

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA¹

Pablo Oyarzún R.

El tema de esta exposición hace evocar inmediatamente un par de nombres propios inescusables. Me refiero a Martin Heidegger (1889-1976) y a Hans-Georg Gadamer (1900-). Acerca de ellos voy a hablar. Pero mi objetivo primario no será reproducir compendiosamente las respectivas posiciones de esos autores sobre el tema "estética y hermenéutica". Me voy a ocupar más bien en señalar los problemas filosóficos de principio que implica este título y que están en el fundamento de esas posiciones, para bosquejar desde allí los planteos que más estrechamente atañen a la aprehensión y comprensión de lo artístico. En cuanto a las posiciones mismas, se verá que privilegio no muy solapadamente la de Heidegger, que a mi entender es aquélla en que esos problemas de principio son encarados de manera más radical. Eso no supone desmerecer la riqueza y gravedad de las reflexiones que Gadamer

1. Texto de la primera conferencia de un ciclo cuatripartito, bajo el título general de "Filosofía y Estética", dictado entre febrero y marzo de 1993, en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Una primera versión fue leída en el Seminario de Profesores del Instituto de Letras de la U. Católica de Chile, en 1991.

dedica a los temas estéticos, sino sólo y precisamente lo que digo: atender a las decisiones primordiales que configuran el campo de la consideración hermenéutica del arte. Esas decisiones tienen su lugar propio en los textos de Heidegger; las indagaciones de Gadamer laboran en el suelo que ellas han abierto.

Con el proceder que he descrito quiero llamar la atención sobre un hecho que me parece decisivo: lo que define a este tema, lo que da la medida de su hondura y de su alcance, es su inscripción filosófica originaria. Estriba ésta, según me parece, en que la pregunta que lo preside y que lo orienta es la pregunta por el ser de la obra de arte, como una interrogación que le enseña a la filosofía misma su lugar.

Mi propósito se ciñe, entonces, a ofrecer no más que una suerte de encuadre del tema propuesto. Para ello es pertinente empezar fijando algunas premisas generales.

I. Verdad y finitud

En el sentido que me interesa destacar aquí —el que conviene al asunto que nos ocupa—, sería erróneo constreñir la hermenéutica al significado de una metodología, por universal que ésta fuese.²

2. Las directivas y cautelas metódicas de Heidegger en *Ser y Tiempo* —que son de la esencia de la hermenéutica ontológica que allí se desarrolla— son rebajadas cada vez más en su obra ulterior, hasta rematar en la recusación radical de todo método, la cual de ninguna manera es ajena a la tematización del vínculo inseparable entre pensar y poetizar. Por otra parte, la significación de “método” en el planteamiento de Gadamer, con todo lo determinante que es —y esto ya lo anuncia el

El proyecto esencial de la hermenéutica —en su significación contemporánea— es el replanteamiento del saber filosófico. Es cierto que la hermenéutica empieza a mostrar el perfil que le reconocemos hoy en el curso del debate epistemológico en torno a la constitución de aquellas disciplinas que en el ámbito alemán se denominan “ciencias del espíritu” (*Geisteswissenschaften*), equivalentes a lo que en el ámbito latino se llama “ciencias humanas”.³ El nudo de este debate es la demanda de un método que asegure la autonomía y la originalidad cognitiva de esas ciencias frente al proceder de la cuantificación objetivante propio de las ciencias naturales o exactas. Dentro de este contexto se alcanza por primera vez, a través de Schleiermacher y de Dilthey, una dimensión ampliada para la noción de la hermenéutica, que ya no coincide limitadamente con la disciplina reglamentaria de la exégesis de textos, documentos o monumentos que son religiosa o culturalmente relevantes, sino que se ofrece como la clave general de acceso al ser espiritual que se manifiesta y

título de su obra capital, *Wahrheit und Methode, Verdad y Método*— envuelve un límite efectivo; el compromiso ontológico del cognoscente en el proceso del conocimiento de las obras, documentos y testimonios humanos de que tratan las “ciencias del espíritu”. Sobre esto último, me permito referir al lector a un par de viejos trabajos míos: “Hans-Georg Gadamer: el problema de la conciencia histórico-hermenéutica” (*Teoría*, 7 (1976): 77-85) y “Sentido, verdad, hermenéutica” (*Escritos de Teoría*, 2 (1977): 69-104).

3. Encajada en este perfil epistémico-metodológico; la hermenéutica mantendrá una fuerte complicidad con las primicias y con el desarrollo del historicismo, que en la historiografía tiene como activos representantes iniciales, por ejemplo, a Leopold von Ranke y Fustel de Coulanges.

expresa en ésas y en otras instancias (prácticas y técnicas, usos y costumbres, etc.), las cuales pueden ser descritas, en síntesis, como configuradoras de concepciones de mundo.

Pero no es este debate lo que tendríamos que abordar prioritariamente, porque él mismo es —descontadas sus características más específicas— sobre todo el síntoma de una metamorfosis de la relación que la filosofía establece con sus propias posibilidades de conocimiento y de fundamentación del conocimiento. Semejante transformación se debe a una crisis del saber filosófico. Y es esta crisis la que hace posible el despliegue de la hermenéutica, a título de encaramiento y de proyecto de superación de la misma.

La crisis a que me refiero es la crisis de la relación de la filosofía con la verdad. El quiebre que ella implica surge en el punto mismo en que el sistema hegeliano se cimienta y se clausura sobre la certeza de la posesión dialéctica de la verdad absoluta. A partir de este punto, que Hegel mismo concebía como el cumplimiento de la empresa histórica total de la filosofía, la plenitud de saber que su sistema proclama y reivindica empieza a ser denunciada por doquier como defectividad o sublimación, omisión o encubrimiento, en la medida en que oblitera la irreductibilidad de la existencia, la materialidad de lo concreto, la singularidad del acontecer, la fuerza irruptiva de lo real-histórico.⁴ La putativa verdad absoluta de

4. Los nombres que suscriben esta denuncia, al menos los más tempranos y sobresalientes, son los de Kierkegaard, Feuerbach, Marx, y luego, sin duda, Nietzsche.

la filosofía —que en Hegel tiene la forma de la consumación enciclopédica y especulativa de todos los saberes y de todo el saber— cae bajo sospecha, y la filosofía misma, a través de nuevas voces,⁵ comienza a recelar agudamente de su aptitud autárquica para la verdad, es decir, descreo de ser el lugar autoasegurado de su acceso y su manifestación. La sospecha obliga a la filosofía a mirar hacia otros lugares, hacia las zonas menos transparentes de lo no-filosófico, llevada por el presentimiento de que en ellas habrían de poder barruntarse las huellas de la verdad (o las verdades) que el saber seguro de sí ha desatendido o reprimido: lugares en que prima la tenacidad de lo existente, lo singular, lo contingente, zonas en que alienta, acaso, lo inaudito. El arte —cuya preterición como epifanía adecuada del espíritu había decretado Hegel⁶— es uno de esos lugares esenciales; ya veremos por qué.

5. Acabamos de evocar algunas de ellas.

6. "Para nosotros ya no vale más el arte como el modo más alto en que la verdad se procura existencia", dice la famosa frase del preámbulo ("Posición del arte en relación con la efectividad finita y con la religión y la filosofía") a la Primera Parte ("La idea de lo bello artístico o el ideal") de las Lecciones de Estética. Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, (Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13, *Theorie Werkausgabe*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981, p. 141). Se trata del tema hegeliano de la muerte del (gran) arte. En Hegel (que no habla de "muerte", sino de "pasado", pero que ciertamente implica el sentido de la mortalidad en su juicio), el arte es, desde luego, forma soberana de expresión de la Idea, manifestación del Espíritu Absoluto, y, como tal, su primer momento, pero es una manifestación que no sabe propiamente de sí: la verdad del arte no es del arte, sino que sólo el concepto (la filosofía) puede saberla adecuadamente, una vez que éste ha advenido. Y precisamente este advenimiento relega al gran arte al pasado (que, en un cierto sentido, y porque aquél no puede permanecer

Que la filosofía ya no se experimente a sí misma como la sede de la verdad significa que su relación con la verdad ya no se proyecta más como saber infinito,⁷ y como saber de un sujeto —al menos virtualmente— infinito. La crisis del saber filosófico es, pues, a la vez, una crisis del sujeto de ese saber (esto es, del hombre mismo). De esta suerte, en su fundamento está la posibilidad de ser una positiva experiencia del saber de la filosofía como saber finito, y más aun: es una autoexperiencia del ente sapiente —nosotros mismos— como uno que se ve determinado por saberes que no son simplemente reducibles al formato eminente del conocimiento principal y universal de la filosofía, y, más aun, como uno que se adivina determinado por un no-saber que lo funda y lo desborda. Por ello mismo, dicho saber se presume deslindado, y quizá si hasta precedido en su relación con la verdad por otras formas (prácticas, productivas, experienciales) en que se despliega concretamente la finitud del ente que somos.

El replanteamiento del saber filosófico que trae consigo la hermenéutica corresponde, precisa-

nunca en el presente de su propia verdad, es la dimensión en la que siempre fue producido el “gran arte”). De esa frase —y de todo lo que la sostiene— pende en gran medida (si no completamente) toda la reflexión estética posterior, sea que ésta lo asuma expresamente o que permanezca bajo su eficacia tácita. Lo primero, dicho sea de paso, suele ocurrir allí donde la filosofía profundiza la experiencia de su crisis; lo segundo, donde se cree contar, merced a una confianza que podría considerarse más o menos ingenua, con una delimitación, una consistencia y una autonomía disciplinares de aquello que llamamos “estética”.

7. Es decir, como saber que sabe su condición.

mente, a la posibilidad indicada, es decir, a una determinada tematización de la finitud del saber, que se distingue de las formas precedentes (metafísicas) de concebirla, siempre bajo el sello de la negatividad y la privación; el propósito de la hermenéutica es cumplir la afirmación radical de dicha finitud y extraer las consecuencias sistemáticas de tal afirmación. Entonces, ésa misma —la finitud del saber, asentada en la finitud del ente humano y asumida como positiva condición posibilitante del saber mismo— es la primera y más fundamental de las características de la hermenéutica como proyecto filosófico global.

Para entender más ajustadamente su noción — y justamente en el sentido que acabo de mencionar— conviene observar que la finitud del saber no se concibe aquí al modo del relativismo o del positivismo. No se trata del acceso finito a una verdad infinita, que por eso mismo lo excede, ni tampoco del indefinido progreso en la conquista de la verdad, cada uno de cuyos momentos es meramente parcial. Desde el punto de vista de la hermenéutica, el saber acerca de la finitud del saber es originariamente un saber acerca de la finitud de la verdad misma. Justamente en este punto se anuncia el núcleo de la crisis y de la crítica de que hablábamos antes: la verdad que la filosofía segura de sí ha obliterado persistentemente es la verdad de lo finito, su tenaz irreductibilidad. La hermenéutica —pensada en su dimensión más tajante, que es aquella en que se instalan las reflexiones de Heidegger y de Gadamer— es el saber finito de una verdad finita, en cuanto es

saber arraigado en el modo originario de ser del ente finito que somos. Esto determina que la estructura de tal saber no sea jamás propiamente la de un corpus doctrinario o un sistema de proposiciones unívocamente transmisibles, establecido de una vez para siempre. La conformación epistémica del saber, la totalización del saber como ciencia, en que la filosofía tradicional concentró sus pretensiones fundamentales de conocimiento, cede su lugar, en el plan de la hermenéutica, a una concepción del saber como experiencia y, por consiguiente, a una explicitación de su insuprimible temporalidad. Una verdad finita es, precisamente, una verdad que está determinada en su esencia misma por el tiempo. A su vez, el saber finito de una verdad finita sólo puede tener lugar como una relación finita y singular: tiene el carácter de la experiencia y la temporalidad del acontecimiento. Así como su localidad es la experiencia y la temporalidad del singularis, su espacio propio es, por la misma razón, el espacio de lo histórico. En éste se inscribe, entonces, aquella relación, que le da su forma al saber como experiencia tempórea. Históricamente inscrito, el saber hermenéutico se relaciona de antemano con esta misma inscripción y con el espacio en que ella ocurre, tematizando el compromiso que supone esa relación. Esa relación y ese compromiso son lo que la hermenéutica denomina comprensión, entendida como el comportamiento originario del saber, que sólo sabe de sí a partir de su remisión a lo histórico que se abre y ofrece a ser comprendido.

Había dicho que el arte es una de las formas del acaecer (histórico) de la verdad (finita) a que la filosofía en crisis atiende privilegiadamente. Lo que hemos dicho a propósito de la finitud sugiere que el vínculo de arte y verdad, hermenéuticamente experimentada, no puede sino ser también finito en sí mismo. Trae esto consigo que el tema del arte, en el horizonte de la hermenéutica, es indiscernible del tema fundamental de la verdad y la finitud. En una cierta medida, se podría pensar que este cruce ya había despuntado, sin que se lo llegara a pensar radicalmente, en el círculo de las teorizaciones de la tradición, y sobre todo en aquella de Kant: la experiencia del arte, que indica a éste como una manifestación que no da razón de sí, y a aquella como una experiencia que no puede ser resuelta en conceptos ni derivada de ellos, los destaca a ambos como lugares paradigmáticos de una verdad finita.⁸

II. Arte, mundo y tierra

El enfoque hermenéutico del arte —y esto quiere decir en primera línea: de la obra de arte, no de los principios de éste ni de la índole de su creador o su destinatario—, el enfoque que se establece sobre la premisa general que acabamos de describir tiene, para el tema que nos ocupa, una

8. Si antes aludimos a lo inesquivable que resulta, para la reflexión estética contemporánea, el planteamiento de Hegel, aquí es preciso señalar la significación creciente que adquiere Kant en el curso de esa reflexión.

consecuencia paradójica. Desde su emplazamiento tiende a quedar desvirtuada la conjunción “estética y hermenéutica”: la hermenéutica radical pone en cuestión la propia pertinencia de la estética para hacer justicia a la pretensión de verdad que se halla alojada en la obra y en el arte. Así ocurre irrestrictamente en Heidegger, que destina la primera sección de su famoso ensayo de 1936 *El origen de la obra de arte* a destejer la trama categorial —cifrada principalmente en la diferencia materia/forma— que determina, como él mismo dice, “toda estética y toda teoría del arte”: éstas se muestran tributarias de una experiencia del ente como útil, que no ha pensado propiamente el ser-útil y menos aun el ser-obra. Gadamer (como en todo lo demás) es ciertamente menos abrupto, pero su intento de fundamentación de una “hermenéutica filosófica”, en el gran tratado *Verdad y Método* de 1960, parte por discutir la supuesta originariedad de la dimensión estética, señalando la unilateralidad y abstracción que ella supone, al desconectar a la obra de la trama del mundo en que se inserta, y cimentarla sobre el doble principio subjetivo de la expresión y la vivencia; ya el mismo Heidegger había referido el estadio terminal de la estética a la primacía de esta última, de la vivencia. De esa crítica concluye Gadamer, reiterando el prurito de su maestro, la necesidad de una elucidación ontológica de la obra; con todo, él acabará por declarar la conveniencia de subsumir a la estética bajo la hermenéutica, como proyecto universal de la

comprensión histórica, y no de suprimirla en ella.⁹

Lo que subyace a estas recusaciones es la reivindicación de una experiencia fundamental de la obra de arte como lugar originario, como orto de la verdad. Desde luego, esto no quiere decir que la reflexión sobre el arte emigre desde la estética hacia la epistemología. Creo notorio que se sigue de todo lo dicho antes que, correlativamente, la verdad misma es sustraída al dominio de lo epistemológico, el cual depende del primado del sujeto como conciencia cognoscente y representante, para ser inscrita ontológicamente: la verdad no tiene ya su sede en el conocimiento, sino que ha de pensársela como verdad del ser, es decir, como desvelamiento —apertura— del ser del ente, que ocurre, ante todo, desde el ser mismo.¹⁰ El conocimiento, en tanto se articula según la relación

9. El argumento de Gadamer considera, como momento central, la crítica de la subjetivización de la estética por Kant, visible ante todo en la búsqueda de las claves del fenómeno estético en las condiciones estructurales del juicio como facultad subjetiva. Con todo, se podría discurrir sobre la virtualidad de una suerte de ontología crítica de lo bello en la estética kantiana, y es probablemente en este sentido que habría que entender los comentarios de Heidegger al tema esencial del “desinterés”, cuyo rendimiento subjetivo, posibilitante del juicio estético puro, refiere él a una dignidad —de ser— del objeto bello (cf. Nietzsche, Bd. I, *Pfullingen: Neske*, 19612, p. 126 ss.). En todo caso, y como se ha insinuado arriba, Gadamer no renuncia a la noción de estética, pero sí exige su fundamentación hermenéutica, que la libraría del subjetivismo. Para Heidegger, en cambio, la noción misma de estética pertenece irrecuperablemente a la época de la metafísica —y por cierto, ante todo, a la época de la metafísica del sujeto— que se trata de “superar”; de ahí que sea inservible en el contexto del pensar que piensa en el “fin de la filosofía” y “más allá” de él.

sujeto-objeto y de acuerdo al régimen de la representación, es un modo derivado y, aun más, enajenado, de la apertura. Precisamente la obra es un lugar en que acontece este desvelamiento, como uno que es obrado por ella misma. Esto es lo que circunscribe Heidegger con su tesis principal de que la obra de arte es la “puesta en obra de la verdad”. Similarmente, Gadamer dirá de la “presencia específica” de la obra de arte que es “un venir-a-la-(re)presentación del ser”: aquí el acento recae sobre el venir, y no sobre un presunto estado cumplido o controlado de presencia. En la obra de arte se localiza el ser: así obra ella la verdad.

Si por una parte la elucidación de aquel desvelamiento como puesta en obra señala a la obra misma como agente de la verdad, y no simplemente como un tinglado donde aquella se refracta, simboliza o se expresa, por otra, también está destinada a acentuar el carácter aconteciente —eventual— de la obra. Esta no es sino el evento de una apertura, esencialmente impermanente e inestable, no porque tenga la índole metafísicamente degradada de lo contingente (en oposición a lo necesario), sino porque es originariamente temporal, en el sentido, como dice Heidegger, de pensar la obra a la manera del monumento —y, diríamos, del monumento como estela, es decir, memento y señal—, que inscribe la historia como destino de la verdad, ni tampoco lo es la significación paradigmática que concede Gadamer a la arquitectura, como arte “ambiental”, y particularmente a lo “ocasional y decorativo”, al ornamento.

La apertura en que consiste la obra y que trae al ente a su ser es asimismo el ser de la obra: la obra es desvelando al ente en su ser: ésta es la peculiaridad ontológica de la obra, y es en este preciso y único alcance que le concierne la determinación de la “puesta en obra de la verdad”. Lo dicho sugiere ya que no tendría sentido pensar que la obra es algo que subsiste en medio de un entorno del cual estaría separada por algún tipo de consenso o pacto institucional (cultural, ideológico, etc.). Como operación de apertura, la obra abre, ante todo, el ámbito en que acontece, instala su localidad, a la vez que se remite, desde ésta, a la vastedad de las direcciones que ella misma anuda. En esta precisa medida inaugura para el hombre una trama de orientaciones (de sentidos) que configuran su habitar en un mundo. Y es justamente la referencia a éste, al mundo (que ya *Ser y Tiempo* había tratado extensamente), lo que constituye el primer momento esencial de la “puesta en obra”, la primera dimensión de la apertura: la obra, dice Heidegger, es exposición (*Aufstellung*) de mundo, lugar en que el hombre histórico reconoce —y en cierto modo descubre recién— las marcas fundamentales de su experiencia del mundo.

La apertura artística no es, sin embargo, absoluta o universal, plena o transparente, al modo en que tiende la tradición de la estética a considerar la obra “clásica”. En cuanto instala su ámbito, la obra patentiza en ésta lo que podríamos llamar el “fondo” inexhaustible contra el cual se recorta la trama de sentidos que configura el

mundo. Heidegger llama “tierra” a ese “fondo” asociando su noción al concepto griego original de la *physis*. Ella constituye el segundo momento de la “puesta en obra”, según el cual la obra es pre-paración (*Herstellung*) de la tierra.

Puede decirse que en este momento —que fue la perceptible novedad aportada por el ensayo de 1936— define el punto de viraje de la concepción hermenéutica (heideggeriana) de la obra de arte con respecto a las teorías precedentes (o coetáneas), a las cuales ella misma aglutina bajo la rúbrica de la metafísica. Sin duda, en cierto sentido la pareja “mundo y tierra” parece reeditar la dualidad metafísica de “forma y materia”, pero —si lo hace— ello ocurre al menos con dos alteraciones fundamentales, a través —diríamos mejor— de dos rompimientos. Por una parte, aquella pareja es propiamente ontológica, no deudora de presupuestos epistemológicos, enfatiza la operación inaugural de la apertura, en vez de suponerla (a la manera de un espacio de inteligibilidad, donde la forma es el principio de ésta, como factor de racionalidad, de espontaneidad y de sentido, mientras que la materia es lo irracional, lo pasivo, lo opaco). Y por otra, no presume que la relación que entre ambos se establece en la obra sea una de (re)conciliación o sublimación, de acordada transparencia. En esta dirección cabe entender la afirmación heideggeriana acerca del conflicto de tierra y mundo como aquello que acontece en la obra y como obra. Este conflicto es el de la apertura misma, que —como obra— abre un mundo a partir de una tierra, y así abre a

la tierra como aquello que se cela y cierra, aquello que se repliega y oculta en la apertura y el desvelamiento, posibilitándolos. El concepto de tierra, entonces, como noción de una reserva in(de)terminable en la obra, es la signatura de la finitud, y el índice de la temporalidad del arte.

III. Lenguaje y arte

Tanto en los desarrollos de Heidegger como en los de Gadamer acerca de la obra de arte, el lenguaje ocupa un lugar absolutamente crucial. Se podría pensar que esto tiene una significación metódica, puesto que Heidegger y Gadamer consideran al lenguaje como el medium de la hermenéutica. Pero la eminencia del lenguaje no proviene de que se acuda a él como un análogo, cuya estructura pudiese entregar los criterios apropiados para discernir la estructura de lo artístico, ni viene de que se suscriba una idea del tipo “todo es lenguaje”, “todo es texto”. La obra no habla en un sentido meramente metafórico, como tampoco es una instancia peculiar de la comunicación, sino que posee la índole del lenguaje porque es —y precisamente en esto consiste la operatividad del lenguaje, del nombrar— develadora de lo que es.

En esta línea, una tesis esencial en que remata el ensayo de 1936 de Heidegger, es que la esencia de todo arte es la poesía. Esta afirmación necesita ser circunscrita de manera triple. Significa, primeramente, que el arte opera abriendo —pro-ducendo, en el sentido primerizo de la poiesis— un lugar en el ente desde el cual éste

mismo se hace manifiesto en su ser; tal concepto atañe a todas las artes. De él hay que distinguir la acepción restringida de la poesía, como uno de los modos en que acontece aquel abrimiento. Pero la poesía —y esto es lo tercero— es un modo privilegiado del mismo, porque el lenguaje es la revelación originaria del ser del ente. Esto quiere decir que la poesía —como modo— posee tal privilegio sólo en la medida en que el lenguaje mismo es la poesía primordial, la apertura del ser dentro de la cual todo poetizar (artístico) es posible.

No es necesario insistir en la centralidad de la poesía en el pensamiento heideggeriano. En éste (como ocurre también con Gadamer), no se acude a ella como en busca de una ilustración propicia para ciertas tesis doctrinarias, sino como “órgano” —si cabe que empleemos este término— de descubrimiento de la verdad. Es conocida la relación de Heidegger con la obra de Hölderlin, elevada a la estatura de acontecimiento histórico decisivo de Occidente. Esa relación sostiene todo lo que Heidegger dice acerca de la “esencia del lenguaje”, y Gadamer apunta en esta dirección cuando comenta que Hölderlin “le soltó la lengua”: lo libró a la relación con la esencia indefectiblemente local (y esto significa a la vez: histórica y terráquea) del lenguaje, o sea, con su finitud.

Para entender qué pueda ser la finitud, según ella se inscribe en la poesía, tal vez el camino más promisorio sea la consideración de lo que Heidegger, comentando un poema de Stefan George (*Das Wort*), tematiza como el quebrantamiento de

la palabra.¹⁰ Este quebrantamiento —que da testimonio de la fragilidad de todo nombrar— da lugar (hace sitio) desde la palabra misma a la manifestación del ser como el primer aparecer de la cosa poetizada. En un sentido que Heidegger no consideraría de ningún modo translaticio (puesto que es anterior a toda diferencia entre lo literal y lo figurado), la poesía da la palabra al ser. Y es precisamente el ser el que tiene la palabra, no el hombre. Esto debe llamar la atención sobre el hecho esencial de que el ser — y su manifestación— no persisten en una especie de más allá del lenguaje (como suponen en general las concepciones naturalistas), como origen extra-lingüístico, sino que se dan —el ser y su manifestación— en el lenguaje mismo, en su centro. Este centro es el silencio. La eficacia del decir de la poesía no se mide, en consecuencia, por su elocuencia, sino, al contrario, por lo que podríamos llamar su paciencia: la renunciación a decir la (primera) palabra.¹¹ Y éste es precisamente

10. Cf. M. Heidegger, *Das Wort* ("La palabra"), en *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske, 1971, pp. 217-238; v. también, allí mismo, el decisivo ensayo *Das Wesen der Sprache* ("La esencia del lenguaje"), p. 157-216. Hay traducción española: M. Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona: Eds. del Serbal.

11. La poesía no enuncia, sino re-enuncia, y así —renunciando a la iniciativa de la enunciación— abre el acceso a la "primera palabra". Ésta, inaudible, impropferible, la dice el ser: tema de la "aquiescencia" (*Zusage*), tema de una respuesta que precede a toda pregunta, y que está en el núcleo mismo de la concepción heideggeriana de la poesía. La de ésta, entonces, es renunciación que desfonda, incluso, la originaria posibilidad del preguntar, en el cual sigue albergándose aquella "iniciativa de la enunciación", y que, en vista de ese desfondamiento, debe remitirse a algo que la precede, un decir anterior: "...el

el privilegio de la poesía: ella es la acogida de la palabra del ser en el lenguaje, como aquello indecible y silente que hay alojado en él (y que, auxiliados por la fórmula “el tañer de la queda”, *das Geläut der Stille*, con que Heidegger busca aludir a la esencia aconteciente del lenguaje, podríamos aproximar —pero nada más que aproximar— a lo que se denomina la musicalidad del idioma). En tal medida, lenguaje y poesía son el medio por excelencia: *Mitte*, y no *Mittel*, centro y no mediación, o bien son la “mediación total” (Gadamer).

Es precisamente esta condición medial lo que constituye la hermeneuticidad esencial del lenguaje y poesía. Platón había dicho en el *Ion* que los poetas son los mensajeros (los hermeneutas) de los dioses.¹² Esta frase vuelve a resonar, aunque de distinto modo, en Heidegger. Lo que destaca a Hölderlin por encima de todos los otros poetas de la época moderna —independientemente de toda consideración estético-formal— es que él ha poetizado la huida de los dioses, el advenimiento (peligro y peripecia esencial de la historia) de un mundo sin dioses,

preguntar no es el gesto propio del pensar, sino: la escucha de la aquiescencia (Zusage) de aquello que ha de advenir a la pregunta.” Cf. M. Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, op. cit., p. 175.

12. La fórmula es: *hermenês eisin tôn theôn*, Platón, *Ion*, 534 e. Comentando precisamente el concepto de hermenéutica —y su relación esencial con la fenomenología—, Heidegger evoca esta fórmula en *Aus einem Gespräch von der Sprache* (“De una conversación sobre el lenguaje”), op. cit., p. 122.

de un mundo sin mundo. Tal es la misión extrema de un mensajero de esta índole: anunciar, como único mensaje, que el destinador del mensaje — el vínculo con la destinación, la condición del sentido— se ha ausentado. Con ello anuncia, a la vez, el peligro del advenimiento de un hombre sin destino, puesto que todo mensaje es, en su esencia, un destino.¹³ Con ello, también, llama — convoca, interpela— al hombre que fuese correspondiente a tal anuncio, es decir, que fuese corresponsal de semejante mensaje: uno que haga la experiencia de su pérdida de destino, y que haga de esta pérdida un destino, librándose a la circulación de los mensajes (de los sentidos) que su propio existir histórico le alcanza.

Santiago, mayo de 1991
Caracas, febrero de 1993

13. Dechado de este saber —porque lo expone, para decirlo así, por su estricto revés— es el relato *Eine kaiserliche Botschaft* (“Un mensaje imperial”), de Kafka, cuya condición de determinante poeta destinal es, sin embargo, guardada en silencio por Heidegger.