundo es un estar expuesto a la intemperie del Ser, pues aunque los hombres construimos viviendas para protegernos del clima, siempre estamos indefensos ante el peligro más esencial: el peligro del Ser. No existe escape ni blindaje contra el temible poder de las tormentas del Ser. La poesía consiste entonces en asumir este peligro y experimentarlo como tal. La ineludible experiencia del dolor y de la muerte es justamente la manifestación de ese peligro esencial.

No obstante, el peligro del ser es un peligro salvador, porque nos recoge a la intimidad. Además, sólo allí donde hay dolor también hay salvación o, como dice Hölderlin en el himno *Patmos*, “pero donde está el peligro, crece también lo salvador” (*wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch*) [Hölderlin, IV, 190]. Lo salvador es precisamente lo sagrado (*heilig*) que sólo el poeta puede nombrar y por lo cual puede fundar el *Dasein* histórico de un pueblo. En Hölderlin hay una estrecha relación entre lo sagrado (*heilig*) y la salvación (*das Heil*). En alemán, el adjetivo *heil* encierra el sentido de íntegro, incólume, no vulnerado, “sano y salvo” -y de ahí el saludo “Heil” como !Salve!-, pero también encierra el sentido de *salvación* e incluso redención, además de resonar -bajo la forma *heilig*- el

sentido de *sacro* o *sagrado*. El adjetivo *heilig* puede significar entonces tanto lo *sagrado* como lo *salvífico*.

Como indicamos en el segundo capítulo de la presente investigación, para Heidegger uno de los fenómenos más esenciales de la modernidad es la *desdivinización* o *perdida de dioses* (EIM., 64; 70), algo que Hölderlin ya había denunciado cuando en su elegía *Pan y vino* preguntaba *¿y para qué poetas en tiempos de penuria?* La época moderna es una época de penuria, porque los dioses se han ido y con esta huida el mundo ha perdido todo carácter sagrado. Además, según Heidegger el cristianismo -con su imagen del mundo y su forma de religiosidad- no ha sido capaz de recuperar ese carácter sagrado, sino que, por el contrario, es el que más ha influenciado en ese acontecimiento (EIM., 64; 70). El cristianismo promete salvación, pero, como el mundo ha perdido su carácter sagrado, también está sin salvación (*heil-los*). En alemán, la palabra *heil-los* significa “falta de salvación”, aunque también lleva implícito el sentido de “falta de sacralidad”; y el término *un-heil* significa “lo no salvador”, aunque su sentido habitual es el de desgracia, calamidad o penuria.

Sin embargo, el cristianismo no ha sido para Heidegger el único responsable de la desdivinización del mundo en la modernidad. La ciencia y la técnica también representan el peligro de la falta de salvación para el hombre⁶³:

⁶³ Cuando Heidegger habla de la técnica mecanizada como uno de los fenómenos esenciales de la edad moderna (EIM., 63; 69), hay que tener en cuenta que para él la técnica es algo muy distinto a lo que nosotros entendemos por *tecnología*. El mismo Heidegger establece una distinción entre técnica (*Technik*) y teología (*Technologie*). La técnica es un modo como el ser de lo ente se muestra en la modernidad y, en este sentido, hace parte del destino del ser; mientras que la tecnología es la representación de la esencia de la técnica moderna, es decir, es la metafísica dominante en nuestra época actual: “El «ser» habla en todo tiempo de modo destinado, de un modo, por lo tanto, penetrado por la tradición. Pero el paso atrás desde la metafísica hasta su esencia, recaba una duración y una capacidad de resistencia cuya medida desconocemos. Sólo está claro una cosa: el paso precisa de una preparación que debe ser intentada aquí y ahora, pero teniendo presente a lo ente en cuanto tal en su conjunto tal y como *es* ahora y como empieza a mostrarse cada vez de modo más claro. Lo que *es* ahora, se encuentra marcado por el dominio de la esencia de la técnica moderna, dominio que se manifiesta ya en todos los campos de la vida por medio de características que pueden recibir distintos nombres tales como funcionalización, perfección, automatización, burocratización e información. De la misma manera que llamamos biología a la representación de lo vivo, la representación y formación de ese ente dominado por la esencia de la técnica puede ser llamada tecnología. La expresión también puede servir para designar a la metafísica de la era atómica. El paso atrás desde la metafísica a la esencia de la metafísica es, visto desde la actualidad y a partir de la idea que nos hemos formado de ella, el paso que va desde la

La esencia de la técnica sólo surge a la luz del día lentamente. Ese día es la noche del mundo transformada en mero día técnico. Ese día es el día más corto. Con él nos amenaza un único invierno infinito. Ahora, no sólo se le niega protección al hombre, sino que lo salvo de todo lo ente permanece en tinieblas. Lo salvo se sustrae. El mundo se torna sin salvación, pierde todo carácter sagrado. De este modo, no sólo lo sagrado permanece oculto como rastro que lleva hacia la divinidad, sino que hasta esa huella hacia lo sagrado, lo salvo, parece haber sido borrada. A no ser que haya todavía algunos mortales que sean capaces de ver cómo les amenaza la falta de salvación *en tanto* que falta de salvación. Tendrían que llegar a ver qué peligro acecha al hombre. El peligro consiste en esa amenaza que atañe a la esencia del hombre en su relación con el propio ser y no en peligros casuales. Este peligro es *el* peligro. Se esconde de todo ente en el abismo. A fin de que el peligro sea visto y mostrado, tiene que haber esos mortales que son capaces de alcanzar antes el abismo. Pero donde está el peligro, crece también lo salvador (Hölderlin IV, 190). Tal vez cualquier otra salvación que no venga de allí, de *donde* está el peligro, siga siendo no salvadora. Por buenas que sean sus intenciones, toda salvación por medio de alguna estratagema sigue siendo para el hombre amenazado en su esencia, a lo largo de su destino, una apariencia inconsistente. La salvación tiene que venir del lugar donde la esencia de los mortales cambia (YP., 219-220; 272-273).

Ahora bien, la salvación implica que el hombre recobre para sí el carácter sagrado de su habitar poético en el mundo y lo experimente como tal. En este sentido, la experiencia poética del peligro del ser no sería otra cosa que la *experiencia de lo sagrado*, aunque ésta no debe entenderse en el estrecho sentido de una mera *vivencia* religiosa, como la que ofrece el cristianismo, que Heidegger considera como el principal responsable de la huida de los dioses o desdivinización del mundo: “Es precisamente el cristianismo el que más parte ha tenido en este acontecimiento. Pero, lejos de excluir la religiosidad, la pérdida de dioses es la responsable de que la relación con los dioses se transforme en una vivencia religiosa. Cuando esto ocurre es que los dioses han huido” (EIM., 64; 70).

Como podemos ver, gran parte del pensamiento del segundo Heidegger está orientado a una experiencia de lo sagrado, y la noción de lo *sagrado* parece estar subordinada a la cuestión del ser, aunque no se trate simplemente de un apelativo puramente nominal del ser mismo. En la *Carta sobre el humanismo*, Heidegger explica esa relación entre el ser y lo sagrado: “Sólo a partir de la verdad del ser se puede pensar la esencia de lo sagrado. Sólo a partir de la esencia de lo sagrado se puede pensar la esencia de la divinidad. Sólo a la luz de la

tecnología y la descripción e interpretación tecnológica de la época, a esa esencia de la técnica moderna que todavía está por pensar” (COM., 115-117).

esencia de la divinidad puede ser pensado y dicho qué debe nombrar la palabra «dios»” (CH., 287; 351).

Además, el contexto en el que tienen lugar la interpretación heideggeriana de la poesía de Hölderlin, Rilke, Trakl y otros poetas, parece indicar que la idea de lo sagrado cumple una función de mediación entre el ser y el *dios* que ha de venir, y de quien lo sagrado constituye el anuncio y la posibilidad de su llegada. En otras palabras, lo sagrado en Heidegger está entre el acontecimiento del ser -que todavía no se manifiesta en cuanto que toda la época moderna se basa en el olvido del ser o en el pensar el ser solamente como ente- y la espera de lo divino, como condición de posibilidad para pensar a *dios* de un modo más verdadero. Sobre esta base, puede decirse que la experiencia de lo sagrado no es un hecho puramente formal, sino que hace parte de la comprensión del sentido del ser, y al mismo tiempo alude implícitamente al *dios* que ha de venir, demostrando así la centralidad que asume esa experiencia en el pensamiento del autor; y, por otra parte, también puede decirse que la experiencia de lo sagrado es indeterminada y, por esta razón, no puede ser traducida a las categorías de la ciencia, sino que sólo puede ser pensada en el lenguaje originario del pensar poético.

La experiencia de lo sagrado es entonces algo que tiene lugar en la poesía, porque el poeta es precisamente aquel a quien se le ha revelado lo sagrado y, por lo tanto, es también el que tiene la misión de fundar lo que permanece en la memoria de todo pueblo histórico. Por esta razón, Heidegger advierte con mucha insistencia que la poesía no debe entenderse como la expresión de las vivencias de un determinado poeta. Al final de su conferencia sobre el poema de Hölderlin *Andenken*, él afirma lo siguiente al respecto:

El poema no «expresa» «vivencias» del poeta, sino que hace entrar al poeta en la región de su ser, abierta en cuanto poema. El poema alberga la gratitud maravillada ante la maravilla de haber sido saludado por lo sagrado y por haber ende sido llamado a fundar. El maravillamiento poético despliega la riqueza gradual de esa vocación, que, destinada a permanecer, alcanza escalón a escalón un nivel que nuevamente tiene que abandonar para alcanzar el siguiente, pero sin olvidar el que ha abandonado. Poetizar es hacer memoria. La memoria es fundación. El morar fundante del poeta indica y

consagra el fundamento para el morar poético de los hijos de la tierra (A., 166-167; 142-143)⁶⁴.

En síntesis, podemos decir que la poesía como experiencia (*Erfahrung*) del peligro (*Gefahr*) del ser es también una experiencia de salvación y, en consecuencia, una experiencia de lo sagrado, que es mucho más fundamental que toda vivencia (*Erlebnis*) religiosa. La poesía es experiencia de lo sagrado, porque el poeta es aquel que experimenta lo sagrado y lo nombra o, en palabras más propias de Hölderlin, lo envuelve en canción para entregárselo al pueblo; y así es como el poeta funda con su palabra una comunidad originaria. En otras palabras, el poeta funda en la palabra el *Dasein* histórico de un pueblo. De esta manera, se hace evidente que la poesía no sólo tiene una constitución *ontomitológica* -como mostramos en el segundo capítulo del presente trabajo-, sino también una dimensión *onto-política*⁶⁵, porque es fundación del ser histórico de un pueblo o comunidad originaria, que debe ser la *antorcha* de toda comunidad histórica.

⁶⁴ El ensayo *Memoria (Andenken)* apareció como una contribución al libro conmemorativo del centenario de la muerte de Hölderlin, *Tübinger Gedenkschrift* (editado por P. Kluckhohn), en 1943 en la casa de J. C. B. Mohr de Tübingen. En el presente trabajo, el ensayo *Memoria (Andenken)* se citará empleando la abreviatura A e indicando la página de la edición española y su correspondiente en la edición alemana.

⁶⁵ En el presente trabajo sólo hemos hecho algunas alusiones al problema del ser como categoría política en Heidegger, ya que se trata de un tema muy complejo como para abordarlo en estas pocas páginas. Además, este problema está vinculado directamente con la polémica relación del filósofo con el nacionalsocialismo, que es un tema muy difícil de examinar sin caer en los prejuicios y señalamientos habituales. Nuestro interés en la presente investigación ha sido simplemente indicar el carácter político de la fundación poética, es decir, el hecho de que el poeta funda una comunidad originaria que está a la base de todo pueblo o comunidad histórica. Homero es el caso más evidente de este tipo de fundación. Por esta razón, hemos entendido la poesía como una *onto-mitología* política. La poesía es fundación del ser en la palabra originaria del poeta que, al exponerse al peligro más esencial, recibe el mensaje divino y lo transmite al pueblo *envuelto en canción*. Para el tema de la poesía como onto-mitología y su dimensión política, nos hemos basado en el libro de Philippe Lacoue-Labarthe *Heidegger. La política del poema*, Trotta, Madrid, 2007. El tema general de la política en la filosofía de Heidegger quedará entonces para una ulterior investigación.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo nos hemos centrado en la comprensión heideggeriana de la poesía no sólo como esencia del arte y fundación de la verdad, sino también y sobre todo como experiencia del ser. Partiendo de esta concepción de la poesía -que puede encontrarse en varios textos de Heidegger como *El origen de la obra de arte*, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*-, hemos afirmado que aquí la poesía se presenta como una *experiencia* onto-mitológica y onto-política, es decir, como una experiencia del ser y de lo sagrado mediante la cual el poeta busca fundar una comunidad originaria. Ahora bien, esta caracterización de la poesía implica desde luego una transformación del concepto de *experiencia* y también, aunque no menos importante, una transformación del modo como la filosofía occidental ha concebido la esencia del arte. Esto significa que la poesía ya no puede ser entendida como una mera experiencia *estética* o *psicológica*. Es decir, la poesía no puede ser definida simplemente como un juego de goce estético o un mero producto del lenguaje para expresar sentimientos o vivencias subjetivas. Por esta razón, hemos propuesto entender la experiencia poética en el sentido del término alemán *Erfahrung* y no en el sentido del término *Erlebnis* (vivencia), debido al vínculo que el primer término guarda con *Gefahr* (peligro). En efecto, hemos comprendido la experiencia poética como una exposición al más esencial de todos los peligros: *el peligro del ser*.

En el primer capítulo abordamos de modo muy general la relación entre poesía y verdad en Platón y en Heidegger, que representan dos concepciones completamente opuestas de la poesía y su valor ontológico. En Platón la relación entre arte y verdad se enmarca en el contexto ético y político de la *República*, dándose así una condena moral de la poesía por parte del filósofo debido a que ésta se encuentra alejada de la verdad y de la virtud, razón por la cual los poetas deberán ser expulsados de la πόλις. También vimos la diferencia entre las posiciones de Platón y Heidegger con respecto a la poesía y su relación con la verdad; y, luego de ver este contraste, profundizamos en la comprensión heideggeriana de la poesía como *esenciarse* (*Wesung*) del arte y fundación de la verdad del ser como desocultamiento

(*ἀλήθεια*), para lo cual nos remitimos a la conferencia de Heidegger *El origen de la obra de arte* (1935-36) y también a otros textos anteriores y posteriores en los cuales el autor lleva a cabo una meditación pensante sobre la esencia del arte y de la poesía. En relación con esta comprensión de la esencia de la poesía, indicamos que para Heidegger la palabra poética tiene una primacía ontológica sobre las demás artes, porque para él todas las artes son esencialmente poesía y asimismo toda obra de arte es un poema, pero también porque la poesía es la fundación instauradora del ser en la palabra (HEP., 46; 38). En la conferencia *El origen de la obra de arte*, Heidegger no piensa el poema como un mero fenómeno literario o estético, sino en un sentido más esencial, a saber: el poema como *relato del desocultamiento de lo ente* y, en consecuencia, también como fundación de la verdad (OA., 53-54; 61-62). Para entender esta fundación, tuvimos que remitirnos entonces a la noción de fundación (*Stiftung*) en los *Beiträge*: la fundación entendida como el *esenciarse* del *fundamento* fundante, es decir, el *esenciarse* de la verdad del ser (*Seyn*) como evento (*Ereignis*) [AP., §§187-188; 250; 307].

En el segundo capítulo intentamos mostrar que la poesía, en la medida en que representa un acontecimiento de la verdad como desocultamiento de lo ente (*ἀλήθεια*), puede ser considerada también como una *ontología*, aunque no en el sentido habitual de una disciplina filosófica, sino más bien en el sentido abierto por un nuevo *pensar* más originario sobre el ser. De este modo, la poesía no podrá ser entendida simplemente como una más de las llamadas *bellas artes*, ya que para Heidegger ella es la esencia misma del arte como fundación de la verdad del ser. También señalamos que en Heidegger la poesía guarda una estrecha relación con la *teología*, aunque no entendida como una ciencia positiva, sino como un pensar de lo divino o de lo sagrado, un pensar que no es objetivador ni calculador como el de la ciencia y la técnica, ya que lo divino no puede ser objeto de ningún tipo de objetivación, sino que sólo puede ser nombrado, invocado o traído a la presencia por medio del decir mito-poético que es propio del poeta. Es decir, hemos intentamos pensar la poesía en su *constitución onto-mitológica*, una formulación que empleamos para evitar hablar de la poesía como una *onto-teología* sin más, pues con este término Heidegger busca caracterizar la esencia de la metafísica occidental, y no podemos pensar la poesía como una especie de metafísica, sino más bien como una ontología en el sentido anteriormente

señalado. Es por esta razón que aquí hemos pensado la poesía como una *onto-mitología*, siguiendo la expresión usada por Lacoue-Labarthe en su libro *Heidegger. La política del poema* (2007).

En el tercer capítulo nos preguntamos, teniendo en cuenta el resultado de lo anterior, si realmente puede encontrarse una *estética* en Heidegger y, de manera más específica, si su concepción de lo poético implica también una unidad esencial entre ontología y estética en su pensamiento. En efecto, hablar de una estética en Heidegger resulta problemático, si tenemos en cuenta el hecho de que él se distanciaba del modo como la filosofía occidental ha abordado temáticamente el arte y la poesía, como podemos ver en el diálogo con el profesor Tesuka (DH., 79-92). En este sentido, concluimos que en realidad la meditación heideggeriana sobre el arte y la poesía no puede ser comprendida como una “estética” o una “filosofía del arte” en el sentido tradicional de estas expresiones. Efectivamente, el modo como Heidegger piensa la esencia del arte queda por fuera de las estructuras conceptuales de la estética occidental, porque en el fondo esta disciplina sólo ha pensado el arte desde la metafísica o desde el discurso objetivador de la ciencia, y esto es algo que el filósofo de Friburgo siempre quiso evitar a toda costa. Así pues, al demostrar que la consideración heideggeriana sobre la esencia del arte y lo poesía no es una estética ni una filosofía del arte, hemos intentado entonces comprender esta meditación desde sí misma y en su propia especificidad. Por supuesto, aquí la *meditación* debe ser entendida como algo muy distinto a la *ciencia* en el sentido moderno de *teoría de lo real* (CM., 40). Aunque tampoco se trata de un simple proceso mental de la conciencia, es decir, una mera *reflexión*. En Heidegger, los términos *meditación* (*Bessinung*) y *meditar* (*sinnan, sinnen*) están directamente vinculados con la noción de sentido (*Sinn*): “Prestarse al sentido (*Sinn*) es la esencia de la meditación (*Bessinung*). Esto quiere decir algo más que la mera toma de conciencia de algo. Todavía no estamos en la meditación si estamos sólo en la conciencia. La meditación es más. Es la serenidad para con lo digno de ser cuestionado” (CM., 59). Además, para Heidegger la meditación es un pensar de carácter sigético (M., §14; 63; 59). Por lo tanto, la meditación debe ser entendida aquí como un preguntar sereno y silencioso que interroga por el sentido en tanto verdad y esenciarse (*Wesung*) del ser (*Seyn*) como evento (*Ereingis*).

En el caso de la meditación sobre el arte como acontecer de la verdad del ser, lo digno de ser pensado y cuestionado es entonces la *poesía* como fundación del ser.

Finalmente, en el último capítulo intentamos mostrar que la concepción heideggeriana de la poesía permite pensar de una manera esencial el *habitar* del *Dasein* como ser histórico en el mundo o, en términos hölderlinianos, el habitar del hombre en la tierra. Al final de nuestra investigación, señalamos que a partir de la comprensión ontológica de la esencia de lo poético en Heidegger podemos pensar la poesía como una *experiencia* del peligro del ser y de lo sagrado, un peligro que también es salvador, pues, como lo dice Hölderlin, “pero donde hay peligro, crece también lo salvador” (*Patmos*, ed. v. Hellingrath, IV, 227).

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes

Obras de Heidegger

HEIDEGGER, MARTIN, *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”*, Traducción Ana Carolina Merino Riofrío, Biblioteca Internacional Martin Heidegger, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2010.

_____, *Pensamientos poéticos*, Traducción de Alberto Ciria, Editorial Herder, Barcelona, 2010.

_____, *¿Qué significa pensar?*, Traducción de Raúl Gabás Pallás, Editorial Trotta, Madrid, 2010.

_____, *El arte y el espacio*, Traducción Jesús Adrián Escudero, Editorial Herder, Barcelona, 2009.

_____, “El poema”, en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pp. 201-212.

_____, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pp. 37-53.

_____, *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*, Estudio preliminar, traducción y notas de Ramón Rodríguez, Editorial Tecnos, Madrid, 2009.

_____, “Memoria”, en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pp. 87-167.

_____, *Ser y Tiempo*, Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C., Editorial Trotta, Madrid, 2009.

_____, *The Danger*, Translated by John Sallis, Seminar: Heidegger and the Question of Truth, Boston College, Department of Philosophy, Fall 2009 (Manuscrito inédito).

_____, *Tiempo y ser*, Introducción de Manuel Garrido, Traducción de Manuel Garrido, José Luis Molinuevo y Félix Duque, Editorial Tecnos, Madrid, 2009.

_____, “El concepto de experiencia de Hegel”, en *Caminos de bosque*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 91-156.

_____, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 11-62.

_____, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 63-90.

_____, “La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»”, en *Caminos de bosque*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 157-198.

_____, *La pobreza*, Presentación de Philippe Lacoue-Labarhe, Traducción de Irene Agoff, Amarrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2008.

_____, “La sentencia de Anaximandro”, en *Caminos de bosque*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 239-277.

_____, “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos de bosque*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 199-238.

_____, *Aportes a la filosofía: acerca del evento*, Traducción de Dina V. Picotti C., Biblos: Biblioteca Internacional Martin Heidegger, Buenos Aires, 2006.

_____, *Meditación*, Traducción de Dina V. Picotti C., Biblos-Biblioteca Internacional Martin Heidegger, Buenos Aires, 2006.

_____, “Carta sobre el «Humanismo»”, en *Hitos*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 259-297.

_____, “De la esencia de la verdad”, en *Hitos*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 151-171.

_____, “Epílogo a «¿Qué es metafísica?»”, en *Hitos*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 251-258.

_____, “Fenomenología y Teología”, en *Hitos*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 49-73.

_____, *Nietzsche. Primer tomo*, Traducción de Juan Luis Vermal, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

_____, *Nietzsche. Segundo tomo*, Traducción de Juan Luis Vermal, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

_____, “¿Qué es metafísica?”, en *Hitos*, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 93-108.

_____, *Introducción a la metafísica*, Traducción de Angela Ackermann Pilári, Editorial Gedisa, Barcelona, 1995.

_____, “Ciencia y meditación”, en *Conferencias y artículos*, Traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 39-61.

_____, “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*, Traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 127-142.

_____, “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, Traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 9-37.

_____, “...Poéticamente habita el hombre...”, en *Conferencias y artículos*, Traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 163-178.

_____, *La vuelta*, Traducción de Francisco Soler, en *Ciencia y Técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1993.

_____, *Sobre la Madonna Sixtina*, Traducción, presentación y notas de Irene Borges Duarte, en *Er: Revista de filosofía*, Vol. 7, N° 12-13, Sevilla, 1991-1992, pp. 209-226.

_____, “De un diálogo acerca del habla. Entre un Japonés y un Inquiridor”, en en *De camino al habla*, Traducción de Yves Zimmermann, Ediciones Serbal, Barcelona, 1990, pp. 77-140.

_____, “El camino al habla”, en *De camino al habla*, Traducción de Yves Zimmermann, Ediciones Serbal, Barcelona, 1990, pp. 215-243.

_____, “El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl”, en en *De camino al habla*, Traducción de Yves Zimmermann, Ediciones Serbal, Barcelona, 1990, pp. 33-76.

_____, “La constitución onto-teo-lógica de la metafísica”, en *Identidad y diferencia=Identität und Differenz*: Edición Bilingüe, Edición de Arturo Leyte, Traducción de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 98-157.

_____, “La esencia del habla”, en en *De camino al habla*, Traducción de Yves Zimmermann, Ediciones Serbal, Barcelona, 1990, pp. 141-194.

Otras fuentes

ARISTÓTELES, *Metafísica*, Introducción, traducción y notas de María Luisa Alía Alberca, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

_____, *Política*, Traducción de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

_____, “Sobre la interpretación”, en *Tratados de Lógica (Órganon)*, Vol. II, Introducción, traducción y notas de Miguel Candel Sanmartín, Editorial Gredos, Madrid, 1988, pp. 35-81.

CELAN, PAUL, *Obras completas*, Prólogo de Carlos Ortega, Traducción de José Luis Reina Palazón, Editorial Trotta, Madrid, 2002.

DERRIDA, JACQUES, *Del espíritu. Heidegger y la pregunta*, Traducción de Manuel Arranz Lázaro, Pre-Textos, Valencia, 1989.

GADAMER, HANS-GEORG, *¿Quién soy yo y quien eres tú?: Comentario a «Cristal de aliento» de Paul Celan*, Traducción de Adan Kovacsics, Herder, Barcelona, 1999.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Fenomenología del espíritu. Prólogo*, Traducción y presentación de Jorge Aurelio Díaz, Editorial El Búho, Bogotá, 1994.

_____, *Lecciones de estética. Volumen II*, Traducción de Raúl Gabás, Ediciones Península, Barcelona, 1991.

_____, *Lecciones de estética. Volumen I*, Traducción de Raúl Gabás, Ediciones Península, Barcelona, 1989.

_____, “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, en *Escritos de juventud*, Edición, traducción y notas de José M. Ripalda, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires, 1978, pp. 219-220.

_____, *De lo bello y sus formas (Estética)*, Traducción de Manuel Granell, Editora Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires-México, 1946.

HERÁCLITO, *Fragments*, Traducción, exposición y comentarios de Luis Ferre, Aguilar, Madrid – Buenos Aires – México, 1968.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, “Juicio y ser”, en *Ensayos*, Traducción, presentación y notas de Felipe Martínez Marzoa, Ediciones Hiperión, Madrid, 2001, pp. 27-28.

NIETZSCHE, FRIEDRICH WILHELM, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

PLATÓN, *Ión, Timeo, Critias*, Traducción, introducción y notas de José María Pérez Martel, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

_____, *La República*, Introducción de Manuel Fernández-Galeano, Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

2. Bibliografía secundaria

Estudios sobre Heidegger

AGUILAR-ALVAREZ BAY, TATIANA, *El lenguaje en el primer Heidegger*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

ALBANO, SERGIO, *Heidegger, Hölderlin y el budismo Zen*, Editorial Quadratta, Buenos Aires, 2007.

ALLEMAN, BEDA, *Hölderlin y Heidegger*, Traducción y notas de Eduardo García Belsunce, Los Libros del Mirasol, Buenos Aires, 1965.

BEISTEGUI, MIGUEL DE, *The New Heidegger* (Continuum Studies in Continental Philosophy), Continuum International Publishing Group, London - New York, 2005.

BENEDITO GONZÁLBEZ, MARÍA FERNANDA, *Heidegger en su lenguaje*, Prologo de José María Valverde, Editorial Tecnos, Madrid, 1992.

COLOMER, EUSEBI, *La cuestión de Dios en el pensamiento de Martin Heidegger*, Traducción de Pau Giralt, Cuadernos de Filosofía No. 24, Universidad Iberoamericana, Departamento de Filosofía, México, 2001.

CORONA, NÉSTOR A., *Lectura de Heidegger: La cuestión de Dios en Heidegger*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2002.

DE WAELHENS, ALPHONSE, *La filosofía de Martín Heidegger*, Nota preliminar y traducción de Ramón Ceñal, S. J., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Luis Vives» de Filosofía, Madrid, 1945. Capítulo XVII. La Estética, pp. 283-300.

DREYFUS, HUBERT L. (Ed.), *A companion to Heidegger*, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 2007.

_____, *Heidegger Reexamined, Volume 3: Art, Poetry, and Technology*, Routledge, New York and London, 2002.

DUVAL, JEAN-FRANÇOIS, *Heidegger et le zen*, Éditions Présence, Sisteron, 1984.

GUIGNON, CHARLES B. (Ed.), *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

HARRIES, KARSTEN, *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"* (Contributions to Phenomenology, Vol. 57), Springer, New York, 2009.

INWOOD, MICHAEL J. (Ed.), *A Heidegger Dictionary* (The Blackwell Philosopher Dictionaries), Blackwell Publishing, Malden, 1999.

JARAUTA, FRANCISCO (Ed.), *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Turismo, Cuadernos nº 9, Arteleku, San Sebastián, 1994.

LACOUÉ-LABARTHE, PHILIPPE, *Heidegger. La política del poema*, Traducción de José Francisco Megías Flórez, Editorial Trotta, Madrid, 2007.

_____, *La poesía como experiencia*, Traducción de José Francisco Mejías Flórez, Arena Libros, Madrid, 2006.

LAFONT HURTADO, CRISTINA, *Lenguaje y apertura del mundo: El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*, Traducción de Pere Fabra i Abat, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

MACANN, CHRISTOPHER (Ed.), *Martin Heidegger: Critical Assessments*, Routledge, London - New York, 1999. Vol. 1. Philosophy / Vol. 2. History of philosophy / Vol. 3. Language / Vol. 4. Reverberations.

ROSSI, LUIS, “Ser y tiempo y la fenomenología de la comunidad y la sociedad”, en ROCHA DE LA TORRE, ALFREDO (editor), *Heidegger hoy. Estudios y Perspectivas*, Grama Ediciones, Buenos Aires, 2011, pp. 327-346.

SCHALOW, FRANK AND DENKER, ALFRED, *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy* (Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements, No. 101), Second Edition, The Scarecrow Press, Inc., Lanham - Toronto - Plymouth, UK, 2010.

THOMÄ, DIETER, (Hrsg.), *Heidegger-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Unter Mitarbeit von Katrin Meyer und Hans Bernhard Schmid, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2003.

VATTIMO, GIANNI, *Introducción a Heidegger*, Traducción de Alfredo Báez, Editorial Gedisa, Barcelona, 1996.

_____, *Poesía y ontología*, Traducción e introducción Antonio Cabrera Serrano, Universitat de València, Valencia, 1993.

_____, “Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje”, Traducción de Juan Carlos Gentile Vitale, revisión técnica de Fina Birulés, en *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 67-84.

VON HERRMANN, FRIEDRICH-WILHELM, “Kunst und Technik”, en DREYFUS, HUBERT L. (Ed.), *Heidegger Reexamined*, Volume 3: *Art, Poetry, and Technology*, Routledge, New York and London, 2002, pp. 9-46.

_____, *Heideggers Philosophie der Kunst: Eine Systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980.

Estudios sobre Platón

GUTHRIE, W. K. C., *Historia de la filosofía griega*. Vol. 4. *Platón. El hombre y sus diálogos: primera época*, Traducción de Álvaro Vallejo Campos y Alberto Medina González, Gredos, Madrid, 1984. Capítulo. La «República».

MURDOCH, IRIS, *El fuego y el sol: por qué Platon desterró a los artistas*, Traducción de Pablo Rosenblueth, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1982.

NEHAMAS, ALEXANDER, “Plato on Imitation and Poetry in *Republic* 10” en NICHOLAS D. SMITH (Ed.), *Plato Critical Assessments*, Routledge, London and New York, 1998. Volume III. Plato’s Middle Period: Psychology and Value Theory. Part III Aesthetics. Cap. 15, pp. 296-323.

VERDENIUS, W. J., “Plato’s doctrine of artistic imitation” en VLASTOS, GREGORY (Ed.), *Plato. A Collection of Critical Essays*, Doubleday and Company, Inc., Garden City, New York, 1971. Vol. II: Ethics, Politics, and Philosophy of Art and Religion. Cap. 17, pp. 259-273.

Otros estudios

BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *Hombre y espacio*, Prólogo de Víctor d’Ors, Traducción de Jaime López de Asiain y Martín, Editorial Labor, Barcelona, 1969.

MOST, GLENN W., “The poetics of early Greek philosophy”, en LONG, A. A. (Ed.), *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 332-362.

PAU PEDRÓN, ANTONIO, *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, Editorial Trotta, Madrid, 2008.

SHUZO KUKI, “La estructura del Iki [introducción y conclusión]”, en ZABALA, AGUSTÍN JACINTO, *La otra filosofía japonesa. Antología*. Volumen II, Introducción, selección, traducción y notas de Agustín Jacinto Zabala, Revisión de la traducción Tamiyo Kanabe Ohara, El colegio de Michoacán, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Zamora, Mich., 1997, pp 159-175.