



¿Qué decimos cuando digo “hacer”?

Anotaciones para una reflexión acerca de los conceptos:

Poesía, teoría, práctica y técnica.

Hernán Zamora

Resumen

¿Qué se quiere decir cuando se dice “soy *arquitecto*”? ¿Será posible interpretarlo como “soy lo que hago”? Al plantearlo así se han estudiado los conceptos *ser* y *hacer*. Este trabajo asume la concepción heideggeriana del *ser ahí* y, desde una ideología constructorista, reflexiona sobre el *hacer*. Se comprende que hemos construido el *hacer* como un concepto complejo y se propone que: primero, son cuatro sus modos esenciales: poesía, teoría, práctica y técnica; segundo, que el saber es el *hacer* (in)existente; y tercero, que el *hacer* es la manifestación del *saber* del *ser en el mundo*.

Abstract

What means when it is said “I am architect”? It will be possible to interpret it as “I am what I do”? When raising it therefore the concepts have studied *to be* and *to do*. There this work assumes the heideggerian conception of the *being* and, from a constructionist ideology, it reflects on *doing*. It is understood that we have constructed *doing* as a complex concept and sets out that: first, there are four essential ways of *doing*: poetry, theory, practice and technique; second, that the knowledge is *to do* (in)existent; and third, that *doing* is the manifestation of the knowledge of the *being* in the world.

Un breve preámbulo.¹

Soy arquitecto.

Esa afirmación poco puede interesar si no reconociera la tensión que hay entre “lo hecho” y el significado de afirmarlo desde un supuesto. Surge la pregunta: ¿qué quiero decir cuando digo “soy arquitecto”?

Analizar esa expresión exige atender los términos que la constituyen: ese verbo que indica en tiempo presente la existencia de un sujeto implícito, junto a un sustantivo que predica apenas una cualidad de ese extraño sujeto oculto. Por eso: ¿quién soy? ¿No es ésta aún una pregunta esencial en cada uno de nosotros? ¿Cuán consciente estamos al intentar una respuesta? ¿Hasta dónde las palabras ayudan a comprendernos? Luego ¿al decir “soy arquitecto”, en cierta forma, no estoy respondiendo “soy lo que hago”? Dicho de otro modo: del conjunto de cualidades, circunstancias y accidentes que me constituyen, ¿qué digo cuando convierto la definición *arquitecto* en continente de todo lo que puedo pensar que soy? He de reconocer que coloco sobre mí la “clasificación” que una determinada comunidad ha

¹ Este texto se inscribe en el proceso de investigación que adelanto para aspirar al Doctorado en Arquitectura de la FAU-UCV. Dicho trabajo de investigación está trazado como *el estudio del saber hacer de un arquitecto*.

construido en función de lo que dice “hacer”. ¿Qué implica eso? ¿De qué se constituye el “hacer” resguardado en esa “clasificación”?²

«*Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado*» (Heidegger, 1927:14). El “verdadero” preguntar “*ve a través*” de sí desde el primer momento en todas las direcciones, es decir, hacia “*aquello que se pregunta*” y hacia “*aquello a que se pregunta*”. Desde el paradigma *construccionista* la pregunta misma se (re)produce a medida que sucede la observación, la conversación, la interpretación³. La soledad intelectual no existe, ninguna persona está verdaderamente sola; siempre estará en deuda con las voces que le habitan. La cultura es una conversación perenne iniciada desde muy remota edad, en ella estamos sumergidos y de ella nos hacemos. «*Desde que somos una conversación, somos una historia de la humanidad de la que sabemos cada vez más*» (Gadamer, 1985:10). Así la cultura es el «*ámbito de todo aquello que es más cuando lo compartimos*» (Ibíd.:12). En la atmósfera de esas concepciones he acercado para la reflexión estas preguntas: ¿qué decimos cuando digo *ser*?, ¿qué decimos cuando digo *hacer*? y ¿por qué y cómo decimos que se relacionan *ser* y *hacer*? Este artículo se dedica específicamente al *hacer*.

Advierto que he intentado apoyarme sobre los trabajos que acerca del *ser* desarrollara Heidegger, al cual he comenzado a estudiar a través de su obra primordial *El Ser y el Tiempo* (1927) y de sus ensayos: *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936), *El habla* (1950) y *Edificar, morar y pensar* (1951).

Ruego al lector dispense mi atrevimiento por pretender brevedad al anotar lo siguiente: Heidegger afirma que la realidad humana integra en sí su condición *óptica* y *ontológica*, pues el hombre es el único ente privilegiado a quien importa y requiere la comprensión de su *ser*. Sólo de él surge la pregunta por el *ser* y hacia él se dirige esa misma pregunta. Dice el autor: «*Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo designamos con el término “ser ahí”*» (1927:17). «*El ser ahí es un ente que no se limita a ponerse delante de otros entes. Es, antes bien, un ente ópticamente señalado porque en su ser le va este su ser. A esta constitución del ser del “ser ahí” es inherente, pues, tener el “ser ahí”, en su “ser relativamente a este su ser”, una “relación de ser”. (...) La comprensión del ser es ella misma una “determinación de ser” del “ser ahí”*»⁴ (Ibíd.:21-22).

Según nos informa el diccionario de filosofía Herder⁵, Heidegger acomete la pregunta por el sentido del *ser* e intenta responderla desde el «*análisis de la existencia fáctica del “ser-ahí”*» (DFH, *existencia (existenz)*:1/1). La existencia supera el sentido tradicional de *existencia*, es decir, “*ser ante los ojos*”, entendiéndose más bien como “*posibilidad de ser*”, esto es «*lo que se decide ser en cada caso; el “quién”, no*

² Confronto cierto prejuicio que impera, especialmente entre algunos profesores de diseño arquitectónico, acerca de un cierto “desprecio” por el trabajo teórico, sobreestimando el ejercicio del “oficio” para referirse a la “calidad de ser” de un arquitecto. Y también viceversa. En todo caso, esta reflexión me exige ampliar estudios sobre fundamentos filosóficos que puedan estar implícitos, por ejemplo, en relación con ciertas concepciones antropológicas.

³ Para ampliar sobre el concepto de *paradigma* y sobre el *construccionismo*, ver: GUBA, Egon G. (editor) (1990) *The paradigm dialog*. Newbury Park: SAGE Publications; SÁNCHEZ, Euclides (2000) *Todos con la “Esperanza”. Continuidad de la participación comunitaria*. Caracas: FHE-UCV y también MARTÍNEZ MIGUELEZ, Miguel (1993) *El paradigma emergente*. Barcelona: GEDISA.

⁴ Subrayado por mí. (En adelante se distinguirá de este modo cuando subrayo en una cita).

⁵ Para citar las obras de referencia en el texto he empleado un acrónimo. Para las obras en papel, se indican el número de página y el número del volumen en caso de que corresponda, por ejemplo: (DFH : 2715, vol. 3) y la obra en CD-ROM se indica con la entrada y luego con el número de página resultante de la impresión del artículo en hoja tamaño carta, seguido por una barra y el total de páginas impresas, ejemplo: (DFH : *caverna, mito de la* : 2/3)

meramente el “qué”» (Ibíd.). Dicho en otras palabras, el autor no concibe la existencia como el “ser ante los ojos”, modo en el cual han sido concebidos los entes *intramundanos* –entre los que la metafísica tradicional ha incluido a la persona–, sino del análisis del peculiar modo de ser del *ser ahí*. Por tanto, existir es un concepto exclusivo del *ser ahí*, de lo que se deduce, en consecuencia, la imposibilidad de afirmar la existencia de los entes intramundanos. Así, la existencia es un concepto referencial que se pone en evidencia a partir del *análisis existencial del ser* desde una fenomenología del “ser ahí”.

Intentando una síntesis: el ser acontece desde una indisociable conjunción de sus condiciones óptica y ontológica, por lo cual no puede ser comprendido como una acumulación de categorías fundadas exclusivamente en la concepción óptica sino que es necesario conocerlo desde la fenomenología plena de su existencia. Para Heidegger ser humano es *ser en el mundo*, con *los otros y ante las cosas*, en un *estado de abierto temporario*, es decir, encontrándose en su facticidad, comprendiéndose como proyecto y realizándose desde el instante siempre presente del habla; el *ser en el mundo* que se olvida en la inauténtica cotidianidad de su lenguaje deja caer su existencia y sólo puede salvarla gracias al *cuidado* de sí *curando* su lenguaje, encargándose permanentemente de su *haber sido* y de su *poder ser* para acercarse digna y elevadamente a la única posibilidad cierta del *ser ahí*: su *ya no ser*, es decir, *la muerte*.

Volviendo al *hacer*: para intentar responder las preguntas propuestas exploro, comparo, anoto y reconstruyo los posibles significados del concepto registrados tanto en distintos diccionarios, como en ensayos de autores que encontré referidos en las lecturas y que consideré pertinentes a medida que avanzaba en la construcción de este trabajo. No ofrezco, entonces, la presentación de un producto cerrado ni exhaustivamente tratado, mucho menos un discurso con alguna pretensión de verdad, por muy provisoria que ella pueda intentar aparecer y por muy convincente que intente manifestarse para disimular el humano miedo a la incertidumbre que al cabo de toda conversación, vale aquí decir lectura, como un difícil silencio nos ocupa.

¿Qué decimos cuando digo *hacer*?

A cada picotazo del águila, a cada trozo de entraña que el ave furiosa le arrancaba, Prometeo sufría y restauraba su sacrificio. Luego del desamparo y desnudez a los que fueron sometidos los “hombres de bronce” por el descuidado hermano del titán –Epimeteo, “el imprudente”, “el que aprende sólo del acontecimiento”–; y ante el rechazo y los catastróficos designios de Zeus hacia esos mortales, esos “seres que yacen bajo los fresnos como frutos caídos”, Prometeo, “el prudente”, “el providente”, “el que prevé con antelación”, dispuso sus poderes a favor de la prole del fresno y en contra del Olímpico, entregándole a ellos el fuego que había robado a éste. De su condena ya sabemos: amarrado a una columna con especiales cadenas en la cima del Cáucaso, el águila enviada por Zeus devoraba el hígado inmortal del titán; lo destrozado durante el día se regeneraba en la noche; suplicio eterno para que los hombres no contaran de nuevo, nunca, con un aliado tan sagaz. A los hombres les fue dado un castigo doble: la pervivencia de Epimeteo entre ellos y Pandora, “la ricamente dotada”, “la que da todo”, la primera mujer, obra de los dioses y enviada para que por causa de su curiosidad se desplegaran las desgracias – según los textos.

Hijo de titanes, dios rival de Zeus, benefactor de la humanidad, el mito de Prometeo simboliza la escisión mística del mundo: deidades y humanos enfrentados. Su ofrenda está fundada en una rivalidad, en una provocación y también, si se quiere ver así, en una imprudencia. Él comete la desmesura de enfrentar su condición de dios al enfrentar a sus pares. El águila, símbolo de altura y poder guerrero de lo elevado, roe las vísceras del titán que actuó “impulsivamente”. El hígado es asociable a los

sentidos figurados de valentía, coraje, ira, por lo cual el castigo pretende debilitar estos sentidos o, en otras palabras, posibles manifestaciones de lo “visceral” o lo “irracional”.

Ante esa proposición de raigambre teogónica, habría que traer una más cercana a la tradición filosófica: *el paso del mito al logos*⁶. Tal vez pudiera interpretarse el mito de Prometeo como un símbolo que anticipaba todo el proceso por el cual se originarían la filosofía y la ciencia a partir de la transformación del pensamiento mítico y religioso. Como metáfora, Prometeo representa el espíritu de iniciativa y la capacidad de indagación y aprendizaje de la humanidad, manifestado también como una consecuente independencia y relativa desconfianza hacia las divinidades. Su ofrenda fue el *fuego*, símbolo de la luz del sol en las manos del hombre, de las habilidades y de la capacidad humana para transformar a voluntad la naturaleza.

Desde esa imagen de la mitología concibo el *hacer* como problema: se “aprehende” algo (el fuego, la ciencia, el conocimiento, la cosa) y con ello se “actúa” en el mundo, hacia el mundo y a través de él. ¿En qué consiste ese actuar? ¿qué lo caracteriza? ¿cuándo y por qué acontece? Además, ¿esas calificaciones del actuar en “racional” o “no-racional”, correcto o incorrecto, guardan entre sí alguna relación?

Hacer es un vocablo polisémico: en el DRAE se registran 47 acepciones. Al castellano nos ha llegado desde la voz latina *fācere*, derivada de *fācio* (DCE: 861, Vol. 2) que significa producir algo, ya sea referido a lo material o físico, como a lo intelectual, sensible o moral (DSL: 196). De *fācio* también se deriva *fācies*, cara, rostro, fisonomía, forma exterior, aspecto general de una cosa (Ibíd.: 195). Hacer es crear algo, darle el primer “ser”, su presencia (DRAE: 1082, Vol. 2). Colocar ante los ojos. Implica pensar, imaginar, desear, decidir, fabricar, componer, causar. Traer a la realidad: realizar. Es acción humana, quiero decir, el vehículo por el cual el ser humano trama y destrema el mundo. Supone conciencia, intención, voluntad, acción y cambio. Así, es posible afirmar que el pensamiento (o la irracionalidad) que antecede a la acción, la acción misma y su consecuencia o producto, como conjunto, están reunidos en la voz *hacer*.

En los diccionarios de filosofía no se anota el verbo *hacer*; los vocablos más cercanos son: *praxis*, *práctica*, *acción* y *técnica*. Los leí como variaciones del hacer e insistí en las preguntas: ¿qué los separa?, ¿qué los une?, ¿son excluyentes? Tres aspectos he considerado para desarrollar el tema: primero, quién hace; segundo, qué se hace, y tercero, cómo se piensa el hacer.

¿Quién hace?

Más allá de las raíces etimológicas que puedan relacionar o no los vocablos *hacedor*, *practicante*, *oficiante* o *técnico*, me interesa colocar en el centro la palabra *demiurgo*. Por esta vía, genero una respuesta de acuerdo al enunciado de algunos conceptos. He de complementar esta mirada con una exposición referida a la antropología.

El demiurgo

Demiurgo, según los diccionarios, proviene del griego *demiourgós* (de *démos*, pueblo y *érgon*, trabajo). Antiguamente con este término se identificaba a todo trabajador o artesano; aún sigue usándose pero con el significado de *creador* o *artífice*. Este sentido actual de *demiurgo* como *creador* se debe al uso que Platón le asignó al vocablo, pues con él caracterizó mitológicamente una concepción inteligible del universo. Para el ateniense, demiurgo era el «*artífice del universo, el dios ordenador de mundo, que propiamente no crea, sino que, como hacían los dioses de*

⁶ **Logos** (del griego $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$, que proviene del verbo $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$, *legein*, que originariamente significaba hablar, decir, narrar, dar sentido, recoger o reunir). Se traduce habitualmente como razón, aunque también significa discurso, verbo, palabra. Consúltese DFH, *mito al logos, el paso del: 2-3/3*.

las cosmogonías, impone el orden a partir del caos. El artífice o el obrero no crea los materiales con que obra, sino que los dispone para un buen fin; del mismo modo, el demiurgo platónico no crea de la nada, sino que dispone de un material preexistente, la materia y el receptáculo, y con ellos él, “la más perfecta y mejor de las causas”, construye el universo a semejanza de las ideas (paradigma); por esto el universo ha de ser forzosamente bello y bueno» (DFH, *demiurgo*:1/1). En ese sentido, el demiurgo procede copiando un “modelo”, que en la construcción filosófica de Platón está dado por las ideas. Esa copia del modelo es un “receptáculo”, un espacio determinado por el conjunto de la materia informe y por los elementos materiales (aire, tierra, fuego y agua), transformables unos en otros. Al dar orden, el demiurgo da forma (esto es también, da geometría) a las cualidades primarias (solidez, extensión, figura, apariencia, movimiento o reposo y número), que son propias de las cosas según este enfoque, mientras que las cualidades secundarias (gusto, color, sabor, sonido, calor, etc.) sólo se hallan en el sujeto que recibe pasivamente la acción de una influencia que las cosas ejercen a través de las primeras. Lo creado por el demiurgo, entonces, se constituye a partir de tres conceptos: la idea, lo diferente a la idea y la relación entre ambas.

Me importa aquí destacar lo siguiente: el demiurgo conoce la idea, actúa sobre el caos creando un orden, con lo cual genera o produce una *alteridad de la idea*. El demiurgo no ha creado ni la idea ni lo que constituye al caos; ambos, idea y caos, “le son dados”. El demiurgo sí crea el orden, que se manifiesta al transformar el caos en mundo. Este modelo de relaciones conceptuales recibe una modificación sustancial cuando, desde una posición constructora, apunto sobre el problema de “conocer la idea” o de “crear un orden”. Nada de ello ocurre fuera de lo que nuestra estructura existencial provee: existe la persona en el mundo, frente a la presencia de las cosas y, sobretodo, junto a quienes existen con la persona, los otros en el mundo, deviniendo y creando tiempo presente por su encontrarse y comprenderse a través de sus discursos, realizados en habla o en otras cosas. Esa pertenencia de unos y otros en el mundo conforma la tradición, lo que se trae; por lo cual *lo dado* es también *lo socialmente construido* y es reconstruido siempre en el instante del existir.

Me interesa especialmente el término demiurgo, más que los vocablos alternativos de hacedor, artesano, ejecutante, técnico, etcétera, porque, antes o junto al saber *cómo hacer*, está el *qué hacer*, es decir, no esconde, antes bien, implica y exige la conciencia de una formulación ontológica por la cual se acude a una determinada metodología. Y ese modelo es, en todo caso, una construcción conceptual, por tanto, discursiva. El artesano, el *faber* o *artifex*, conoce la *tekhné*, o el *ars*, que, como explica Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980), en Grecia, en Roma, en la Edad Media e incluso hasta el Renacimiento, con estos vocablos se «*significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, (...) para mandar (...) para medir (...) para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes (...) Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas. (...) Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte. En siglos anteriores, los griegos habían pensado que la poesía se originaba por medio de la inspiración de las Musas y no la habían considerado entre las artes. (...) Platón había escrito que “el arte no es un trabajo irracional”* (1976:39). Canon o regla, lo que hay que seguir, copiar o reproducir, alude claramente a un instrumento fijo, preciso, respecto al cual se compara lo que se hace, y en virtud de la semejanza lograda se juzga. La pregunta es ¿quién crea el instrumento?, ¿qué sentidos le han dado origen?

Si *dios* es la unidad, *demonio*⁷ es lo contrario, lo fragmentado. El suponer que se construye un sentido de unidad, acerca el concepto de demiurgo al de dios. Cuando se entiende el orden como una correlación entre partes por la regencia de una razón, no es posible identificar orden con unidad, pues supone necesariamente el reconocimiento y la discriminación de los fragmentos o partes, nunca su disolución. Por esta vía el demiurgo que crea orden se acerca al demonio.

Sea dios o demonio, quiero concebir al ser humano como un *espíritu demiurgo*⁸, aprendiz y constructor activo de sus horizontes culturales, consciente crítico de ellos y deseoso de superarlos por otros más amplios y nobles. Un ser en el mundo cuidadoso de construir felicidad a través de su hacer, caracterizado éste por reunir lo tangible con lo intangible.

El homo

La visión antropológica me resulta interesante porque pienso, allende las teorías evolucionistas, los nombres que los investigadores han dado al ser humano en distintos momentos de su temporalidad denotan lo que han considerado sustancial en la construcción de su *ser ahí*, justificado, claro, por los hallazgos de la paleoantropología.

En este sentido, apuntamos ante todo el concepto de *hominización*, vocable con el que se denota el proceso por el cual la humanidad ha devenido y deviene en su ser. Es un término generado desde la concepción evolucionista, por el cual se pretende superar toda concepción *fijista*⁹ acerca del origen del ser humano. Hominización alude al: «*Conjunto de procesos biogenéticos y evolutivos que han permitido el surgimiento del actual homo sapiens sapiens a partir de un grupo de primates homínidos de la era terciaria. El proceso de hominización se caracteriza por importantes transformaciones somáticas, de las cuales las más importantes son: 1) el bipedismo (...) 2) aumento notable de la capacidad craneal (...) 3) esqueleto facial pequeño; 4) aparición de un aparato fonador y desarrollo de las áreas cerebrales de Broca y de Wernicke, directamente relacionadas con el desarrollo del lenguaje. Estas transformaciones permitieron la independización funcional del cerebro y de las manos y, la conjunción de ambos (que metafórica y analógicamente podríamos considerar que simbolizan la conjunción de la teoría y la práctica), es la base fundamental de la hominización, que supone también transformaciones psíquicas y adquisición de habilidades: manejo y fabricación de instrumentos, desarrollo del lenguaje, del pensamiento, en suma, de la cultura*» (DFH, hominización:1/2).

No hay acuerdo entre los paleoantropólogos sobre los antecedentes del género *homo*, término con el cual se identifica a la humanidad que abarca un período de aproximadamente dos millones y medio de años respecto a nuestra actualidad. Independientemente de las definiciones de ese enlace, el desarrollo del género actual

⁷ En griego, demonio (*daimónion*) era un genio, una divinidad inferior que actuaba directamente sobre las personas. La creencia en esa deidad supone la imposición de un designio sobre la voluntad humana, por lo que se torna en un principio teleológico, es decir, le impone un fin al actuar del ser humano.

⁸ En la filosofía antigua espíritu se denominaba *nous*, *pneuma* y *psykhé* (a los que se añade *logos*, y en la filosofía romana *mens*, *animus*, *ratio*, *intellectus*, *anima*) y representaba lo inmaterial como parte constituyente e indivisible del ser junto al cuerpo. La filosofía escolástica y el cristianismo tomaron el espíritu en *alma* (doctrina dependiente de la concepción platónica de la idea) y le despojaron de toda corporeidad, cuya perfección suprema es el Dios judeocristiano, nombrado también "Espíritu Santo". La ilustración y el idealismo alemán recuperan el concepto de espíritu como algo exclusivamente humano.

⁹ «*Concepción biológica especulativa que sostiene que las especies animales y vegetales fueron creadas por Dios, probablemente antes de la creación del hombre, y se han perpetuado a lo largo de las generaciones siguientes*» (DFH, fijismo:1/1).

es expuesto como sigue: «*La humanidad actual es el homo sapiens sapiens, especie del género homo. Éste habría comprendido tres especies: el homo sapiens, el homo erectus y el homo habilis, que habrían existido hace unos dos millones y medio de años (y sería el primer homo faber), y que habrían surgido inicialmente en el continente africano. El homo sapiens, procedente del homo erectus, habría aparecido hace unos 300.000 años*» (Ibíd.).

Visto así, el hombre que piensa proviene del hombre que anda erguido y éste, a su vez, del hombre *hábil*. Se considera que el *homo habilis* fue el primer fabricante de útiles y organizador de su hábitat. En consecuencia, esa habilidad está determinada por el *hacer*. De hecho, con el término *homo faber* se ha entendido especialmente al hombre fabricante de utensilios. «*En la tradición filosófica [homo faber] se refiere a la definición formulada por Bergson del hombre (dentro del contexto de su distinción entre instinto e inteligencia), en cuanto supuso que la capacidad de fabricar instrumentos es una característica esencial del ser humano. Para Bergson el homo sapiens surge de la reflexión del homo faber sobre la fabricación de instrumentos y sobre la capacidad técnica. No obstante, la noción de homo faber no es solamente técnica, sino que ya es propiamente moral, puesto que se funda en una diferencia de naturaleza entre el hombre y el animal*» (*homo faber*:1/1). Esta afirmación implicaría, entre otras cosas, que el saber ocurre necesariamente luego de la experiencia de vivir un determinado *hacer*.

¿Qué se hace?

Permítaseme traer aquí la clasificación de los saberes¹⁰ formulada por Aristóteles, siguiendo siempre el DFH:

1. El saber **poiético** o **productivo**: es el saber que conduce a la creación de un objeto físico; implica fabricar y se corresponde con las labores de los artesanos y con la técnica.
2. El saber **práctico**: es el saber actuar, es decir, el que guía la acción humana y la acción es su propio fin: actuar bien o mal individualmente (ética) o colectivamente (política). No crea ningún objeto.
3. El saber **teórico** o **contemplativo**: es el saber desinteresado, quiere decir, que no lo motiva ningún otro fin más que “la felicidad alcanzada gracias al conocimiento”. Mientras el saber teórico versa sobre lo necesario (a través de la física, las matemáticas y la filosofía), las otras formas de saber tratan de lo posible o contingente. Equivale a la ciencia y a la filosofía.

Otra anotación importante tiene que ver con la definición de *tekhné* en la Antigüedad griega, concepto ya referido. Para los griegos, en líneas generales, el arte o *tekhné* era siempre «*una producción realizada con destrezas*» (Tatarkiewicz, 1976:111). Según Tatarkiewicz, en el quehacer “artístico” griego, desde el punto de vista estético, importaba la *simetría*, entendida como orden cósmico que determinaba las proporciones conocidas más que observadas; mientras que, desde el punto de vista de la creatividad, rigió la idea de que el artista imita la realidad y su única preocupación era buscar cánones a los que, una vez descubiertos, se les habría de guardar culto. En ese sentido, la *tekhné* exigía no sólo capacidades físicas, sino también habilidades intelectuales, pues era necesario entender la artesanía que se pretendía desempeñar.

¹⁰ Según apuntes que tomé en los cursos del profesor Enrique González Ordosgoitty, se habla de la *Historia mundial del pensamiento* y esa área de estudio propone cuatro clases de saber: a través de la razón que demuestra, la filosofía; la razón que comprueba, la ciencia; la fe, en la religión; y la razón sensible, por el arte.

Por esa distinción entre destrezas intelectuales y físicas, los griegos formularon una separación de las *tekhnés* según participaran de una u otra condición: *artes liberales*, para las primeras, y *artes serviles* o *vulgares*, las segundas. La Edad Media heredó y mantuvo esta concepción, sólo que llamaron *artes mecánicas* a las vulgares. Las *artes liberales* eran: «Gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música (...) (entendiendo la música como teoría de la armonía, como musicología)» (Ibíd:42). Las *artes vulgares* o *mecánicas* fueron clasificadas en el siglo XII por Radulf de Campo Lugo y por Hugo de San Víctor, entre otros. El primero propuso la siguiente lista: «Ars victuaria, que servía para alimentar a la gente; lanificaria, que servía para vestirle; arquitectura, que les daba cobijo; suffragatoria, que les suministraba medios de transporte; medicinaria, que curaba de enfermedades; negotiatoria, que era el arte de intercambiar mercancías; y militar o arte de defenderse del enemigo. La lista de Hugo incluía las siguientes artes mecánicas: lanifium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatra» (Ibíd.). Estas clasificaciones de las artes mecánicas atendían a un criterio de *utilidad*, por ello ni la pintura ni la escultura están siquiera consideradas como arte o *tekhné*, a pesar de implicar un esfuerzo físico.

Apoyado fundamentalmente en una explicación socioeconómica, Tatarkiewicz ubica el inicio de la distinción entre artesanías, artes y ciencia en el Renacimiento, momento en el cual comienza a aparecer el concepto de *Belleza* como argumento para la diferenciación. En todo caso, el concepto “Bellas Artes”, más cercano a nuestra actualidad, apareció a mitad del siglo XVIII en un tratado de arquitectura que François Blondel publicó en 1765; y ya desde entonces «no había quedado ninguna duda de que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes: de este modo, sólo las bellas artes eran realmente artes» (Ibíd:49). Se incluyeron en esta denominación: la pintura, escultura, música, poesía y danza, además de la arquitectura y la elocuencia. La evolución o transformación del concepto de arte, por supuesto, no concluye allí¹¹, pero de esta sinopsis histórica me interesa sobremanera destacar las diferencias fundacionales entre *técnica*, *práctica*, *teoría* y *poesía*, cuyos ecos aún resuenan vigorosamente en nuestro pensamiento.

La poesía

Del griego *póiesis*, se traduce por producción, también por creación y poesía. Sin embargo, hay notables y muy importantes diferencias entre sus significados en el tiempo. En síntesis, la producción a la que se refiere no es originalmente en un sentido físico riguroso; como acto de creación su esencia no era intelectual y designaba por igual la actividad y el resultado de lo que hacían los poetas (*poietés*). El estudio de la formación del actual concepto de arte, separado de las artesanías, oficios, técnicas y ciencia lo hace Tatarkiewicz observando la relación que hubo históricamente entre la poesía y el arte, entendido este último según el concepto griego de *tekhné*. El estudio de dicha relación supone el análisis de la vinculación entre la intuición y el conocimiento.

Los griegos diferenciaban la poesía de la *tekhné*, al punto de considerarlas antítesis: «No se trata de una producción en el sentido material, ni se rige completamente por leyes. No se trata del producto de unas reglas generales, sino de ideas individuales; tampoco de la rutina, sino de la creatividad; ni de las destrezas,

¹¹ El concepto moderno de arte, es decir, el que se desarrolló desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, el cual además del criterio de belleza (que se ha transformado y vuelto aun más ambiguo) considera el contenido del pensamiento, la expresión, el grado de seriedad, la rectitud moral, la individualidad, el efecto sobre el receptor y el propósito no-comercial. (Tatarkiewicz, Ob. cit:54).

sino de la inspiración. Un arquitecto sabe de las medidas de las obras que construirán con éxito; puede ofrecer sus proporciones con la ayuda de datos numéricos precisos de los que puede depender. Pero un poeta no puede hacer referencia a ningún tipo de normas o teorías para llevar a cabo su trabajo; puede contar sólo con la ayuda de Apolo y las Musas. La rutina producida por la experiencia de las generaciones pasadas significaba la trama y urdimbre del arte, pero comprendían que esto sería fatal en el caso de la poesía» (Tatarkiewicz, Ob. cit:113). Una importante actitud se alude aquí: lo que participa de una tradición ha de considerarse de modo muy diferente de aquello que no lo hace.

Sin embargo, ello no significa que en el caso de la sociedad griega los poetas fuesen rechazados. Al contrario, llegaron a ser considerados profetas, vates o privilegiados de los dioses, pues veían en la poesía un factor espiritual de un nivel muy superior respecto a otras *tekhnés*, cuya procedencia sólo podían concebirla desde lo divino. De hecho, ser ejecutante de un arte vulgar les hacía subvalorar al que lo ejecutaba aun cuando apreciaran la obra, lo cual puede entenderse al recordar que la esclavitud formaba parte del mundo griego.

Además de esa condición de vaticinio o profecía, los griegos identificaban en la poesía propiedades metafísicas: influencia en la vida espiritual, de modo irracional por supuesto, a tal punto que fascinaba, embrujaba y seducía a las mentes. Dicha propiedad le era reconocida como atributo de las palabras, por las que los poetas se acercan a «*los filósofos, oradores, eruditos y a otros que utilizan también las palabras para influir en las vidas espirituales de otras personas*» (Ibíd:114). Por ello, consideraban a la poesía como un «*conocimiento del tipo más elevado*» (Ibíd:115). Se acercaba a la filosofía aunque con la distinción de que se refería a un conocimiento “intuitivo e irracional”; diferenciándose, como ya se ha dicho, del conocimiento técnico, empírico y racional que caracterizaba propiamente a las *artes griegas*. La poesía «*intentaba expresar la esencia del ser, mientras que el arte se limitaba a los fenómenos e intereses de la vida*» (Ibíd.).

Aquí aparece el problema de la producción del objeto. Según Tatarkiewicz «*la Antigüedad, utilizando categorías más simples que nosotros, entendía la relación que el hombre mantiene con los objetos sólo de dos maneras: o bien producimos los objetos o los comprendemos*» (Ibíd.). Ello los llevó a pensar que la poesía estaba más cercana a la cognición y, en consecuencia, a la filosofía, por cuanto no produce objetos –objetos físicos, tangibles, claro está. Tres miradas se encontraron sobre este problema, la de Platón, la de Aristóteles y la del helenismo, siempre de acuerdo con la exposición que ofrece el filósofo y esteta polaco de cuyo estudio he tomado provecho. Dicha relación se funda en la convicción de que es a través de la percepción que ocurre el conocimiento de lo existente, entendida unas veces como puramente fisiológica, otras como puramente psicológica, otras sensorial y otras más inclinadas a lo racionalista. Sólo que el fenómeno de la *tekhné* no podía ser plenamente comprendido desde esa única perspectiva, por ello desarrollaron tres modelos teóricos de la experiencia sensible: la “*apate*” o ilusión, la “*katharsis*” o liberación y la “*mímesis*” o imitación.

La teoría *apatética* o ilusionista afirmaba que un arte como el teatro creaba una ilusión o apariencia que inducía al espectador a aceptarla como realidad; por extensión el arte adquiere visos de magia y encantamiento. La teoría *catártica* se apoyaba en la convicción de que el arte, la música y la poesía, creaban «*unas emociones violentas y extrañas en la mente, produciendo un choque en el que la emoción y la imaginación superan a la razón*» (Ibíd:126-127). La teoría *mimética*, por su parte, se apoyaba en la «*observación de que la producción humana en algunas de sus divisiones no añade nada a la realidad, sino que crea ídolos, representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones*» (Ibíd:127).

La conjunción de estas tres teorías constituía la concepción griega de la poesía inicialmente: producción de creaciones verbales irreales, producción de ilusiones en las mentes de quienes oían o recibían la obra, y producción de un choque emocional en ellos.

Platón consideró la existencia de dos clases de poesía: «*Una poesía que surge del arrebató poético (μαῦια) y otra poesía cuya composición se realiza a través de una destreza (tekhné) literaria. “Maníaca” o “arrebataada”, la poesía forma parte de las funciones más elevadas del hombre, pero el verso técnico equivale simplemente a las funciones de los oficios manuales*». Como la belleza de un poema logrado depende de ese “arrebató” o inspiración, la fuente de esa belleza, en el pensamiento de Platón, sólo proviene de los dioses –lo cual coincide con la creencia general de su tiempo– y, en consecuencia, el poeta es tan sólo un intérprete de los dioses. También para Platón la poesía es cognición. En tanto es *inspirada*, se trata de una cognición *a priori* determinada por una existencia ideal, mientras que la poesía *técnica* era tan sólo cognición para simplemente reproducir la realidad sensorial y esta, para el ateniense, es imperfecta y degradada, diametralmente separada de la *idea*, que es elevada e inalcanzable. De esta forma la poesía y la *tekhné* permanecen separadas. Aristóteles se opone a esa concepción de dos poesías, rechazando la versión vaticinadora, divina o “arrebataada” y privilegiando la versión humana, técnica e imitativa. «*El poeta es un imitador igual que el pintor o cualquier otro productor de semejanzas*» (Ibíd:133). En todo caso, Aristóteles reúne a la poesía y la *tekhné* por considerar a la primera como una clase perteneciente al género de la segunda.

Durante el helenismo, según Tatkiewicz, a diferencia de la relación establecida por Aristóteles, en la cual se acercaba la poesía a la *tekhné* –lo que dentro de la concepción griega general significaba una degradación–, ahora se impregnaba a algunas de las manifestaciones de la *tekhné* de la sabiduría e inspiración que caracterizaba a los poetas. Ello derivó en nueva comprensión del trabajo productor de objetos y aparecieron los rasgos que luego diferenciarían al *arte* de la *tekhné*. En palabras del autor polaco: es un *trabajo espiritual* y no puramente manual y material; por lo tanto, es un *trabajo individual* y no un oficio manual rutinario; es un *trabajo creativo* en el que la imaginación se libera de los modelos naturales y no imita ya simplemente la realidad; de *inspiración divina* y no el producto de un carácter puramente terrenal; llega hasta la *esencia del ser* y no se queda sólo en los fenómenos sensoriales.

La teoría

Ferrater Mora ofrece una explicación amplia y muy esclarecedora acerca del origen de esta palabra: «*El verbo griego θεωρέω (teoréo) [θεωρεῖν (teoréin)] significaba “mirar”, “observar” –lo que hacía el espectador en los juegos y festivales públicos–. Este espectador no intervenía en tales juegos y festivales; su actividad era “teórica”. Los griegos llamaban θεωρός (teorós) al “observador”, o “embajador”, que una Ciudad-Estado enviaba a los juegos, o al oráculo. La θεωρία (teoría) es la acción de mirar, ver, observar. Es también la función del teorós, así como el conjunto de los θεωροί (teoroí). Los teoroí formaban una “procesión”. Cuando el mirar, ver u observar se entendían “mentalmente”, el verbo θεωρέ (teoré) significaba “considerar” o “contemplar”» (DFE:3221, vol. 4). Si lo que acontece, juego, fiesta o ceremonia, es lo que se *hace*, esto es, lo que se produce o se realiza, el que mira no participa en ello, *no hace*, está al margen, fuera de la actividad o del *hacer*; pero ¿“no hace”? El que está fuera observa, y en tanto observa, física y “mentalmente”, piensa, y porque piensa, imagina, reflexiona y valora lo que acontece. Reflexionar es reflejar, especular, transformar y volver a mostrar lo que se ha visto para que sea observado de nuevo.*

Imaginar es creación pura. Valorar es empatía, aceptación, confrontación. Todo ello de manera íntima o compartida. La teoría es un hacer invisible que se muestra como un no-hacer de lo visible. La teoría es el hacer puro de la razón, es la construcción intangible pero contundente de la razón, del *logos*, del discurso.

El sentido filosófico originalmente dado al vocablo griego *teoría*, entonces, era el de contemplación, así como el del fruto de esa contemplación vivida. Aristóteles la definía como la actividad del primer motor, para él *«la más alta teoría es el pensar del pensar. La “vida teórica” o la contemplación es la finalidad del hombre virtuoso; mediante ella se alcanza la felicidad de acuerdo con la virtud»* (Ibíd:3222).

Pienso que en el mundo griego antiguo la teoría y la poesía son “hermanas” muy distintas que se miran, frente a frente, paradas en distintas orillas de un mismo río. Ambas provienen de la más completa intimidad de la persona, se construyen gracias al habla, al discurso y son valoradas muy en alto, a causa de su intangibilidad; explicada la una por la facultad humana del pensamiento, mientras que la otra se justificaba con argumentos suprahumanos. Las dos son productoras de lo invisible que construye al mundo, aunque ellas se construyen de la vivencia de ese mismo mundo.

El campo del estudio y conocimiento de las construcciones teóricas es la epistemología. Desde este enfoque, teoría es, en términos muy generales, todo *«enunciado que aporta un conocimiento que está más allá de los datos o hechos que se perciben de una forma inmediata; conjetura o hipótesis meramente especulativa que nada tiene que ver con la práctica, con la observación o con la verificación»* (DFH, *teoría*:1/1). Así que, ante todo, es un fenómeno proveniente del lenguaje. Desde el desarrollo de las ciencias empíricas en la edad moderna, teoría es sinónimo de *teoría científica*, exponiendo la casi total identificación con la que se entendieron las nociones de ciencia y empirismo. Como tal, se hace referencia a un *«conjunto de enunciados – hipótesis y leyes confirmadas– sobre un aspecto de la realidad, que establecen entre sí relaciones de deducibilidad y cuyas últimas afirmaciones son enunciados de observación, y cuyo concepto se relaciona intrínsecamente con los de ley e hipótesis»* (Ibíd.). En la actualidad se ha extendido la aceptación del principio de que todo conocimiento es teórico y todo hacer práctico conlleva una construcción teórica *a priori*, con lo cual queda acotada la concepción reduccionista del empirismo, pero sin que ello implique una primacía absoluta de lo teórico sobre la realidad: la teoría es un discurso con el cual construimos la realidad que nos ha construido y que nos construye.

Ferrater, comentando sobre las dificultades de definición entre teoría y ley científica acerca una concepción flexible de la teoría: *«Es un cuerpo coherente de conocimientos sobre un dominio de objetos; cuando este cuerpo de conocimiento es formalizado, se origina una teoría axiomática»* (Ibíd:3222). El axioma es el enunciado que no se cuestiona y se toma como verdadero, equivale a un ladrillo en la fabricación de una pared. El axioma es, entonces, una construcción teórica incuestionable. El axioma es una tesis férreamente aceptada. Una tesis es una afirmación sobre algo, la acción de poner algo para que sea mirado, observado. Una tesis es una afirmación que se expone públicamente para probar y comprobar su fortaleza. Si resiste, se convierte en axioma. Si no, se regresa a la pregunta originante y se formula una nueva hipótesis, una afirmación que subyace, que permanece debajo, “oculta”, hasta que se le construya progresivamente su posibilidad de resistir a la intemperie de lo público. Por otra parte, esa expresión de la relación entre un dominio de objetos y el axioma, tiene ecos de las concepciones de Kuhn, Lakatos y Sneed. En realidad las tres representan la evolución de un pensamiento acerca de la estructura de una teoría. La primera se refería al paradigma y a las aplicaciones paradigmáticas; la segunda hablaba de un núcleo teórico o núcleo fuerte, rodeado por un cinturón de protección formado por un conjunto de hipótesis auxiliares y teorías derivadas; la última desarrolla, analítica y lógicamente, la forma generada por Lakatos y se plantea,

básicamente, como un núcleo teórico matemáticamente estructurado y complejo, además de un conjunto de aplicaciones propuestas.

Acerca del debate sobre la naturaleza de la teoría en las ciencias naturales y la teoría en las ciencias sociales, Ferrater señala: «*En las últimas, el que produce, o abraza, una teoría es al mismo tiempo el objeto de la teoría, de modo que el tipo de teoría que produce, o abraza, incide sobre los resultados que cabe esperar de la teoría*» (3223). Pues bien, esa incidencia está permanentemente en todo quehacer científico, en tanto aceptemos que todo hacer está profusamente impregnado de teoría; de tal suerte que *la ascética neutralidad es imposible*.

Finalmente, al relacionarse la teoría con la realidad, surge la realidad pensada o lo concreto pensado, que regenera a la teoría. Esta relación y su fruto es la práctica, que sólo se agota cuando no ocurre una reflexión del sujeto que las asume y enfrenta. Por otra parte, lo pensado siempre se compone de lo vivido; en el idealismo siempre hay un rasgo de materialismo. De esta manera, es pertinente preguntarse ¿cuánto de pensado hay en lo vivido y cuánto de lo vivido hay en lo pensado?¹²

La práctica

El DFH señala que práctica, entendida como “actividad práctica”, es decir, lo contrario a la “actividad teórica”, proviene del griego *πρᾶξις*, *praxis*, sustantivo del verbo griego *πράττειν*, que significa acción o realización de algo. Muy específicamente, los griegos orientaban el sentido de este vocablo hacia una “acción moral”; «*por ello Aristóteles distinguía entre ποιήσις (póiesis) y πρᾶξις, y consideraba que mientras la póiesis pertenece al ámbito de la técnica, y tiene un fin exterior a sí misma, la praxis pertenece al dominio de la φρόνησις (phrónesis, sabiduría y prudencia), y no tiene un fin exterior a sí misma*» (*praxis:1/1*). Por esta vía se puede anotar lo siguiente: la práctica se refiere a la acción y a su resultado, al cómo proceder o cómo actuar orientado hacia un hacer que no es un objeto. Como concepto próximo a la sabiduría y a la prudencia, supone ciencia y juicio, esto es, razón, conocimiento y actitud crítica para valorar la corrección, pertinencia y modo de ese hacer, de ese actuar.

En un sentido más coloquial, usamos práctica para referirnos a lo beneficioso que resulta un hacer (esto es juzgar) y la experiencia y destreza en el hacer (esto se acerca al saber). En este último sentido roza los vocablos rutina y cotidianidad. En sentidos más especializados, de la praxis o práctica se derivaron estos tres conceptos que anotamos: la filosofía de la praxis, el pragmatismo y la pragmática.

Filosofía de la praxis fue una expresión creada por el pensador marxista Antonio Gramsci (1891-1937) para referirse al marxismo. Con ella hacía énfasis en que «*su interés por el marxismo se centraba en sus aspectos práctico-sociales*», pues particularmente destacaba la noción de praxis propuesta por Marx, para quien esa noción era «*fundamento de toda teorización*». Así, Gramsci señalaba «*la gran importancia dada por Marx a la unión dialéctica de la teoría social con la práctica emancipatoria*» (*praxis, filosofía de la:1/1*). Porque, según el modelo del *materialismo histórico*, formulado por Karl Marx y Friedrich Engels, la praxis es la actividad humana fundamental, «*material y social de transformación de la naturaleza, la sociedad y del hombre mismo (...) De forma que, en lugar de oponer la praxis a la teoría, considera que la praxis es la (...) génesis de todo conocimiento*» (*praxis:1/1*). Esta concepción del desarrollo de la sociedad y la historia se sustenta en la definición de una realidad económica, conformada por una estructura consistente en la interrelación de fuerzas productivas, relaciones de producción y modos de producción; y una superestructura, integrada por todas las instituciones soportadas sobre la “base real” que provee la referida estructura. Me interesa poner de relieve el término *fuerza productiva*. Según

¹² Estas afirmaciones están en deuda con las clases del profesor González Ordosgoitti.

explica el DFH, en este materialismo esa noción es la que caracteriza exactamente al hombre, y se entiende como la capacidad de éste de actuar en pro de satisfacer todas sus necesidades "humanas", biológicas, vitales, intelectuales, es decir, todas las necesidades posibles de ser manifestadas por una persona. Para lograrlo, el humano ha de transformar el ambiente en que se encuentra; ese ambiente es la realidad antes descrita: histórico-social-económica. Porque el hombre, en la concepción marxista «*es un ser histórico que se construye a sí mismo satisfaciendo, en el medio que le rodea, sus propias necesidades*» (Ibíd.). De ahí que la actividad práctica del hombre, según el materialismo histórico, sea el trabajo. De acuerdo con esta concepción, es posible interpretar práctica como *trabajo*: la realización de una acción por la cual se recibe un beneficio cierto, efectivo, concreto o material.

Ese recibir algo caracteriza a la práctica, por lo que su hacer no es ciertamente desinteresado. Por la acción práctica se recibe dinero, un objeto o conocimiento. Sea lo que sea que se reciba, se espera de él que nos provea de *bien*.

El *pragmatismo* es una corriente filosófica que emergió en Estados Unidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su propulsor más destacado fue Charles Sanders Peirce. Al respecto, el DFH explica que este filósofo formuló un método para otorgar significado a los conceptos, tendente a eliminar lo metafísico, según «*el principio de que el interés e importancia de un concepto reside únicamente en los efectos directos que consideramos pueda tener en la conducta humana*». Esta proposición se generalizó en la búsqueda de sentido no sólo de los términos, sino también de las grandes cuestiones metafísicas, y se configuró como una teoría sobre la verdad; en este sentido, los seguidores de esta línea filosófica afirmaban que «*más que un acuerdo o concordancia con la realidad, la verdad consiste en lo que es ventajoso para el pensamiento, o en la consecución de una relación satisfactoria con la realidad; la ventaja y la satisfacción se refieren a lo útil, o a lo práctico; "verdadero" es una clase de "bueno"*» (*pragmatismo:1/1*). La relatividad implícita en esa afirmación fue criticada e intentada de corregir por parte de John Dewey, psicólogo y pedagogo americano que analizó el concepto de lo "verdadero en la práctica", considerando los requisitos de una investigación científica. Su concepción del pragmatismo derivó en lo que él llamó instrumentalismo: «*El conocimiento es un proceso de investigación en el cual las ideas son los instrumentos; de ellas no decimos propiamente que sean verdaderas o falsas en sí mismas, sino que los medios de que nos valemos para investigar cuáles de nuestras creencias sirven para resolver nuestros problemas, son de índole variada; el término de la investigación no es la verdad o la certeza absoluta, sino una "afirmabilidad garantizada", esto es, un prudente juicio práctico que se apoya en el conjunto de afirmaciones que desarrolla metódicamente la empresa (comunidad) científica*» (Ibíd.). En resumen, podría aceptarse que la interpretación propuesta sobre la práctica como trabajo, coincide con lo que podría leerse como extracto último del concepto de pragmatismo: de la acción se alcanza, se recibe un bien.

La *pragmática* es un vocablo proviene del griego *πραγματικός*, significa "relativo a los hechos". Muy específicamente, con el término pragmática se alude a una disciplina que estudia el uso del lenguaje y el lenguaje en el uso, a diferencia del modelo de estudio de la lingüística, que se acerca al lenguaje como sistema lingüístico, esto es, un mecanismo de palabras. Se fundamenta en la noción *acto de habla*, formulada por John Langshaw Austin a partir de 1955, según la cual «*la función del lenguaje en la comunicación no es meramente descriptiva, sino que al hablar realizamos actos*» (DFH, *pragmática:1/1*). En este modelo, la unidad de análisis es el enunciado, esto es, la frase estudiada en sí y en conjunto con la información que procede de la situación en que ocurre. Cuando lo que se estudia no es una frase en su situación, sino un conjunto amplio de frases en su situación y contexto, entonces nos encontramos con el análisis del discurso. Por cierto, no es un problema de "escala" del estudio, sino de comprensión ontológica de lo estudiado: mecanicista u holística. El

concepto de práctica subyacente es, entonces, el del hacer ontológico, temporal y contextualmente determinado.

La práctica es acción. Es un hacer comprendido holísticamente; es decir, fundamentado en quién hace, cuándo se hace y en qué contexto se hace. De ese hacer se espera recibir un *bien*: una aproximación a la *felicidad*. Tiene su origen en un discurso poético, o teórico, o en ambos. La práctica, propiamente dicha, es una acción extrovertida del ser ahí y conduce a la técnica. Cuando se produce un sentido introvertido de esa acción del ser ahí, y desde la técnica se nutren la teoría y la poesía, hablamos de reflexión.

La técnica

Como ya se dijo *tekhné* en griego significaba “saber hacer”. Ese hacer estaba dirigido por el dominio de conocimientos y destrezas, en función de un conjunto de reglas, cánones o procedimientos para producir un objeto. Estaba muy especialmente orientado a la producción de algo, de un objeto que podríamos llamar “artificial”, acercando la distinción aristotélica entre lo natural y lo artificial, siendo esto último aquello que está mediatizado por la actividad humana para alterar las potencialidades naturales. Por la condición de producir un objeto con un fin o interés determinado, la *tekhné* se distingue de la teoría, según la clasificación de saberes que Aristóteles propuso. También, por el dominio y adscripción de conocimientos razonados, la *tekhné* se distingue de la poesía propiamente hablando, aunque formara parte de ésta. Como ya se dijo, en la acción de crear algo, la *tekhné* es *póiesis*, pero, en tanto ese crear deriva de la razón humana, es muy específicamente *tekhné*.

Según vimos también, por el sistema socio-cultural de valores de la antigua Grecia, toda acción productiva que conllevara esfuerzo físico era valorado como degradante, tanto ética como epistemológicamente. Desde que en el Renacimiento se inicia el desarrollo de conceptos que abrieran los primigenios conceptos de artes liberales y artes vulgares o mecánicas, propugnando la definición de los campos de saber e influencia de la ciencia, de los oficios y de las artes, el concepto de técnica fue adquiriendo progresivamente su constitución actual. Ello fue posible en tanto ciencia y técnica se configuraron como sistema de saber que incidió en la formación de fuerzas productivas cada vez mayores; y por la otra, a medida que arte y técnica se fueron despojando de las necesidades de culto y se fueron secularizando.

En la edad moderna, dos sentidos caracterizan entonces al vocablo *técnica*. Primero, como sustantivo, designa las destrezas y procedimientos para producir un objeto, con arreglo a unas normas claramente establecidas y codificadas. Segundo, como adjetivo, designa la acción propiamente dicha, el modo en el que esa acción debe ser realizada para producir un objeto. El caso es que de esa arcaica valoración griega a la que nos hemos referido, se derivó lo que el DFH califica de un “gran malentendido” que ha viciado toda reflexión sobre la técnica: *«La idea de que es necesario (o posible) separar la esfera de las actividades específicamente humanas y morales, que poseen un fin en sí mismas, de la esfera de los instrumentos y las técnicas, desprovistas de finalidad propia. (...) tal separación es falaz, ya que la actividad humana en su conjunto no puede desgajarse de los medios y las técnicas, y la técnica misma forma parte de la cultura, entendida como forma de apropiación de la naturaleza. Por ello, en la actualidad, el término técnica ya no se refiere solamente a lo que es un medio, y su significado es ya bien distinto del que tenía en la antigüedad o en la Edad Media, de manera que la pregunta misma “¿qué es la técnica?” es propiamente una pregunta filosófica, que ha engendrado la filosofía de la tecnología»* (técnica:1/3).

En resumen, la técnica ha sido caracterizada como la acción productiva de lo artificial, motivada por un interés y un fin. Si se le entiende según su relación con la

teoría, hay que distinguir tres clases de técnicas: las meramente empíricas, que proceden por simple imitación de una acción sin acudir a ningún conocimiento elaborado, como la siembra de conuco por ejemplo; las que se evalúan según su eficacia y rendimiento, soportadas por conocimientos y procedimientos bien descritos, como las artesanías; y las que transforman la estructura económica de una sociedad, basadas en el conocimiento y proceder científico. Si se considera la técnica en virtud de su racionalidad, se habla de técnica, llanamente, para referirse a la que depende de una racionalidad, mientras que se habla de *ritos* a las técnicas que se soportan en lo mágico-religioso. Por último, de acuerdo a su fin, se califican según el objeto que producen: cognoscitivo, artístico, etcétera (técnicas docentes o técnicas fotográficas, por ejemplo), o según su capacidad para mediar entre el hombre y la naturaleza, lo cual se vincula a las ideas de máquina e instrumento.

Antes de cerrar este punto es necesario comentar lo siguiente: en el concepto de técnica está igualmente involucrada la noción de trabajo, de manera mucho más evidente que la expuesta en el concepto de práctica. Decía que por la práctica se espera recibir un bien. Por la técnica importa ese algo por el cual es posible esperar recibir un bien. Por la técnica importa crear algo que ha de ser dado y que permite la retribución con el bien. Por la técnica se ofrece un bien. Pero para hacer ese algo y poder ofrecerlo ha de acudirse a la práctica, es decir, a la “acción para” crear el bien. Esa acción comporta, como vimos, una teoría, y el crear requiere, en algún grado, de la poesía.

Ahora es posible entender por qué la técnica ocupa este lugar en el *hacer*, porque por la técnica se crea lo que ha de ser ofrecido y ese crear exige la indisoluble unión de la poesía, la teoría y la práctica.

¿Cómo se piensa el hacer?

Dije que concebía a la teoría y a la poesía como dos “hermanas” que se miran frente a frente, desde orillas opuestas de un mismo río. Ambas desean reunirse y pretenden cruzarlo. La teoría dice conocer el río y busca el lugar que considera más seguro para intentarlo. La poesía dice estar inspirada y construye un puente. Ambas cruzan simultáneamente y se descubren de nuevo separadas. Pero el puente sigue allí luego de haber sido hecho. Se reúnen y se abrazan en el medio de él. La poesía se siente alegre. La teoría siente miedo porque considera siempre precaria la estabilidad de la construcción. Ahora se unen para consolidar la obra que les ofrece la posibilidad de ser cercanas.

La teoría y la poesía se transforman en técnica, y viceversa, por vía de la práctica. La teoría concibe el *qué* como consecuencia, la poesía lo entiende como origen. Ambas se traman en el *porqué*: crear y vivir una realidad en la realidad. Esa realidad creada o producida sólo se realiza a través del *cómo* que provee la técnica. La poesía dice el *qué*; la teoría lo explica; la práctica pregunta y responde *por qué he de hacer, por qué hago, por qué he hecho* y la técnica relata el *cómo*. Todas están así mutuamente vinculadas y dependen indivisiblemente de un *quién*, un *dónde* y un *cuándo*.

Concebir de este modo el hacer y su relación con la realidad permite pensar en una *filosofía del hacer* y estudiar con otra mirada los distintos enfoques filosóficos que acerca de la técnica se han formulado. El DFH distingue tres etapas: el escepticismo antiguo, el optimismo del Renacimiento y la Ilustración, y la ambigüedad o desasosiego romántico.

La actitud escéptica antigua: fundada en la discriminación que los griegos tenían entre la teoría y la *tekhné*; esa desigualdad pone en duda el hacer técnico y de menor valía que el teórico. «Así, la técnica sería una expresión de la desconfianza hacia la naturaleza; sería la búsqueda de la satisfacción de necesidades vanas que

envilecen al ser humano y lo apartan de lo trascendente; o alimentarían una seducción por objetos de entidad degradada (el objeto técnico, o sea el artefacto, se considera de menor entidad que el objeto natural)» (Ibíd:1/4).

El optimismo del Renacimiento y la Ilustración: formulado por Francis Bacon (1561-1626), exalta la vida activa frente a la contemplación, la *praxis* frente a la *theoria*, lo que, en consecuencia, reivindica la técnica. «*Trata de promover la idea del hombre como amo de la naturaleza –incluso como creador junto a Dios–, y para ese destino el dominio técnico es necesario» (2/4).* Ese enfoque se basa en un pragmatismo epistemológico, el cual consiste en «*la primacía de los métodos inductivos [y] en una concepción que subraya igual entidad ontológica para los objetos naturales y para los objetos técnicos» (Ibíd.).* Como resultado, «*la naturaleza es reconducida al modelo técnico; de este modo la máquina se convierte en la gran metáfora que preside la concepción de la propia naturaleza. La sustitución de la idea del homo sapiens por la del homo faber sería una indicación paralela a la de esta transformación centrada en la primacía de la máquina, hasta el punto que el propio hombre será concebido como máquina (...)* El optimismo ilustrado entiende que en esa actividad se cumple el designio humano, y la Revolución industrial será su consecuencia» (Ibíd.). Así se ha invertido completamente la relación y la técnica se torna hegemónica.

La reacción romántica: es de sublevación contra el reduccionismo mecanicista, presentando una concepción de tipo orgánico; ataca el primado de la racionalidad apelando a los valores de la imaginación y el sentimiento. Los efectos de la Revolución industrial, en forma de miseria social, le proveen de argumentos para exponer los límites de la técnica. En 1818 se publica la muy conocida obra de Mary W. Shelley titulada *Frankenstein o el moderno Prometeo*. «*Las consecuencias aberrantes no son de la ciencia en cuanto tal, lo son del “científico” que, en un momento crucial de su empresa, dejó de actuar como tal y se convirtió en un ser irracional, prisionero de los más antiguos y acientíficos terrores, de aquellos prejuicios que creía estar combatiendo»*¹³. Porque, en definitiva, el problema de todo hacer, más que en lo hecho en sí, reside en quién hace, es decir, en el ser humano mismo; y pienso que esto ha de leerse más como problema específico de la práctica que de la técnica. El problema implícito en la novela de Shelley es, en definitiva, el problema del ser humano que ha de juzgar sus acciones y que debe decidir para actuar. Expone la ruptura de los absolutos que sostenían (y que aún, parcialmente, intentan sostener) a la humanidad: unidad, verdad, orden. La conciencia romántica, heredera de la conciencia moderna, su extensión, se enfrenta al íntimo sufrimiento de la fragmentación del ser, a su identificación monstruosa de partes rudamente articuladas, que busca infructuosamente la restitución de su propia unidad. Una fragmentación irreconciliable entre lo creado y el que ha creado. «*Debía ser vuestro Adán, pero soy más bien el ángel caído a quien negáis toda dicha»*, dice el monstruo al científico, y este último le replica: «*...somos enemigos...»*.

Esas tres miradas aún son perceptibles en el contemporáneo discurso filosófico sobre la técnica. Al respecto el DFH señala dos tradiciones de la actual filosofía de la técnica. Una que designa como *ingenieril*, la cual «*consiste en un análisis más bien internalista de las condiciones, factores, métodos y finalidades del desarrollo tecnológico. Su intención es claramente laudatoria y optimista» (DFH, filosofía de la técnica:3/4).* Y la otra tradición es designada como *crítica* o *externalista*, representada por José Ortega y Gasset y Martin Heidegger. Del primero, el DFH destaca la obra *Meditación de la técnica* (1939) y del segundo *La pregunta por la técnica* (1954). El diccionario explica que Gasset «*abordó el problema de la técnica desde una perspectiva antropológica, señalando que gracias a la relación que se establece entre*

¹³ Comentarios de la editora de la edición de CÁTEDRA de 1999, Isabel Burdiel.

el hombre y la técnica se puede descubrir la verdadera y auténtica constitución del ser humano, ya que la vida del hombre, a diferencia de los otros animales, no coincide con sus meras necesidades orgánicas. (...) la actividad humana puede desarrollarse para superar el mero “estar” y conseguir el “bienestar”» (Ibíd.). Para Heidegger, la ciencia y la técnica de Occidente han generado el olvido del ser, por intentar poseer al ente, ello «ha conducido al hombre a dejarse atrapar por las cosas, lo que ha provocado una concepción del mundo como un objeto que debe ser explotado y dominado. En este sentido, dice Heidegger, la técnica es la plena culminación de la metafísica basada en el mencionado olvido del ser» (4/4).

El mismo diccionario destaca lo afirmado por Lewis Mumford: «Desde la revolución neolítica (caracterizada por un gran despliegue de la técnica) hasta nuestros días, la técnica fundamental, matriz de todas las otras, ha sido la técnica político-burocrática (a la que determinados desarrollos actuales de la cibernética y las computadoras no son ajenos), que ha permitido el desarrollo de los grandes imperios (desde los neolíticos, hasta los coloniales o postcoloniales, pasando por el imperio romano)» (DFH, técnica:2/2). La técnica del tiempo moderno fundada en el programa baconiano de dominar la naturaleza «se asocia a las estructuras sociales y a las relaciones de producción, de forma que, además de permitir el dominio de la naturaleza, permiten también el dominio de unos hombres sobre otros. Por ello no es de extrañar que muchos de los avances técnicos fundamentales, desde el desarrollo de las catapultas, hasta los misiles, se hayan efectuado a raíz de necesidades militares. En este sentido, es preciso notar que la misma técnica nunca es plenamente neutral, política y socialmente, sino que, como señalaba Marx, en la medida en que surge en el seno de unas determinadas relaciones de producción, está al servicio de una determinada estructura social» (Ibíd.).

Los avances técnicos a lo largo de la historia han conllevado mitos y miedos. La vida de Víctor Frankenstein, dominada por el monstruo que creó, es una clara metáfora al respecto. Pero lo que está ciertamente en el fondo de esos temores es el problema del uso social de la técnica, su característica condición de instrumento del poder: «Desde la inicial condena eclesiástica contra la primera máquina moderna –el reloj mecánico–, que usurpaba a Dios el control del tiempo, hasta las apocalípticas invectivas de Spengler contra la técnica que mata el alma humana y es señal de decadencia espiritual, pasando por las destrucciones de máquinas por parte de los obreros en el siglo XIX, lo que está verdaderamente en juego es el control social de la técnica» (Ibíd.). Las dagas de porcelana que usaron los secuestradores de los aviones que impactaron contra las Torres Gemelas de Nueva York exponen la lucha por la supervivencia de una cultura frente a otra, a partir de la premisa de que toda convivencia resulta imposible porque siempre implicará una cierta transformación, un *ya no ser más*.

¿Qué decimos cuando digo soy lo que hago? (o un precario epílogo para estas notas).

Al decir *soy lo que hago*, discurso: *el ser hace*, hace porque es y en su hacer el *ser* también se hace. El *ser hace* el ser. Lo hecho por el ser deviene del ser y es así extensión del ser. Lo hecho es *lo otro*, lo devenido del ser: *la otredad*.

Hemos creado el hacer como un concepto complejo. Le hemos dado realidad sólo a través de sus frutos y consecuencias, entendidas éstas como cosas presentes en el mundo; cosas ocasionalmente útiles para nuestro habitar y morar, es decir, para nuestro estar y transcurrir. Casi hemos olvidado que el hacer brota del silencio y de la oscuridad, que desde el desconocido instante en que algo comienza a revelarse en nuestra más absoluta intimidad, acontece el hacer. Olvidamos también que ese silencio y oscuridad a los que me refiero serían semejantes a la sensación de nadar sumergidos en el fondo de un río, casi a ras de su sedimentado y siempre cambiante lecho. Estar en ese medio que casi nos asfixia o nos arrastra, nos pierde o mata, es la

realidad, hecha de todas las voces que nos rodean, que nos han precedido, que somos. Olvidamos que nuestro hacer es tomar decisión ante esa nuestra realidad, luchando contra su corriente, hundiéndonos más para aferrarnos a su lecho, dejarnos llevar, arrastrarnos transversalmente, llegar a la superficie y quedarnos en ella, en fin, tomar una decisión de vida. Decisión que es, por demás, absolutamente íntima y silenciosa. Hacer o morir. Morir sin vivir o morir haciendo. De eso trata el hacer: vivir. Y ese vivir, existir o ser en el mundo brota, se origina, tiene su *arké* en la epifanía vital de la palabra. En ese efímero momento acontece la creación de la primera (in)existencia desde la cual deviene toda realidad. Porque la realidad no es lo que está allí sin el ser, sino todo aquello en donde el ser está y es a su vez creación y herencia.

Cuatro son los modos del hacer: la *poesía*, la *teoría*, la *práctica* y la *técnica*. El saber es el hacer (in)existente, es decir, el hacer que acontece en la intimidad del ser. El hacer es la manifestación del saber del ser en el mundo. El *hacer poético* es el hacer que no se explica, que conmueve, que oculta su origen en el silencio y la oscuridad, es la voz de los divinos. El *hacer teórico* es el hacer que no toca, el hacer que no mueve al cuerpo; es el hacer (in)visible, que muestra sus partes y articulaciones como conjunto autosoportante y soportante; es transparente, declarado, expuesto a la intemperie de lo público, sobrevive por su coherencia (la interdependencia de sus partes) y por su realizabilidad, esto es, la capacidad de convertirse en espejo de la realidad e instrumento para realizar, crear realidad. El *hacer práctico* es el ser en acción, durante su acción; ocurre por la intención del ser y su intensión, surge del hacer teórico y del poético, a su vez los recrea, los transforma; persigue el logro del Bien y la Belleza; es el hacer práctico el que trae el ser al mundo; es el hacer que mueve al cuerpo. El *hacer técnico* es la acción del ser; es el hacer que convierte al mundo en residencia del ser, presenta lo producido por acción del ser en el mundo, su plena manifestación; crea la ilusión de que el mundo es creación del ser o dominio suyo; es el cuerpo en movimiento; ofrece lo Bueno y lo Bello.

Todo lo hecho por el ser es un artefacto: obra hecha con arte. El arte es la realización del ser a través de su hacer. El hacer ha recibido su nombre del modo que parece predominar en el artefacto: arte, si predomina lo poético; ciencia, si predomina lo teórico; profesión, si predomina el hacer práctico; tecnología, disciplina o artesanía, si predomina el hacer técnico. Decir "obra hecha con arte" es decir: hechura a través de la cual el ser se manifiesta en el mundo. Todo hacer produce artefactos: una pintura, un texto, un sonido; una imagen, una idea, un cigarrillo encendido; un zapato, un plato, una conversación. Hemos nombrado cada artefacto. Nombramos el mundo: odisea, hipotenusa, aleph, silencio.

Todo artefacto es una presencia en el mundo; conforma, participa de la realidad. Todo artefacto es, a su vez, artefacto de artefactos. A través de ellos el ser ejerce la facultad de su existencia, el origen de su existir: el lenguaje; la fuerza que lo crea, crea al mundo y lo une y lo reúne a él. El lenguaje es la esencia, la fuente, el *elán* vital, la sustancia, el primer motor, el aliento de vida. Por el lenguaje el ser es. Gracias al lenguaje el ser es *demiurgo*: da orden a lo creado y, al ordenar, crea y recrea.

Dar orden a lo creado es construir y esto sólo puede hacerlo el ser gracias al poder del lenguaje. El lenguaje del ser es su poder, simultánea e indivisiblemente, poético-teórico-práctico-técnico. A esto nombro *pensar*. Cuando el lenguaje transmuta en construcción lo nombramos habla, idioma, arquitectura, música, pintura, agricultura, matemática. Pensar es construir, construir es pensar. Pensar o construir sólo acontece por el poder del lenguaje: pensar y lenguaje son las facetas indivisibles del origen del ser. Todo lo hecho por el ser deviene discurso: hechura de lenguaje.

Hemos caído en el equívoco suponer que cualquier obra humana pertenece exclusivamente a una de estas cuatro concepciones: poesía, teoría, práctica o técnica. También hemos intentado pensar el ser y el hacer separados, en vez de íntegramente.

La relación entre el ser y su hacer puede imaginarse como una pirámide de base cuadrada [diagrama 1]: poesía, teoría, práctica y técnica son la base de esa forma, el yo (individual o colectivo) es su cúspide; la integridad de la base es la obra, la integridad del volumen es el *ser-ahí*. Cuando la pirámide es llana, el yo está muy cercano a la obra, el ser se manifiesta fragmentado y no se reconocen los vínculos con las otras formas del ser-hacer [diagrama 2]. Cuando el yo se eleva la obra tiende a la unidad del punto y la pirámide tiende a convertirse en un línea que genera la impresión de lo objetivo y la trascendencia [diagrama 3]. La inclinación del yo produce los distintos matices del hacer, así un hacer es siempre “más” sin excluir: algo es “más poético” no “exclusivamente poético” [diagrama 4]. Mientras la inclinación del yo se mantiene entre los límites del hacer, podemos referirnos a un ser “centrado” o “equilibrado”; un yo fuera de esos límites es un “descentrado” o “excéntrico”, lo que supone “otro centro” efectivo, a esto lo llamamos “genialidad” o “locura” [diagrama 5]. Desde el yo emanan todas las cualidades del ser: su razón, sentimientos, cuerpo, todo lo que lo define como *ser-ahí*. El *ser-ahí* habita, en estricto sentido, el suelo, la superficie de la tierra, el límite entre el mundo y el intramundo. Su obra se realiza en y desde ese límite, modificándolo tan solo en su espesor, no en la cuaternidad heideggeriana de su esencia [diagrama 6]. Toda la obra del *ser-ahí* la valoramos en relación a si la reconocemos dentro o no de los límites que hemos construido del hacer y cuánto y hacia dónde trasciende la realidad desde la que se produce: más allá del mundo o hacia el dominio de él [diagrama 7].

El ser es en el mundo, realiza y se realiza, a través de –y gracias a– su hacer.

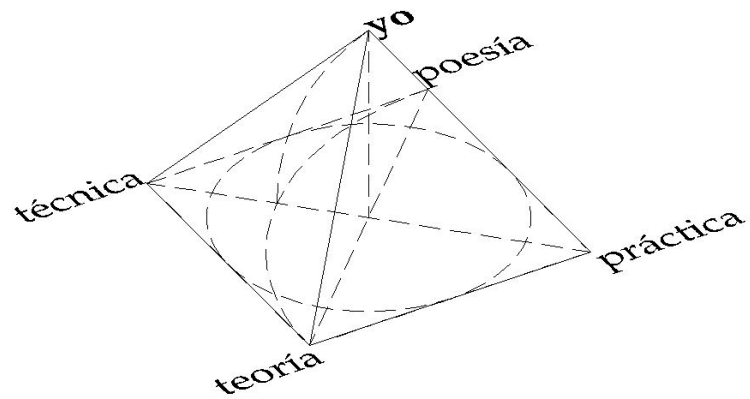
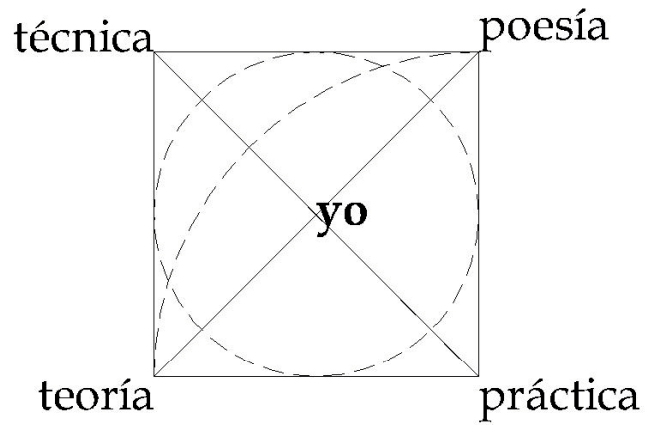


Diagrama 1:

El *ser-hacer* representado como una pirámide de base cuadrada.

Diagrama 2 :

Cuando la pirámide es llana, el *yo* está muy cercano a la obra, el *ser* se manifiesta fragmentado y no se reconocen los vínculos con las otras formas del *ser-hacer*.

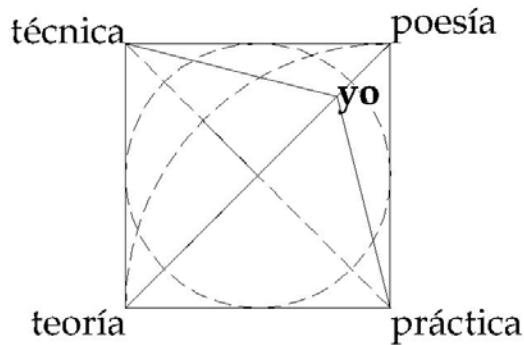
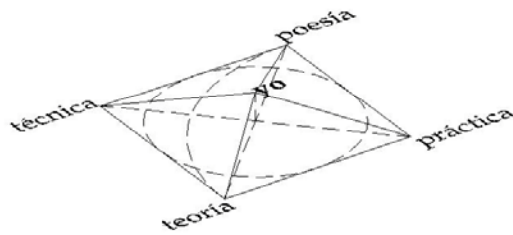


Diagrama 4 :

La inclinación del *yo* produce los distintos matices del *hacer*, así un *hacer* es siempre "más" sin excluir: algo es "más poético" no "exclusivamente poético".

Diagrama 3 :

Cuando el *yo* se eleva, el *hacer* se acerca a la unidad del punto y la pirámide tiende a convertirse en una línea. Se crea la impresión de lo objetivo y la trascendencia.

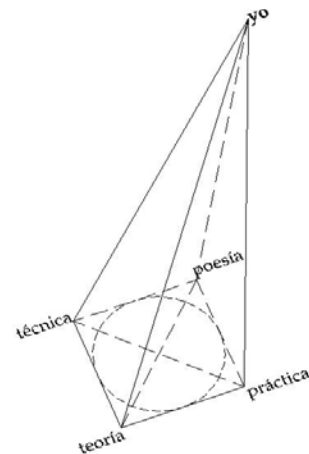
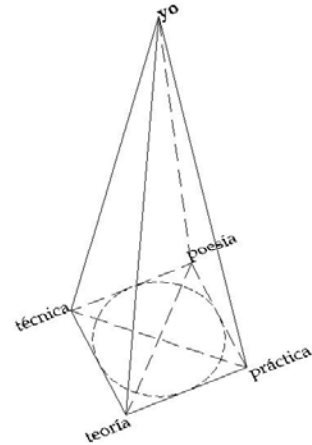


Diagrama 5 :

Mientras la inclinación del *yo* se mantiene entre los límites del *hacer*, podemos referirnos a un *ser* "centrado" o equilibrado; un *yo* fuera de esos límites es un "descentrado" o "excéntrico", lo que supone "otro centro" efectivo, a esto tendemos a llamarlo "genialidad" o "locura".

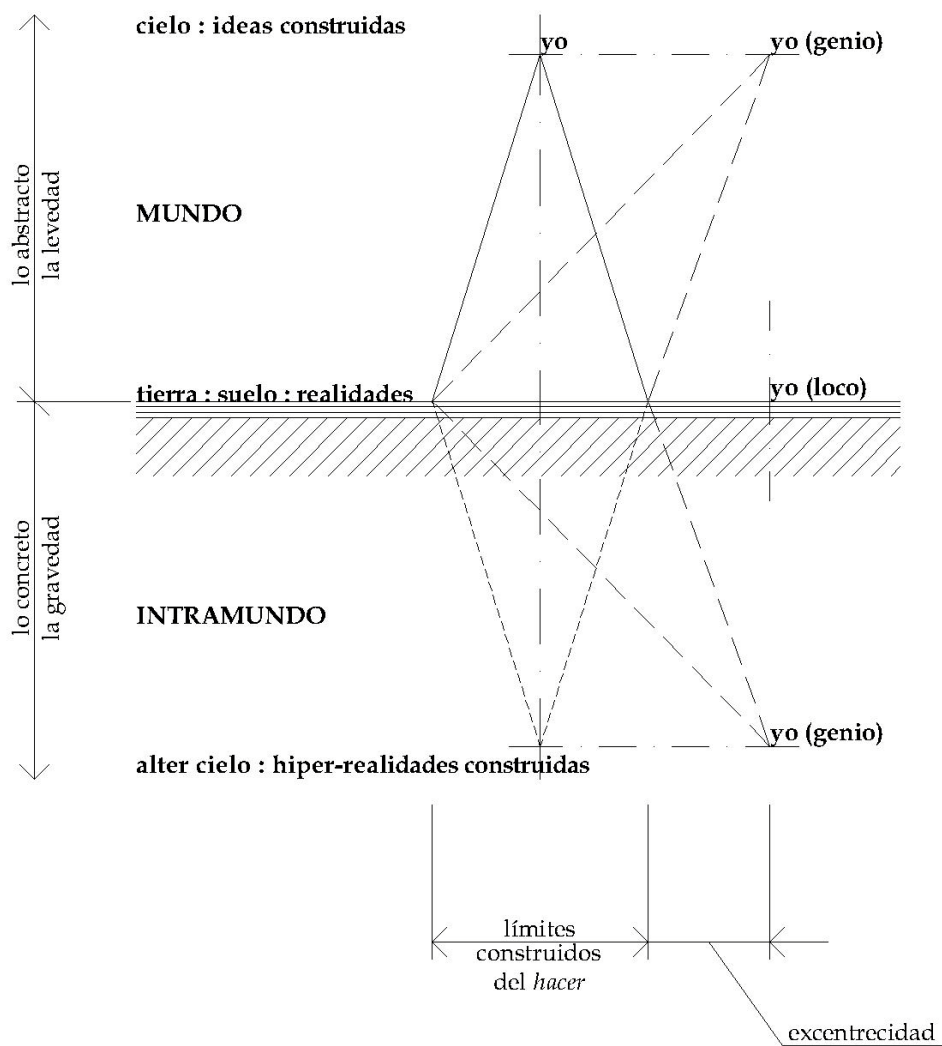


Diagrama 6:

Desde el yo emanan todas las cualidades del ser: su razón, sentimientos, cuerpo, todo lo que lo define como *ser ahí*. El *ser ahí* habita, en estricto sentido, desde el suelo: la superficie de la tierra, el límite entre el mundo y el intramundo. Su obra se realiza en y desde ese límite, modificándolo tan sólo en su espesor, en su constitución, no en la cuaternidad heideggeriana de su esencia .

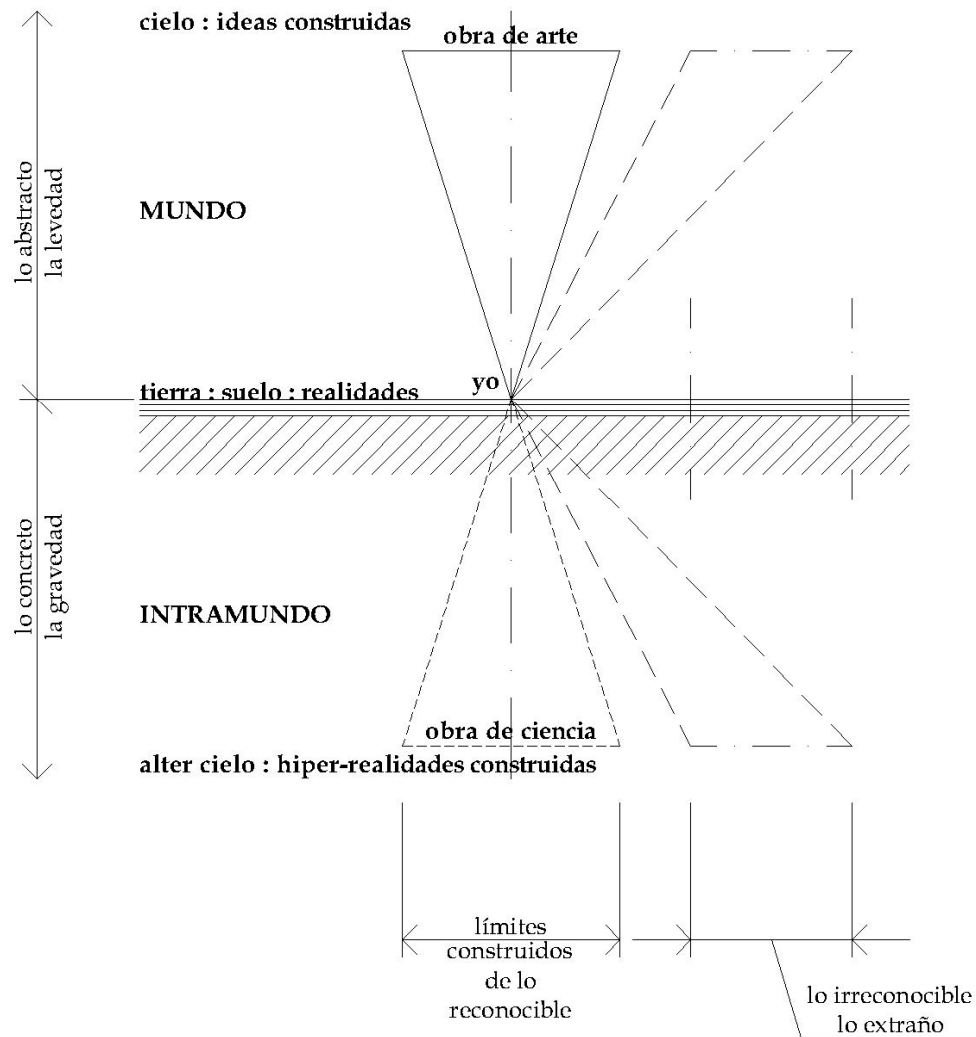


Diagrama 7:

Toda obra del ser ahí la valoramos en relación a si la reconocemos dentro o no de los límites que hemos construido del hacer y cuánto y hacia dónde trasciende la realidad desde la que se produce: más allá del mundo o hacia el dominio de él.

Bibliografía

- **BLANQUEZ FRAILE**, Agustín (1984) Diccionario manual Latino-español y español-latino. Barcelona: SOPENA
- **CADENAS**, Rafael. (1994) En torno al lenguaje. Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, 5ª
- **COROMINAS**, Joan (1955-57) Diccionario crítico etimológico. Madrid: GREDOS, 1976, 4 vols.

- **CORTÉS M.**, Jordi y **MARTÍNEZ R.**, Antoni (1996) Diccionario de filosofía en CD-ROM. Barcelona: Editorial HERDER.
- **FERRATER MORA**, José (1970) Diccionario de filosofía abreviado. Buenos Aires: SUDAMERICANA, 12ª, 1982
- _____. (1979) Diccionario de filosofía. Madrid: ALIANZA, 1981, 4 vols.
- **GADAMER**, Hans-George (1983) Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: PENÍNSULA, 1993.
- **HEIDEGGER**, Martín (1927) El Ser y el Tiempo. Traducción: José Gaos. Bogotá: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2ª, 1995
- _____. (1936). Hoelderlin y la esencia de la poesía. Traducción y comentarios: Juan David García Bacca. Mérida: UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, 1ª, 1968
- _____. (1950) "El habla". Tomado de: *Heidegger en castellano*, 15 pp. Traducción: Yves Zimmermann. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web:
http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/el_habla.htm
- _____. (1951.a) "Edificar, morar y pensar", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. Traducción: Alberto Weibezahn Massiani. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, nº 1, pp. 64-80 Cotejado con la versión tomada de: *Heidegger en castellano*, 11 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Titulada: "Construir, habitar, pensar". Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm (Esta versión es la que he empleado para tomar las citas).
- **MALDONADO G.**, Concepción (ed.) Clave. Diccionario de uso del español actual. Madrid: SM, 3ª, 1999
- **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**. Diccionario de la lengua española. Madrid: ESPASA CALPE, 21ª, 1992, 2 vols.
- **RUSSELL**, Bertrand. (1924) Ícaro o el futuro de la ciencia. Traducción: Juan Nuño. Caracas: MONTE ÁVILA, 1ª, 1987
- **TATARKIEWICZ**, Wladyslaw (1976). Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética. Traducción: Francisco Rodríguez Martín. Madrid: TECNOS, 6ª, 1997

Caracas, septiembre 2007