



¿Somos poetas?

## ¿Somos poetas?\*

Diego Salamanca Zárate\*\*

Recibido: agosto 10 de 2013 Aprobado: octubre 15 de 2013

---

### Artículo de reflexión

Para citar este artículo/ To reference this article

Salamanca, D. (2013). *¿Somos poetas?* Música Cultura y Pensamiento. Vol 5, N° 5, pp: 99-109

---

**Resumen.** En el presente artículo se abre una reflexión sobre la música y los músicos a partir de la pregunta inicial que se instaure desde el título que se presenta. La pregunta va dirigida a todos aquellos que tengan a la música como estilo de vida, y a quienes le consagran su existencia desde alguna de las múltiples posibilidades abiertas para que así suceda. Se abre a partir de esta pregunta inicial un camino hacia el preguntar y la reflexión desde la perspectiva presentada en la conferencia *El origen de la obra de arte* pronunciada en 1936 por el filósofo Martin Heidegger. Finalmente se volverá a plantear la pregunta inicial y se dejará abierta a la luz de lo reflexionado y a consideración del lector.

**Palabras Claves:** música, poetizar, arte, obra, cuidador, creador, verdad.

### Are We poets?

**Abstract.** The present article opens a reflection about music and musicians, starting with the initial question presented in the title. The question is formulated to all those who find in music a way of life and build their existences on one or more of the multiple possibilities opened for music to become whole life. The main question presented in the title, opens a way through questions and reflections based on Martin Heidegger's conference *The origin of the work of art* offered in 1936. Finally, we will be asking the main question once again and let it open, in the light of our reflections, to reader's consideration.

**Key Words:** music, poeticize, art, artwork, preserver, creator, truth.

---

\*. El presente artículo se ha escrito basado en los contenidos de la Cátedra Estética: Heidegger, ofrecida por la Facultad de ciencias humanas de la Universidad Nacional de Colombia durante el semestre A de 2013. Las lecturas y los apuntes de clase tomados por el autor han sido la principal fuente bibliográfica.

\*\* Estudiante del programa de Música Instrumental. Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. dssalamancaz@unal.edu.co

Preguntamos si somos poetas y la respuesta inmediata se muestra evidente. Por lo mismo como músicos conviene de entrada desconfiar de ella. Si la respuesta categórica es “No”, debemos preguntar por qué surge tal respuesta, y obtenemos de inmediato que somos músicos y no poetas puesto que los músicos se dedican a la música y los poetas a la poesía. Pero una respuesta tan fácil a un “No” que parece innegociable, no puede sino generar más desconfianza. Quisiéramos, antes que dar una respuesta, abrir caminos por los cuales podamos dilucidar más a fondo de qué se trata la pregunta. Trataremos entonces de buscar una manera a través de la cual podamos llegar a plantear más preguntas alrededor de esta pregunta que, casi arbitrariamente de entrada, vamos a considerar digna. Lo haremos basados principalmente en la conferencia pronunciada en 1936 por el filósofo Martín Heidegger *El origen de la obra de arte*, acudiendo a otras fuentes cuando sea preciso dar claridad a los caminos que abramos, a los que hacíamos mención con anterioridad.

¿A qué nos referimos con ‘poetas’? Si la respuesta fuera la noción derivada del arte poético, nuestro preguntar hubiera tenido que detenerse donde comenzó. ¿Cómo es posible pensar a un poeta fuera de la poesía? Bien, pues ciertamente no nos referimos a los poetas en el sentido del arte poético al que acabamos de hacer mención; sin embargo, la noción de la que partiremos no los excluye. No debemos partir de la poesía para entender a qué nos referimos con nuestra pregunta inicial, sino del “*Poetizar*” (Heidegger, 1996). Poetizar es un concepto amplio que nombra lo que es común a todas las artes. Pero, ¿qué es ‘común a todas las artes’? Es algo que sólo podemos pre-

guntárnoslo si primero nuestra pregunta se dirige al Arte mismo, pues ¿cómo podemos saber qué es lo común a todas las artes sin antes detenernos a preguntar qué es el Arte?

No debemos dar por sentada ninguna idea que tengamos sobre algo que está tan inmerso en nuestro sentido común, pues se cae en el peligro de entenderse como “algo” que siempre está allí, a la mano, sobre lo que no es necesario preguntar. Decimos que está inmerso en nuestro sentido común aunque parte del arte contemporáneo se ha dedicado a desafiar los conceptos habituales de Arte, con obras y técnicas innovadoras, que han ampliado o cuestionado la tradición establecida en las obras maestras del pasado. En nuestro caso podemos pensarlo particularmente en la música, en la que los horizontes de posibilidades se han ampliado casi a la par del implacable desarrollo tecnológico y en donde nuevas formas de organización y concepción de lo sonoro han devenido en obras. Inclusive, somos nosotros los que estamos inmersos en relaciones de sentido que nos permiten con más o menos certeza, en distintos grados de apertura, establecer una relación con ese algo que llamamos Arte, por lo que no es parte de un sentido común que poseemos.

En cualquier caso, nuestra relación con el Arte se da principalmente por ese otro algo al que llamamos obras. Heidegger lo supo: “Para encontrar la esencia del Arte, que verdaderamente reina en la obra, buscaremos la obra efectiva y le preguntaremos qué es o cómo es” (Heidegger, 1996, pp. 12-13). Así, nuestra pregunta vuelve a dar un giro y ahora apunta a la obra de Arte. ¿Qué es una obra de Arte? Partiremos de lo siguiente: el Arte es un misterio que se manifiesta



### ¿Somos poetas?

en la obra. El pensamiento moderno tiende a ahogar el misterio con su ideal de conocerlo todo y llegar a dominar, por medio de la razón, todo con lo que se relaciona. Así sucede en la relación del hombre con la naturaleza cuando la concibe como un banco de suministros que puede industrializar y almacenar (Heidegger, 1994). Acá, el hombre que todo lo quiere aprehender con su razón para dominarlo, pone lo dominado a su servicio y se sitúa en una relación de poder respecto de la naturaleza. La relación del hombre moderno con el Arte, con las obras de arte, está marcada por el intento de comprender a fondo la obra, queriendo buscar o extraer de la obra significados que están ahí, que quieren expresarle algo y que da por supuestos, además de vivenciarla como una experiencia estética placentera. Se suma a esto la industria que se genera alrededor de las obras de arte y el énfasis desmedido en el artista, que desfiguran la esencia de la obra como ese ente donde se manifiesta el misterio del Arte, que ya mencionamos.

Si en la obra de arte se manifiesta el misterio que es el Arte, debemos apartar nuestra idea de develar todo misterio que se cruza frente a nuestra razón e internarnos en una relación con la obra que no la atropelle, que no exija explicaciones, que deje *ser* a la obra. Esto sólo se consigue si, en una actitud de apertura, nos dejamos a nosotros mismos y a nuestros modelos explicativos habituales y reconocemos a la obra como un fenómeno que está aconteciendo frente a nosotros. Sin embargo, no hay ningún procedimiento específico para que esto suceda, no tenemos garantías en lo que respecta a nuestra relación con la obra. Apenas podemos mencionar la actitud abierta con la que podemos relacionarnos de manera menos impositiva

frente al Arte sin dar más directrices, sería caer en lo mismo. Una vez más, esto no resulta del todo cómodo para nuestro modo habitual de relacionarnos con el entorno, y para nuestra manera de pensar. Pero hemos mencionado dos cosas que no pueden pasar desapercibidas: hablamos de un “dejar *ser*” a la obra, y la reconocimos como un fenómeno que está aconteciendo frente a nosotros. Indaguemos, preguntemos esto qué significa.

Mencionamos antes que uno de los modos de desfiguración de la esencia de la obra es, entre otras cosas, un cierto énfasis que se da a los artistas respecto de su obra, pues devienen en un principio explicativo de la misma. Según esta idea, el artista se expresa a sí mismo en la obra, y ésta se entiende en consecuencia como un reino de la subjetividad del creador. Otro principio explicativo de las obras es la interpretación de las mismas desde su mundo histórico, entendiéndola como un producto de las condiciones de su época, estableciendo fuertes vínculos entre la obra y el pasado en que surgió y desde el cuál puede comprenderse. Ambos principios explicativos pueden aplicarse a las obras para entenderlas, para comprender el mundo en el que han surgido las obras, su mundo histórico. No se trata aquí de cerrar este camino de encuentro frente a las obras, siempre y cuando entendamos que la obra no se agota en estas explicaciones. De hecho, si lo pensamos desde esta relación, es más lo que puede decirnos la obra de su mundo histórico que lo que éste puede decirnos de la obra. Esto es así porque la obra abre un mundo, un lugar que le es propio, que ella misma despliega y en el que reposa en sí misma (Heidegger, 1996). La obra reposa en este ámbito abierto por primera vez

por ella y en ella, es auto-subsistente. De ahí que cuanto más se le aparte de su relación con su creador y su mundo histórico, pueda desplegar de forma más originaria su esencia. (Heidegger, 1996).

Hemos hablado de cómo ciertos principios explicativos aplicados a la obra de arte no bastan, como si la obra se negara a ser aprehendida. Posteriormente nos hallamos frente a la apertura del ámbito que tiene lugar en la obra y sobre el que reposa, y se hace auto-subsistente. En ese bastarse a sí misma se despliega su esencia, su *ser-obra* como lo diría Heidegger, de manera más auténtica en tanto más se distancie de principios explicativos ajenos a ella misma. Pero hasta ahora no hemos hecho ningún intento por preguntar más sobre esa esencia de la obra, sobre el *ser-obra* de la obra. ¿A qué nos referimos? ¿Cuál es esa esencia de la obra propiamente? Recordemos que nuestro intento por comprender este *ser-obra* de la obra radica en la pregunta por el Arte, pues el Arte se hace real en la obra; preguntamos por el Arte para comprender mejor qué nos dice la noción desde la que partimos y sobre la que formulamos la pregunta inicial, la noción de “Poetizar”. No hemos perdido el rumbo, no todavía.

La esencia de la obra es precisamente su reposar en sí misma. Pero este reposar no es simple quietud. ¿En qué consiste entonces el reposar de la obra? Naturalmente entendemos el reposo como la ausencia del movimiento, como la quietud previa o posterior al movimiento. Pero si así fuera, no podríamos reconocer a la obra como ese fenómeno que acontece por el que preguntamos previamente; la indagación entonces se trataba de nuestra referencia a un ‘dejar *ser*’ a la

obra, y de reconocerla como fenómeno que acontece. Ya logramos entender, al menos en un trazo grueso, aquel dejar ser a la obra, desactivando nuestros modelos explicativos habituales respecto de ella. Ahora preguntemos: ¿cómo podemos decir que la obra es un fenómeno que acontece y, a la vez, que reposa en sí misma? A primera vista, una sería contradicción. Pero esto es así por pensar el reposo como la ausencia del movimiento. El reposo de la obra que reposa en sí misma sólo es posible si una vez más logramos desprender nuestro hábito y entendemos el reposo como un movimiento que da a la obra su carácter de fenómeno aconteciente. La obra acontece gracias a que su reposar es esencialmente un combate, un movimiento entre dos contendientes que *son* en la obra y por ella: mundo y tierra (Heidegger, 1996).

Preguntamos por la esencia de la obra y respondimos que lo esencial en la obra es que repose en sí misma. Preguntamos por el reposo y llegamos a que *es* gracias a un movimiento combativo que tiene lugar en la obra. La obra es en esencia un combate (Heidegger, 1996). Heidegger nos pide explícitamente renunciar al combate como una lucha destructiva, en la que los contendientes pretenden aniquilar al rival. Nos incita a esforzarnos por entender éste combate esencial de la obra como una interacción en la que “los elementos en lucha se elevan mutuamente” (Heidegger, 1996, p. 41), pues son conceptos pares y, aunque opuestos, no subsisten separadamente, no pueden ser.

Pero, ¡basta de abstracciones! ¿Cómo puede ser la obra de arte un combate? ¿Qué elementos podrían posibilitar un combate en algo asociado con la cultura y alejado de la barbarie? En primer lugar, estas preguntas



### ¿Somos poetas?

se justificarían si aún pensamos en el combate como un exterminio de una fuerza por otra, y, en segundo lugar, es justamente ese pensar el Arte dentro de la cultura de lo intelectual y lo racional, lo bello y lo disfrutable, lo que ha restado poder al Arte y lo ha reducido a un lujo que se puede exhibir, a una decoración más que podemos apreciar (Heidegger, 1995). Todavía no podemos cesar en ‘abstracciones’ hasta que entendamos más a fondo la esencia del combate. Ya mencionamos de pasada los elementos del combate esencial. Pasemos a preguntar por las nociones de mundo y tierra.

Al referir antes a los intentos por comprender la obra de arte desde su mundo histórico, se llega a que la obra no puede ser entendida de este modo, pues así el mundo histórico en el que surgió la obra haya desaparecido, la obra no se ve forzada a las relaciones que se puedan establecer con éste. De este modo, la obra tampoco es un documento histórico. Sin embargo, es propio de la obra mantenerse en relaciones de significado. (Heidegger, 1996). Las relaciones de significado en las que se ve implicada la obra son las que abre ella misma, la obra instaura mundos de sentido y los mantiene abiertos. De ahí la auto-subsistencia de la obra, pues las relaciones de sentido que sostiene son abiertas en ella y por ella siguen estando abiertas. Volveremos más adelante sobre lo que significa que estas relaciones, este sentido que la obra inaugura, se nombre abierto, en apertura, pues entonces esto implica que previamente no lo estaba. Por ahora, es a esta apertura de mundos de significación a la que llamamos mundo. Según esto, la pregunta sobre qué significa esta o tal obra es incompleta, aunque la obra haya sido asociada a alegoría o símbolo en la es-

tética tradicional (Heidegger, 1996). La obra no ‘significa’ esto o aquello, no ‘simboliza’, sino que instaura redes de significado, instaura mundos de sentido; por esto, la obra tampoco representa nada que ya esté dado en un mundo real, sino que lo presenta en relaciones de sentido que ella misma abre y que muchas veces trascienden y dan nuevos rumbos a las relaciones habituales establecidas. El mundo de sentido que la obra abre, es lo que se presta para las discusiones sobre la obra, lo que podemos en alguna medida integrar a significados, con lo que podemos establecer relaciones de sentido, dada su apertura.

Tierra es, en contraste, la noción que se hace indiscutible, que se niega a cualquier aprehensión o significación. ¿Cómo podemos, entonces, tan siquiera mencionarla? Pues Heidegger nos dice que la tierra se muestra en lo abierto de la obra, como aquella que se cierra a sí misma (Heidegger, 1996). Esta noción es particularmente difícil de entender, porque estamos acostumbrados a querer entender, y esta noción se niega a ser comprendida. Y *es* en la obra de arte. Por eso la obra no se agota en sus significados, es también algo más. Para llegar a esta noción, Heidegger lo hace desde lo que usualmente se llama “material” en la obra. Pensemos en el Arte como aquella configuración de sentidos a partir del sonido que es la música. El sonido esconde en sí mismo infinitas posibilidades de configuración; de entre todas, el creador trae delante esa por la cual la obra llega a ser. Es similar a un escultor frente a un bloque de granito, que esconde en sí infinitas posibilidades de moldearse, pero de las cuales surge una escultura, una obra en particular (Heidegger, 1996). Así pues, la obra se configura y se fija en esa posibilidad,

de entre la infinita cantidad de posibilidades que esconde el sonido. Por eso, así la obra se fije en dicha posibilidad, aún hay mucho que se escapa, de todo lo que la materialidad del sonido posibilita. Pues bien, así como al creador aún hay mucho que le queda como, por así decirlo, no-empleado, como si se le escapara al componer su obra y configurar sentido, en la obra de arte aún hay algo que se escapa frente a las relaciones de significado que ella instaura. A esto que se niega a integrarse al mundo de significaciones de la obra se le llama tierra. Y así como desde el sonido y gracias a él surge esa posibilidad de configuración que trae delante a la obra, desde la tierra, desde ese sin-sentido que *es*, surge el mundo de significación que se instaura en la obra. Sin embargo, se dijo antes que la tierra se muestra como aquella que se cierra a sí misma. Volvamos al sonido para intentar comprender qué significa. Pensemos ahora en el sujeto de una fuga, o en el tema de una sonata o sinfonía. Tomemos como ejemplo el primer tema de la Quinta sinfonía de Beethoven, algo que todo el mundo conoce. Pensemos, oigamos en nuestro interior las notas del primer motivo. Nadie, al menos que haga un esfuerzo consciente, escucha cuatro sonidos sueltos, tres de ellos repetidos. Además, no tiene sentido desde el punto de vista artístico. ¿Por qué? Porque en su simplicidad siempre estos sonidos van a estar implicados en relaciones de sentido que nos impiden captarlos como meros impulsos auditivos desmembrados de toda relación. Como en una relación libre con la obra, nadie escucha alturas específicas ni frecuencias de afinación, que son la materialidad propia del sonido que compone el primer motivo de la sinfonía, esta materialidad se aparta para que surja el sentido que se instaura en la obra. Sin embargo, es desde ella que sur-

ge. Ella -la materialidad del sonido- está ahí en el primer motivo de la Quinta sinfonía, y gracias a ella y desde ella surge esa simple y poderosa célula melódico-rítmica, pero se aparta y se muestra como esa que se cierra a sí misma para dar paso al mundo de significación. Así es como Heidegger pone al alcance de nuestro intelecto la noción de tierra, aunque planteándolo desde otras artes y otras materialidades.

*“Levantarse un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra”* (Heidegger, 1996, p. 40).

Ahora bien, la obra permite que se abra el mundo y deja a la tierra mostrarse como esa que se cierra a sí misma. Mundo y tierra son nociones que, aunque opuestas, son pares y no deben pensarse separadamente, como lo mencionamos ya. Gracias a la materialidad del sonido es como en la obra se configura el sentido y se abre el mundo. La tierra se retrae y *“sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar”* (Heidegger, 1996, p. 39). Tenemos que la obra encierra en sí dos elementos opuestos. Es en la obra en donde se disputa el combate entre mundo y tierra.

La esencia de la obra como un fenómeno que acontece se sustenta en el combate. Mundo y tierra no son ‘partes’ de la obra de arte, no pueden ser señalados dentro de la misma como si así fuera. Más que dos secciones de una sola cosa, son momentos de un proceso. Mundo y tierra combaten en la obra y se muestran siempre de distintas formas. Por esto las grandes obras maestras son inagotables, porque son acontecimientos en sí mismas. Así, la palabra obra no es un nombre que damos a un producto cul-



¿Somos poetas?

tural, es un verbo, proviene del verbo *obrar*, pues la obra está obrando por el combate que es ella misma y en el que reposa.

Se ha recorrido este preguntar por la obra y se ha reconocido como un fenómeno aconteciente en el que siempre, y de un modo diferente, la obra se muestra retrayéndose en sí misma. Decíamos que volveríamos sobre lo que podría significar la apertura, pues pensamos que un algo se daba por cerrado implícitamente, y ahora si acaso vemos esto con más claridad. La obra de arte por ser ese ente<sup>1</sup> que permite tal acontecimiento ante nosotros, tiene un carácter de sacralidad frente a los demás entes que nos rodean (Heidegger, 1996). No obstante, ese acontecer entre ocultamiento y des-ocultamiento es la verdad de todo lo existente, de todo lo que *es* de alguna forma. En la obra, este acontecer de la verdad de todo ente se deja ver con más claridad, puesto que la obra instaaura nuevas relaciones de sentido y trastoca nuestra cotidianidad, mientras la mayor parte de lo que nos rodea constituye la normalidad de nuestra existencia y nos pasa desapercibido, velado en la transparencia de lo corriente. Justamente la transparencia es ese estado seguro en el que no pensamos detenidamente sobre lo que nos rodea, somos parte del fluir de la existencia de un modo irracional, en el sentido de que no razonamos sobre los objetos como sujetos; la distinción de quiebre surge de los quiebres sobre lo habitual, se llama quiebre por quebrar la transparencia (Echeverría, 2002). La obra genera un quiebre, por así decirlo, sobre la verdad de lo ente. Entonces, en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad (Heidegger, 1996).

De la verdad de todo ente, insistiremos. Heidegger pregunta: “¿Qué tiene que ser la verdad, para que pueda acontecer o incluso tenga que acontecer como *Arte*?” (Heidegger, 1996, p. 49). Diremos que para que esto pueda ser así, el concepto de verdad debe asociarse a lo que anteriormente hemos mencionado sobre el combate en la obra; es por eso que hemos intentado dar la importancia que dicho fenómeno ahora adquiere. La verdad ha sido pensada no como la coincidencia entre el enunciado (o la proposición) y la cosa a la que se hace referencia. Éste es el concepto habitual que manejamos y una vez más habrá que dejarlo de lado. La verdad aquí pensada es la verdad como des-ocultamiento, en una dinámica entre el ocultarse y el des-ocultarse de lo ente. El des-ocultamiento no es objetual en el sentido de que no se trata de algo establecido que está oculto y luego, de repente, no lo está. Lo más importante es comprender que, lo que prima, es ese salir de lo oculto de lo ente por primera vez, la generación de un espacio de sentido extraído, por así decirlo, del ocultamiento, de la nada. Si se ha comprendido la dinámica del combate en la obra de arte, nos haremos a una idea aproximada sobre lo que aquí significa verdad, y sobre el sentido de la pregunta por la verdad como acontecer en el Arte. Lo innovador acá es que con esta noción de verdad, derivada de la filosofía griega preclásica, el Arte tiene en su esencia el acontecer de la verdad que hasta ahora había sido exclusividad de la ciencia, pues al Arte le correspondía lo bello y a la ciencia lo verdadero. Ahora entendemos que en el Arte se pone el acontecimiento de la verdad a la obra (Heidegger, 1996).

Decíamos previamente que lo más sobresaliente de la noción de verdad pensada por

1. Ente denota lo que es de alguna manera, que existe

Heidegger es la generación del espacio de sentido surgido por primera vez. A fin de establecerse como tal espacio abierto, la verdad tiene una tendencia a fijarse en la obra: este fijarse en la obra de la verdad sólo es posible gracias a la actividad del creador. Sin embargo, una vez creada, para poder ser un fenómeno aconteciente y lograr trascendencia histórica, la obra necesita de los cuidadores. Heidegger evita las palabras “artista” y “espectador” por la fuerte carga de tradición metafísica que tienen estos conceptos. Pensemos que a los artistas se les entiende en la modernidad como sujetos soberanos y con capacidades tales como la imaginación, la creatividad y el ingenio, entre otras que se expresan a sí mismas en sus obras. Casi se establece la relación de poner al Arte a disposición de la expresión individual del artista, que produce obras. Pero el Arte ya no puede ser pensado como un medio para la expresión de nadie, pues sabemos que en el Arte sucede mucho más y otra cosa: la verdad de lo ente. Así, la noción que tratamos invierte esta tradición estética para darle al creador su lugar en el proceso, en la acción de poner a la obra el acontecimiento de la verdad. Decíamos, en la noción de tierra, que el creador se relaciona con una cierta materialidad —que en el caso de la música es el sonido— y que desde allí, desde la infinita gama de posibilidades que ofrece el sonido, el creador extrae los rasgos con los que configura la obra. En la música el sonido se ha organizado en diferentes sistemas a través de la historia, como es el caso de los sistemas modales, el sistema tonal, los sistemas no-tonales, e incluso la concepción del sonido como problema plástico propia del siglo XX. En cualquier caso, es desde eso establecido previamente, desde eso que el compositor no decide, desde donde vie-

ne a tomar las decisiones que configuran su obra. En ningún momento se da la relación de un artista con un material, al que somete para producir obras. En el caso de la música, se trata de atender a un llamado, al llamado de esa tendencia a la fijación en la obra de la verdad, desde las posibilidades que ofrece el sonido. Aunque esto es común a todas las artes. ¿Qué es lo común a todas las artes? Poetizar es lo común a todas las artes.

Pero la obra creada, gracias a ese “*simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación*” (Heidegger, 1996, p. 33) que es el creador, con todo y su auto-subsistencia, no puede trascender a la humanidad histórica como tal obra sin cuidadores. La noción de cuidadores no corresponde a la noción tradicional de espectadores. El espectador está en una relación sujeto-objeto que resulta demasiado distante respecto de la obra. En este caso, la obra se puede apreciar como un objeto valioso de carácter cultural que transmite vivencias o determinadas experiencias estéticas al espectador. Ya establecimos que la obra no se reduce a lo vivencial ni a interpretaciones subjetivas. La noción de cuidador está pensada dentro del acontecimiento que es la obra. Es un sumirse, un dejar de lado los modelos explicativos habituales para internarse en el mundo que se erige en la obra, en su dinámica interna. El cuidador recoge la obra y le da la posibilidad de ser ella, de desplegar su esencia. La obra atrae e interna al cuidador en las relaciones de sentido que ella abre, por lo que el cuidador se relaciona con la obra en la contemplación libre de ese acontecer que se presenta ante sí, de las nuevas relaciones de sentido que lo superan y trastocan su cotidianidad. (Heidegger, 1996). Lo creado no es menos obra sin el



### ¿Somos poetas?

cuidado, pero sólo puede ser en la plenitud de sus posibilidades gracias al cuidador, que le da además su consistencia histórica. En la música nos hallamos frente a una doble posibilidad de cuidado como oyentes y como intérpretes, que se plantean como distinciones básicas pero que no necesariamente se excluyen entre sí. Pero, aún con esta particularidad, esto es común a todas las artes. Y, ¿qué es lo común a todas las artes? Dijimos que lo común a todas las artes es el poetizar.

Ya hemos recorrido parte del camino y nos hallamos nuevamente de vuelta ante la noción que planteamos en principio, sobre la que partimos para formular la pregunta inicial. Al referirnos a la noción de poetizar como aquello que nombra lo común a todas las artes, se hizo necesaria la pregunta por el Arte. La pregunta por el Arte se transformó en la pregunta por la obra, al entenderla como el lugar en donde se hace efectivamente real el Arte, el misterio que es el Arte. En el preguntar por la obra, esta devino como un fenómeno aconteciente que instaaura en sí misma un combate entre dos elementos opuestos y complementarios que Heidegger nombra *'mundo'* y *'tierra'*. Hablamos de la naturaleza del combate y de cómo gracias a él, la obra de arte deviene auto-subsistente, reposa en sí misma. En su reposar combativo, la obra destaca sobre lo que nos rodea y nos permite ser testigos del acontecimiento de la verdad. Vimos, aunque de manera incompleta, como debíamos re-pensar el concepto habitual de verdad para acercarnos más a ese *"ponerse a la obra de la verdad"* (Heidegger, 1996, p. 32). Para que así suceda, se hace necesaria la acción creadora; la verdad, para llegar a ser, requiere del poner a la obra que hace posible el creador. Aún más, la obra necesita, para desplegarse

como tal y ser recogida por una humanidad histórica, de los cuidadores. A ese dejar ser al acontecimiento de la verdad en la obra, como cuidado y creación, Heidegger lo llamó poetizar.

Pero, ¿y qué nos importa? Ya tenemos mucho en qué pensar con la música, ya se lleva toda una vida intentar tocar un instrumento, o componer obras, o aún más difícil es ganarse la vida desde el quehacer musical. Con seguridad en un país como en el que nos hemos visto arrojados al nacer, que forma apenas parte de un mundo como el que habitamos, esto no tiene cabida, son puras teorías sin ninguna utilidad. Y, en medio de todo, esto no nos hace más virtuosos como instrumentistas, no nos da más técnica como compositores, ni nos deja contactos para conseguir empleos o cupos, o ganar concursos, o participar en festivales... para hacer carrera. Esto no lo podemos cuestionar. ¿O sí? Al menos debemos intentarlo. Debemos intentar comprender la importancia de las preguntas que planteamos, porque las teorías sin utilidad que aparentan ser, gravitan sobre aquello a lo que consagramos nuestra existencia. Debemos intentar algo parecido a negarnos a buscar alguna utilidad a estas preguntas, pues con esto sólo podemos limitarnos a preguntar: ¿Qué podemos hacer con esto?, ignorando algo como ¿qué puede esto hacer con nosotros? (Heidegger, 1995, p. 20-21). Debemos, en medio de las necesidades que nos imponen el mundo de hoy y nuestra condición existencial, intentar dar a nuestro Arte musical algo más digno que la simplicidad de un adorno cultural, y debemos indignarnos, muchas veces sólo en nuestra intimidad, cuando en repetidas ocasiones nuestro intento fracase. Debemos intentar meditar, sin dejarnos ensor-

decer por los aplausos, ni plegarnos ante el hambre de aprobación que nos acosa, sobre qué estamos haciendo con lo que hacemos y en qué medida somos responsables de su situación en nuestros días. Sólo así se puede fecundar el intento de transformación de la cultura que recorre las páginas de la conferencia sobre la que nos hemos basado para llegar, con ciertas dificultades por ser músicos y comúnmente no tener mucho acceso a esas reflexiones, hasta acá. Nos diría Heidegger que, en definitiva, debemos intentar complicarnos aún más las cosas a nosotros mismos y a nuestro entorno cultural, pues *“la agravación de la dificultad constituye una de las condiciones esenciales y fundamentales para el surgimiento de todo lo grandioso, en lo que incluimos, por encima de todo, el destino de un pueblo histórico y sus obras”* (Heidegger, 1995, p. 20).

La esencia poética del arte -y con ello la de la música- acontece cuando la verdad se instaaura en la obra gracias al creador que la trae delante, y al cuidador que la deja acontecer (Heidegger, 1996). El Arte, como un dejar ser y acontecer de la verdad, aún sigue siendo un enigma. A este enigma hicimos mención en principio, al decir que el Arte es un misterio que se manifiesta en la obra. Si es un misterio, para poder seguir siéndolo debe permanecer como tal, por lo cual conviene recordar que, *“lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma, nuestra tarea consiste en ver el enigma”* (Heidegger, 1996, p. 68). Como compositores, como intérpretes y como oyentes, estamos siendo en la esencia poética del Arte. Si esto es así, poetizar está pensado desde lo que nos define a todos como lo que somos: el Lenguaje. Por ser un bien que nos es común a todos, el lenguaje se ha malinterpretado como un medio por el cual nos expresamos y transmitimos in-

formación entre nosotros. Pero la esencia poética del Arte es también la del lenguaje, aunque sería mejor plantear que la esencia poética del lenguaje es la esencia poética del Arte, a la que ya, en cierta medida, logramos acercarnos previamente. Esto es así porque gracias al lenguaje meditamos y nombramos al Arte como tal; nosotros y nuestro mundo de significaciones somos en el lenguaje de la forma más originaria. ¿Por qué decimos que se ha malinterpretado el lenguaje por ser común a todos? Porque, al *ser* en el lenguaje de una forma tan originaria, caemos en el peligro de darlo por sentado en nuestra cotidianidad y se oculta ante nosotros la verdad de la esencia poética del lenguaje (Heidegger, 1992), pues *“El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre”* (Heidegger, 1992, p. 133). Pero, ¿y no ocurre algo parecido con la música? Efectivamente. La música suena en todas las partes donde habitamos, y ha sido así desde la prehistoria. Entonces, sólo resta preguntarnos en dónde de entre todo lo que comúnmente nombramos música, se hace patente la esencia poética de la música, el poetizar o si es que esto todavía acontece.

La historia es una tensión constante entre fuerzas innovadoras y conservadoras, fuerzas opuestas y complementarias que definen lo que usualmente está oculto ante nosotros y sobre lo que basamos nuestro decidir en la existencia. El Arte, que abre y genera nuevas relaciones de sentido, da nuevos giros a ese trasfondo de la existencia que no decidimos previamente, pero al que siempre estaremos llamados a superar. Poetizar, como esencia poética del Arte, es ese crear y dejar acontecer a la música de modo tal que trastoque lo habitual y modifique nuestra historia. Y



¿Somos poetas?

con todo, nuevamente tenemos la osadía y nos atrevemos a preguntar: ¿Somos poetas?

**Referencias**

Echeverría, R. (2002). *Ontología del Lenguaje*. Santiago: Dolmen Ediciones S.A.

Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de Arte. En M. Heidegger, *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza.

Heidegger, M. (1992). Hölderlin y la esencia de la poesía. En M. Heidegger, *Arte y Poesía*. Buenos Aires: F.C.E.

Heidegger, M. (1995). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa.

Heidegger, M. (1994). La pregunta por la técnica. En M. Heidegger, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones Serbal.