EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

POR

MARTIN HEIDEGGER

II

LA VERDAD Y EL ARTE

LA OBRA Y LA VERDAD

El origen de la obra de arte es el arte. Pero ¿qué es el arte? Realmente está el arte en la obra de arte. Por eso buscamos primeramente la realidad de la obra. ¿En qué consiste? Las obras de arte muestran constantemente, aunque de modo totalmente diferente, la cosa misma. Fracasó el intento de comprender este carácter de cosa con ayuda de los conceptos habituales de cosa. No sólo porque estos conceptos de cosa no captan la cosidad, sino porque con la pregunta por su cimiento cosivo, encerramos a la obra en un marco previo, que nos obstruye el acceso al ser obra de la obra. No se podrá discutir nada en general sobre lo que es cosa en la obra hasta tanto se haya mostrado claramente el puro estar-en-sí de la obra. Sin embargo, ¿es la obra en general accesible en sí? Para que esto pudiera hacerse sería necesario despojar a la obra de toda referencia a otras cosas que no son ella misma, para dejarla reposar en sí y por sí. Pero hacia eso va ya la propísima intención del artista; la obra tiene que ser dejada en su puro estar-en-sí-misma. Precisamente en el gran arte, y de él sólo se habla aquí, queda el artista frente a la obra como algo indiferente, casi como un proceso que se aniquila a sí mismo en la creación para que pueda surgir la obra.

Así están y cuelgan las obras mismas en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están ahí las obras como son en sí mismas, o no

Publicamos en este número la segunda parte del estudio inicial de los seis de que consta Holzwege, *la obra más reciente entre las publicadas por Martin Heidegger. La versión castellana de* Der Ursprung des Kunstwerkes *se debe al español Francisco Soler Grima, licenciado en Filosofía por la Universidad de Madrid. La primera parte del trabajo fué ya publicada en nuestro número anterior (núm.* 25, *enero de* 1952), *y la tercera, junto con un epílogo, se incluirá en el próximo (núm.* 27, *marzo de* 1952). *Las citas de página se refieren a la edición alemana de Vitt. Klostermann. Franckfurt a. M.,* 1950, 346 *págs.*

están precisamente como los objetos del cultivo artístico? Las obras se hacen accesibles al placer estético público y aislado. Lugares oficiales aceptan el cuidado y conservación de las obras. Conocedores y críticos de arte se dedican a ellas. Comerciantes de objetos artísticos atienden al mercado. La investigación de la historia del arte las hace objeto de una ciencia. Sin embargo, ¿encontramos en estos diversos manejos la obra misma?

Los *Aginetas*, en la colección de Munich; la *Antígona*, de Sófocles, en la mejor edición crítica, están, como obras que son, arrancadas [p. 29] de su propio espacio esencial. Aunque fuese su clase y poder de impresión grande, su conservación buena, su claridad tan segura, la trasposición a la exposición, las ha privado de su mundo. Pero también se desmorona el mundo de la obra existente-presente, aunque procurásemos anular o evitar tales trasposiciones de las obras, buscando, por ejemplo, el templo de Pestum en su lugar, o la catedral de Bamberg en su sitio.

Rotura y privación de mundo no se pueden anular jamás. Las obras ya no son lo que fueron. Son, ciertamente, lo que allí encontramos; pero ellas mismas son lo sido. Como lo sido se nos enfrentan en el ámbito de la tradición y conservación. En adelante quedan únicamente como objetos. Su estar frente es aún una consecuencia ciertamente de aquel anterior estar-en-sí, pero ya no este mismo. Esto ha huído de ellas. Todo cultivo artístico, aunque se intensificase hasta el límite y se hiciese por la obra misma, alcanza únicamente el ser objeto de la obra. Sin embargo, éste no es su ser obra.

Pero ¿sigue siendo obra la obra, fuera de toda referencia? ¿No pertenece precisamente a la obra: el estar en referencia? Ciertamente; sólo hay que preguntar con qué lo está.

¿A qué pertenece una obra? La obra pertenece como tal únicamente al ámbito que por ella misma se manifiesta. Pues el ser obra de la obra es esencialmente, y es esencialmente precisamente en tal manifestación. Dijimos que en la obra es el acontecimiento de la verdad lo que obra. La alusión al cuadro de van Gogh intentaba nombrar este acontecimiento. En respecto al cual surgió la pregunta qué sea la verdad y cómo pueda acontecer. Preguntamos ahora esta pregunta por la verdad con la mirada dirigida a la obra. Sin embargo, para familiarizarnos más con lo que está en cuestión, es necesario renovar de modo visible el acontecimiento de la verdad en la obra. Para esto elegimos adrede una obra que no cuenta para el arte representativo.

Un edificio, un templo griego, no imita nada [p. 30]. El está simplemente allí en medio de rocosos valles escarpados. El edificio circunda la figura del dios y la deja surgir en este ocultamiento a través del abierto pórtico en el recinto santo. A través del templo se presencia el dios en el templo. Esta presencia del dios es en sí la extensión y expansión del recinto como santo. El templo y su recinto se pierden, pero no en lo indeterminado. La obra del templo reúne ante todo, y junta al mismo tiempo alrededor de sí, la unidad de aquellos caminos y referencias, en cuyo nacimiento y muerte, bendición y desgracia, victoria y afrenta, perseverancia y decadencia, la figura y curso de la esencia del hombre ganan en su suerte. La amplitud imperante de estas abiertas referencias es el mundo de este pueblo histórico. De él y a él vuelve primeramente sobre sí para realizar su determinación.

El edificio está allí reposando sobre una base rocosa. Este reposar-sobre de la obra saca de la roca lo oscuro de su embarazoso y por nada empujado soportar. Estando allí resiste la obra a la tormenta que pasa violenta sobre ella, y muestra de este modo a la tormenta misma en su violencia. El fulgor y brillo de la roca, aun pareciendo sólo gracia del sol, hace aparecer, sin embargo, en primer lugar, la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. El seguro sobresalir hace visible al invisible espacio del aire. Lo inconmovible de la obra se contrapone al flujo de la marea, y permite que de su reposo aparezca su embravecerse. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo, entran sólo así en su peraltada figura, y de este modo aparece lo que son. A este aparecer y brotar mismo y en el todo llamaron los griegos tempranamente Φύσις . Ella ilumina al mismo tiempo aquello en lo cual y sobre lo cual el hombre funda su habitar. Nosotros la llamamos Tierra. De lo que aquí dice la palabra hay que mantener alejada tanto la representación de una vieja masa material como también sólo lo astronómico de un planeta. La tierra es aquello donde se cobija lo que brota de todo lo que brota y, ciertamente, en cuanto tal. En el brotar esencia la tierra como lo que cobija [p. 31].

La obra del templo abre un mundo que está allí, y vuelve a situar al mismo tiempo sobre la tierra, de manera que ésta sale a luz primeramente como el terreno patrio. Pero jamás existen-presentes, y son conocidos como objetos invariables hombres y fieras, plantas y cosas, para representar accidentalmente el paraje justo para el templo, que un día se añade también a lo que hay presente. Más bien nos acercamos a lo que *es* si lo pensamos

todo inversamente, supuesto, naturalmente, que tengamos la mirada dispuesta de antemano para esto: que todo se nos enfrenta de otro modo. El simple invertir por sí ejecutado no arroja nada.

Estando allí el templo termina por dar a las cosas su aspecto, y al hombre, antes que nada, la mirada sobre sí mismo. Esta visión permanece abierta, en tanto que la obra es una obra, hasta tanto que el dios no huye de ella. Así ocurre también con la escultura representativa del dios, que le consagra el vencedor en el torneo. No es ninguna reproducción por la cual se le conociese más fácilmente como el dios aparece, sino que es una obra que al dios mismo permite presenciarse, y así *es* dios mismo. Esto mismo vale para la obra poética. En la tragedia no se representa ni se expone nada, sino que la lucha se libra por los dioses nuevos contra los viejos. Surgiendo la obra poética en el decir del pueblo, no habla de esta lucha, sino que transforma el decir del pueblo, de tal modo que ahora cada palabra esencial guía esta lucha, y decide qué es sagrado y qué profano, qué grande y qué pequeño, qué heroico y qué cobarde, qué noble y qué perverso, qué señor y qué esclavo. (Cfr. *Heráclito*, frag. 53.)

¿En qué consiste, pues, el ser obra de la obra? En la perspectiva de lo indicado hasta ahora bastante burdamente, se han hecho claros, finalmente, dos rasgos esenciales de la obra. Para ello partimos de la primera razón, del ser de la obra, conocida hace mucho tiempo: la cosa misma, que da un apoyo a nuestra habitual conducta frente a la obra.

Cuando una obra está agrupada en una colección o puesta en una exposición, se dice también que está puesta [p. 32]. Pero este poner es esencialmente distinto de aquella posición en el sentido de la construcción de un edificio, de la creación de una escultura, del representar de una tragedia en el festival. La posición, en cuanto tal, es erigir en el sentido de consagración y de dar fama. Posición no significa aquí el simple colocar. Consagración significa santificar, en el sentido en que en la construcción de tipo de obra se abre lo sagrado en cuanto sagrado y el dios es llamado a que haga efectiva su presencia. A la consagración pertenece el dar fama como apreciación de la dignidad y el esplendor del dios. Dignidad y esplendor no son propiedades, junto y detrás de las cuales estaría el dios, sino que en la dignidad, en el esplendor, se presencia el dios. En el reflejo de este esplendor brilla, esto es, se ilumina aquello que nosotros llamamos mundo. Erigir quiere decir abrir lo recto en el sentido de hacerlo a lo

largo de la medida directora, en cuanto da lo esencial a las directrices. Pero ¿por qué es la exposición de la obra una creación famosa-consagrante? Porque la obra en su ser obra lo exige. ¿Cómo llega la obra a tal exigencia de tal exposición? Porque ella misma, en su ser obra, es exponente. ¿Qué expone la obra en cuanto obra? Sobresaliendo en sí abre la obra un mundo, y lo mantiene en paradero dominante.

Ser obra quiere decir erigir un mundo. Pero ¿qué es esto, un mundo? En la alusión al templo se indicó. La esencia de mundo sólo se puede indicar en el camino que debemos tomar aquí. Incluso este indicar se limita a la defensa de lo que, en primer lugar, podría extraviar la mirada esencial.

Mundo no es la simple reunión de cosas existentes-presentes, enumerables o inenumerables, conocidas o desconocidas. Pero mundo no es tampoco un cuadro representado, imaginado interiormente por la suma de lo existente-presente. El mundo mundifica y es más ente que lo concebible y perceptible, en el que nos encontramos como en casa. Mundo no es nunca un objeto que puede estar ante nosotros y que pueda ser intuído. Mundo es siempre lo inobjetivable, al cual estamos subordinados, mientras que los caminos de nacimiento y muerte, bendición y maldición, nos mantienen apartados en el ser. Cuando se cumplen las decisiones esenciales de nuestra historia, por nosotros aceptadas y abandonadas, desconocidas y nuevamente preguntadas, entonces mundifica el mundo [p. 33]. La piedra no tiene mundo. Asimismo, plantas y animales tampoco tienen mundo; pero pertenecen a la oculta afluencia de un paraje, en el que están suspendidos. Por el contrario, tiene la labradora un mundo, porque se mantiene en lo abierto del ente. El instrumento da en su confiabilidad a este mundo una propia necesidad y cercanía. Abriéndose un mundo, obtienen todas las cosas su pausa y prisa, su lejos y cerca, su amplio y estrecho. En el mundificar está reunida aquella espaciosidad desde la que se regala o rehusa la verificada benevolencia del dios. También la desgracia de la ausencia del dios es un modo de mundificar el mundo.

Obrando una obra se espacia aquella espaciosidad. Espaciar significa aquí, antes que nada, dejar libre lo libre de lo abierto y establecer esto libre en su estructura. Este establecer se esencia desde el mencionado erigir. La obra expone, en cuanto obra, un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo. Pero la exposición de un mundo es el único rasgo que hay que nombrar aquí del ser

obra de la obra. Al otro y correspondiente intentamos de igual manera hacerlo visible desde la razón primaria de la obra.

Cuando se hace una obra de este o aquel material, piedra, madera, metal, color, habla, tono, se dice también que está hecho de ellas. Pero, así como la obra exige una exposición en el sentido de creación famosa-consacrante, porque el ser obra de la obra consiste en una exposición del mundo, del mismo modo es necesaria la producción, porque el ser obra de la obra misma tiene el carácter de producción. La obra, en cuanto obra, es en su esencia producente. Pero ¿qué produce la obra? Lo sabremos, ante todo, si perseguimos la razón primaria de la producción de obras, comúnmente así llamada.

Al ser obra pertenece la exposición de un mundo. ¿Qué esencia es, pensada en el horizonte de esta denominación, aquella de la obra, que normalmente se llama material de la obra? El utensilio toma en su empleo la materia, porque la utilidad y usualidad determinan de antemano aquello en lo que consiste. La piedra es empleada y gastada en la elaboración del instrumento; por ejemplo, del hacha [p. 34]. Desaparece en la utilidad. La materia es tanto mejor y más apropiada cuanto más sin resistencia desaparece en el ser instrumental del instrumento. La obra-templo, por el contrario, no sólo hace, exponiendo un mundo, que la materia no desaparezca, sino que además saca a luz y ciertamente en lo abierto del mundo de la obra: la roca llega al llevar y reposar, y de este modo llega a ser, ante todo, roca; los metales llegan a brillar y fulgurar, los colores al lucir, el tono al sonar, la palabra al decir. Todo esto sale a luz, retirándose la obra a lo masivo y pasado de la piedra, a lo resistente y flexible de la madera, a la dureza y brillo del metal, a lo luminoso y oscuro del color, al sonar del tono y a la fuerza nominativa de la palabra.

Aquello en donde la obra se retira y que deja salir a luz en este apartarse, llamábamos nosotros la tierra. Ella es lo que se trae a luz-cobijante. La tierra es incansable. Sin esfuerzo, totalmente espontáneo. Sobre la tierra funda el hombre histórico su habitar en el mundo. Exponiendo la obra un mundo, produce la tierra. El producir hay que pensarlo aquí en el sentido estricto de la palabra. La obra saca y mantiene a la tierra misma en lo abierto de un mundo. La obra deja ser una tierra a la tierra.

Sin embargo, ¿por qué debe acontecer este producir de la tierra en el modo como la obra se retira en ella? ¿Qué es la tierra para que llegue al desvelamiento de tal manera? La piedra hace

notar y patentiza su pesadez. Pero, mientras ésta nos oprime, impide al mismo tiempo ella misma todo penetrar en ella. Lo intentamos rompiendo una roca; tampoco entonces muestra un interior y abierto. Al punto se retira a lo sordo del pesar y de lo masivo de sus partes. Si intentamos captar eso por otro camino, poniendo la piedra sobre una báscula, llevamos entonces la pesadez al cálculo de un peso. Esta quizá muy justa determinación de la piedra es un número, pero se nos ha sustraído el pesar. El color ilumina y tiende sólo a lucir. Si nosotros lo descomponemos [p. 35] en un número adecuadamente sabido de vibraciones, él se va. Se manifiesta solamente si permanece descobijado e inexplicado. La tierra quiebra así todo penetrar en ella misma. Cambia repentinamente toda calculada penetración en un descalabro. Aunque esto puede acarrear el parecer de un predominio y progreso en la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza. Sin embargo, este señorío es una impotencia del querer. Iluminada abiertamente como ella misma, la tierra aparece únicamente, cuando es verificada y guardada, como la esencial no inferibilidad que retrocede ante toda derivación; esto quiere decir que se mantiene encerrada constantemente. Todas las cosas de la tierra y ella misma en total se expanden en un recíproco acorde. Pero esta expansión no es ningún oscurecer. Aquí afluye la corriente del limitar que reposa en sí, que limita todo lo que se presencia en su presenciarse. De este modo, hay en cada una de las cosas en sí cerradas el mismo no-conocer-se. La tierra es lo que esencialmente se cierra. Producir la tierra quiere decir: traerla a lo abierto como lo que se-cierra.

Esta producción de la tierra la hace la obra, retirándose ella misma en la tierra. Pero el cerrarse de la tierra no es un uniforme y rígido quedar-velado, sino que se despliega en una inagotable abundancia de modos y figura sencillos. Ciertamente que el escultor emplea la piedra así, como también el albañil, a su modo, trabaja con ella. Pero aquél no consume la piedra. Esto vale en cierto modo, sólo cuando la obra se frustra. Ciertamente que también el pintor usa la materia colorante, pero sin que la consuma, sino que, ante todo, el color llega al lucir. Ciertamente que también el poeta emplea la palabra, pero no consume la palabra como el que habla y escribe comúnmente, sino que, ante todo, la palabra llega a ser y queda en verdad palabra.

En general, nada material esencia a la obra. Hasta es dudoso si, en la determinación esencial del instrumento, aquello en lo que

consiste es encontrado en su esencia instrumental a través de su caracterización como materia.

El exponer un mundo y el producir la tierra son dos rasgos esenciales en el ser obra de la obra [p. 36]. Pero pertenecen conjuntamente a la unidad del ser obra. Buscamos esta unidad si consideramos el estar-en-sí de la obra y si intentamos decir aquel cerrado y único reposo del descansar-en-sí.

Pero con los citados rasgos esenciales hemos hecho, si algo atinado, reconocible un acontecer en la obra y en modo alguno un reposo, pues ¿qué es el reposo sino la contraposición del movimiento? No es ciertamente una antítesis que el movimiento excluye, sino que lo incluye. Sólo lo moviente puede reposar. Según el modo del movimiento es la manera del reposo. En el movimiento como simple cambio de lugar de un cuerpo, es el reposo el caso límite del movimiento. Si el reposo encierra el movimiento, entonces puede haber un reposo que sea una reunión interior del movimiento; es decir, la más alta movilidad, establecido que el modo del movimiento exige tal reposo. De este modo es el reposo de la obra que reposa en sí. Por eso llegaremos cerca de este reposo si conseguimos captar de un modo totalmente acorde la movilidad del acontecer en el ser obra. Preguntamos: ¿qué relación guarda el exponer de un mundo y el producir de la tierra en la obra misma?

Mundo es la apertura que se abre al curso de la sencilla y esencial decisión en el destino de un pueblo histórico. La tierra es el salir a luz, totalmente espontáneo, de lo que constantemente se cierra y que, por consiguiente, cobija. Mundo y tierra son esencialmente distintos uno de la otra y, sin embargo, jamás son separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra sobresale a través del mundo. Pero la relación entre mundo y tierra no decae en modo alguno en la vacía unidad de la oposición, que a nada conduce. El mundo tiende, en su reposar sobre la tierra, a sobrepasarla. No tolera en cuanto lo que se abre que algo sea cerrado. Pero la tierra se inclina, en cuanto lo cobijante, cada vez, a referir a sí y a retener al mundo.

La contraposición de mundo y tierra es una disputa. Muy fácilmente falseamos la esencia de la disputa cuando coarrojamos su esencia con la discordia y con la disensión, y por eso la conocemos únicamente como perturbación y destrucción [p. 37]. En la disputa esencial, sin embargo, se realzan los disputantes, tanto el uno como el otro, en la autoafirmación de su esencia. La autoafirma-

ción de la esencia no es, sin embargo, nunca el insistir-se en una situación casual, sino el abandonarse en la oculta originalidad de la procedencia del propio ser. En la disputa saca cada uno sobre sí al otro. La disputa llega a ser así siempre más disputada y más propiamente lo que es. Cuanto más duramente se extrema la pelea en sí misma, tanto más se abandonan los disputantes ofreciendo más resistencia a la intimidad del simple pertenecerse. La tierra no puede estar privada de lo abierto del mundo; ella debe aparecer en cuanto tierra en el liberado empuje de su estar cerrada-sobre-sí. El mundo, por su parte, no puede despegarse de la tierra si debe fundarse, como dominante amplitud y carril de todo destino esencial, sobre una decisión.

Cuando la obra expone un mundo y la tierra produce, entonces es una instigación de esta disputa. Pero esto no sucede para que la obra abata y al mismo tiempo solvente la disputa en una superficial concordia, sino para que la disputa permanezca disputa. La obra lleva a cabo esta disputa levantando un mundo y produciendo la tierra. El ser obra de la obra consiste en la controversia de la disputa entre mundo y tierra. Porque la disputa en lo simple de la intimidad llega a su máximo, es por lo que acontece en la controversia de la disputa la unidad de la obra. La controversia de la disputa es la colección de la movilidad de la obra que se acentúa constantemente. En la interioridad de la disputa tiene por ello su esencia el reposo de la obra, en sí reposante.

Podemos ver primero en este reposo de la obra lo que obra en la obra. Hasta ahora es una afirmación anticipada que en la obra de arte es puesta la verdad en la obra. ¿Hasta qué punto acontece en el ser obra de la obra, esto es, hasta qué punto acontece la verdad en la controversia de la disputa de mundo y tierra? ¿Qué es verdad?

Qué pequeño y romo es nuestro saber de la esencia de la verdad se muestra en la negligencia con que nos abandonamos al uso de palabra, tan fundamental.

Con verdad se mienta la mayor parte de las veces diferentes tipos de verdad. Lo mismo significa: algo verdadero, que puede significar un conocimiento que se expresa en una proposición [p. 38]. Pero llamamos verdadera no solamente a una proposición, sino también a una cosa, verdadero oro en distinción del oropel. Verdadero vale aquí tanto como legítimo, real oro. ¿Qué mienta aquí el hablar de real? Como tal vale para nosotros el ente en la verdad. Verdadero es lo que corresponde a la verdad, y real es lo que es la verdad. El círculo se ha cerrado de nuevo.

¿Qué quiere decir «en verdad»? Verdad es la esencia de lo verdadero. ¿En qué pensamos cuando decimos esencia? Como tal vale habitualmente aquello común en lo que coincide todo lo verdadero. La esencia se da en el concepto de género y en el concepto general, que representa lo uno que vale igualmente para muchos. Pero esta esencia valedera para todo (la esencia en el sentido de *essentia*) es solamente la esencia inesencial. ¿En qué consiste la esencial esencial de algo? Probablemente estriba en lo que el ente *es* en verdad. La verdadera esencia de una cosa se determina desde su verdadero ser, desde la verdad del ente respectivo. Pero no buscamos ahora la verdad de la esencia, sino la esencia de la verdad. Aparece un curioso enredo. ¿Es sólo una curiosidad, o más aún, la vacía sutileza de un juego de conceptos o-un abismo?

Hay que pensar la verdad en el sentido de esencia de lo verdadero. Nosotros la pensamos recordando de palabra de los griegos ἀλήθεια, como el desvelamiento del ente. Pero ¿es esto ya una determinación de la esencia de la verdad? ¿No hacemos pasar el simple cambio de uso de palabras, desvelamiento en lugar de verdad, como un criterio del asunto? Desde luego que es un cambio de nombres, mientras no conozcamos lo que debe ocurrir para que llegue a ser necesario decir la esencia de la verdad con la palabra desvelamiento. ¿Es necesario para esto una renovación de la filosofía griega? De ningún modo. Una renovación, aunque muy bien pudiera ser imposible, no nos ayudaría, pues la oculta historia de la filosofía griega, ya desde sus comienzos, consiste en que ella no se adecúa a la esencia de la verdad alumbrada de la palabra ἀλήθεια [p. 39], y su saber y decir de la esencia de la verdad se extravía cada vez más en la discusión de una esencia derivada de la verdad. La esencia de la verdad como ἀλήθεια queda impensada en el pensar de los griegos, y desde entonces, y con razón, en toda la filosofía subsecuente. El desvelamiento es para el pensar lo más oculto en el *Dasein* griego, pero al mismo tiempo lo presente desde un principio.

Sin embargo, ¿por qué no nos contentamos con la esencia de la verdad que nos es familiar desde hace siglos? Verdad significa hoy, y desde hace mucho tiempo, la adecuación del entendimiento con la cosa. Sin embargo, para que el conocer, el conocimiento y la proposición que da forma y significante pueda adecuarse a la cosa, previamente debe mostrarse la cosa en cuanto tal, para que la cosa misma pueda unirse a la proposición. ¿Cómo va a poder mostrarse ella misma si no está sacada fuera del velamiento, si ella misma no está en el desvelamiento? La proposición es verdadera

rigiéndose por lo desvelado, esto es, por lo verdadero. La verdad de la proposición es únicamente esta rectitud. Los llamados conceptos críticos de la verdad, que proceden desde Descartes de la consideración de la verdad como certeza, son sólo modulaciones de la determinación de la verdad como rectitud. Esta esencia de la verdad para nosotros corriente, rectitud del representar, permanece y cae con la concepción de la verdad como desvelamiento del ente.

Cuando aquí y en otros sitios tomamos la verdad como desvelamiento, no nos refugiamos en la traducción terminológica de una palabra griega, sino que reflexionamos sobre lo que está fundamentando, en cuanto inexperimentado e impensado, nuestra corriente, y por ello utilizada esencia de la verdad en el sentido de rectitud. Uno se presta a veces a creer que nosotros naturalmente, para justificar y comprender la rectitud (verdad) de la proposición, tenemos que retrotraernos a algo que ya está patente. A esta presuposición, de hecho, no hay que darle vueltas. Mientras hablemos y opinemos de ese modo, comprenderemos la verdad siempre únicamente como rectitud, que ciertamente reclama una presuposición, que nosotros mismos, quién sabe cómo y por qué, hacemos [p. 40]. Pero no presuponemos el desvelamiento del ente, sino que el desvelamiento del ente nos determina en una tal esencia, que nosotros siempre estamos pospuestos en nuestro representar del desvelamiento. No sólo aquello por lo que un conocimiento se rige debe estar ya de algún modo desvelado, sino también el ámbito total, en el que este regirse por algo se mueve y, asimismo, aquello para lo que está abierta una adecuación entre proposición y cosa debe ya efectuarse como todo en el desvelamiento. Con todas nuestras legítimas representaciones no tendríamos nada y no podríamos tampoco ni siquiera suponer si es algo ya abierto por lo que nos regimos, si el desvelamiento del ente no nos hubiera puesto ya en aquello iluminado, en el que todo ente está y del que se retira.

Pero ¿cómo ocurre esto? ¿Cómo acontece la verdad como desvelamiento? Pero antes hay que decir todavía más claramente lo que es este desvelamiento mismo.

Cosas y hombres son, regalos y sacrificios, animales y plantas, instrumentos y obras. El ente está en el ser. A través del ser corre una oculta fatalidad, condenada entre lo divino y lo antidivino. El hombre no puede dominar mucho en el ente. Sólo poco se reconocerá. Lo conocido es algo azaroso; lo dominado, algo inse-

guro. Jamás es el ente, aunque así a veces fácilmente pudiera parecer, nuestro antojo o sólo nuestra representación. Si consideramos este todo en uno, entonces tomamos, así lo parece, todo, lo que es en general, si lo hacemos con suficiente rudeza.

Sin embargo, tras el ente, pero no fuera de su camino, sino delante de él, ocurre aún otra «cosa». En medio del ente en el todo se esencia un lugar abierto. Es una iluminación. Es, pensado desde el ente, más ente que el ente. Este centro abierto por ello no está cercado por el ente, sino que el medio iluminante mismo rodea como la nada, que nosotros apenas conocemos, a todo ente.

El ente puede solamente ser como ente, cuando se mantiene y surge en lo iluminado de esta iluminación [p. 41]. Sólo esta iluminación da y garantiza a nosotros hombres un acceso al ente, que no somos nosotros mismos, y el paso al ente que somos nosotros mismos. Gracias a esta iluminación es el ente desvelado en cierta y cambiante medida. Sin embargo, el ente sólo puede estar velado en el ámbito de lo iluminado. Cualquier ente que se encuentra y coencuentra mantiene este raro antagonismo de la presencialidad, reteniéndosele siempre y al mismo tiempo en un ocultamiento. La iluminación en la que el ente surge, es en sí, al mismo tiempo, ocultamiento. Pero el ocultamiento impera en medio del ente de una doble manera.

El ente se nos niega hasta en aquel uno, y al parecer lo más insignificante, que encontramos lo más pronto cuando decimos del ente meramente, que es. El ocultamiento como fracaso no es primaria y únicamente, en cada caso, el límite del conocimiento, sino el comienzo de la iluminación de lo iluminado. Pero el ocultamiento está también al mismo tiempo, ciertamente que de otro modo, en medio de lo iluminado. El ente se desordena ante el ente, lo uno encubre lo otro, aquello oscurece esto, lo poco obstaculiza lo mucho, lo aislado deniega todo. Aquí el ocultar no es aquel simple fracaso, sino que el ente aparece bien, pero se da de otro modo de como él es. Este ocultar es el fingir. Si el ente no fingiese al ente, entonces no podríamos engañarnos y malgastarnos en el ente, no podríamos extraviarnos y errar el camino y, sobre todo, jamás equivocarnos. Que el ente como apariencia pueda mentir, es la condición para que nosotros podamos equivocarnos, y no a la inversa. El ocultamiento puede ser un fallar o sólo un fingir. Jamás tenemos directamente la certeza si es lo uno o lo otro. El ocultar mismo se oculta y finge. Esto quiere decir: el lugar abierto en medio del ente, la iluminación, no es nunca un rígido escenario

con el telón constantemente alzado, en el que tuviese lugar el juego del ente. Más bien acontece la iluminación como este doble ocultar. Desvelamiento del ente no es nunca un estado existente-presente, sino un acontecimiento [p. 42]. Desvelamiento (verdad) no es ni una propiedad de la cosa en el sentido del ente ni una proposición.

Nos creemos como «en casa» en el círculo más próximo del ente. El ente es familiar, de confianza, complaciente. Sin embargo, acarrea a través de la iluminación un constante ocultar en la doble forma del fracaso y del fingirse. Lo seguro es en el fondo no-seguro; él es peligroso. La esencia de la verdad, esto es, el desvelamiento, está imperada por una denegación. Sin embargo, este denegar no es carencia y falta, como si la verdad fuese un vano desvelamiento, que se hubiese desembarazado de todo lo oculto. Si fuese así, entonces no sería de ningún modo ella misma. A la esencia de la verdad como desvelamiento pertenece este denegar en el modo del doble ocultar. La verdad es en su esencia no-verdad. Se ha dicho así, con una quizá sorprendente rudeza, para señalar que al desvelamiento como iluminación pertenece el denegar en el modo del ocultar. La proposición: la esencia de la verdad es la no-verdad; no quiere decir, por el contrario, que la verdad sea en el fondo falsedad. Tampoco mienta la proposición, que la verdad no es ella misma, si no está, entendido dialécticamente, su contrario. La verdad es esencialmente, precisamente, como ella misma, en cuanto que denegar ocultante, como fracasar ante todo de toda iluminación, el constante origen; pero como fingir de toda iluminación, la irremisible rudeza del extravío. Con el oculto denegar debe ser nombrado aquel careo en que consiste la esencia de la verdad, entre iluminación y ocultamiento. Esto es el uno contra el otro de la disputa originaria. La esencia de la verdad es en sí misma proto-disputa, en la que se disputa aquel centro abierto, en el que entra el ente y desde el que se le aparta en sí mismo.

Esto abierto acontece en medio del ente. El muestra un rasgo esencial del que ya hablamos. A lo abierto pertenece un mundo y la tierra. Pero el mundo no es simplemente lo abierto que corresponde al ocultamiento. Más bien es el mundo la iluminación de los carriles de las esenciales directrices, en las que se entrama todo decidir [p. 43]. Pero toda decisión se funda sobre algo insuperable, oculto y turbador; de otro modo jamás sería decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino lo que surge como cerrándose-sobre-sí. Mundo y tierra son cada uno en sí, según su

esencia, disputados y disputables. Solamente siendo así se colocan en la disputa entre iluminación y ocultamiento. La tierra sale a lo alto solamente a través del mundo; el mundo se funda sobre-la tierra, en cuanto acontece la verdad como disputa originaria entre iluminación y ocultamiento. Pero ¿cómo acontece verdad? Contestamos: acontece en unos pocos modos esenciales. Uno de estos modos como la verdad acontece es el ser obra de la obra. Exponiendo un mundo y produciendo la tierra, es la obra la controversia de aquella disputa, en la que se conquista el desvelamiento del ente en el todo, la verdad.

En el estar-allí de templo acontece la verdad. Esto no significa que algo es representado y establecido rectamente, sino que se trae el ente en total al desvelamiento y se conserva en él; conservar quiere decir: originario custodiar. En el cuadro de van Gogh acontece la verdad. Esto no significa: que algo existente-presente es retratado fielmente, sino que en el llegar a ser abierto del ser instrumental del instrumento-zapato logra el ente en el todo el desvelamiento, mundo y tierra en su contrajuego.

En la obra es la verdad la que obra, no solamente, pues, lo verdadero. El cuadro que muestra los zuecos, la poesía que habla de la fuente romana, no sólo patentizan (tomadas estrictamente no patentizan en general lo que el ente aisladamente sea), sino que permiten que acontezca el desvelamiento como tal en referencia al ente en el todo. Cuanto más simple y esencial es «elevado» sólo el instrumento-zapato, cuanto más sobria y pura es «elevada» sólo la fuente en su esencia, tanto más de manera inmediata y perfecta llega a ser más ente con ella todo ente. De esta manera es iluminado el ser que se oculta. La luz así modelada entraña su resplandor en la obra. El resplandecer entrañado en la obra es lo bello. La belleza es un modo como es esencialmente la verdad.

Cierto que ahora está tomada más claramente la verdad según algunos aspectos. Consecuentemente, habrá llegado a ser más claro lo que obra en la obra [p. 44]. Pero el ser obra de la obra ahora visible no nos dice nada tampoco sobre aquella más próxima e importuna realidad de la obra, sobre lo que hay de cosa en la obra. Hasta parece como si nosotros tuviéramos el exclusivo propósito de tomar el estar-en-sí de la obra lo más puramente posible, omitiendo lo único que es siempre una obra, o sea, que es un producto. Si algo caracteriza a la obra en cuanto obra, esto mismo vale para el ser-creado de la obra. En cuanto que la obra se crea y el crear necesita de un medio del que y en el que la crea, entra en juego

entonces aquel carácter de cosa. Esto es incontrovertible. Sólo que aun continúa la pregunta: ¿Cómo pertenece el ser-creado a la obra? Esto se podrá aclarar si se aclaran estas dos preguntas:

1.ª ¿Qué quiere decir ser-creado y crear en distinción de confección y ser-fabricado?

2.ª ¿Cuál es la más íntima esencia de la obra misma, desde la que únicamente y ante todo se podrá juzgar hasta qué punto el ser-creado pertenece a ella y hasta qué límite esto determina el ser-obra de la obra?

El crear está aquí siempre pensando en referencia a la obra. A la esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad. Determina la esencia del crear de antemano desde su relación a la esencia de la verdad como desvelamiento del ente. La pertenencia del ser-creada a la obra solamente puede llegar a ser puesto a luz a partir de un aún más originario esclarecimiento de la esencia de la verdad. Vuelve la cuestión de la verdad y su esencia.

Debemos preguntar una vez más si la proposición que la verdad obra en la obra no será una simple afirmación.

Debemos en este momento y ante todo preguntar más esencialmente: ¿Hasta qué punto hay en la esencia de la verdad un rasgo para algo así como una obra? ¿Qué esencia es la verdad, que puede llegar a ser puesta en la obra? O, más aún: ¿Bajo qué determinantes condiciones debe llegar a ser puesta en la obra, para ser como verdad? Sin embargo, caracterizábamos el poner-se-en-la-obra la verdad como la esencia del arte [p. 45]. La pregunta finalmente formulada dice así:

¿Qué es la verdad para que pueda acontecer como arte o, más aún, para que deba acontecer? ¿Hasta qué punto hay, en general, arte?

(Concluirá en el próximo número.)