

Ser-en-el-mundo e identidad: elementos de la ontología y estética de Heidegger para la arqueología.

ALFREDO GONZÁLEZ RUIBAL

Resumen:

La filosofía de Martin Heidegger resulta de sumo interés para abordar el estudio de la identidad por parte de aquellos que trabajan con cultura material. Recurrimos a conceptos extraídos de su ontología (los modos del ser-ahí) y de la estética (la diferencia entre la cosa y la obra de arte) para usarlos como herramienta teórica que nos ayude a comprender los cambios de identidad, es decir los cambios culturales, como transformaciones ontológicas.

Abstract

With the rise of phenomenological perspectives in archaeology from the middle 1990s, some scholars have drawn attention to the importance of Martin Heidegger's philosophy for archaeological interpretation. Nevertheless, phenomenological archaeology has much focused on landscape to the detriment of other phenomena, passing over many useful heideggerian concepts. Resorting the theory of aesthetics developed by Heidegger, along with some ontological issues, we explore the possibilities that certain of his ideas have for understanding the construction of identity, especially in moments of cultural contact by means of the most diverse features of material world.

Cuando nos referimos a nuestra identidad o a la de otra persona o grupo utilizamos invariablemente el verbo "ser". Yo soy hombre o mujer, pobre o rico, señor o campesino, de izquierdas o de derechas, Ibo o Yoruba, etc. La cuestión de la identidad, sea esta abordada por la arqueología, la historia o la antropología es, por lo tanto, una cuestión acerca del ser. El análisis del ser corresponde, dentro de la filosofía, a la ontología. Así pues, cuando nos referimos a la identidad, de forma más o menos consciente estaremos tratando una cuestión ontológica. No ha de parecer baladí conocer algo de lo que los filósofos han dicho acerca del ser si nuestra intención es tratar la identidad (ahora o en el pasado) de los seres humanos.



Fig 1. Martin Heidegger.

Entre quienes se han preguntado sobre el ser durante el siglo XX destaca especialmente Martin Heidegger (fig.1), que es en quien nos centraremos a continuación. Nos enfrentamos al reto de resumir, brevísimamente, los conceptos fundamentales de la ontología y de la estética de Heidegger y ponerlos en relación con la arqueología, procurando forzar lo mínimo posible el pensamiento del

filósofo alemán. Espero que las limitaciones de tiempo disculpen en parte el esquematismo y escaso desarrollo de los argumentos aquí presentados. Queremos advertir, respecto al uso de la estética heideggeriana, que se ha tenido en cuenta la segunda y tercera etapa del autor, a la cual corresponde *El Origen de la Obra de Arte e Interpretaciones sobre la Poesía de Hölderlin*, y no sus obras finales (cuarta etapa, post-1945), en la cual se observa un importante cambio en su interpretación del arte (cf. Young 2000). Es en esta última etapa en la que se ha fijado Tilley (1993), por su importancia para una arqueología del paisaje fenomenológica. Las obras de la última etapa (fundamentalmente *Construir Habitar Pensar*) aunque de sumo interés desde un punto de vista arqueológico, no se tendrán en cuenta aquí, por motivos de brevedad.

SER-AHÍ Y SER-COSA.

Los arqueólogos trabajan fundamentalmente con dos entes: seres humanos y cosas. Sería lógico, por tanto, que se preguntaran por el ser-ahí del ser humano y por el ser-cosa de la cosa. Por lo que se refiere a los seres humanos, conviene comenzar explicando lo que significa **ser-ahí** (*Dasein*):

"El *Dasein*, en el hombre, caracteriza a éste como ente que, colocado en medio de los entes, se comporta, con respecto a ellos, tomándolos como tales. Este comportamiento respecto al ente determina al hombre en su Ser, y le hace esencialmente diferente de todo otro ente que se le manifieste".

En realidad, y simplificando las cosas, podemos decir que ser-ahí es la forma de referirnos al ser particular del ser humano, que no es lo mismo que ser humano, se trata más bien de la esencia en que está enraizado el ser humano (Vycinas 1961: 68), y en esta esencia entra el ser-en-el-mundo (*in-der-Welt-sein*): se trata de la estructura fundamental del ser-ahí (Heidegger, 2000: 65 y ss.). El ser-ahí es lo que diferencia a las personas del resto de los entes. El *Dasein*, dice Sadzik (1971: 172) ordena el desorden inicial (de los entes) y constituye al ente como ente, dándole la inteligibilidad, es decir, el ser. Los fenómenos importantes, como el mundo, el espacio y el tiempo están reunidos en el ser-ahí. Al *Dasein* es esencial, decíamos, el ser-en-el-mundo, que es la condición necesaria para que se den entes dentro del mundo (seres intramundanos), entre los que se encuentran aquellos cuya forma de ser no es la del ser-ahí (Gaos, 1993: 25): las cosas.

Al final la distinción fundamental es la del ser humano, que existe en el modo del ser-ahí, y el resto de los entes intramundanos, las cosas. Volviendo a simplificar podemos decir que tanto el ser humano (el ser-ahí, *Dasein*) como la cosa tienen dos modos de ser. El ser-ahí puede darse en el modo de la autenticidad o de la inautenticidad (propiedad o impropiiedad: Gaos, 1993).

El modo de la inautenticidad es el de la "caída" (*Verfallenheit*), la ambigüedad del "se" (pronombre impersonal, en alemán *man*), del pensamiento común (Heidegger, 2000: 192-195). El ser-ahí en el modo de la inautenticidad es el "ser como los otros", ser simplemente "uno" (*man*) y no "uno mismo". El "uno" (*man*) descarga al ser-ahí del peso de su ser, al quitarle la responsabilidad. Este estado se caracteriza por la habladería y el afán de novedades. Nos interesa aquí la habladería (*Gerede*) por su relación con el lenguaje. El lenguaje es, para Heidegger, una forma de abrirse al mundo, de comprender el mundo. Las habladerías, unidas al afán de novedades, dan al ser-ahí una pseudo-garantía de que vive con autenticidad y seguridad la plenitud de las posibilidades de la vida, de que vive una vida de verdadera vitalidad, con lo que todo tiene aspecto de comprendido (Gaos, 1993: 52). En realidad, el *Dasein* no quiere ir más allá de las apariencias, se contenta con ver lo

que se ofrece, perdiendo así el contacto verdadero con el ser (Heidegger, 1983). Para Heidegger este modo de ser, que es una comprensión preliminar del mundo del *Dasein*, se realiza como participación irreflexiva y acrítica en un cierto mundo histórico-social, en sus prejuicios, en el modo común de ver y juzgar las cosas. Podríamos decir que este es el modo de ser de la mayor parte de los seres humanos y es en ello en lo que estriba su seguridad ontológica y su permanencia. Al parecer todo comprendido, las personas no se ven obligadas a preguntarse sobre su ser/identidad. Se oculta así la "inhospitalidad" del flotar del ser-ahí (Gaos, 1993: 52). Lo seguro de sí que es el "uno" (*man*) tiene la convicción de que no es necesario comprender-encontrándose propiamente, de que todo sucede en el mejor de los mundos. Para llegar a esta noción del "se" inmerso en la ambigüedad, Heidegger parte, en *Ser y Tiempo* precisamente de la "cotidianidad" (*Alltäglichkeit*) o término medio (*Durchschnittlichkeit*) (Heidegger, 2000: 142 y ss), que viene a ser "una especie de promedio estadístico de las maneras en que los hombres individuales se determinan en el mundo" (Vattimo, 1998: 25).

Dentro del mundo se dan seres intramundanos que no son en el modo de ser-ahí, sino que son en el modo de "útiles", que se manejan. Los útiles se comprenden sin necesidad de pensarlos y esta comprensión es anterior a toda interpretación intelectual y verbal: el carpintero no piensa el martillo a la hora de usarlo. El ser-en-el-mundo es ante todo un curarse de los entes intramundanos cuya forma de ser no es la del ser-ahí y un curarse por los seres intramundanos cuya forma de ser sí es la del ser-ahí: es decir curarse (*besorgen*) de instrumentos y preocuparse (*fürsorgen*) por los otros, siendo uno de ellos. Pero esta cura (*Sorge*), en el modo inauténtico, lleva a un ser absorbido por los entes intramundanos de los que nos curamos (Heidegger, 2000: 117 y 133 y ss.).

Este modo inauténtico del ser, que es el del prejuicio, en el cual vive la mayor parte de las personas, no es irremediable (los conceptos de autenticidad e inautenticidad, no obstante, carecen de un significado moral): puede llegarse al modo de la autenticidad. La inautenticidad se redime mediante el pensar el Ser, lo que significa una especie de tomar consciencia del ser-ahí a través de la angustia (*Angst*). Para lo que aquí pretendemos señalar, el modo auténtico del ser se logra a través de una reflexión sobre el ser propio, que quien es-en-el-mundo de forma inauténtica no se plantea. El modo de la propiedad significa ser dueño de sí mismo, "comprenderse" a sí mismo (lo que implica, lógicamente, pensarse a uno mismo). El porqué de la angustia, dice Heidegger (2000: 211), es el "poder ser en el mundo". El cambio del modo del ser-ahí no se logra a través de la relación del sujeto con un objeto exterior a él, sino que es la articulación de una comprensión que el *Dasein* siempre dispone y con la cual se encuentra en relación con el mundo: es algo que late en su interior. Ahora bien, lo que atemoriza, lo que trae la ansiedad (*Angst*) es siempre un ente intramundano y amenazador.

La angustia de la pregunta por el ser lleva al no saber qué hacer, todo, incluido todo ente intramundano, pierde su significación. Y esta pérdida de toda significación de todo lo intramundano "abre" el mundo como mundo. Lo que angustia es cómo es que se es uno mismo (Gaos, 1993: 57). El *Angst* le quita al ser-ahí la posibilidad de comprenderse en el mundo en la ambigüedad del "se". El *Angst*, en fin, trae para el ser-ahí la inhospitalidad del ser-en-el-mundo y ante esto huye el ser-ahí, pero el propio huir óntico y existencial descubre o abre aquello de lo que se huye, pues el hecho mismo de huir significa que el ser-ahí ha tomado consciencia de

la pregunta constitutiva de la ontología fundamental: ¿Cuál es el ser del ser-ahí?. La posibilidad de no-ser del ser-ahí (la contingencia de ser), el ser-para-la-muerte es lo que lleva al ser-ahí al modo de la autenticidad. El ser-para-la-muerte es un “correr hacia delante”, hacia el encuentro. El correr hacia delante implica no huir, como sucedía en el ser-ahí en el modo inauténtico, ante lo que ha abierto el *Angst*, sino que se entrega a la posibilidad de la muerte. El ser-ahí en el modo auténtico acepta que se encuentra continuamente en el camino del poder no-ser, que acepta lo contingente de su ser-ahí. Nos interesa aquí la muerte no desde un punto de vista biológico o espiritual, el hecho del fallecimiento, sino como negación del ser-ahí, como posibilidad de no-ser. Este modo de ser auténtico es el estado de resuelto, en el cual el no-ser se aparece como una posibilidad más de su ser mismo.

Las **cosas**, los objetos, tienen un lugar muy importante en la ontología de Heidegger. Resulta extraño que no se haya recurrido a este autor por parte los post-procesuales que tan hambrientos de padres se han mostrado siempre¹e. La importancia de las cosas y de lo material en la definición del ser-ahí se advierte en el abundante uso que hace Heidegger de conceptos y frases como “ser entre cosas”, “curarse de útiles”, “instrumento”. De hecho, para Heidegger la pregunta

“¿Qué es una cosa? es la pregunta: ¿Quién es el hombre? Esto no significa que la cosa se transforme en una fábrica humana, sino a la inversa: hay que comprender al hombre como aquel que desde siempre va más allá de las cosas, pero de modo tal, que este ir más allá sólo se hace posible en cuanto las cosas salen al encuentro”.

“Debemos -dice el filósofo- movernos siempre en el Entre, entre hombre y cosa” (Heidegger, 1975). Las cosas, para Heidegger, son ante todo instrumentos, pero no se dan como algo aislado, sino que exige una totalidad de instrumentos dentro de la cual se define: antes de lo individual está descubierta la totalidad de medios. Ser no significa en primer lugar estar simplemente presente, sino que significa pertenecer a la totalidad instrumental que es el mundo (Vattimo, 1998: 30). Y aún esto no es estar en medio de la totalidad de instrumentos, sino que es un estar familiarizados con una totalidad de significados. De este modo llega a precisarse la noción de ser-en-el-mundo en virtud del descubrimiento de la instrumentalidad constitutiva de las cosas y del descubrimiento del signo como coincidencia de utilizabilidad y capacidad de referencia. Tener familiaridad con las cosas-instrumentos es tener familiaridad con una totalidad de significados. Las cosas pueden abrir y fundar la apartura del mundo, en cuanto hacen que se haga presente no sólo el ente intramundano, sino también las dimensiones constitutivas del evento del ser (Heidegger, 1995). Las cosas pueden abrir y fundar la apertura del mundo como lenguaje (más adelante nos referiremos a ello), lo que significa que existe pues un estrecho vínculo entre ambos (lenguaje y cosa).

También existen dos modos de ser-cosa de la cosa, que han acabado confundidos especialmente en la Modernidad. En *La pregunta por la cosa* Heidegger (1975) dice que, con el desarrollo de la ciencia moderna, se desarrolló una concepción de la cosa en la cual ésta

“es el punto material movido en la pura ordenación espacio-temporal o una composición correspondiente de tales puntos. La cosa así determinada vale en adelante como fundamento y base de todas las cosas y de su determinación e interrogación. Lo viviente se concibe como una superestructura y un agregado de lo no viviente (...). Pero este dominio de la cosa material como verdadera infraestructura de todas las cosas, llega más allá del ámbito de las cosas en general, hasta la región de lo ‘espiritual’”.

¹ La rama fenomenológica de la teoría post-procesual ha recurrido a Heidegger (cf. Tilley, 1993; Thomas 1996) y a otros filósofos de la fenomenología, especialmente Merleau-Ponty, pero casi invariablemente al referirse en estudios del paisaje (en cambio Dobres 1999). Recientemente se ha publicado un trabajo de carácter epistemológico sobre Heidegger (Karlsson, 2000). No obstante, la obra de Heidegger ofrece unas posibilidades muy por encima del uso restrictivo que se ha hecho hasta ahora de ellas por parte de los arqueólogos (*contra* Oudemans 1996).

Los profesores, se queja Heidegger, al hablar de la aridez que caracteriza a la interpretación académica de la poesía, “no saben nada acerca de la diferencia entre una cosa y un poema” (igual, nos atreveríamos a decir, que la mayor parte de los arqueólogos).

Un poema tiene algo que lo diferencia, digamos, de un martillo, aunque incluso el poema, como obra de arte, tiene un carácter de cosa (Heidegger, 1995: 13), que se manifiesta en la materia de la que se compone (ibid.: 20). De hecho, obra y utensilio están emparentados por ser ambos algo creado por obra del ser humano, hasta el punto que, según el filósofo, un útil es “una obra de arte a medias” (ibid. 22). La cosa-instrumento se caracteriza por su utilidad: “es ese rasgo fundamental desde el que estos entes nos contemplan, esto es, irrumpen ante nuestra vista, se presentan y, así, son entes” (ibid.: 22). Poniendo como ejemplo unas botas campesinas de un cuadro de Van Gogh dice que “las botas son tanto más botas cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. Es en el proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio” (ibid.: 26). El ser-utensilio del utensilio, así, reside en su utilidad. A este saber que el utensilio es útil sin necesidad de pensarlo se puede llamar *fiabilidad* y gracias a ella “la labradora se abandona a la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo” (ibid.: 27).

A poco que nos fijemos, podremos encontrar una relación entre el modo de ser-ahí inauténtico y los utensilios. El ser-ahí en el modo inauténtico vive en la seguridad y los utensilios, por su parte, en su ser-utensilio transmiten seguridad, una seguridad ontológica. Por otro lado, el ser-ahí vivía en el modo inauténtico por que no pensaba su ser-ahí. Se hallaba inmerso en la ambigüedad del “se” (*man*), de la no reflexión. De la misma manera, los utensilios son más utensilios cuanto menos se piensen, y cuanto menos se piensen más seguridad ontológica transmitirán, radicada ésta en la fiabilidad que expresa el ser-utensilio del utensilio. Resulta, sin embargo, que nosotros sí hemos reflexionado sobre las botas y esto ha sido posible porque el cuadro de Van Gogh “es la apertura por la que se atisba que es de verdad el utensilio. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser” (ibid.: 29). La obra nos ha dicho qué es el utensilio, pero también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad. No se puede pues considerar la cosa como un utensilio al que se concede una superestructura (ibid.: 31): esto era, precisamente de lo que se quejaba Heidegger en *La pregunta por la cosa*, al hablar de la interpretación académica de la poesía. Y menos todavía es la obra una cosa dotada de un valor estético añadido.

La obra de arte, decimos, desoculta lo ente y lo abre a la verdad. De hecho la obra es uno de los modos esenciales de descubrir la verdad. Este es el significado etimológico de *aletheia* en griego: lo no-oculto. La obra de arte revela la verdad, pero no se trata propiamente de *la* Verdad, sino de *una* verdad. Aunque no aparezca así determinada en su obra lo cierto es que para Heidegger no hay Absoluto ni verdades eternas (Heidegger, 1954) y la verdad que descubre la obra de arte no deja de ser algo contingente, aunque en *Der Ursprung* parezca lo contrario. En la obra de arte, además, está realizada la verdad no sólo como revelación o apertura, sino también como oscuridad y ocultamiento: a esto lo denomina “conflicto de mundo y tierra” (*Welt y Erde*). La obra se presenta, de esta forma, como una reserva de significaciones que han de descubrirse. Esta reserva es lo que Heidegger denomina

Erde. La obra manifiesta un *Welt* y al tiempo antepone la *Erde*. La existencia de la obra de arte se basa, de hecho, en la lucha (*kampf*) entre estas dos dimensiones: la dualidad entre la oscuridad y la luz en la obra. Esta batalla es también doble: es una batalla entre los “antiguos y nuevos dioses” (entre fundamento y novedad) por lo que se refiere al mundo en que se funda, pero es también un combate que afecta a la hermenéutica: arrojar luz, trae la sombra, siembre quedan reductos a la interpretación, nunca se agotan las posibilidades del ser de la obra.

La existencia misma de la obra se basa, tanto desde el punto de vista ontológico como hermenéutico en la constante lucha: “la tierra no puede prescindir de lo abierto del mundo. Por su parte el mundo tampoco puede deshacerse de la tierra “si es que tiene que fundarse sobre algo decidido como reinante amplitud y vía de todo destino esencial” (Heidegger, 1995: 41). De hecho, la Tierra sólo se percibe desde el momento en que se funda el mundo: en el momento en que la obra levanta un mundo y trae la tierra, se convierte en la instigadora de ese combate. Respecto al concepto de lo que Heidegger entiende por “mundo” (*Welt*) parece fuera de duda que se refiere a “cosmovisión” (*Weltanschauung*): “pensamientos, ideas, creencias, costumbres y sentimientos propios de una época” (Sadzik 1983: 108).

Obra de arte y utensilio viven de modo diferente en el mundo: para el filósofo la obra de arte se caracteriza por ser irreductible al mundo, lo que la diferencia de los instrumentos que son pura mundanidad. La obra de arte lleva consigo su propio mundo, no puede ser referida a las estructuras del mundo existente: es una *novedad radical*. La obra “nunca toma su don entre lo corriente y conocido hasta ahora” (Heidegger, 1995: 65), pero nunca viene, tampoco, de la nada: el arte es histórico, esencialmente histórico (ibid. 67), en tanto que herencia y en tanto que fundador de historia. Se trata de una *perspectiva general del mundo que entra en diálogo con nuestra perspectiva y que nos obliga a modificarla* o por lo menos a profundizarla. Esto es precisamente el *Stoss* (choque) de la obra de arte: al encontrarme con ella, “el mundo tal y como estaba acostumbrado a verlo se me hace extraño, es puesto en crisis en su totalidad, pues la obra es la propuesta de una nueva sistematización general, una nueva época de la historia” (Vattimo, 1993: 167). Abre un mundo porque representa una especie de “proyecto” sobre la totalidad del ente. Todo lo habitual y normal hasta ahora se convierte en no ente por obra de la obra y así pierde la capacidad de imponer y mantener el ser como medida: la obra sólo llega a ser obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en lo abierto por la obra.

El mundo inobjetivo al que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantienen arrobados en el ser (Heidegger, 1995: 37) se disuelve ante la obra: la verdad, dice Heidegger (ibid.: 62), nunca puede leerse a partir de lo presente y habitual. La obra no sólo produce un cambio interior en ese mundo, sino que modifica la apertura: produce un “cambio del ser”. La obra de arte está llena de una fuerza instituyente, crea realidad al desligarse de cualquier mundo previo. Pero ese cambio que produce la obra hace también que emerja lo inseguro: esta imponiendo su *Weltanschauung* (cosmovisión), esto es, hace que volvamos a ver-en-torno a partir del mundo que ha fundado. Heidegger nos pone como ejemplo un templo griego, alzado sobre una roca: “el árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo, sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son” (Heidegger, 1995: 35). La obra afecta a la totalidad de los entes entre los cuales se inserta. Es el

templo, dice, el que “por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos”. La obra hace al ente ser.

Heidegger introduce otro cambio en la visión de la obra de arte: “según el modo común de ver las cosas –escribe– la obra nace de la actividad y en virtud de la actividad del artista. Pero ¿en virtud de qué y a partir de qué el artista es lo que es? En virtud de su obra. Que una obra haga honor a un artista significa, en efecto: sólo la obra hace al artista un maestro del arte. El artista es el origen de la obra y la obra es el origen del artista”. O, como dice la sentencia latina: *sator opera tenet opera sator*. El creador contiene a la obra, la obra al creador. El ser-obra (*Werksein*) de la obra de arte afecta, por tanto, al ser-ahí del ser humano. El artista, dice el filósofo, “queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi como un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (Heidegger, 1995: 33). Esto se advierte especialmente en el ámbito esencial del arte: el lenguaje. El lenguaje es algo de que disponemos, pero que a su vez dispone de nosotros, se apropia de nosotros, con sus estructuras, delimita desde el comienzo el campo de nuestra posible experiencia del mundo (Vattimo, 1998: 114). Incluso se puede decir que más que disponer el ser humano del lenguaje, éste es el fenómeno que dispone de la suprema posibilidad de ser del hombre (Heidegger, 1983: 59).

Para Heidegger, por último, la obra de arte no proviene del ente, sino de la nada del ente: es, en consecuencia, creación. Crear se dice en alemán *dichten*, de donde deriva *Dichtung* “poesía”. *Dichtung* es ante todo creación de algo nuevo. Recordemos que también en las lenguas romances, “poesía” proviene de la raíz griega *ποιεω*, “hacer”. *La novedad radical del arte sólo puede darse en la palabra*. Es en el lenguaje donde se opera toda verdadera innovación ontológica, todo cambio del ser. Ahora bien, no todo hablar es creación: el habla puede ser mero instrumento de comunicación, que *se limita a articular y a desarrollar desde el interior la apertura ya abierta*: un simple instrumento de comunicación en el uso común cotidiano, un mero repetirse de un sistema de convenciones y significados adquiridos. Sirve para confirmar la seguridad ontológica del ser-ahí, mantenerlo en el “se” (como las “habladurías”, como ya hemos visto, Heidegger 2000: 186-189). Pero el discurso poético no se deja reducir de ese modo: con ella *nace un lenguaje no hablado entonces* y, así, un mundo nuevo. La poesía es, de este modo, el fondo que rige la historia (Heidegger, 1983). La poesía [*Poesie*, el arte del lenguaje] aparece como arte creador por excelencia puesto que la novedad radical puede darse sólo o principalmente en la palabra. El lenguaje es la sede del evento del ser. Y nosotros entendemos que ese lenguaje puede ser tanto el de las palabras como el de los objetos.

INTERPRETACIÓN SOCIOLÓGICA: CULTURA MATERIAL Y SEGURIDAD ONTOLÓGICA.

Los conceptos filosóficos de Heidegger tienen cierto correlato con determinados conceptos que utiliza hoy la sociología. Giddens y Bourdieu, por ejemplo, insisten en el concepto de “seguridad ontológica” y lo que significa su pérdida. La mayor parte de las sociedades premodernas viven en un determinado grado de seguridad

ontológica que permite su reproducción social, viven en el estado de la “inmersión” – *embeddedness*- que resulta perfectamente comparable al modo inauténtico del ser-ahí de Heidegger: “las incertidumbres, cuestiones existenciales y un sentido de la libertad y creatividad de la acción humana son puestas entre paréntesis mediante una reafirmación de tradiciones y hábitos de pensamiento que penetran las más profundas grietas de lo cotidiano” (Binkley, 2000: 235). La llegada de culturas complejas, como el Capitalismo, produce en las sociedades tradicionales la desinmersión –*disembeddedness*: trae consigo la existencia de instituciones y prácticas que desarraigan a los individuos de los “capullos protectores” (Giddens, 1987). Cuando las *posibilidades* (de ser y no-ser) se multiplican y la sociedad se vuelve más “desinmersa” con la consiguiente destrucción de las rutinas, prácticas recurrentes y cosmovisiones, desaparece la “seguridad ontológica”. O dicho de otra forma: ya no se sabe muy bien quién es “uno” (*man*). Surge la necesidad de comprenderse. Esto puede llevar al modo auténtico del ser-ahí, al asimilar el ser-para-la-muerte y alcanzar el estado de resolución. Pero la respuesta primera y más habitual es la de la huida ante la situación de temor y ansiedad (*Angst*) que produce la apertura del nuevo mundo. Esta segunda respuesta se advierte en la cultura material a través de un fenómeno que conocemos como *kitsch*.

El *kitsch* es, principalmente un problema contemporáneo, propio de la Modernidad y su cultura material (Binkley, 2000: 132), con lo que la licitud de su aplicación a sociedades preindustriales puede resultar más que discutible. Un examen de las características del *kitsch* tal como las exponen Giddens (1987), Bourdieu (1991) o Binkley (2000), sin embargo, demuestra las posibilidades heurísticas del concepto para culturas no capitalistas. Bourdieu (1991), por su parte, considera el arte *kitsch* propio de los grupos dominados por la escasez de recursos y otras preocupaciones funcionales. En opinión su opinión, el *kitsch* busca el máximo efecto con el mínimo coste. En cambio el *kitsch*, para Binkley (2000), se caracteriza por la “inmersión” (*embeddedness*). Este autor (Binkley, 2000: 136) considera que, por encima de las diferencias económicas o de clase, el *kitsch* surge de la inseguridad ontológica en un mundo con miles de elecciones posibles (posibilidades del ser, que dice Heidegger) y altos riesgos (entre ellos la posibilidad de no-ser). La clave de la gramática del *kitsch* sería la repetición, que significa, no un fallo en el intento de ser autónomo, sino lo contrario: un “logro de dependencia” (*ibid.*: 141). El *kitsch* copia elementos de alto estatus, pero también trata de emular “las rústicas cualidades de tradiciones vernáculas que se van desvaneciendo” (*ibid.*: 142). Esto le permite crear, mediante el recurso a la repetición, una red de “familiaridad y comodidad”. La emulación del *kitsch*, en opinión de Binkley (*ibid.*: 142-143), no debe ser entendida en el sentido de apropiación del sentido original de la obra emulada. La innovación cultural se subordina a un mensaje familiar previo y así se domestica y se logra una cierta vuelta a la seguridad ontológica, a la autocomprensión del ser-ahí.

La situación aquí planteada es muy similar en muchos aspectos a las cuestiones que trata Heidegger respecto al ser y al lenguaje. La idea de “inseguridad ontológica” recuerda al estado que arroja la *Angst* heideggeriana. Heidegger interpreta esto desde el punto de vista del lenguaje fundamentalmente, en su capacidad de apertura del ser. “El lenguaje, dice Heidegger (1983: 58), es lo que crea el lugar abierto de la amenaza al ser y el extravío y, por tanto, la posibilidad de pérdida del ser”. El lenguaje es el bien más preciado del ser humano, pero es

también el “más peligroso de todos” (en palabras de Hölderlin²), precisamente por su capaz de llevar a la pérdida y a la confusión, a la situación de angustia del *Dasein*. “El fruto, escribe Heidegger (*ibid.*) citando a Hölderlin, ha de empezar por hacerse más común, más cotidiano, y entonces pertenecerá a los mortales”. El lenguaje es lo que obtiene la posibilidad de estar en medio de lo abierto del ser y esta posibilidad se funda en el hecho de que el lenguaje sirve para entender³ y ofrece garantía de que el ser humano pueda ser en cuanto histórico (enraizado). El lenguaje se funda en la conversación. Y eso es lo que logra el *kitsch*: permite la posibilidad de estar en medio de lo abierto del ser, puesto que permite al ser-ahí ser en cuanto histórico, y dicho permiso se establece a través de una conversación que se suele denominar con el término sociológico de “negociación”. La conversación y el ser-humano en cuanto ser-histórico hacen que el “fruto” –el contenido de la metáfora de la transformación- se haga común y cotidiano. El lenguaje destruye el mundo anterior al fundar uno nuevo, pero en su condición de ser-histórico, el ser humano evita el conflicto y la “desinmersión”.

Cabe decir, por consiguiente, que la función del *kitsch* es amortiguar el impacto (*Stoss*) de la fundación del mundo que trae consigo la obra de arte. Pero ¿qué es, en términos sociológicos y de cultura material, la obra de arte? La obra de arte es cualquier elemento o conjunto de elementos de cultura material que producen el *Stoss*, el choque, y la impresión de que se asiste a la fundación de un mundo: el sentimiento de quien ve un mundo en el mismo acto de nacer, o, utilizando la frase de Wittgenstein: es contemplar el mundo como un milagro. La cultura material no aparece como mero epifenómeno de la cultura o reflejo ancilar de ésta, sino que es ella la que puede desencadenar el choque (*Stoss*), por encapsular de forma metafórica todo el contenido estructural de una cultura. El propio Heidegger (1995) dice que “allí donde la producción aporta expresamente la apertura del ente – la verdad– lo producido es una obra”. Así pues, no es necesario que la obra de arte, entendida de esta manera (como ser-obra: *Werksein*), tenga porqué ser una obra de arte, en el sentido tradicional: es decir una catedral gótica o una escultura griega. Un plato de cerámica o la casa en la que se habita pueden convertirse en obras de arte al producir en el ser-ahí el *Stoss* (choque) que desencadena el *Angst* (angustia). De hecho, son tan entes intramundanos, como diría Heidegger, como la catedral y la estatua y recordemos que es un ente intramundano el que desencadena el *Angst*.

¿Cómo puede ser esto así? ¿Cómo puede una silla o una radio, pongamos por caso, hacer que nos planteemos nuestro ser-en-el-mundo? Pues porque, como decíamos más arriba, la cultura material es un lenguaje y como todo lenguaje, tiene un carácter referencial: de la misma manera en que no es lo mismo decir que el mar es azul que decir que el mar está “siempre recomenzado”⁴, tampoco es lo mismo comer de una fuente común que comer de un plato. Ahora bien, llegado cierto momento decir que el mar está siempre recomenzado puede ser tan habitual que no entrañe una mirada nueva, sino que acabe describiendo meramente la realidad (el “fruto” se ha hecho común). Lo mismo sucede con la vasija de barro: el plato puede

² “(...) el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que creando, destruyendo y sucumbiendo y regresando a la Maestra y Madre que vive eternamente atestigüe lo que es:/ haber heredado, haber aprendido de ella, lo más divino suyo, el amor que todo lo sustenta”.

³ Aquí retomará Gadamer su discurso.

⁴ Conocido verso de Paul Valéry (*Le Cimetière Marin*), poeta teórico de la poesía como creación de un mundo (cf. Rosales, 1992 y Vattimo, 1993).

llegar a ser, como de hecho ha sucedido, lo cotidiano y dejar de constituir una revolucionaria forma de pensar nuestras relaciones sociales. Así como el habla se puede convertir en poesía y revelarnos la verdad, los utensilios pueden transformarse en obras de arte: ambos fundan mundos nuevos, nuevos modos de ser-en-el-mundo. Hay que tener en cuenta, como señalábamos, que Heidegger distingue entre *Dichtung*, poesía en sentido lato, y *Poesie* (poesía en el sentido tradicional). Ésta última es la forma creativa del lenguaje verbal, mientras que *Dichtung* puede ser la música, la arquitectura o la pintura. Todo lenguaje es poesía en el origen (Sadzik 1971: 151), con lo que todo objeto puede ser obra de arte. Sólo es necesario usar el lenguaje o los objetos de forma tal que produzcan el *Stoss*, la apertura del ente: es decir, como poesía (*Dichtung*).

Y por último ¿qué clase de cultura material puede producir el *Stoss*? Pasaremos revista brevemente, y como mera ilustración, a tres casos: la Edad del Hierro centroeuropea entre los siglos VII y V a.C., la romanización de la Europa templada (siglo I a.C.-II d.C.) y la imposición de la Modernidad en Galicia durante el siglo XX.

En el primer caso, los pueblos centroeuropeos de la Primera Edad del Hierro entran en contacto con el Mediterráneo y su cultura material o, podríamos decir también, con el Mediterráneo a través de su cultura material. La primera Edad del Hierro en Centroeuropa supone un potente cambio ontológico, que lleva a repensar el ser-ahí y a la construcción de nuevas identidades: la asimilación de distintos elementos mediterráneos y los elementos sociales a los que hacen referencia (pensemos en la vajilla simposiaca) llevan a una negociación del ser, al menos del ser de la elites. La fundación del mundo nuevo implica, al final, a la creación de un estilo nuevo, lo que conocemos como Arte de LaTène (fig. 3), en la cual se incorporan elementos mediterráneos, tracocimerios y centroeuropeos: el *kitsch*, que los arqueólogos denominarían sincretismo, ha creado una nueva seguridad ontológica mediante la mezcla de elementos que desde el siglo VII tienen un papel importante en la autodefinición de las elites centroeuropeas. Lo que ha surgido, a mediados del siglo V a.C., es una nueva identidad (Kristiansen 1998: 341-342), o lo que es lo mismo, un nuevo modo de ser-en-el-mundo, una nueva forma de explicarse y de ser “uno” (*man*).

En el caso de lo que se ha venido denominando “romanización”, el *Stoss* afecta no sólo a las elites, sino a todas las capas de la sociedad en un período de tiempo más o menos amplio. En este caso es Roma a través de su cultura material la que desencadena el *Stoss* y, ahora de forma más clara, el *Angst*, el temor. El temor es a no-ser, a ser-para-la-muerte: la conquista de un territorio por Roma fundamentalmente a partir de Augusto trae cambios de envergadura en la identidad de las poblaciones ocupadas (Woolf 1998). Si la cultura material mediterránea existía en el margen del mundo centroeuropeo, la cultura material romana se impone en medio del territorio propio, lo que significa que el *Stoss* afecta no sólo a unos privilegiados que negocian su ser-ahí contra los demás, sino que todos los individuos de la sociedad se ven lanzados a un repensar su identidad, lo que da lugar a distintas soluciones. La forma primera de tratar con la nueva cultura es, una vez más, el sincretismo: es el modo de digerir el nuevo léxico sin atragantarse. Pero esta vez se trata de una huída hacia delante, un estar en lo abierto del ente: esto es, una adopción de los elementos extraños entendidos como necesarios y

fundamentales para el ser-ahí, para comprenderse en un mundo nuevo. Como el *kitsch* que predomina en nuestra sociedad, el arte galaicorromano del siglo I d.C. recurrió a la tradición vernácula: a las cabezas, las esvásticas, las rosetas y los cordados del arte indígena. Pero también a los elementos romanos de alto estatus: como la arquitectura, aras o relieves de togados en contextos de cultura material indígena o integrados como detalles de ésta. No se trata de “enriquecer” el templo indígena, un *fanum* galo pongamos por caso, con los valores del templo romano en su contexto original, sino que el templo se pre-comprende a través de un “mensaje familiar previo” y así se domestica la fuerza fundante de la obra de arte. A partir del siglo II d.C. el recurso a los elementos indígenas –o a la manipulación indígena de elementos romanos- ya no será necesario en la mayor parte de los contextos: la seguridad ontológica ya no se basa en la negociación entre el ser-indígena y el ser-romano, entre los “antiguos y nuevos dioses” sino en el ser-romano exclusivamente. La cultura extraña ha acabado de desplazar a la local, de la que ha heredado algunos elementos: el “se” vuelve a imperar como modo de ser-ahí. El fin de la discusión de la identidad lleva a la imposición definitiva de la metáfora estructuradora de la identidad romana, que acaba generando una multitud de metáforas conservadoras, forzosas, orientacionales. La seguridad ontológica, en este caso, se basa en la adopción de una nueva identidad: el ser-romano.

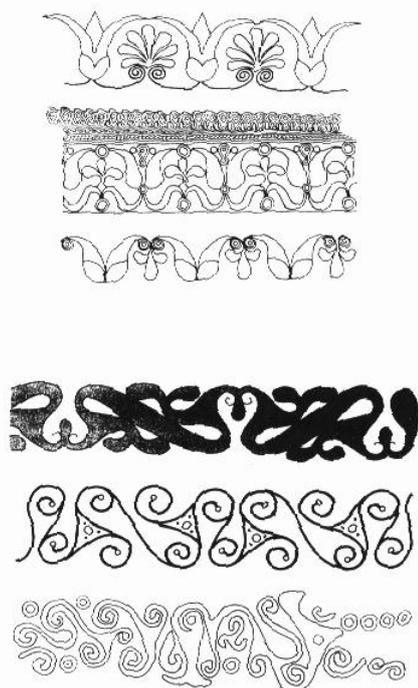


Fig. 3. Arte etrusco: mundo nuevo (*Welt*); y arte laténico del siglo V a.C.: asimilación del mundo nuevo a través de la tradición (*Welt* más *Erde*: *kitsch*). Según Kruta (1993: 433).

Por último tenemos el caso de la Modernidad en la Galicia del siglo XX. Aquí el *Stoss* viene de la mano no de las relaciones comerciales, como en el primer caso, o de la conquista, como en el segundo, sino de la emigración. La marcha a los países desarrollados de América o Europa desde fines del siglo XIX a los años 60 del siglo XX pone a los gallegos, inmersos en una sociedad agraria premoderna, en contacto con la cultura material capitalista, cuyo capacidad de producir el choque (*Stoss*) es superior a cualquier otra cultura material de la historia. El ser-ahí vive la fundación del mundo nuevo como un auténtico desocultamiento de lo ente, una revelación de la Verdad. Si en el caso de la Edad del Hierro el *Stoss* había llevado a la asimilación de determinados elementos sin que ello desautorizase las identidades heredadas, si en el caso de la romanización el *Stoss* lleva a la construcción de una identidad híbrida, galaicorromana, britanorromana o galorromana que a la larga es un triunfo del ser-romano, la Modernidad en la Galicia del siglo XX, como en tantos otros sitios, es un *Stoss* tan poderoso que la fundación del mundo nuevo no permite la huida ante el *Angst*, sino el correr-hacia-la-muerte, la asimilación del no-ser, la negación del “uno” (*man*) y el cambio a un ser-ahí como “uno mismo”, como individuo. Esto se observa en la cultura material de los regresados de la emigración en sus edificios, en la forma en que se imponen en el paisaje y se relacionan con la comunidad, pero también en muchas otras cosas que no cabe exponer aquí, como el uso del espacio, el concepto de la higiene, la construcción del género, etc. (González Ruibal, e.p.). La revelación de la Verdad se vive ahora con fanatismo de neófito: no es que se asimile la posibilidad de no-ser como una de las posibilidades del ser-ahí, sino que el no-ser se plantea como un paso necesario para alcanzar un ser-ahí en el modo auténtico, que es la Modernidad. O, volviendo al lenguaje de Heidegger: “sólo en la obra de arte se muestra la Tierra en toda su verdad, es decir, como fondo oscuro”. Sólo en las obras de la Modernidad se muestra el mundo preindustrial como “fondo oscuro”, del que hay que huir.

En los tres casos el mundo que hasta entonces parecía obvio se hace sentir extraño y no familiar; en todos los casos la obra pone en discusión nuestro modo de ver y habitar el mundo (Vattimo, 1993: 165). También en los tres casos el desocultamiento de lo ente trae consigo la lucha (*kampf*) entre lo que se abre y lo que se cierra, entre la novedad radical y la herencia. En cada caso, el resultado del combate tiene un carácter diferente: la obra de arte implica una destrucción mayor o menor de la antigua cosmovisión, en buena medida dependiente de la vivencia que los individuos tienen de la cultura material que desencadena el *Stoss*: una vivencia periférica en el caso de la Edad del Hierro centroeuropea; plena pero asimilada a través de un fuerte sincretismo (*kitsch*) en el caso de la romanización; total, absoluta y destructora en el caso de la Modernidad. Así, el *Stoss* desencadena el *Angst*, la ansiedad de la pregunta sobre el ser/identidad, con diferentes resultados: la asimilación de la parcialidad del ser de la obra como posibilidades del ser-ahí (Edad del Hierro), la huida con la caída final en el no-ser (Romanización), y la aceptación del no-ser (Modernidad). Todo lo cual se puede interpretar como una prevalencia de la Tierra (*Erde*) sobre el Mundo (*Welt*) en el primer caso, una prevalencia del Mundo sobre la Tierra en el último caso, mientras que la romanización pasa por un largo período de lucha (*kampf*), que significa tener al ser en lo abierto, hasta que se impone el Mundo. La *Erde*, la reserva y fundamento, no desaparece en ningún caso.

CONCLUSIÓN.

Para concluir nos gustaría llamar la atención sobre tres puntos:

- 1- La necesidad de pensar sobre el Ser, en la arqueología en general y en la arqueología de la identidad en particular: el cambio de identidad –el cambio cultural- es, por encima de todo, un cambio ontológico (Barrett, 1994).
- 2- En relación con esto, la necesidad de pensar el ser-ahí como posibilidad, entre las que se encuentra la posibilidad de no-ser, y no como mera presencia cuyas propiedades se alteran sin que se altere el ser.
- 3- Los objetos, como el lenguaje, tienen el poder de limitar o ampliar nuestra experiencia, de mantenernos en el modo inauténtico del “se” o de arrojarnos al encuentro con nuestro ser-ahí, con nuestras posibilidades de ser. Es necesario distinguir entre la cosa y el poema: entre el utensilio y la obra de arte. La cultura material tiene un papel importante en la mayoría de los cambios culturales, es decir en los cambios de identidad. No podemos entender igual el lenguaje de los objetos cuando se utiliza para mantener (estructurar) la realidad, que cuando se utiliza para destruir (reestructurar) la realidad. Hay que recuperar, en fin, la capacidad de ver “la pasión en las cosas” (Glassie 1999: 185)

BIBLIOGRAFÍA.

- BARRETT, J. (1994): *Fragments from Antiquity*. Blackwell, Oxford.
- BINKLEY, S. (2000): “Kitsch as a Repetitive System. A Problem for the Theory of Taste Hierarchy”. *Journal of Material Cultural* 5(2): 131-152.
- BOURDIEU, P. (1991): *La Distinción*. Anagrama, Barcelona.
- HEIDEGGER, M. (1954) [1943]: *Von Wessen der Wahrheits*. Frankfurt.
- HEIDEGGER, M. (1975) [1962]: *La Pregunta por la Cosa*. Alfa Argentina, Buenos Aires. E. García Belsunce y Z. Szankay.
- HEIDEGGER, M. (1983) [2ª ed. ampliada 1951]: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Ariel, Barcelona. Trad. J. Mª. Valverde.
- HEIDEGGER, M. (1995) [1950]: *Caminos de Bosque*. Alianza, Madrid. Trad. H. Cortés y A. Leyte.
- HEIDEGGER, M. (2000) [1927]: *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica, Madrid. Trad. J. Gaos (1951).
- GAOS, J. (2000) [1951]: *Introducción a El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- GIDDENS, A. (1991): *Modernity and Self Identity*. Stanford University Press.
- GLASSIE, H. (1999): *Material Culture*. Indiana University Press.
- GONZÁLEZ RUIBAL, A. (e.p.): “(Etno)arqueología da emigrazón: do Antigo Réxime a Modernidade através da cultura material”. *Brigantium* 12.
- KARLSSON, (2000): Why is there material culture rather than nothing?. *Archaeology and Philosophy*.
- KRISTIANSEN, K. (1998): *Europe Before History*. Cambridge University Press.

- OUDEMANS, C.W. (1996): Heidegger and Archaeology. *Archaeological Dialogues* 3(1): 29-33.
- ROSALES, L. (1992): *La Carta Entera. Oigo el Silencio Universal del Miedo*. Visor, Madrid.
- SADZIK, E. (1971): *La estética de Heidegger*. Barcelona.
- THOMAS, J. (1996): *Time, culture and identity*. Routledge, Londres.
- TILLEY, CH. (1993): *A phenomenology of landscape*. Berg, Nueva York.
- VATTIMO, G. (1993) [1967]: *Poesía y ontología*. Universidad de Valencia.
- VATTIMO, G. (1998) [1985]: *Introducción a Heidegger*. Gedisa, Barcelona.
- VYCINAS, V. (1961): *Earth and Gods. An Introduction to the Philosophy of M. Heidegger*. Martinus Nijhoff, La Haya.
- WOOLF, G. (1998): *Becoming Roman*. Cambridge University Press.
- YOUNG, J. (2000): *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge University Press.

