

Luis Alberto Fallas López¹

UNA LECTURA DESDE HEIDEGGER DE LA τέχνη EN PLATÓN Y ARISTÓTELES

Este estudio pretende considerar la lectura heideggeriana de la visión griega de la técnica. Para ello se toman como perspectiva los mismos textos helénicos, fundamentalmente en sus dos máximas expresiones: Platón y Aristóteles. En la primera parte se repasan tres de los más importantes escritos heideggerianos que contienen referencias a la técnica, a saber, "La doctrina de Platón acerca de la verdad",² "El origen de la obra de arte"³ y "La pregunta por la técnica";⁴ en particular los juicios sobre la τέχνη griega y su relación con la ἀλήθεια. La segunda sección del trabajo presenta una descripción de algunas de las más significativas concepciones de la τέχνη que aparecen en los textos platónicos y aristotélicos; es de nuestro particular interés estudiar sobre todo el pensamiento del discípulo de Sócrates, bajo el supuesto de que en él ya estaba preanunciada la doctrina aristotélica y, además, de que su aporte al problema de la verdad en correlación con la técnica es primordial. Finalmente, establecemos la concatenación conclusiva entre las dos secciones.

Es necesario tener en cuenta, a propósito de este recorrido que emprendemos, que Heidegger opta por considerar la τέχνη desde Aristóteles y no desde Platón. Las razones que pueda dar el pensador alemán para ello no las conocemos, aunque podría argüirse que el Estagirita parece ser el primero en distanciarse de la común representación de la técnica, conforme con la cual ella "es un medio y un hacer del hombre",⁵ visión que Heidegger denomina "determinación instrumental y antropológica de la técnica".⁶ En Aristóteles, al menos en *Metafísica* A 1-2 y en *Ética a Nicómaco* VI 4, la τέχνη aparece como un grado de saber que tiene el talante de virtud intelectual; no se trata de un medio para sobrevivir o para hacer "progresar" a la humanidad o de una simple manera de hacer, es un modo de saber que define nuestro ser, que manifiesta nuestra esencia.

Pero, ¿será esta una propuesta realmente innovadora en el pensamiento griego? Uno de los fines, quizás el principal, de este trabajo es relativizar esta afirmación. El medio para ello es el pensamiento de Platón, especialmente en lo que concierne al problema de la

¹ Luis Alberto Fallas López. Escuela de Filosofía. Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: lfallas@cariari.ucr.ac.cr

² En *Cuadernos de filosofía*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1953.

³ En *Sendas perdidas*. Losada, Buenos Aires, 1960.

⁴ En *Revista de filosofía de la Universidad de Chile*. Santiago, vol. V, n° 1, 1958.

⁵ Martin Heidegger, "La pregunta ...", pág. 56.

⁶ *Idem*.

verdad; a él incluso nos hemos atrevido a releerlo hacia el final con ojos heideggerianos, otorgándonos la licencia del tiempo, pero fundados en la idea de que en Platón hay ventanas abiertas para fisgonear con Heidegger la esencia de la τέχνη.

Quizás debimos haber dedicado muchas páginas a Aristóteles y pocas a Platón, como tal vez lo querría Heidegger, pero quisimos hacer lo contrario, convencidos de que la filosofía platónica no es un mero antecedente de Aristóteles, sino un presupuesto fundamental e insoslayable para él.

HEIDEGGER INTERPRETANDO A LOS GRIEGOS

La vuelta (Kehre) que Martin Heidegger impone a su pensamiento en los años 30' marca una nueva búsqueda en su interpretación de la filosofía griega. El tema del ser sigue siendo la incógnita primordial, pero en este giro ya el "ser ahí" (Dasein), no es el factor determinante; la analítica del *Dasein* de *Ser y tiempo* da paso a una indagación del ser mismo sin entes preponderantes. Este es el momento en que la verdad va a ser el elemento esencial para la comprensión del ser, verdad que va a tener su más clara expresión en aquel hacer -comprender- que los griegos llamaron τέχνη.

La verdad - ἀλήθεια

El Heidegger de *Ser y tiempo*, que creía en la verdad como fruto de la relación intencional entre el Dasein y los entes, que por ende no es sino un hecho de nuestra cotidianidad, da paso a una visión helénica de la misma: la desocultación. Trátase de una especie de ámbito en el que se da una "apertura" del ser, mas se trata de una hendidura que goza de una suerte de proceso dialéctico por el cual el ser se desoculta y oculta de un modo tal que incluso puede hablarse de una historia del mismo.

Justifiquemos etimológicamente esta cuestión: los griegos utilizaron posiblemente desde sus orígenes la palabra ἀλήθεια (ἀληθείη en épico y jónico, ἀλάθεια en dórico)⁷ para designar la verdad. Ἀλήθεια está compuesta por un prefijo negador 'α' y una raíz de no muy clara procedencia: bien podría venir de λήθη (olvido) o Λήθη ("el Leteo, río de los infiernos, cuyas aguas hacían olvidar de pronto todo lo pasado a quien las bebía"⁸); a este propósito es interesante una forma verbal derivada: ἀλήθεις (participio de ἀλάομαι) que significa 'errar', 'vagar con extravío'; o bien puede tener su origen en una de las variantes del verbo λανθάνω, a saber λήθω, que en general se traduce como 'ocultarse', 'escaparse'. Heidegger considera que es uno el sentido: des-ocultación:

⁷ En Homero se puede confrontar *Ilíada* 24, 407; 23, 361; u *Odisea* 11, 507. Para esta referencia hemos consultado A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*. Hachette, Paris, 1950; pág. 76.

⁸ Sebastián Yarza, *Diccionario griego-español*. Sopena, Barcelona, 1984; pág. 454.

"Recordando la palabra ἀλήθεια de los griegos, la pensamos como desocultamiento de lo existente".⁹

Esto no es otra cosa que ese espacio abierto que va mudándose¹⁰ en su carácter, dada la constante lucha en búsqueda de mayor "desocultación". Es precisamente Platón quien describe este hecho en su "Alegoría de la caverna" (*República* VII, 514a-517a). En este conocidísimo pasaje el ateniense hace una representación del tránsito de las llamadas apariencias a la contemplación del Bien absoluto y la vuelta hacia las sombras. Según la interpretación heideggeriana del pasaje,¹¹ esta verdad como desocultamiento está esencialmente unida al concepto de παιδεία, al suponer que el desocultamiento es de un modo u otro un proceso educativo-cultural.

"La *paideía* hace mención al giro de todo el hombre en el sentido del desplazamiento, mediante habituación, del dominio de lo que de inmediato viene a su encuentro, a otro dominio en el cual el ente mismo aparece".¹²

El hombre encadenado, que en la alegoría representa a cualquiera de aquellos que confían en las apariencias, al mirar las sombras de los objetos que son mostrados, asume como verdadero -ἀληθές- eso que se le presenta, pero una vez liberado llega ciertamente a una morada superior en sus posibilidades veritativas, a una mayor desocultación, a pesar de lo cual aún le parecen más verdaderas aquellas sombras, dada su falta de habituación.

La verdad no es sino una apropiación paulatina de la esencia de lo existente que, según el mismo Platón, tendría su culminación en la contemplación de las ideas puras. Pero esto no habla de un camino sencillo, especialmente cuando es posible volver atrás en busca de la seguridad que aportaban las visiones anteriores. En efecto, indagar la verdad implica una perturbación de nuestra habitualidad; el prisionero que se desencadena, al mirar de pronto el fuego,

siente entonces una insólita reversión de la mirada inmediatamente como una perturbación del comportamiento habitual y del pensar consuetudinario".¹³

La caverna era lo real y verdadero, al desocultarse su estado veritativo se modifica radicalmente, por ende su *status* ontológico varía. El desocultamiento no acontece por causa del sujeto, el que más bien necesita acostumbrarse a la nueva situación: enceguecido por el excesivo resplandor, todavía disfruta más de las tinieblas.

⁹ "El origen ...", pág. 42.

¹⁰ Heidegger incluye un proceso que no viene con la misma palabra: 'α' no es lo mismo que 'des'. En alemán la palabra que utiliza es *Entbergen* que corresponde efectivamente a *desocultar*.

¹¹ En el ensayo "La doctrina de Platón acerca de la verdad".

¹² *Ibidem*, pág. 43.

¹³ *Ibidem*, pág. 40.

Heidegger asume que la verdad del griego era esta suerte de desocultamiento, que incluso para él mismo es el más apropiado -ontológico- concepto de verdad. Pero esto que con toda evidencia describe la alegoría platónica, lleva en sí una ambigüedad. Platón, quizás sin tener conciencia plena de ello, en el mismo texto de que hemos venido hablando deja entrever una nueva especie de verdad: ὀρθότης. Y es que en medio de ese proceso de desocultamiento tiene un papel preponderante ἡ τοῦ ἀγαθοῦ ἰδέα -la idea del bien-, la "causante misma de todo lo bello y todo lo justo" (πάντων αὕτη ὀρθῶν τε καὶ καλῶν αἰτία),¹⁴ la señora que otorga la verdad y la percepción (κυρία ἀλήθειαν καὶ νοῦν παρασχομένη).¹⁵ Con ella al frente, el proceso cognoscitivo no es más que un tipo de ajuste que realiza el sujeto por sí mismo para poder asumir el aspecto -εἶδος- que muestra lo conocido; en otras palabras, la verdad no es sino una especie de adecuación entre los dos extremos de la cognición: uno, cuyo conocer procede por gracia de la idea del bien, el otro, un objeto pasivo, que no obstante exige una cierta homologación al sujeto,¹⁶ pero que realmente no produce verdad.

La justeza del mirar, y subsiguientemente del anunciar, que es en resumidas cuentas esta segunda verdad platónica, supone que el problema central está en el comportamiento del sujeto humano, al concernir a este la búsqueda de una determinada adecuación o correspondencia entre su entendimiento y el objeto. Como consecuencia de esto el "ser" mismo expresado en el ente queda supeditado al arbitrio del cognoscente.¹⁷

Surge de aquí mismo el alejamiento del concepto de verdad en cuanto ἀλήθεια cuyas consecuencias ontológicas distan mucho de ser positivas. A partir de esta ambigüedad en Platón se inicia lo que Heidegger denomina "olvido" del ser, fenómeno que no encuentra solución definitiva por parte del hombre.

Muy a pesar de ello en Platón este asunto es ambiguo, no solo porque en principio utiliza el primer sentido: ἀλήθεια, sino también porque la primacía de la idea del bien permite aún un tipo de desocultamiento:

"Estos dos enunciados ('la idea del bien es la causa de lo justo y lo bello de todo' y 'es la señora que concede la verdad y la percepción') no corren a la par como para que a las *ortha* (lo justo) corresponde la *alétheia*, y a las *kala* (lo bello) corresponde el *nous* (la percepción); antes bien, esta correspondencia marcha a través y desacortada. A las *ortha*, a lo justo y su justeza, corresponde la recta percepción, y a lo bello corresponde lo desoculto, pues la esencia de lo bello consiste en ser lo *ekfanéstaton*".¹⁸

¹⁴ Platón, *Republica* 517c 2.

¹⁵ *Resp.* 517c 5.

¹⁶ "Como consecuencia de esta adecuación de la percepción como adecuación de un *ideín* a la *idéa* existe una *homoíosis*, una congruencia del conocer con la cosa misma" ("La doctrina de...", pág. 52).

¹⁷ Se debe tomar en cuenta que la verdad está íntimamente unida al ser, pues ella no es más que su expresión: "se entiende generalmente por metafísica la verdad de lo existente como tal". (Heidegger, "La frase de Nietzsche: Dios ha muerto". En *Sendas perdidas*, pág. 174.)

¹⁸ "La doctrina ...", pág. 53.

Con respecto a la justeza del mirar el pensamiento platónico reina a través de los tiempos. El mismo Aristóteles, su primer crítico, más bien aclara el camino al concebir la verdad como producto del entendimiento en su enunciar juzgativo; en el Estagirita:

"la *alétheia*, como lo opuesto a *pseudos*, es decir, a lo falso en el sentido de lo no justo, es pensada como justeza".¹⁹

Así podemos decir de Tomás de Aquino, Descartes, Nietzsche y acaso del mismo Heidegger en su primera época.

El otro extremo, la belleza como desocultamiento, no parece tener mayores consecuencias, aunque resulta al fin de cuentas un crucial punto a desarrollar. En efecto, la τέχνη como arte en Heidegger nos depara la verdad, aunque su aporte no debe desdibujarse desde esteticismos o subjetivismos, sino asumirse desde la pregunta por el ser.

Tέχνη y verdad

El ocultamiento del ser producido por la mutación en el concepto de verdad exige reconsiderar la "historia del ser". En esta historia ha habido momentos que trascienden la verdad impuesta, vislumbrando el sentido del ser. Dichos momentos, conforme con los mismos requerimientos que hemos conocido de Platón, son los propios del arte. Heidegger encuentra en algunas manifestaciones artísticas la revelación de la ἀλήθεια misma, pues "la esencia del arte es el poner-en-obra la verdad",²⁰ precisamente en cuanto desocultamiento de lo existente.

Para poder explicitar este sentido del arte se debe recurrir al griego, pues la palabra correspondiente: τέχνη, parece encerrar los significados más apropiados, aunque, como señala el mismo Heidegger, los helenos no llegaron a comprender todas las posibilidades de su idioma.²¹ Τέχνη fue utilizada tanto para hablar del trabajo artesanal (acaso 'técnico', como lo llamamos ahora), cuanto para decir del arte; pero si nos adentramos en su sentido profundo, advertiremos que

"τέχνη no significa absolutamente nunca una clase de tarea práctica. Antes bien, esa palabra designa un modo de saber".²²

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ "El origen ...". En *Sendas perdidas*, pág. 59.

²¹ Un ejemplo: "La esencia de la verdad como ἀλήθεια permanece impensada en el pensamiento de los griegos". (*Ibidem*, pág. 42)

²² *Ibidem*, pág. 49.

Aristóteles lo había manifestado con toda claridad en el primer libro (cap. 1) de la *Metafísica* al ponerla por encima de la ἐμπειρία en la gradación del εἰδέναι-saber-.

El saber es una manera de ver: el "percibir lo presente como tal"²³ en su mayor y mejor expresión. Por eso, la τέχνη no se trata de una posible comprensión del hacer humano, ni una mera formulación de teorías sobre lo existente, es más bien

"el mirar más allá, inicial y permanente, de lo existente. Este estar más allá realiza en distintas formas, en distintas vías y en distintos ámbitos, todo aquello que a lo existente le facilita su derecho proporcional, su determinación posible, y, por ende sus límites. Saber es la capacidad de poner en práctica el ser".²⁴

Esto es especialmente evidente en las obras de arte, síntesis de un esfuerzo creador que supera incluso cualquiera de nuestros discursos. En efecto,

"la obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir, el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente. En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente."²⁵

De una manera particular, el artista instauro un mundo al abrir, desnudar o iluminar la φύσις misma, es decir, el ser. Esa obra no puede ser supeditada a su creador o degustador, ella les trasciende inevitablemente, pues se trata nada menos que del acaecer de la verdad, que no es sino el despliegue del ser mismo.

No obstante la τέχνη como manifestación "artística", que pareciera la manera privilegiada de hacer traslucir el ente, no parece suficiente para expresar todo el complejo fenómeno τέχνη, el cual tiene una relación evidente con la ποίησις en general. En efecto, si nos vamos más allá, incluso lo que denominamos propiamente *técnica* sigue los pasos del arte:

"¿Qué tiene que ver la técnica con el desocultar? Respuesta: Todo. Pues, en el desocultar se funda todo pro-ducir."

Según estima Heidegger, la τέχνη en general fue relacionada por los griegos con la ἐπιστήμη, es decir, fue considerada un modo de acercamiento a la verdad, un modo de desocultar, precisamente el que produce -ποίηση-:

²³ "El origen...", pág. 49.

²⁴ Heidegger, *Introducción a la metafísica*. Editorial Estudiantil de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Costa Rica, San José, 1982; pág. 152.

²⁵ "El origen ...", pág. 32.

"Ella desoculta lo que por sí mismo no se pro-duce, ni está ahí delante, por lo que puede aparecer y ocurrir ya de una manera, ya de otra."²⁶

Producir es sacar a la luz lo que no existe, instaurar engendrando lo que faltaba, dejando que el ser se desoculte. La técnica es una forma de producir ser, de hacer surgir la verdad, es el ámbito de la creación.

Así el tercer grado aristotélico del conocimiento, en toda su dimensión, surge como modelo de ἀληθείην, de desocultamiento, de proclamación productiva de la verdad. La τέχνη ya no es simplemente un modo de conocer o de hacer, sino el más plausible -acaso para nosotros único- modo de "verificar" el ser.²⁷

Un punto nos queda por destacar. La interpretación aristotélica de la τέχνη marca un salto cualitativo con respecto a aquella tradicional visión, típicamente instrumentalista, del mito de Prometeo, que la proponía como donativo divino compensador de la debilidad corporal humana, al postularla como un rasgo definitorio del saber humano, es decir, como componente inalienable de nuestra naturaleza. El hombre es un ser técnico. Eso le proporciona ventajas significativas frente a los otros seres, dado que posee un saber que produce y que, consecuentemente, le análoga a la naturaleza misma. Es gracias a este saber que llegamos a vislumbrar la ποίησις de la φύσις, y si la φύσις es el ser mismo, este ámbito de comprensión que constituye la τέχνη arroja luces suficientes para la desocultación del ser.

La relación entre φύσις y τέχνη, según el mismo Heidegger, es fundamental, dado que define el "mundo" que constituimos. Los griegos no vieron problema en ello, dado que ambas tenían un ámbito común que las acercaba: la ἀλήθεια, quizás por ello no se ocuparon de distinguir las con cuidado. El producto de ese descuido lo podemos ver hoy, con una técnica desatada, descontrolada, imposible de manejar. En efecto, nuestro impulso por dominarlo todo gracias a nuestra técnica más bien nos ata de manos, sin poder descifrar el enigma de nuestra historia. Signo de ello es el acelerado e indefectible rumbo hacia la autodestrucción, fruto de una relación tensa que busca destruir, agredir, explotar: violentar el ente.

Heidegger utiliza la lengua y las categorizaciones griegas para fundamentar su pensamiento. Ahora podemos volver a los helenos para revisar la justificación del gran pensador alemán, a fin de apreciar más objetivamente su interpretación.

²⁶ "La pregunta ...", pág. 61.

²⁷ En Aristóteles el arte es un tercer grado subordinado a la ἐπιστήμη y a la σοφία. Alguno, por consiguiente, podría suponer que deberían ser superiores esos a la τέχνη en su desocultación; pero, como ya hemos dicho, el Estagirita había evolucionado hacia una verdad como correspondencia, estos otros grados de conocimiento penden de esta consideración. Heidegger no ve problema alguno en justificarse desde un sitio u otro, aunque la tradición filológica llegue a enfadarse.

LA τέχνη EN LOS DOS GRANDES SISTEMAS GRIEGOS

Como un recorrido por todo el pensamiento griego rastreando el concepto de 'técnica' excede en mucho un trabajo de este tipo, dedicamos nuestro tiempo exclusivamente a Platón y a su más grande discípulo, Aristóteles. De este último nos limitamos a considerar dos textos clásicos a propósito del tema, mientras que del ateniense nos extendemos en citas de diversos diálogos de todos los períodos de su pensamiento, esto porque no opta por presentar un plantemiento unitario, aunque su riqueza estriba en esa dinamicidad que a todos nos impregna de duda y seguridad, como quien juega un doble papel, pues sabe que los dos van en rumbo al mismo final.

Heidegger al referirse al tema de la τέχνη griega toma en consideración especialmente a Aristóteles, no sin dejar de decir que lo que establece tiene hondas raíces en el pensar y en el ser griego. Nosotros creemos que será fundamental hacer un estudio relativamente cuidadoso de los textos de Platón, no solo por la relación de este con el Estagirita, sino también porque parece ser quien abre las pautas para la interpretación que este *meteco* realiza; este trabajo apenas abre la puerta a una búsqueda que solo el tiempo sabrá si podremos realizar.

La τέχνη en Platón

A pesar de ser este un asunto puntual en el estudio del pensamiento del eximio filósofo griego, se hace necesario hacer un recorrido por los distintos períodos que comprenden sus obras, siendo que aparece mencionado, aunque no como un tema central, si no en todas, en las mayoría de estas. Como este estudio puede resultar excesivamente extenso, vamos a limitarnos a considerar las relaciones que asume Platón entre la τέχνη y el εἶδέναι, que según Heidegger estuvo siempre presente entre los griegos.²⁸ Como consecuencia, nos desentendemos directamente del tema de la verdad, aunque en última instancia y bajo los presupuestos heideggerianos no lo estamos haciendo.

Primeros períodos:

La relación de Platón con su maestro Sócrates en estos primeros escritos siempre ha dificultado su debida interpretación y delimitación doctrinal, partamos del presupuesto de que hay una cierta unidad a propósito del tema que nos concierne; a quién pertenezcan las consideraciones, a otros toca definir.

En la *Apología de Sócrates*, posiblemente primer escrito conocido de Platón, se hace referencia a los χειροτέχνοι²⁹ (artesanos u obreros manuales). Según relata Sócrates, en su

²⁸ "La palabra τέχνη va junta desde los comienzos hasta los tiempos de Platón con la palabra ἐπιστήμη" ("La pregunta ...", pág. 61) La ἐπιστήμη es evidentemente una forma de εἶδέναι -saber-.

²⁹ *Apologia Socratis* 22d.

indagación en busca de sabiduría, después de escuchar el Oráculo de Delfos, que le había señalado como el hombre más sabio, se había encontrado con estos hombres, los que tenían un conocimiento adecuado respecto de su quehacer, aunque ello les impedía ver más allá, al punto de que se creían suficientemente sabios. Sócrates se desilusionó al conocer su falta de sabiduría, puesto que él esperaba que ellos tuviesen πολλὰ καὶ καλὰ ἐπισταμένους (muchos y bellos conocimientos), mas su τέχνη no llegaba hasta allí.

En el *Cármides* (165ss) Platón llega a homologar toda ciencia de lo particular, incluyendo aquellas "artes" que producen; la arquitectura, por ejemplo, es la ciencia de la construcción (ἐπιστήμη τοῦ οἰκοδομεῖν), aunque en última instancia es una disciplina que realiza obras. Aquí no queda muy clara aún la distinción entre τέχνη y ἐπιστήμη (acaso esta diferenciación no aparecerá sino con Aristóteles).

En enigmático texto del *Ión* se encuentra un pasaje en el que parece censurarse al poeta, censura que quizás no sea sino una suerte de alabanza:

οὐ γάρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἑνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν π ἐρὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων.³⁰ (Pues no dicen esas cosas por arte sino por una potencia divina, porque, si supiesen hablar bien con arte respecto de algo (un tema), lo sabrían hacer de todas las otras cosas.)

El caso más curioso es que Ión, que osa ser un intérprete creativo y explicativo de Homero, no tenía ante los ojos de Sócrates ni el conocimiento ni el discernimiento necesarios para desarrollar un arte, pues él, tanto como los otros rapsodas, no poseía νοῦς, hasta el punto de que no era capaz siquiera de referirse o comentar a los demás poetas. En otras palabras, la técnica por él desarrollada no alcanzaría el nivel epistemológico que nos permite filosofar y decir, pero tampoco el que el verdadero poeta llega a lograr, aquel en el que el arte tiene otra categoría, reveladora de divinidad misma, y acaso por ello del saber efectivamente universal.

Por supuesto, Sócrates tenía un horizonte muy claro: ἡ δὲ γε φιλοσοφία κτήσις ἐπιστήμης· (la filosofía es una búsqueda de ciencia).³¹ La ἐπιστήμη pareciera ser un quehacer alejado de toda práctica, pero en realidad, según aparece en el *Eutidemo*, debe estar en relación con el producir y la utilidad:

Τοιαύτης τινὸς ἄρα ἡμῖν ἐπιστήμης δεῖ, ... ἐν ἣ συμπέπτωκεν ἅμα τό τε ποιεῖν καὶ τὸ ἐπίστασθαι χρῆσθαι τούτῳ ὃ ἂν ποιῇ.³²

(Es una necesidad para nosotros una ciencia tal,... en la que coincidieran juntamente el hacer y el saber hacer uso de aquello que hace.)

³⁰ *Io* 534 c 5-7.

³¹ *Euthydemus* 288d 8

³² *Euthyd.* 289b 4-6.

El Sócrates de este último diálogo indaga en búsqueda de esa ciencia que no es sino el arte regio (ἡ βασιλική τέχνη), aquel cuyo fin primordial es proveer la felicidad a los ciudadanos, al proporcionar a las gentes la ciencia y hacerlas sabias.³³

La comunión entre τέχνη y ἐπιστήμη es evidente también en el *Protágoras*, donde la primera aparece como un modo de conocimiento de alta estima:

τοῦτο μὲν ἔξεστι λέγειν καὶ περὶ ζωγράφων καὶ
περὶ τεκτόνων, ὅτι οὗτοί εἰσιν οἱ τῶν σοφῶν ἐπιστήμονες.³⁴
(Es posible decir tanto de los pintores como de los constructores esto: que son los sabedores de las cosas sabias³⁵)

La capacidad de hacer que se hace conocimiento no es de cualquiera. Los "artesanos" son especialistas en su campo, que llevan un proceso continuado de aprendizaje,³⁶ y que llegados a su pleno desarrollo deben ser consultados cuando se toma alguna decisión respecto de cosas que atañen a su especialidad,³⁷ su mérito como conocedores de su arte es innegable e incuestionable, al menos en su respecto específico. Ellos son "sabios" para la ποίησις.

En este mismo diálogo del *Protágoras* aparece una descripción del mito de Prometeo,³⁸ según el cual ἡ ἔντεχνον σοφία del dios Hefesto y de la diosa Atenea fue robada por aquel personaje mítico para la supervivencia del hombre:

τὴν μὲν οὖν περὶ τὸν βίον σοφίαν ἄνθρωπος ταύτη ἔσχεν.³⁹ (como consecuencia, el hombre tuvo la destreza en lo que respecta a los medios de vida.)

Según la común interpretación del mito se supondría que antes de tal hecho el hombre habría tenido una vida de graves incomodidades e inconveniencias, frente a los otros seres vivos. Pero en este pasaje del texto de Platón describe con gran claridad cómo el hombre aun no había ἐξιέναι ἐκ γῆς εἰς φῶς⁴⁰ (salido de la tierra a la luz); por consiguiente, y pese a ser un especial "donativo" de los dioses, la τέχνη le pertenece al hombre desde el mismo momento en que se le constituye; luego veremos que esta descripción del mito es modificada de manera significativa en el *Político*.

Del *Cratilo* podríamos tan solo recoger esta pequeña valoración:

³³ ἔδει δὲ σοφοὺς ποιεῖν καὶ ἐπιστήμης μεταδιδόναι. (*Euthyd*, 292b 8-9)

³⁴ *Protágoras* 312 c 7-8.

³⁵ Se debe tener en cuenta que el adjetivo σοφός en principio se traduce mejor como hábil, diestro o capaz.

³⁶ Cf. *Prot.* 318 d 2-4.

³⁷ Cf. *Prot.* 319 c-d.

³⁸ *Prot.* 321 c - 322 a.

³⁹ *Prot.* 321 d 3-4.

⁴⁰ *Prot.* 321 c 7.

ὁ νομοθέτης, ὃ δὴ τῶν δημιουργῶν σπανιώτατος ἐν ἀνθρώποις γίγνεται.⁴¹ (El legislador⁴², que de los artesanos llega a ser de los más raros entre los hombres)

Nótese cómo aquí un trabajo intelectual, de enorme importancia para la conformación social y cultural de una ciudad, tiene carácter técnico.

De los diálogos de los dos primeros períodos es quizás el *Gorgias* el que más referencias al tema en cuestión tiene, fundamentalmente porque el interlocutor de Sócrates es un maestro en el arte oratoria, y la ingadación en torno a este arte es lo primordial, sobre todo en lo que respecta a distinguirla respecto de las demás. Para la sofística, representada no solo por Gorgias, sino también por otros personajes menores, la oratoria constituye la τέχνη que todos y cada uno debería poseer, en especial los artesanos,⁴³ dado que con ella esos especialistas llegan a convencer de su capacidad y sabiduría. De ello sacan la consecuencia de que es el arte oratoria es la superior:

(Γοργίας) μετέχει τῆς καλλίστης τῶν τεχνῶν.⁴⁴ ([Gorgias] participa de la más bella de las artes)

Frente a esta tesis, Sócrates desarrolla una serie de argumentaciones para desacreditar la labor del orador, revalorando el φρονεῖν y el λέγειν⁴⁵ de las restantes artes. Los discursos y la forma de pensar de cada una de ellas tienen una especificidad que difícilmente puede ser sobrellevada por la retórica, que ante los ojos del maestro de Platón no es más que un modo de engañar.

En contra de la tesis gorgiana de que las artes reducen su saber a operaciones manuales u otras prácticas semejantes, Sócrates arguye que debe ampliarse la perspectiva, pues en buena cantidad de ellas las palabras son lo primario:

καὶ τὸ παράπαν πᾶσα ἡ πράξις καὶ τὸ κύρος αὐταῖς διὰ λόγων ἐστίν.⁴⁶ (La práctica toda y la decisión - poder- está enteramente para ellas en las palabras [razones].)

Así, por ejemplo, la aritmética es un arte cuyo efecto es producido por la palabra y recae en un tipo de conocimiento, que es el de los números pares e impares.⁴⁷

⁴¹ *Cratylus* 389 a 2-3.

⁴² El νομοθέτης a que se está refiriendo Platón, en boca de Sócrates, es aquel que establece las palabras, aunque su labor parece equivalente a todo otro legislador.

⁴³ Cf. *Gorgias* 456-457.

⁴⁴ *Gorg.* 448 c 9.

⁴⁵ Cf. *Gorg.* 450 a 2.

⁴⁶ *Gorg.* 450 d 9 - e 1.

⁴⁷ Cf. *Gorg.* 451 a 9 - c 5.

Ante la propuesta gorgiana de la retórica como "artesana de la persuasión" (πειθοῦς δημιουργός),⁴⁸ Sócrates procura mostrar cómo cada una de las otras artes poseen un discurso persuasivo suficiente, ajeno plenamente a la retórica. Esto es de suma importancia para Aristóteles, quien, como veremos un poco más adelante, destaca como característica esencial de la τέχνη su capacidad de enseñar.

En su enfrentamiento con Calicles, el otro gran personaje sofista de este mismo diálogo, Sócrates hace una distinción ejemplificada, pero que es fundamental:

καὶ ἐτίθην τῶν μὲν περὶ τὰς ἡδονὰς τὴν μαγειρικὴν ἐμπειρίαν ἀλλὰ οὐ τέχνην, τῶν δὲ περὶ τὸ ἀγαθὸν τὴν ἰατρικὴν τέχνην.⁴⁹ (De las relativas a los placeres yo ponía la culinaria como experiencia y no como técnica, de las relativas al bien ponía la medicina como técnica.)

La culinaria, que en otros sitios aparece como τέχνη,⁵⁰ aquí está tomada como la mera rutina que no examina su objeto, el placer que conlleva sus producciones, solo se preocupa por los medios, sin conocer qué sea mejor o peor, sin mirar la bondad o maldad de su acto o del resultado del mismo. Ella es irracional, nada ha calculado, solo conserva, por rutina y experiencia, el recuerdo de lo que suele suceder. Por el contrario, la medicina tiene un estudio cuidadoso de sus asuntos,

ἢ μὲν τούτου οὐ θεραπεύει καὶ τὴν φύσιν ἔσκεπται καὶ τὴν αἰτίαν ὧν πράττει, καὶ λόγον ἔχει τούτων ἐκάστου δοῦναι.⁵¹ (Esta cuida de aquello suyo y ha examinado la naturaleza y la causa de aquellas cosas de las que se ocupa, y consigue dar razón de cada una de esas.)

Como τέχνη, la medicina procura el bien mayor para el alma, está en constante consideración del bien -βέλτιον-. Esta perspectiva quizá sea la decisiva para considerarla arte, aunque podemos añadir un dato más de gran significado: la búsqueda del bien lleva al artesano a estar atento a su obra, a encaminarla en lo posible al bien mayor, tratanto de establecer un orden de materiales con una acoplación y un acomodo armónicos,

ἕως ἄν τὸ ἅπαν συστήσῃται τεταγμένον τε καὶ κεκοσμημένον πρᾶγμα.⁵² (hasta que la totalidad de la obra la hubiese establecido convenida⁵³ y ordenada).

Como última obra de este grupo que venimos revisando está el primer libro de la *República*, que cuenta con rasgos muy semejantes a los otros textos considerados. En la

⁴⁸ Cf. *Gorg.* 453 a.

⁴⁹ *Gorg.* 500 b 3-5.

⁵⁰ Cf. por ejemplo *Respublica* 332d.

⁵¹ *Gorg.* 501 a 1-3.

⁵² *Gorg.* 503 e 8 - 504 a 1.

⁵³ Es muy complicado traducir el verbo τάσσω aquí, que es sinónimo de κοσμέω, aunque tiene uso especialmente en el campo militar; algunos de sus significados son: "colocar en orden de batalla", "asignar un puesto", etc.

grave discusión entre Sócrates y Trasímaco, el primero llega a estimar que en la τέχνη debe haber la perspectiva a lo mejor, a la perfección; en todo caso, ella no participa de imperfección alguna:

οὔτε γὰρ πονηρία οὔτε ἀμαρτία οὔδεμία οὔδεμιᾶ τέχνη πάρεστιν.⁵⁴ (Ninguna maldad ni error se encuentran en arte alguna),

ella solo sabe buscar lo conveniente para su propio objeto.

αὐτὴ δὲ ἀβλαβὴς καὶ ἀκέραιός ἐστιν ὀρθὴ οὔσα, ἕωσπερ ἂν ἡ ἐκάστη ἀκριβὴς ὅλη ἤπερ ἐστίν.⁵⁵ (La Misma es incólume y pura siendo que es recta, por el tiempo en que cada una sea ajustada y enteramente lo que precisamente es.)

Las artes gobiernan u dominan su objeto, su acción no es sobre sí mismas, sino sobre otros, que resultan sus subordinados,

οὐκ ἄρα ἐπιστήμη γε οὔδεμία τὸ τοῦ κρείττονος συμφέρον σκοπεῖ οὐδ' ἐπιτάττει, ἀλλὰ τὸ τοῦ ἥττονός τε καὶ ἀρχομένου ὑπὸ ἑαυτῆς.⁵⁶ (pues ninguna ciencia⁵⁷ considera ni se encarga de lo provechoso del más fuerte, sino de lo que aprovecha al inferior que es gobernado por ella.)

Período de madurez⁵⁸

Dos diálogos tomemos en cuenta: *La República* (II-X) y el *Fedro*. A propósito del primero lo hemos dividido entre la sección anterior y esta segunda tomando en cuenta que fue escrito paso a paso, en distintos tiempos, y que, por causa del viaje del ateniense a la Magna Grecia, hubo modificaciones conceptuales en este mismo texto.

El libro II de la mayor obra de madurez de Platón señala un fenómeno social importante:⁵⁹ los δημιουργοί van acrecentando su número conforme al desarrollo de necesidades de la ciudad. De acuerdo con esto se hace necesario que para la πόλις que está conjeturando el Sócrates de este diálogo, haya artesanos especializados que laboren cada uno en aquella tarea para la que tiene aptitud natural (πρὸς ὃ ἐπεφύκει ἕκαστος)⁶⁰ y en la que se puedan desempeñar mejor. A más de esas cualidades otorgadas por la naturaleza, el

⁵⁴ *Respublica* I 342 b 3.

⁵⁵ *Resp.* I 342 b 5-7

⁵⁶ *Resp.* I 342 c 8 - d 1.

⁵⁷ La palabra ἐπιστήμη sin lugar a dudas aquí está en lugar de τέχνη, como si fuesen sinónimos.

⁵⁸ Esta distinción es meramente convencional y no tiene pretensiones de clasificación de la obra platónica ni está para ser considerada artificio de valoración.

⁶⁰ *Resp.* II 374 d 9.

artesano debería tener el conocimiento debido (τὴν ἐπιστήμην ἐκάστου) y la práctica suficiente (τὴν μελέτην ἱκανήν).⁶¹ Por eso, más adelante en este libro IV, Sócrates mismo aduce que este concentrar la función del artesano en un solo oficio es lo justo,⁶² aunque podrían suscitarse intercambios entre esta clase de ciudadanos, lo cual no afecta gravemente a la ciudad, en tanto que no ocurran traslados entre clases, error que sí provocaría males. No obstante, es de esperar que los artesanos laboren en conformidad con los principios establecidos para toda la comunidad, teniendo en cuenta en especial la necesidad de la justicia en todo el orden social.⁶³

Un poco más adelante, en este mismo libro, Sócrates habla de la ciencia -ἐπιστήμη- de lo particular sin hacer mayor distinción entre ella y la τέχνη,⁶⁴ y es que en última instancia el conocimiento especializado debería llamarse de cualquiera de las dos formas. Los artesanos deben lograr la "ciencia" de su objeto específico, porque laboran conforme a una idea⁶⁵ -captada solo por vía reflexiva- y, aunque su labor sea puramente imitación del gran creador del mundo,⁶⁶ siempre supone un esfuerzo de comprensión del quehacer. Otra cosa debemos decir del mero imitador que es el "artista" que parece entendido en todas las cosas. Tal personaje no hace más que laborar con ilusiones sin remitirse a las verdades últimas;⁶⁷ así, por ejemplo, el pintor, por bueno que sea, a lo sumo engañará con sus trabajos a niños u hombres necios, pues no hace más que copiar estas realidades del devenir. Quizás, en ese sentido, esté más cerca de la ἀλήθεια el "humilde" artesano, que el "gran" artista.⁶⁸

En la parte final del *Fedro*, Sócrates hace una serie de ataques a la retórica de los sofistas, en los que vuelve a retomar el tema de la τέχνη. Allí distingue entre la verdadera retórica: ψυχαγωγία -instrucción del alma-, y la seudoretórica, dedicada a la persuasión. La primera es propia de aquel que sabe indagar las ideas, pues entiende que:

πρῶτον μὲν δεῖ ταῦτα ὁδῶ διηρηθῆναι, καὶ εἰληφέναι τινὰ χαρακτῆρα ἑκατέρου τοῦ εἴδους.⁶⁹ (en primer lugar es necesario determinar estas cosas por su procedimiento y tomar algunas huellas de las ideas.)

La pseudoretórica es una rutina, en la que no se hace más que cazar opiniones, y no un arte,⁷⁰ el que está en relación necesaria con la verdad:

⁶¹ Cf. *Resp.* II 374 d 4-5.

⁶² μὴ πολυπραγμονεῖν δικαιοσύνη ἐστὶ (*Resp.* IV 433 a 8-9).

⁶³ Cf. *Resp.* IV 443. Los artesanos, en el famoso esquema social platónico de las tres clases sociales que tienen correspondencia con las tres almas humanas, son parte de la casta trabajadora; aunque es importante no olvidar que las otras clases tienen τέχναι específicas.

⁶⁴ Cf. *Resp.* IV 438 c-d.

⁶⁵ Cf. *Resp.* X 596 b.

⁶⁶ Cf. *Resp.* X 596 c-d.

⁶⁷ Cf. *Resp.* X 598 b-d.

⁶⁸ ¿No necesitaría Platón otra palabra distinta de τέχνη para clasificar a los "artistas"? Lo cierto es que evita en lo posible atribuirles ese saber, llamándoles con su nombre específico. No obstante, en el *Político* (306 d) elogia aquellas "artes" que se constituyen como virtudes.

⁶⁹ *Phaedrus* 263 b 7-8.

τοῦ δὲ λέγειν, φησὶν ὁ Λάκων, ἔτυμος τέχνη ἄνευ τοῦ ἀληθείας ἦφθαι οὔτ'

ἔστιν οὔτε μή ποτε ὑστερον γένηται.⁷¹ (Dice el lacedemonio que el auténtico arte del hablar no se alcanza sin la verdad, ni así es posible ni llegará a darse en tiempo ulterior alguno).

El conocimiento es imprescindible en el verdadero arte:

καλόν πού τι ἂν εἴη, ὃ τούτων ἀπολειφθὲν ὁμως τέχνη λαμβάνεται;⁷² (¿habría algo bueno, que careciera de esos (conocimientos) y sin embargo comprenda con arte?).

La respuesta pareciera que no puede ser otra que "no".

Diálogos de los períodos crítico y de la vejez

Solamente tres son los escritos que nos parece conveniente citar aquí: *El político*, *El sofista* y *El Timeo*. El primero presenta una división de las ciencias que resulta muy significativa para nuestro tema:

συμπάσας ἐπιστήμας διαίρει, τὴν μὲν πρακτικὴν προσειπών, τὴν δὲ μόνον γνωστικὴν.⁷³ (Divide tú todas las ciencias, hablando de la práctica y de la solamente gnóstica [de la de conocimiento puro])

A las ciencias "gnósticas" (o teóricas) les podemos asignar el nombre de τέχνηαι,⁷⁴ a pesar de que esta categoría parece mejor corresponder a las prácticas, entre las que el "extranjero de Elea", personaje principal en este diálogo, cita a la arquitectura (τεκτονικήν) y a toda obra de tipo manual (χειρουργίαν).⁷⁵ La relación con el producir nos obliga a redundar un poco más en estas últimas:

ἐν ταῖς πράξεσιν ἐνοῦσαν σύμφυτον τὴν ἐπιστήμην κέκτηναι, καὶ συναποτελοῦσι τὰ γιγνόμενα ὑπ' αὐτῶν σώματα πρότερον οὐκ ὄντα.⁷⁶ (Procuran un conocimiento que naturalmente estuviese en las obras y producen al mismo tiempo los cuerpos que nacen de ellas y que antes no existían.)

Todas estas ciencias, prácticas y teóricas, sin embargo, deben distinguirse de la ciencia política -que la hemos visto atrás como una τέχνη- que a todas luces en este texto

⁷⁰ Cf. *Phae.* 262 b 5-8.

⁷¹ *Phae.* 260 e 5-7. Cf. también 259 e 4-6.

⁷² *Phae.* 266 d 1-2.

⁷³ *Politicus* 258 e 4-5.

⁷⁴ Cf. *Pol.* 258 d 3-4.

⁷⁵ Cf. *Pol.* 258 d 8-9.

⁷⁶ *Pol.* 258 d 9 - e 2.

constituye el problema central. La política no hace (πράττειν), gobierna (ἄρχειν) el hacer,⁷⁷ de ahí su distancia respecto de las otras τέχναι ο ἐπιστήμαι.

En este mismo diálogo donde aparece una nueva explicación del mito prometeico.⁷⁸ Aquí se llega a estimar que la τέχναι son otorgadas al hombre ante una nueva situación existencial. Hubo una época -período de involución- en la que los hombres vivían en perfecta armonía con la naturaleza, mas todo cambió de rumbo -período de la evolución- y aquellos se convirtieron en víctimas de las garras de las fieras salvajes, con las que antes convivían; en este momento eran débiles y estaban indefensos, dado que no poseían ni los medios ni las artes (eran ἄτεχνοι) para su supervivencia. Entonces, la intervención divina en favor del hombre no se hizo esperar: el manejo técnico del fuego y las otras artes les son concedidas, no sin cierto dolo de parte de los donadores.

El principal cambio en esta descripción es sin lugar a dudas la exclusión de la τέχνη como una atribución connatural del ser humano. De aquí parece inferirse que las técnicas tienen razones históricas de nacimiento, esencialmente conforme a las necesidades que iban surgiendo. Este sería, sin duda, uno de los puntos claves por lo que Heidegger se decide por Aristóteles y no por Platón, quien aparecería como un teórico instrumentalista de la τέχνη.

De este mismo diálogo es necesario resaltar finalmente que, haciendo uso de la metodología de la "división", hace una larga lista de distinciones de artes,⁷⁹ señalando el buen número de concausas (συναίτιαι) que favorecen a las causas (αἰτίαι) principales en el arte de tejer.⁸⁰ A más de ser un buen ejemplo de las posibilidades de esta metodología, este texto interesa porque muestra la complejidad de la τέχνη, que no parece un saber simple, sino que conlleva una numerosa serie de "artes" que se ven encausadas y entrelazadas en la producción.

El *Sofista*⁸¹ presenta una nueva ejercitación de este método de la διαίρεσις con el famoso ejemplo del arte del pescador de caña, en el que se muestran todas las especies y diferencias específicas de artes que se deben considerar para llegar a distinguir tan singular τέχνη. Un poco después de esto aparece una pregunta que nos resulta significativa:

πότερον ἰκίωτην ἢ τινα τέχνην ἔχοντα θετέον εἶναι τὸν ἀσπαλιευτήν.⁸² (¿se habrá de suponer que el pescador de caña es inexperto o llega a tener algún arte?)

⁷⁷ *Pol.* 305 d 1-2.

⁷⁸ *Cf. Pol.* 274.

⁷⁹ *Cf. Pol.* 276 ss.

⁸⁰ *Cf. Pol.* 281 d-e.

⁸¹ Heidegger escribió sobre este diálogo en 1924 -5: *Platon: Sophistes* (publicado en 1992), pero este texto no ha llegado a nuestras manos.

⁸² *Sofista* 221 c 8-9.

Aún el modesto pescador que usa la caña posee un conocimiento eficaz de su asunto específico. La τέχνη resulta aquí, incluso en sus más simples manifestaciones, un conocimiento nada despreciable. De hecho, como señala el extranjero de Elea un poco después, las τέχναι comparten todas la misma metodología:

τοῦ κτήσασθαι γὰρ ἔνεκα νοῦν πασῶν τεχνῶν τὸ συγγενὲς καὶ τὸ μὴ συγγενὲς κατανοεῖν (μέθοδος) πειρωμένη τιμῇ πρὸς τοῦτο ἕξ ἴσου πάσας, καὶ θάτερα τῶν ἑτέρων κατὰ τὴν ὁμοιότητα οὐδὲν ἡγείται γελοιώτερα.⁸³ (En procura de alcanzar que la inteligencia llegue a comprender lo semejante y lo desemejante de todas las artes, [el método] emprendido juzga respecto a esto a todas desde lo mismo, y de ningún modo tiene por más risibles a las unas que a las otras, en razón de su semejanza.)

La diferencia principal estriba en el objeto de su preocupación, lo cual nos hace ver algunas como superiores, cuando en realidad son más bien más pretenciosas.⁸⁴

Hagamos referencia para concluir a uno de los últimos y más conocidos diálogos de Platón: el *Timeo*. Este, a nuestro modo de ver, presenta la más alta consideración del ateniense con relación al trabajo técnico, precisamente en la figura del dios creador del mundo.

ὄτου μὲν οὐκ ἂν ὁ δημιουργὸς πρὸς τὸ κατὰ ταῦτὰ ἔχον βλέπων αἰεὶ, τοιοῦτῳ τιλὶ προσχρῶμενος παραδείγματι, τὴν ἰδέαν καὶ δύναμιν αὐτοῦ ἀπεργάζηται, καλὸν ἕξ ἀνάγκης οὐτὸς ὡς ἀποτελεῖσθαι πᾶν.⁸⁵ (Por consiguiente, puesto que el artesano, mirando siempre hacia lo que se da según las mismas cosas y haciendo uso de un paradigma tal, produce la forma y la virtud de algo, así es necesario que todo [ese algo] se culmine bello.)

El dios creador de Platón es ese δημιουργός que ejecuta una obra con la mayor de las perfecciones, gracias a su perspectiva hacia lo eterno. El conocimiento que alcanza el demiurgo es conforme con la "verdad" suprema, es decir, los paradigmas o modelos eternos,⁸⁶ su τέχνη tiene como supuesto esta ciencia de lo mismo.

En la aplicación a la tarea, el dios lo hace como cualquier artesano hábil y sabedor. Platón incluso para describirlo utiliza un adjetivo, que ciertamente es una imagen, pero que

⁸³ *Sof.* 227 a 10 - b 4.

⁸⁴ Platón refiere el simpático ejemplo de la diferencia entre el arte de matar pulgas y la estrategia militar; obviamente la segunda resulta más pomposa (Cf. *Sof.* 227 b).

⁸⁵ *Timaeus* 28 a 6 - b 1.

⁸⁶ No conviene entrar aquí en la discusión sobre la realidad o no de estas "ideas", aunque no podemos dejar de decir que en este diálogo Platón parece volver a lo que se podría denominar la "teoría estándar" de las ideas.

no deja de reafirmar su carácter de artesano o técnico: el demiurgo es ὁ τεκταινόμενος,⁸⁷ el carpintero.

La obra que logra este artesano del mundo, quizás como lo alcanza cualquiera que tenga τέχνη, es una bellísima imagen:

τούτων δὲ ὑπαρχόντων αὐτῶν πάντα ἀνάγκη τόνδε τὸν κόσμον εἰκόνα τινὸς εἶναι.⁸⁸ (Siendo así esas cosas, es de total necesidad que este cosmos sea una imagen de algo)

Es la imagen de lo perfecto; aún más, es la mejor imagen posible: la manifestación visible y tangible de lo perfecto, del ser: lo que es siempre lo mismo.

Atrevámonos a "heideggeriar" un poco: el demiurgo ha fabricado una obra que delata la belleza plena, por supuesto de la manera en que mejor se puede hacer. Esa belleza es identificable con el bien absoluto y, consecuentemente, con la verdad. Así, la técnica del creador devela la verdad: la τέχνη es una forma de develamiento, o acaso mejor, una forma de desocultación. ¿Por qué no aventurarnos, todavía más, a decir lo mismo de cualquier artesano que ejecuta esa forma y virtud de su obra, que pone en práctica la verdadera τέχνη, aquella que está en íntima relación con la ἐπιστήμη, en íntima comunión con la verdad?

Aún más, sin aventurarse mucho en la interpretación de esta figura mítica platónica, podríamos decir que se trata de la personificación de la φύσις. Platón está ayudándonos a vislumbrar la ποίησις de la φύσις, la manifestación activa del ser. Y todo parece indicar que esto acontece tal y como entre nosotros: es una τέχνη, por más bella y perfecta que sea. Así pues el esfuerzo técnico humano no es más que una expresión análoga de lo que ocurre en la φύσις. Nuestra τέχνη es un ámbito de comprensión del ser, como decía Heidegger, es una manera de desocultarlo. Aunque aquí nos parece que la practicidad mantiene un juego con la oscuridad que significa un ocultarse del mismo ser, nuestro encuentro con el saber tiene razones prácticas para su indagación. El olvido del ser está abierto desde ya.

La τέχνη en Aristóteles:

Los estudios contemporáneos de Aristóteles han mostrado que su obra sobrepasa nuestras ilusorias interpretaciones monolíticas y dogmáticas, que normalmente fragmentan y desconocen quizás las mayores atracciones del pensador de Estagira. Aquí difícilmente podamos superar la visión de sistema y modelo de claridad que comúnmente le atribuimos a su filosofía, fundamentalmente porque solo tomaremos un par de lugares que nos parecen claves para comprender lo que el filósofo parece juzgar certero, a saber, *Ética nicomaquea*

⁸⁷ Cf. *Tim.* 28 c 6.

⁸⁸ *Tim.* 29 b 1-2.

VI, 4 y *Metafísica* A 1; en ese orden por corresponder a la posible cronología de la redacción de los mismos.⁸⁹

Aristóteles en el citado libro VI de la *Ética* trata de las llamadas ἀρεταὶ τῆς διανοίας- virtudes intelectuales-, allí es donde incluye a la τέχνη. Conforme con eso, el primer punto que desarrolla es la diferenciación entre πράξις y ποιήσις. La primera es una disposición moral para el obrar (a ella corresponde la φρόνησις), la segunda es una disposición (ἔξις) para producir cosas, ambas aleccionadas por la razón (λόγος). La ποιήσις, que es obviamente la que nos interesa, está asociada a la τέχνη:

τὸ αὐτὸ ἂν εἴη τέχνη καὶ ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικῆ.⁹⁰ (Lo mismo es el arte y la disposición que produce en correlación con la razón verdadera.)

La palabra ἔξις puede traducirse como 'hábito', aunque mejor aún como 'capacidad' y 'constitución de la manera de ser'; de modo que, la τέχνη es una aptitud para realizar obras. El requisito siempre necesario de este "hacer" es esa razón verdadera -acaso una razón de desocultamiento-, que oriente por pasos seguros el obrar:

ἢ δ' ἀτεχνία τοῦναντίον μετὰ λόγου ψευδοῦς ποιητικῆ ἔξις.⁹¹ (La falta de arte es la disposición de hacer cosas contrarias en correlación con una razón falsa)

Por eso el arte no es una producción cualquiera. En él se conjugan un esfuerzo por aplicar -τεχνάθειν- y un especular -θεωρεῖν-.⁹² Precisamente la relación estrecha que tiene la τέχνη con la razón verdadera es el respaldo teórico que la convierte en virtud intelectual. Ejemplifiquemos:

τὸ δὴ ποιοῦν καὶ ὅθεν ἄρχεται ἢ κίνησις τοῦ ὑγιαίνειν, ἂν μὲν ἀπὸ τέχνης, τὸ εἶδος ἐστὶ τὸ ἐν τῇ ψυχῇ.⁹³ (En lo que respecta al actuante y al por qué empieza el movimiento del recobrar la salud, si esto [acontece] por arte, se trata de la idea, precisamente la que se da en el alma.)

Un aspecto más debemos recalcar a partir de la *Ética*: la τέχνη labora en lo contingente, esto es, realiza cosas que podrían existir o no. Ninguna de las producciones "artísticas" tiene procedencia natural (κατὰ φύσιν), pues no tienen en sí mismas la razón de su existencia.⁹⁴ La esfera de lo natural, por consiguiente, es ajena a la τέχνη; a pesar de lo

⁸⁹ Aristóteles se refiere en la *Metafísica* (A 1, 981 b) a su *Ética*, incluso a propósito de la concepción de la τέχνη.

⁹⁰ *Ética nicomaquea* VI, 4, 3. Paris, Librairie Garnier Frères; texto por Jean Voilquin, 1950.

⁹¹ *Idem* VI, 4, 6.

⁹² *Idem* VI, 4, 4.

⁹³ Aristóteles, *Metaphysicorum* liber VII, 7, 1032 b 21-23. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Editorial Gredos, Madrid, 2ª ed. (2ª reimpresión), 1990.

⁹⁴ Cf. *Ética N.* VI, 4, 4.

cual quizás podríamos suponer que la φύσις y la τέχνη se descubren análogamente, precisamente por ser productoras:

τῶν δὲ γιγνομένων τὰ μὲν φύσει γίγνεται τὰ δὲ τέχνη τὰ δὲ ἀπὸ ταύτομάτου.⁹⁵ (De las cosas generadas, unas lo son por naturaleza, otras por arte y otras por casualidad)

En el inicio de la *Metafísica* (A, 1) Aristóteles presenta una gradación del saber (εἰδέναι), que parece la culminación aclaratoria de lo que es la τέχνη a nivel epistemológico. Cinco son los modos de saber: αἴσθησις, ἐμπειρία, τέχνη, ἐπιστήμη y σοφία.⁹⁶ El arte es el primer grado epistemológico propiamente humano, a pesar de lo cual viene a ser un resultado de los dos anteriores:

γίγνεται δὲ τέχνη ὅταν ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων μία καθόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις.⁹⁷ (Acontece el arte cuando de muchas observaciones [pensamientos] de la experiencia surge una concepción del todo⁹⁸ respecto de los semejantes)

La τέχνη es un proceso, por tanto, de generalización a partir de una suma de situaciones experienciales, que a su vez proceden de una suma de casos aportados por la sensación, referente primario y esencial.

El hombre empírico⁹⁹ posee un conocimiento del qué (τὸ ὄτι), pero solo del caso suyo específico y no del de otros. El "técnico" sabe como acontecen muchos otros casos, precisamente porque conoce las razones del quehacer (διότι), las causas (αἰτίαι); en otras palabras, quien posee τέχνη tiene un dominio teórico fundamental que le diferencia de los demás:

(νομίζομεν) ὡς οὐ κατὰ τὸ πρακτικοῦς εἶναι σοφωτέρους ὄντας ἀλλὰ κατὰ τὸ λόγον ἔχειν αὐτοῦς (ἀρχιτέκτονας) καὶ τὰς αἰτίας γνωρίζειν.¹⁰⁰ ([creemos] que no son más sabios los jefes de obras por lo práctico sino por estar conforme a la razón y por llegar a conocer las causas)

La otra gran diferencia, la definitiva, que podemos encontrar en el 'técnico' es su capacidad enseñar:

⁹⁵ *Metaph.* VII, 7, 1032 a 12-13.

⁹⁶ En *Cinco lecciones de filosofía* (Alianza, Madrid, 1980, lección I) Xavier Zubiri agrega, conforme a la *Ética nicomaquea*, dos grados más en el esquema aristotélico, a saber, νοῦς y φρόνησις, de modo que los grados propiamente humanos pasan a ser cinco.

⁹⁷ *Metaph.* A 1, 981 a 5-7.

⁹⁸ En la traducción de García Yebra: "una noción universal".

⁹⁹ García Yebra en su versión al español de este texto traduce ἐμπειρος como "experto", posiblemente correspondiendo a la versión latina de Guillermo de Moerbeke, que dice "expertus". Dada la connotación de 'perito' que tiene ese adjetivo no parece el más conveniente.

¹⁰⁰ *Metaph.* A 1, 981 b 5-6.

ὄλως τε σημεῖον τοῦ εἰδότος καὶ μὴ εἰδότος τὸ δύνασθαι διδάσκειν ἔστιν, καὶ διὰ τοῦτο τὴν τέχνην τῆς ἐμπειρίας ἡγούμεθα μᾶλλον ἐπιστήμην εἶναι.¹⁰¹ (En general el signo del saber y del no saber es la capacidad de enseñar, y por eso creemos que es más ciencia el arte que la experiencia)

De este modo la τέχνη es un saber netamente superior a cualquiera meramente empírico, aunque este llegue a funcionar -incluso mejor que el saber técnico-. Repitamos las tres razones: sabe más, sabe mejor y sabe enseñar. No obstante, no podemos dejar de tener en cuenta que la τέχνη es un grado inferior a la ciencia (ἐπιστήμη) y, por supuesto, a la sabiduría (σοφία) (¿acaso sea esto así en Platón?).

Conclusión

A pesar de que en la cuestión sobre la verdad -ἀλήθεια- Heidegger vuelve sus ojos hacia Platón, su interpretación de la τέχνη parece depender con exclusividad de Aristóteles. Mas, por lo que hemos podido apreciar a lo largo de la segunda sección de este trabajo, hay un correlato entre los dos pensadores griegos a este propósito. Así, podemos ver cómo la consideración de la τέχνη como un grado de saber está presente en casi todos los diálogos. El juicio que aparece en la *Metafísica* sobre la τέχνη como un modo superior a la práctica está con toda claridad, por ejemplo, en el *Gorgias*, incluso en lo respecta a la posibilidad de enseñar.¹⁰² Aún más, la relación entre la τέχνη y el λόγος ἀληθῆς que propone Aristóteles ya aparece en los escritos de madurez de Platón.

No obstante, es necesario reconocer la inmensa capacidad de síntesis del Estagirita frente a la propuesta platónica. Platón nos obliga a pasar por una serie de recovecos, sin que al final encontremos una única y sistemática respuesta, quizás porque no la hay. De esta manera, son evidentes las distancias entre la valoración de los artesanos que aparece en la *Apología* y la que muestra el *Gorgias*, obras que inclusive pertenecen a períodos relativamente cercanos del pensamiento del ateniense. La homogenización metódica de las τέχναι que señala el *Sofista* no aparece antes de manera explícita. Ni siquiera la descripción del mito de Prometeo es homologable en los diálogos en que aparece (*Político* y *Protágoras*).

Hemos visto cómo Aristóteles presenta una clara distinción entre la ἐπιστήμη, la τέχνη y la ἐμπειρία, cosa que no queda muy definida en Platón, al punto de que en diversos textos la parece asimilar ya sea una u otra de estas otras dos maneras de saber.

Por otro lado, ¿cómo negar que Platón tiene rasgos instrumentalistas en su consideración de la técnica? Basta recordar el *Eutidemo* con su tesis de la unificación en la técnica del hacer y el saber usar, y, por supuesto, *La república*, en la que se hace una

¹⁰¹ *Idem* 981b 7-9.

¹⁰² A primera vista, la gradación del saber empieza a hacer más complicada a partir de la τέχνη en el caso de Platón, en cambio en Aristóteles los grados parecen estar muy bien determinados. Inclusive, en el ateniense la misma τέχνη parece estar en niveles intelectuales superiores: ¿acaso la filosofía podría ser también un tipo de arte?

descripción de la funcionalidad y finalidad de la técnica para la comunidad política; a más de la doble presentación del mito prometeico, una de las manifestaciones más claras de ese instrumentalismo que tanto critica Heidegger en su "Pregunta por la técnica". Frente a estas consideraciones, Aristóteles se acerca al punto que más llama la atención al pensador alemán: la esencia de la técnica. En su *Metafísica* y mucho mejor en su *Ética*, la τέχνη se vuelve un problema ontológico del ser humano, un hecho que pone en juego su propia esencia. Ese, por supuesto, es el punto clave para Heidegger:

"La esencia de la técnica no es, en absoluto, algo técnico. Por eso, nunca experimentamos nuestra relación con la técnica, mientras nos representemos y dediquemos sólo a lo técnico, para apegarnos a ello o rechazarlo."¹⁰³

Si Platón se dedica a lo técnico, no puede ser un medio eficiente para nuestra comprensión de la τέχνη. Pero recordemos que lo que encontramos al indagar la esencia de la técnica es su carácter de "des-ocultadora":

"La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abrirá un ámbito completamente distinto de la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad, del veri-ficar."¹⁰⁴

El lugar en que hemos hallado un correlato más claro de esto está en Platón, en las secciones citadas de *La república*, el *Fedro* y el *Timeo*. Si la τέχνη tiene que verse en su esencia, pero en relación con el problema de la ἀλήθεια, no podremos descuidar a ninguno de los dos grandes sistemas¹⁰⁵ de la filosofía antigua.

Nuestra cuestión final: ¿sigue teniendo sentido y validez la lectura heideggeriana de la τέχνη griega? Sí, aunque ciertamente puede resultar una desmedida manera de apropiarse del concepto traduciéndolo en unas categorías y en un lenguaje ajenos a los originales, mas ¿no ha hecho siempre la filosofía, desde los helenos para acá, algo parecido? Hoy, 45 años después de la aparición de *La pregunta por la técnica*, sigue en nosotros la misma interrogación, signo filosófico del Occidente que se ha globalizado, y quizás continúa, acaso intensificada, la amenaza, quizás seguimos a expensas de su respuesta, todavía olvidado el ser, todavía sin desocultar su verdad.

¹⁰³ "La pregunta ...", pág. 55.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 60.

¹⁰⁵ Es atrevido hablar de sistemas filosóficos con nuestras nuevas lecturas de Platón y Aristóteles, lo hacemos conforme con Mondolfo, *El pensamiento antiguo* (v. I y II) (Losada, Buenos Aires, 1983). Todavía creemos que falta mucho para poder decir que esto está superado.

BIBLIOGRAFÍA:

Aristóteles, *Metafísica*. Editorial Gredos, Madrid, 2ª ed., 1982 (2ª reimp. 1990), edición trilingüe a cargo de Agustín García Yebra.

Aristote, *Éthique de Nicomaque*. Librairie Garnier Frères, Paris, 1950; texto y traducción por Jean Voilquin.

Cambiano Giuseppe, "Remarques sur Platon et la 'technè'". En *Revue Philosophique de la France et de L'Étranger*. Paris, nº 4, oct.-dec., 1991.

Heidegger, M., "La pregunta por la técnica". En *Revista de Filosofía de la Universidad de Chile*. Santiago, vol. V, nº 1, 1958.

-----, "La doctrina de Platón acerca de la verdad". En *Cuadernos de Filosofía*. Buenos Aires, Fascículo VII, año V-VI, nº 10-12, 1953.

-----, "El origen de la obra de arte". En *Sendas perdidas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1960

-----, "La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*". En *Sendas perdidas* (idem)

-----, *Introducción a la metafísica*. Editorial estudiantil, Federación de Estudiantes de la Universidad de Costa Rica, San José, 1982.

Mondolfo, Rodolfo, *El pensamiento antiguo*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1983.

Platón, *Obras completas*. Editorial Aguilar, Madrid, 2ª ed.- 13ª reimpr., 1993.

-----, *Opera omnia*. Oxford, 1985. Utilizados tres volúmenes: I (Apología Socratis, Phaedo, Cratylos, Thaetetus, Sophista), II (Phaedrus), III (Charmides, Euthydemus, Protagoras, Gorgias, lo)

-----, *El político*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981.

-----, *La república*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981.

Ross, David, *Teoría de las ideas de Platón*. Cátedra, Madrid, 1993.

Zubiri, Xavier, *Cinco lecciones de filosofía*. Alianza Editorial, Madrid, 1982.

También se utilizaron los siguientes diccionarios:

Bailly, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*. Hachette, Paris, 1950.

Sebastián Y., Florencio, *Griego-Español*. Editorial Sopena, Barcelona, 1984.