

# Tierra, mundo y verdad como juego en la obra de arte. Un ensayo sobre *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger

*¡Qué importa todo nuestro arte de las obras de arte,  
cuando se nos escapa de las manos aquel arte superior,  
el arte de la fiesta!*  
Nietzsche, FW §89<sup>1</sup>

Lucas Gonzalo Aldonati  
Escuela de Humanidades de la Universidad de San Martín (UNSaM)  
Buenos Aires, Argentina

**Resumen:** El presente ensayo se propone realizar un camino a través de los conceptos de tierra (*Erde*), mundo (*Welt*) y verdad (*Wahrheit*) abordados por Heidegger en la sección titulada “La obra y la verdad” correspondiente a su obra *El origen de la obra de arte* (1949), con la finalidad de acercarle al lector un posible modo de acceso a dicha obra. En la búsqueda que realiza Heidegger por explicar el movimiento del ser y de la verdad encuentra en la obra de arte la posibilidad de un acceso originario. El combate (*Streit*) entre tierra y mundo que se disputa en el interior de la obra de arte permitirá desplegar el movimiento de intimidad (*Innigkeit*) y de juego (*Spiel*) hasta alcanzar el combate esencial (*Urstreit*) donde claro y encubrimiento hacen vislumbrar al ser.

**Palabras clave:** Arte, Combate, Juego, Tierra, Verdad.

**Abstract:** The present essay proposes to make a way through the concepts of earth (*Erde*), world (*Welt*) and truth (*Wahrheit*) addressed by Heidegger in the section “The work and the truth” corresponding to his work *The origin of the Work of art* (1949), in order to bring the reader a possible access to the work. In Heidegger's quest to explain the movement of being and truth, he finds in the work of art the possibility of an original access. The battle (*Streit*) between the earth and the world that is disputed in the interior of the work of art will allow to unfold the movement of intimacy (*Innigkeit*) and of game (*Spiel*) until reaching the essential combat (*Urstreit*) where clear and disguise make glimpse to the Being.

**Keywords:** Art, Fighting, Game, Earth, Truth.

---

<sup>1</sup> Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, tr. José Jara, 1990, Caracas, Monte Avila Editores, §89.

# Tierra, mundo y verdad como juego en la obra de arte. Un ensayo sobre *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger

*¡Qué importa todo nuestro arte de las obras de arte,  
cuando se nos escapa de las manos aquel arte superior,  
el arte de la fiesta!*  
Nietzsche, *FW* §89<sup>2</sup>

*Lucas Gonzalo Aldonati*  
Escuela de Humanidades de la Universidad de San Martín (UNSaM)  
Buenos Aires, Argentina

## 1. Lo que subsiste en la obra de arte<sup>3</sup>

Las obras de arte ya no son lo que fueron, afirma Heidegger al comienzo de la sección de *El origen de la obra de arte* titulada “La obra y la verdad”; sin embargo, resulta imposible negar que algo se mantiene subsistiendo en ellas. Eso que genera en ellas su subsistencia es también lo que nos permite reconocer a la obra de arte como tal, es decir, lo que nos adentra a toda su dimensión y ámbito que en tanto obra de arte abre para sí misma y hacia el mundo. Interrogar la subsistencia de la obra de arte es interrogar aquello que obra en la obra y al motivo de su origen. A su vez, preguntar sobre el origen de la obra de arte es intentar descubrir la fuente de su esencia:

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra

---

<sup>2</sup> Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, tr. José Jara, 1990, Caracas, Monte Avila Editores, §89.

<sup>3</sup> El análisis del presente trabajo está centrado en la sección titulada “La obra y la verdad” (“Das Werk und die Wahrheit”) dentro de la obra propiamente dicha debido a que se intentará dar cuenta que la relación entre cielo y tierra que alberga la obra es la que le permitirá a la obra alcanzar un vínculo esencial con la verdad. Las citas y referencias bibliográficas utilizadas corresponden a las siguientes ediciones: para la edición utilizada en español: M. Heidegger, *Caminos de bosque*, “El origen de la obra de arte”, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2010. Para la versión en alemán: M. Heidegger, *Holzwege*, „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1933/36), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2003.

son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte<sup>4</sup>.

Heidegger ubica como origen y esencia de la obra de arte al arte. Ahora bien, surge inmediatamente la pregunta “¿Qué es el arte?”. Pregunta que para ser contestada será necesario, siguiendo el análisis que hace Heidegger, dirigirse a la pura subsistencia (*insichstehen*) de la obra.

Desde su origen interviene en la obra de arte un jugar y es, por ese jugar, que este tipo de obras de las que habla Heidegger no son una mera cosa como puede ser una silla o un dispositivo electrónico fabricado en serie. Este jugar que está en plena relación con la subsistencia de la obra es lo que la distingue de una mera cosa. La obra de arte es resultado y generadora de juego pero es también la cara visible del jugar, es decir, la exteriorización, el aspecto físico, estético, que da cuenta de un movimiento aún más profundo que es en definitiva la preocupación primera de Heidegger: el ser. Por lo tanto, mientras es posible señalar una obra de arte –aun sin saber que se quiere decir con obra de arte, sino que tan sólo se la reconoce por el impacto que produce (en parte debido a que guarda en sí una relación con el ser)–, la obra constituye entonces un mostrar o abrir senderos con *posibilidades* de acceso al ser. Lo que quiere decir que no todos y no siempre –ni siquiera del mismo modo, ya que no existe fórmula, además que el ser tampoco se muestra de una misma manera– se va a tener acceso al ser por medio de la obra de arte.

A medida que se avanza en la lectura de la edición publicada y corregida por Heidegger de *El origen de la obra de arte*, es posible comenzar a inferir ese jugar implícito que va tomando diversos nombres según el momento de desarrollo pero que, a nuestro juicio, Hans-Georg Gadamer reconoce definitivamente y por ello le dedicará tiempo después un estudio intenso al concepto de juego (*Spiel*) en la primera parte de *Verdad y método (Wahrheit und Methode)* en 1960. La relación de juego exterior, y desde la cual parte Heidegger, corresponde a la tríada: artista ↔ arte ↔ obra, en este momento, como se dijo anteriormente, el arte en tanto cumple la función de término medio, vincula a los otros para llevarlos a su máxima expresión; la segunda tríada corresponde al juego interior que se despliega en la obra de arte y está compuesta por: tierra ↔ combate ↔ mundo, el combate constituye el motivo de la intimidad. El combate es esencial en

---

<sup>4</sup> Alianza, p. 11

tanto combate que no se extingue nunca, sino que siempre se renueva y hace sacar de cada una de las partes lo mejor; la tercera y más esencial se compone de: claro ↔ verdad ↔ encubrimiento. Aquí, el movimiento es más profundo e intenso porque se constituye el carácter *aletheológico* del ser. La obra de arte se establece como clave de acceso al despliegue del ser y a su vínculo con la verdad, en la cual podrá incluirse más adelante la *belleza*, que da cuenta del nuevo modo de búsqueda del autor ya que puede decirse que aquí abandona o deja de lado el *Dasein* que es aquel que se pregunta por el ser, por el sentido, tal y como hace anteriormente en *Ser y tiempo* en el año 1927.

## 2. El acceso a la obra de arte

En primer lugar, la obra de arte es resultado del juego artístico generado entre ella, el artista y el arte, este último, como se dijo, es el que viene a mediar la relación. Cuando la conformación de la obra de arte finaliza y se concluye el acto de creación en el que interviene el artista, la obra en tanto es obra del gran arte, logra inmediatamente desprenderse de su creador y se abandona entonces a su pura autosubsistencia (*Insichselbststehen*). Tras esa rotura y ese alejamiento producido por ambas partes, todo lo que el artista puso de suyo en la constitución de la obra queda irreconocible, ajeno o distante en ella, “el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación”<sup>5</sup>. Puede pensarse que esta ruptura es también en parte producto del desprendimiento de ser que lleva a cabo el artista en tanto vuelca en el acto creacional de la obra todo lo que tiene de suyo sin medida alguna –como si estuviese en una actitud extática o de arrojío, inmerso plenamente en el crear– lo cual haría que al finalizar dicho acto el artista ya no sería aquello que puso porque se transformó en algo distinto, quizás en una persona más madura o más sensible que busca otra cosa, o se encuentra en vistas de pensar una nueva obra porque se vació y quiere llenarse de nuevo hasta desbordar. Pero la obra también ejerce su alejamiento del artista desde que adquiere lo esencial del arte, es decir, los elementos propios del combate: la puesta en disputa entre mundo y tierra. Es por estos elementos que constituyen a la obra de arte que uno queda asombrado o estupefacto frente a ella por lo que expresa acerca de ella desde ella misma, y no en relación a lo que pueda decir con vistas al artista o lo que el artista pueda decir-nos respecto de ella. En conclusión, la obra importa en tanto que obra y por los efectos que produce en la plena relación con ella misma.

---

<sup>5</sup> P. 28

La obra de arte es generadora de juego en tanto que una vez erigida puede, desde sí misma, crear/abrir mundo. El resultado de ese obrar de la obra, de ese reposo que constituye de por sí un movimiento interior, forma parte del crear/abrir mundo de la obra. Es necesario reconocer que a partir de algunos virajes culturales o de cambios en la forma de valorar las obras han surgido ciertas actividades como las exposiciones en museos o galerías, la aglomeración de varias obras de arte de diverso origen o estilo en un mismo lugar, la imitación o copia en serie, o el mercado cultural, por nombrar algunas de las actividades vinculadas al arte que sofocan esa característica tan propia de las obras. Estas actividades que rodean a las obras producen en ellas generalmente la anulación de su ámbito y, por lo tanto, anulan también la posibilidad de asombro de aquel que se enfrenta a la obra. En ese coctel de obras, cada obra queda imposibilitada de crear/abrir mundo, lo cual no quiere decir que el *aura* de la obra, pensando en la filosofía del arte propuesta por Walter Benjamin, quede extinta por completo, sino más bien limitada. Heidegger está seguro que a pesar de la puesta en marcha de estas actividades de empobrecimiento y traslación del ámbito originario de las obras a otro, la anulación de la subsistencia de la obra no se encuentra siquiera cerca de producirse<sup>6</sup>. Esto se debe al hecho de que mora o habita en ellas algo que se mantiene o las mantiene en vigencia, cautivantes y encendidas, logrando así que sigan siendo obras pertenecientes, según Heidegger, al gran arte.

Es necesario mantener presente que el juego en el que está inmersa la obra de arte guarda en su instancia esencial y última una relación directa con la verdad, pensando en la verdad como modo de expresión del ser. Por ello es importante no perder de vista la posibilidad que posee la obra de crear/abrir mundo, es decir, de generar sentido –lo que para una teoría semiótica, por ejemplo, la de Fontanille, sería un otorgarle a la obra de arte el lugar de función significante—. Para intentar comprender cuál es propiamente la relación *Kunstwerk-Wahrheit* es necesario al menos identificar el ámbito al que pertenece la obra de arte. “¿A dónde pertenece una obra? La obra pertenece como obra únicamente en el ámbito que se abre a

---

<sup>6</sup> Los edificios de la Acrópolis de Atenas, en tanto obras de arte, eran para los griegos del siglo V a.C. constituyentes de un espacio esencial, pues fundaban y brindaban sentido a sus habitantes. La ocupación otomana anuló ese sentido, por otro lado, los saqueos llevados a cabo por parte de los ingleses arrancaron y trasladaron esas obras griegas a otros espacios. A esas obras que hoy se ven por ejemplo en el Museo Británico el visitante las reconoce como objeto-obra, pero no puede recuperar aquel mundo de significaciones primigenio que brindaban a los griegos. Ese anterior modo de subsistencia ha huido fuera de ellas.

través de ella misma”<sup>7</sup>. O como dirá Rilke en su poema *Magia*: “Aquí está la magia, en el ámbito del hechizo”. Poema al que hace también referencia Hannah Arendt en su libro *The Human Condition*, más precisamente en “The Permanence of the World and the Work of Art”, sección de la obra que permite pensar, además de la relación de la obra con la verdad, también la noción de muerte y permanencia, lo que vendría a introducir de modo explícito la problemática del tiempo. Pues en el crear mundo de la obra de arte y en ese erigirse en su ámbito de pertenencia no queda excluido de ninguna manera el carácter temporal que interviene por y a través de ella. Si nos preguntamos ¿Cómo acontece (*geschehen*) la verdad en ese ámbito que genera la obra? Podemos responder: A partir del juego de referencias que va generando la obra desde ella misma hacia fuera y, precisamente, éste juego refleja el ser de la obra de arte a través del tiempo. El ejemplo del templo griego le permite a Heidegger explicar la conformación de sentido de ese momento histórico determinado a partir de la reunión y expresión de la cuadratura (*Geniert*), es decir, de los cuatro ejes que reformulan y brindan sentido al ser en el mundo del hombre.

Los cuatro ejes de la cuadratura son para Heidegger, cielo, tierra, divinos y mortales. Sin dejar de lado la descripción romántica o poética que hace el autor acerca de cada uno de los cuatro elementos mencionados, se vuelve necesario encontrar también una definición más práctica o aplicable para poder entender la intervención de estos en el mundo. Porque el mundo mismo a partir de la intervención de la cuadratura adquiere un sentido que es a su vez ordenado-r y orientativo. Gracias a su actuar hay en el mundo un arriba, un abajo, atrás, adelante, allá, aquí; es decir, un espacio y un tiempo determinados. Ahora bien, esta carga conceptual que porta la cuadratura se encuentra de manera más legible en el ejemplo del templo griego que desarrolla el filósofo alemán en *El origen de la obra de arte*. En el ejemplo desarrollado por el autor, se encuentra el modo de intervención y de participación de cada uno de los elementos sobre el propio templo griego, y a su vez, cómo el templo griego en tanto está constituido por ellos, tiene la capacidad de dar sentido al mundo de la polis griega. Allí hay una descripción romántica de la cuadratura –estilo de escritura que no impide realizar una lectura fenomenológica, hermenéutica o semántica– de la cual; sin embargo, luego del ejemplo, sólo se preocupará por profundizar la relación de la tierra (*Erde*) con ella misma y con el cielo

---

<sup>7</sup>Wohin gehört ein Werk? Das Werk gehört als Werk einzig in den Bereich, der durch es selbst eröffnet wird. [72]

(*Himmel*) por medio del mundo (*Welt*). Una relación de intimidad (*Innigkeit*) que permitirá visualizar ese acaecimiento de la verdad a partir de la obra. Para ello será necesario detenerse a explicar la intervención de los elementos en el ejemplo del templo griego.

### 3. El templo griego y la cuadratura

La primera figura que interviene en el ejemplo es la del dios. Gracias al templo y a través del templo se hace presente el dios en el templo: “Esta presencia del dios es en sí misma el despliegue y la exclusión del recinto como un mero consagrar. Pero el templo y su recinto no flotan en lo indeterminado”<sup>8</sup>. El templo para poder recibir y presentar al dios a través de él, debe encontrarse ya abierto previamente como espacio de juego. Esa primera apertura proviene del artista que creó el templo. El artista al finalizar la obra templo queda distanciado de ella, pues la obra está lista para la venida del dios. El dios al ir a morar al templo, expande los límites que determinan al templo como mero edificio, y aquel posible desierto o vendaval incomprensible de significaciones que reinaba en la polis ahora es reemplazado por un sendero en el que florece y se propaga con fuerza un sentido o multiplicidad de sentidos identificables, ordenados y asumibles. Florece el sentido por los dominios pertenecientes al templo que no son desde ese momento de la venida sólo y exclusivamente los dedicados al consagrar. Desde que el templo se abre como espacio de juego, su referencialidad alcanza todo aquello que interviene dentro de lo que es el nacimiento y la muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota. En fin, “la reinante vastedad de estas referencias abiertas es el mundo de este pueblo histórico”<sup>9</sup>.

El templo reposa sobre la base rocosa y al reposar sobre ella extrae la oscuridad encerrada en su soporte informe. Allí, el templo debe soportar las tormentas y la violencia que se desencadena desde el cielo hacia su techo. La tierra contrasta su brillo con la luz del día y la oscuridad de la noche: “Éste descubrirse y brotar mismo y en su totalidad, los griegos lo llamaron tempranamente la Φύσις. Ésta ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos *tierra*”<sup>10</sup>. Heidegger indica que no hay que comprender la tierra como una masa material sedimentada: “La tierra es aquello a lo que el

---

<sup>8</sup>Dieses Anwesen des Gottes ist in sich die Ausbreitung und Ausgrenzung des Bezirkes als eines heiligen. Der Tempel und sein Bezirk verschweben aber nicht in das Unbestimmte. [74]

<sup>9</sup>Die waltende Weite dieser offenen Bezüge ist die Welt dieses geschichtlichen. [74]

<sup>10</sup>Dieses Herauskommen und Aufgehen selbst und im Ganzen nannten die Griechen frühzeitig die Φύσις. Sie lichtet zu gleich jenes, worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet. Wir nennen es die *Erde*. [75]

brotar vuelve a dar acogida a todo lo brotado como tal. En eso que brota la tierra se presenta como lo que acoge”<sup>11</sup>. La tierra es un volver y allí el hombre funda su morada, porque ella alberga y protege, brindando seguridad a todo aquello que surge y se desprende. Si construir es propiamente habitar, según afirma Heidegger en su conferencia titulada *Construir, habitar, pensar*, quizás la idea originaria de erigir un templo provenga de la necesidad de familiarizar al hombre con la tierra. Esta posibilidad elimina la idea de que el artista haya pensado al templo como obra de arte desde su origen y que el hecho de que el templo sea considerado como obra de arte es un derivado de ese origen. Pero aunque así fuere, el templo remite de manera permanente a su origen, es decir, a la familiaridad con la tierra. El templo encausa la escucha del hombre al sentido de la tierra, es decir, al ser. Como construir es un estar ya habitando, habría que permitirse pensar a la obra en relación a su movimiento de reposo y de articulación de sentido como un construir constante que familiariza y cuida aquello que crece. A mi entender, el templo es cosecha incesante.

Mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella, la obra templo abre un mundo que al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra. Ese juego creacional que se permite llevar a cabo la obra, debe colocarlo sobre la tierra, para que esta devenga en suelo natal, logrando brindar en ese regreso a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Por ese proceso, lo abierto y desplegado ya no es más aquello que se sitúa, sino algo distinto. Este juego creacional no se agota en obras de carácter arquitectónico, sino que alcanza los distintos tipos de arte como la poesía y la pintura. El interés de Heidegger por descubrir las sendas de acceso al ser a través de las obras de arte lo lleva a de-morarse en los poemas de Hölderlin, Rilke, en la pintura de Van Gogh, sólo por nombrar algunos casos. El carácter esencial y que comparten todas las obras del gran arte que menciona Heidegger, consiste en que cada obra no se agota en la lucha interna que portan consigo. La actividad permanente en la obra de arte permite, en la medida en que exterioriza de sí sentido, que el relato del pueblo se transforme y logre hacer que cada decisión sea producto de una lucha constante entre lo sagrado y lo profano, lo grande y lo pequeño, entre lo señorial y lo perteneciente al siervo. Esta intervención de la obra de arte invita desde la lejanía a hacer resonar el modelo de lucha *ontológica* de la cual emerge la filosofía de Heráclito. El fragmento 53 sería el ejemplo de esto:

---

<sup>11</sup>Die Erde ist das, wohin das Aufgehen alles Aufgehende und zwar als ein solches zurückbirgt. Im Aufgehenden west die Erde als das Bergende. [75]



“La guerra es el padre y el rey de todas las cosas. A algunas ha convertido en dioses, a otras en hombres; a algunas ha esclavizado y a otras ha liberado”<sup>12</sup>. La guerra es la que vincula a todas las cosas y las pone en tensión. Desde esa tensión cada una de las partes busca imponerse frente a la otra, pero el fuego de Heráclito no busca apagarse sino siempre mantener viva su llama. Cada una de las partes reconoce que necesita de su contrario para crecer y sacar de sí lo mejor. En el interior de la obra de arte yace esta guerra y es tan fuerte que se exterioriza hacia el mundo.

#### 4. Ser-obra significa: levantar un mundo.

Cuando se levanta una obra, ese levantar es erigir en el sentido de consagrar (*Weihen*) y glorificar (*Rühmen*). Instalar una obra no implica meramente trasladar la obra de un lugar a otro, sino que conlleva una consagración de lo sagrado como sagrado en aquello que alberga la obra<sup>13</sup>. En el instalar recae también el tratar con cuidado a la obra, esto es: proteger y cultivar lo que dona la obra de arte. Ese proteger y cultivar la obra se da de manera estricta en tanto el individuo puede apropiarse del sentido donado por la obra:

De la consagración forma parte la glorificación como apreciación de la dignidad y del esplendor de dios. Dignidad y esplendor no son propiedades junto a las cuales o detrás de las cuales se encuentre además el dios, sino que en la dignidad y en el esplendor es que se hace presente el dios<sup>14</sup>.

Aquello que se vislumbra y aclara mediante los brillos de su esplendor es lo que llamamos mundo. “Pero ¿por qué la instalación de la obra es un erigirse que consagra y glorifica? Porque la obra exige esto en su ser-obra. ¿Cómo puede la obra exigir una instalación semejante? Porque ella misma es instaladora en su ser obra”<sup>15</sup>.

Para poder contestar a estas preguntas que se realiza el autor, es necesario recurrir a algo que hasta ahora simplemente se ha mencionado pero que no se ha explicado detenidamente. Aquello a lo que se hace referencia con la palabra mundo (*Welt*) sólo se ha

---

<sup>12</sup>Heráclito, *Fragmentos*, tr. Luis Farré, (2007), Barcelona, Folio.

<sup>13</sup> Para la terminología utilizada por Heidegger se decidió la siguiente traducción: Heilig: sacro; heiligen: sacralizar; Weihe: consagrado; weihen: consagrar; rühmen: glorificar.

<sup>14</sup>Zum Weihen gehört das Rühmen als die Würdigung der Würde und des Glanzes des Gottes. Würde und Glanz sind nicht Eigenschaften, neben und hinter denen ausserdem noch der Gott steht, sondern in der Würde, im Glanz west der Gott an. [79]

<sup>15</sup>Warum aber ist die Aufstellung des Werkes eine weihend-rühmende Errichtung? Weil das Werk zur Forderung einer solchen Aufstellung? Weil es selbst in seinem Werksein aufstellend ist. [79]

dejado insinuar. Para Heidegger va a ser necesario preguntarse qué es eso del mundo y qué relación guarda éste con la tierra y con la obra de arte. El primer paso que lleva a cabo el filósofo es aclarar lo que no se debe entender por mundo. Por tanto, intenta acercarse a la noción de mundo desde la negatividad. Mundo no es ni una mera agrupación de cosas presentes ni tampoco un marco únicamente imaginario. La definición con la que alcanza a dar Heidegger dice: *el mundo mundeia* o *el mundo hace mundo (Weltwelte)*: “Mundo es siempre lo inobjetivo a lo que estamos sujetos mientras las vías de nacimiento y muerte, nos sostiene arrobados en el ser”<sup>16</sup>. Tiene mundo quien se demora (*aufhalten*) en la apertura de lo ente, por ello las piedras, las plantas y los animales, aclara Heidegger, no tienen mundo aunque formen parte del velado aflujo de un entorno en el que tienen su lugar. El *Dasein* se demora en la apertura de lo ente, la obra de arte se demora en la apertura de lo ente, ambos tienen mundo y un modo particular de relacionarse con el ser: “En cuanto un mundo se abre, todas las cosas reciben su lentitud y su apresuramiento, su lejanía y su proximidad, su vastedad y estrechez. En el mundear se reúne esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo”<sup>17</sup>.

En la apertura de mundo, todas las cosas reciben un sentido y un orden para permitir la movilidad y la fluidez de ellas, su manejabilidad. Las cosas reciben la necesidad de poder ser señalados. No es más que la estructuración de un sistema deíctico espacial. Nuevamente, el templo que reúne junto a sí la cuadratura articula un campo semántico cuyas coordenadas espaciales son los cuatro de la cuadratura. La posibilidad de demorarse en la apertura de lo ente y de abrir mundo forma parte de la obra en cuanto la obra alcanza a ser obra. Cuando esto sucede, ésta le concede sitio a la espaciosidad en la cual se dona o se niega el favor protector de los dioses. Desde el momento en que la obra es obra, levanta (*aufstellen*) un mundo: “La obra sostiene abierto lo abierto del mundo”<sup>18</sup>. Sin embargo, el levantar un mundo y sostener-lo abierto no agota el carácter lúdico de la obra, ya que esto es sólo uno de los rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Resulta necesario para la obra la elaboración, porque el elaborar forma parte también de la esencia de su ser-obra. Ahora bien, ¿Qué elabora la obra y cómo se vincula

---

<sup>16</sup>Welt ist das immer Ungegenständliche, dem wie unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt halten. [81]

<sup>17</sup>[81]

<sup>18</sup>Das Werk hält das Offene der Welt offen. [82]

este elaborar de la obra con el mundo? En principio, la obra al ser elaborada se refugia en la masa y peso de todos aquellos materiales que la componen. De esta manera, la obra realiza en relación con sus materiales un movimiento inverso al que sucede con los útiles, debido a que el ser-utensilio del utensilio le corresponde que los materiales se adecuen sin resistencia alguna al ser-utensilio: “Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta (*aufstellt*) un mundo, crea (*stellt*) la tierra, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear en su sentido más estricto como traer aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. *La obra le permite a la tierra ser tierra*”<sup>19</sup>.

La tierra huye ante cualquier intento de apertura y, por tanto, permanece cerrada e indescifrable de manera constante, lo que invita a pensar también en que éste sería su modo de mostrarse. Pero aun así, en su cerrarse, la tierra no deja de mantenerse en contacto con todas las cosas que hay en ella, ni con ella misma en su totalidad. Hay en su cerrarse un fluir de la totalidad. La corriente de este fluir es lo que limita y delimita aquello que se presenta. Todo lo que se presenta a través de este fluir se cierra y se desconoce en la misma medida. “La tierra es aquello que se cierra esencialmente en sí mismo”<sup>20</sup> afirma rotundamente Heidegger. Sin embargo, el movimiento que realiza la tierra muta cuando se trata de la obra de arte, pues uno de los movimientos característicos en su ser obra de la obra es la posibilidad de retirarse. Cuando esto sucede y la obra se retira, entonces la tierra comparece. El retirarse de la obra a la tierra significa llevar a la tierra hacia lo abierto. Una vez en lo abierto, la tierra puede desplegar su juego cautivante. La tierra en lo abierto es la contracara de lo uniforme y lo inmóvil, de lo lógico o lo sistemático; la tierra es la que muestra propuestas y formas inagotables, perspectivas o maneras que antes eran imposibles de ser percibidas. Esto se debe a que los materiales utilizados en la composición de la obra no se ocultan ni se pierden en la obra, sino que comienzan a lucirse y a fluir como no podrían hacerlo sin ella. En ella todo invita, cautiva, atrapa y asombra.

---

<sup>19</sup>P. 33 [85]

<sup>20</sup>P. 34 [86]

Uno ante la obra queda estupefacto, sin palabras, porque la obra en el instante del impacto ha dicho todo desde sí misma: “Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra”<sup>21</sup>, y en estos rasgos esenciales se refleja el modo de acontecer de la obra de arte. ¿O no se percibe acaso que en su movimiento de levantar mundo y de traer aquí la tierra se está haciendo una referencia, al menos de manera implícita, al carácter de acontecimiento (*Ereignis*)? Pues no cabe lugar aquí que un “yo” se apropie de la vivencia de la obra de arte como desde fuera o desde algún lado, enfrentarse a una obra de arte implica no un suceso sino un acontecimiento, en la medida en que la totalidad de la vivencia me apropia. No hay en el encuentro ni yo ni obra, pues todo está totalmente entregado a la totalidad<sup>22</sup>. El acontecimiento se vuelve la unidad autosuficiente de sentido, la instancia irrebasable, y nuestro modo de acceso a él es por la donación de la obra que se despliega gracias a su combate esencial, es decir, a su reposo.

No se puede dejar de lado el estado de reposo (*Ruhe*) que yace en el interior de la obra de arte. La particularidad del reposo de la obra de arte consiste en una interna agrupación de movimiento, por lo que el reposo no debe ser entendido de la manera corriente, pues reposo en relación a la obra de arte no refiere a un estado de rigidez sino más bien a la máxima movilidad. El movimiento de reposo trae hacia sí mundo y tierra, los cuales son esencialmente diferentes uno del otro pero, a pesar de sus diferencias y gracias al movimiento de reposo de la obra, nunca están desligados: “El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo”<sup>23</sup>. Las pretensiones de uno y otro sobre su contrario anulan cualquier interpretación que conduzca a una vacía o simple separación del par, ya que, por un lado, el mundo reposa sobre la tierra e intenta estar por encima de ella, y por otro lado, la tierra tiende a englobar al mundo y a introducirlo en su seno. El enfrentamiento entre ambos es calificado por Heidegger como un combate (*Streit*) esencial, el cual requiere que ambos elementos en disputa se eleven mutuamente en la autoafirmación (*Selbsbehauptung*) de su esencia. La autoafirmación de la esencia consiste en abandonarse en el oculto estado originario de la procedencia del propio ser: “Cuanto más duramente se supera a sí mismo y por sí, tanto más implacablemente se abandonan los contendientes a la intimidad de un simple pertenecerse a sí

---

<sup>21</sup>P. 34 [89]

<sup>22</sup>Cfr. Martin Heidegger, *Frühe Freiburger Vorlesungen*.

<sup>23</sup>P. 35 [91]

mismo”<sup>24</sup>. La obra de arte en tanto que levanta un mundo y trae aquí la tierra se convierte en la instigadora del combate. La obra, al llevar a cabo esos dos rasgos esenciales, enciende la lucha pero no con el fin de extinguirla en lo inmediato, sino para sostenerla y para que la lucha permanezca por medio de ella misma como lucha.

“El ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre el mundo y la tierra”<sup>25</sup>. Tierra y mundo comparten una relación de intimidad albergada en la unidad y profundidad del ser de la obra. La disputa del combate consiste en agrupar la movilidad de la obra, movilidad que lleva a la obra a superarse a sí misma, por esto se entiende que el combate es esencial. La movilidad en tanto es producto de la intimidad entre mundo y tierra conduce a la obra a desbordarse y a romper sus propios límites, lo que habita en la obra es superado desde dentro de sí, como si la obra por momentos se desconociera a sí misma y no pudiera controlar lo que de ella se muestra, se abre o se ilumina. Luego, en la movilidad (combate esencial) que es parte del reposar mismo, la obra alcanza la contención de lo desbordado por medio de la superación de aquel estado anterior. Aquello que se ilumina en la movilidad y reposar de la obra está en relación con la verdad y el ser. En tanto usamos a la obra como vía de acceso originario, al ser sólo intuimos a trasluz. Esto implica que en aquello que se muestra de ser siempre algo sigue estando velado.

## 5. El Des-ocultamiento como juego esencial

Lo ente tiene un modo de relacionarse con la verdad que esquivo toda definición estática o permanente, y esto se debe a que la verdad deriva de un movimiento que se ejerce sobre lo ente. El jugar propio del ser es el movimiento que ondula entre el desocultamiento (*Unverborgenheit*) y el ocultamiento (*Verborgenheit*) a través de lo ente. Pero si bien la verdad tiene una relación íntima con el ser, verdad no es simplemente aquello que se des-oculta por medio de un ente y que coincide a su vez con la realidad. Verdad implica la lucha por conquistar el desocultamiento de la totalidad de lo ente. La obra de arte le permite a Heidegger poder explicar el juego que realiza el ser y cómo es deducida la verdad a partir de ese juego utilizando a la obra de arte, es decir, todo el desarrollo previo puede considerarse como una búsqueda por alcanzar a comprender mínimamente el juego que realiza el ser. En síntesis, uno no puede

---

<sup>24</sup>P. 35 [92]

<sup>25</sup>Das werksein des Werkes besteht in der Bestreitung des Streites zwischen Welt und Erde. [93]

simplemente comparar y ubicar al claro y al mundo por el lado de lo abierto y, a la tierra junto con el encubrimiento en relación con lo cerrado. Una división binaria del mundo no alcanza para explicar al mundo y mucho menos para intentar captar su movimiento. Cada uno de los combatientes, como se dijo en los puntos anteriores, necesita del otro: “la tierra sólo se alza a través del mundo, el mundo sólo se funda sobre la tierra, en la medida en que la verdad acontece como lucha primigenia (*Urstreit*) entre el claro y el encubrimiento”<sup>26</sup>. Lo importante es aquello que conecta los bandos y los mantiene en vigencia, y a esto, la obra de arte lo posee. Por eso mismo, uno de los pocos modos esenciales en los que acontece la verdad corresponde al ser obra de la obra.

Aquello que se encuentra bajo la luz del claro es lo que se muestra y puede conocerse pero, sin este claro, no habría posibilidad de que algo quede *oculto*. Todos los entes, y el hombre en su relación con ellos, se encuentran bajo este juego de presencia y retraimiento de lo ente. El juego del encubrimiento puede darse de dos maneras: el encubrimiento como negación y el encubrimiento como algo que se muestra diferente de lo que es (disimula o aparenta ser algo distinto). Estas dos maneras de encubrimiento nos permiten a su vez la posibilidad de errar y de actuar equivocadamente. El encubrimiento se encubre y se disimula a sí mismo, el claro, se mantiene en un movimiento constante, es decir, en su escenario donde se escenifica el juego de lo ente: no es en absoluto algo rígido. Como resultado de este doble juego Heidegger puede deducir que “la verdad es en su esencia no-verdad”<sup>27</sup>. Ahora bien, la esencia del desocultamiento es la verdad, pero en la verdad reside al igual que en la obra de arte una lucha interna. La intención del desocultamiento que se encuentra frente al disimulo y a la negación se deduce en el combate entre el claro y el encubrimiento: “Se trata del enfrentamiento de la lucha originaria. La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio en el que se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo”<sup>28</sup>.

“Levantar un mundo y traer aquí la tierra supone la disputa de ese combate —que es la obra— en el que se lucha para conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es,

---

<sup>26</sup>[112]

<sup>27</sup>„Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-wahrheit“ [109]

<sup>28</sup>[110]

la verdad”<sup>29</sup>. Aquí participa también un claro (*Lichtung*). Este claro proporciona al hombre la vía de acceso hacia la comprensión de lo ente, de lo que es y de lo que no es. El claro en la obra de arte se equipara a aquello que la desborda, cautiva y llama: “La brillante aparición dispuesta en la obra es lo bello. *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*”<sup>30</sup>. El único modo en el que puede acontecer la verdad, dirá Heidegger ya casi al final de su obra, es que la verdad se establezca en medio del combate y del espacio de juego que se abre gracias a ella misma. Pero en la obra de arte yace un plus gracias a la belleza, ya que ésta le permite a la verdad una extraordinaria posibilidad de ser ella misma en medio de lo ente. Cuando florece la verdad se conquista a su vez la unidad entre mundo y tierra. Mientras tanto, la obra se refugia en su más profunda soledad, cae intencionalmente en el olvido a modo de cuidado, hasta su próxima apertura.

---

<sup>29</sup>P. 40 [112]

<sup>30</sup>P. 40 [114]