

EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE
MARTIN HEIDEGGER

Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: HEIDEGGER, MARTIN, Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996.

La cosa y la obra

¿Qué es verdaderamente la cosa en la medida en que es una cosa? Cuando preguntamos de esta manera pretendemos conocer el ser-cosa (la coseidad) de la cosa. Se trata de captar el carácter de cosa de la cosa. A este fin tenemos que conocer el círculo al que pertenecen todos los entes a los que desde hace tiempo damos el nombre de cosa.

La piedra del camino es una cosa y también el terrón del campo. El cántaro y la fuente del camino son cosas. Pero ¿y la leche del cántaro y el agua de la fuente? También son cosas, si es que las nubes del cielo, los cardos del campo, las hojas que lleva el viento otoñal y el azor que planea sobre el bosque pueden con todo derecho llamarse cosas. Lo cierto es que todo esto deberá llamarse cosa si también designamos con este nombre lo que no se presenta de igual manera que lo recién citado, es decir, lo que no aparece. Una cosa semejante, que no aparece, a saber, una «cosa en sí», es por ejemplo, según Kant, el conjunto del mundo y hasta el propio Dios. Las cosas en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es de alguna manera, se nombran en filosofía como cosa.

El avión y el aparato de radio forman parte hoy día de las cosas más próximas, pero cuando mentamos las cosas últimas pensamos en algo muy diferente. Las cosas últimas son la muerte y el juicio. En definitiva, la palabra cosa designa aquí todo aquello que no es finalmente nada. Siguiendo este significado también la obra de arte es una cosa en la medida en que, de alguna manera, es algo ente. Pero a primera vista parece que este concepto de cosa no nos ayuda nada en nuestra pretensión de delimitar lo ente que es cosa frente a lo ente que es obra. Por otra parte, tampoco nos atrevemos del todo a llamar a Dios cosa y lo mismo nos ocurre cuando pretendemos tomar por cosas al labrador que está en el campo, al fogonero ante su caldera y al maestro en la escuela. El hombre no es una cosa. Es verdad que cuando una chiquilla se enfrenta a una tarea desmesurada decimos de ella que es una 'cosita' demasiado joven, pero sólo porque en este caso pasamos hasta cierto punto por alto su condición humana y creemos encontrar más bien lo que constituye el carácter de cosa de las cosas. Hasta vacilamos en llamar cosa al ciervo que para en el claro del bosque, al escarabajo que se esconde en la hierba y a la propia brizna de hierba. Para nosotros, serán más bien cosas el martillo, el zapato, el hacha y el reloj. Pero tampoco son meras cosas. Para nosotros sólo valen como tal la piedra, el terrón o el leño. Las cosas inanimadas, ya sean de la naturaleza o las destinadas al uso. Son las cosas de la naturaleza y del uso las que habitualmente reciben el nombre de cosas.

Así, hemos venido a parar desde el más amplio de los ámbitos, en el que todo es una cosa (cosa = res = ens = un ente), incluso las cosas supremas y últimas, al estrecho ámbito de las cosas a secas. «A secas» significa aquí, por un lado, la pura cosa, que es simplemente cosa y nada más y, por otro lado, la mera cosa en sentido casi despectivo. Son las cosas a secas, excluyendo hasta las cosas del uso, las que pasan por ser las cosas propiamente dichas. Pues bien ¿en qué consiste el carácter de cosa de estas cosas? A partir de ellas se debe poder determinar la coseidad de las cosas. Esta determinación nos capacita para

distinguir el carácter de cosa como tal. Así armados, podremos caracterizar esa realidad casi tangible de las obras en la que se esconde algo distinto.

Es bien sabido que, desde tiempos remotos, en cuanto se pregunta qué pueda ser lo ente, siempre salen a relucir las cosas en su coseidad como lo ente por antonomasia. Según esto, debemos encontrar ya en las interpretaciones tradicionales de lo ente la delimitación de la coseidad de las cosas. Así pues, sólo tenemos que asegurar expresamente este saber tradicional de la cosa para vernos descargados de la fastidiosa tarea de buscar por nuestra cuenta el carácter de cosa de las cosas. Las respuestas a la pregunta de qué es la cosa se han vuelto tan corrientes que nadie sospecha que se puedan poner en duda.

Las interpretaciones de la coseidad de la cosa reinantes a lo largo de todo el pensamiento occidental, que hace mucho que se dan por supuestas y se han introducido en nuestro uso cotidiano, se pueden resumir en tres.

Una mera cosa es, por ejemplo, este bloque de granito, que es duro, pesado, extenso, macizo, informe, áspero, tiene un color y es parte mate y parte brillante. Todo lo que acabamos de enumerar podemos observarlo en la piedra. De esta manera conocemos sus características. Pero las características son lo propio de la piedra. Son sus propiedades. La cosa las tiene. ¿La cosa? ¿En qué pensamos ahora cuando mentamos la cosa? Parece evidente que la cosa no es sólo la reunión de las características ni una mera acumulación de propiedades que dan lugar al conjunto. La cosa, como todo el mundo cree saber, es aquello alrededor de lo que se han agrupado las propiedades. Entonces, se habla del núcleo de las cosas. Parece que los griegos llamaron a esto τὸ ἐποξεῦμενον. Esa cualidad de las cosas que consiste en tener un núcleo era, para ellos, lo que en el fondo y siempre subyacía. Pero las características se llaman τὸ σμμβεβηχῆτα, es decir, aquello siempre ya ligado a lo que subyace en cada caso y que aparece con él.

Estas denominaciones no son nombres arbitrarios, porque en ellas habla lo que aquí ya no se puede mostrar: la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la presencia. Pero gracias a estas denominaciones se funda la interpretación, desde ahora rectora, de la coseidad de la cosa, así como la interpretación occidental del ser de lo ente. Ésta comienza con la adopción de las palabras griegas por parte del pensamiento romano-latino. ἐποξεῦμενον se convierte en subjectum; ἐπίστασις se convierte en substantia; σμμβεβηχῆτα pasará a ser accidens. Esta traducción de los nombres griegos a la lengua latina no es en absoluto un proceso sin trascendencia, tal como se toma hoy día. Por el contrario, detrás de esa traducción aparentemente literal y por lo tanto conservadora de sentido, se esconde una traslación de la experiencia griega a otro modo de pensar. El modo de pensar romano toma prestadas las palabras griegas sin la correspondiente experiencia originaria de aquello que dicen, sin la palabra griega. Con esta traducción, el pensamiento occidental empieza a perder suelo bajo sus pies.

Según la opinión general, la determinación de la coseidad de la cosa como substancia con sus accidentes parece corresponderse con nuestro modo natural de ver las cosas. No es de extrañar que esta manera habitual de ver las cosas se haya adecuado también al comportamiento que se tiene corrientemente con las mismas, esto es, al modo en que interpelamos a las cosas y hablamos de ellas. La oración simple se compone del sujeto, que es la traducción latina -y esto quiere decir reinterpretación- del ἐποξεῦμενον, y del predicado con el que se enuncian las características de la cosa. ¿Quién se atrevería a poner en tela de juicio estas sencillas relaciones fundamentales entre la cosa y la oración, entre la estructura de la oración y la estructura de la cosa? Y con todo, no nos queda más remedio que preguntar si la estructura de la oración simple (la cópula de sujeto y predicado) es el reflejo de la estructura de la cosa (de la reunión de la substancia con los accidentes). ¿O es que esa representación de la estructura de la cosa se ha diseñado según la estructura de la oración?

¿Qué más fácil que pensar que el hombre transfiere su modo de captar las cosas en oraciones a la estructura de la propia cosa? Esta opinión aparentemente crítica, pero sin embargo demasiado precipitada, debería hacernos comprender de todos modos cómo es posible esa traslación de la estructura de la oración a la cosa sin que la cosa se haya hecho ya visible previamente. No se ha decidido todavía qué es lo primero y determinante, si la estructura de la oración o la de la cosa. Incluso es dudoso que se pueda llegar a resolver esta cuestión bajo este planteamiento.

En el fondo, ni la estructura de la oración da la medida para diseñar la estructura de la cosa ni ésta se refleja simplemente en aquélla. Ambas, la estructura de la oración y la de la cosa, tienen su origen en una misma fuente más originaria, tanto desde el punto de vista de su género como de su posible relación recíproca. En todo caso, la primera interpretación citada de la coseidad de la cosa (la cosa como portadora de sus características), no es tan natural como aparenta, a pesar de ser tan habitual. Lo que nos parece natural es sólo, presumiblemente, lo habitual de una larga costumbre que se ha olvidado de lo inhabitual de donde surgió. Sin embargo, eso inhabitual causó en otros tiempos la sorpresa de los hombres y condujo el pensar al asombro.

La confianza en la interpretación habitual de la cosa sólo está fundada aparentemente. Además, este concepto de cosa (la cosa como portadora de sus características) no vale sólo para la mera cosa propiamente dicha, sino para cualquier ente. Por eso, con su ayuda nunca se podrá delimitar a lo ente que es cosa frente a lo ente que no es cosa. Sin embargo, antes de cualquier consideración, el simple hecho de permanecer alerta en el ámbito de las cosas ya nos dice que este concepto de cosa no acierta con el carácter de cosa de las cosas, es decir, con el hecho de que éstas se generan espontáneamente y reposan en sí mismas. A veces, seguimos teniendo el sentimiento de que hace mucho que se ha violentado ese carácter de cosa de las cosas y que el pensar tiene algo que ver con esta violencia, motivo por el que renegamos del pensar en lugar de esforzarnos porque sea más pensante. Pero ¿qué valor puede tener un sentimiento, por seguro que sea, a la hora de determinar la esencia de la cosa, cuando el único que tiene derecho a la palabra es el pensar? Pero, con todo, tal vez lo que en éste y otros casos parecidos llamamos sentimiento o estado de ánimo sea más razonable, esto es, más receptivo y sensible, por el hecho de estar más abierto al ser que cualquier tipo de razón, ya que ésta se ha convertido mientras tanto en ratio y por lo tanto ha sido malinterpretada como racional. Así las cosas, la mirada de reojo hacia lo ir-racional, en tanto que engendro de lo racional impensado, ha prestado curiosos servicios. Es cierto que el concepto habitual de cosa sirve en todo momento para cada cosa, pero a pesar de todo no es capaz de captar la cosa en su esencia, sino que por el contrario la atropella.

¿Es posible evitar semejante atropello? ¿De qué manera? Probablemente sólo es posible si le concedemos campo libre a la cosa con el fin de que pueda mostrar de manera inmediata su carácter de cosa. Previamente habrá que dejar de lado toda concepción y enunciado que pueda interponerse entre la cosa y nosotros. Sólo entonces podremos abandonarnos en manos de la presencia imperturbada de la cosa. Pero no tenemos por qué exigir ni preparar este encuentro inmediato con las cosas, ya que viene ocurriendo desde hace mucho tiempo. Se puede decir que en todo lo que aportan los sentidos de la vista, el oído y el tacto, así como en las sensaciones provocadas por el color, el sonido, la aspereza y la dureza, las cosas se nos meten literalmente en el cuerpo. La cosa es el *áψsyhtñn*, lo que se puede percibir con los sentidos de la sensibilidad por medio de las sensaciones. En consecuencia, más tarde se ha tornado habitual ese concepto de cosa por el cual ésta no es más que la unidad de una multiplicidad de lo que se da en los sentidos. Lo determinante de este concepto de cosa no cambia en absoluto porque tal unidad sea comprendida como suma, como totalidad o como forma.

Pues bien, esta interpretación de la coseidad de las cosas es siempre y en todo momento tan correcta y demostrable como la anterior, lo que basta para dudar de su verdad. Si nos paramos a pensar a fondo aquello que estamos buscando, esto es, el carácter de cosa de la cosa, este concepto de cosa nos volverá a dejar perplejos. Cuando se nos aparecen las cosas nunca percibimos en primer lugar y propiamente dicho un cúmulo de sensaciones, tal como pretende este concepto, por ejemplo, una suma de sonidos y ruidos, sino que lo que oímos es cómo silba el vendaval en el tubo de la chimenea, el vuelo del avión trimotor, el Mercedes que pasa y que distinguimos inmediatamente del Adler. Las cosas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación. En nuestra casa oímos el ruido de un portazo pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta.

En el concepto de cosa recién citado no se encierra tanto un atropello a la cosa como un intento desmesurado de llevar la cosa al ámbito de mayor inmediatez posible respecto a nosotros. Pero una cosa jamás se introducirá en ese ámbito mientras le asignemos como su carácter de cosa lo que hemos percibido a través de las sensaciones. Mientras que la primera interpretación de la cosa la mantiene a una excesiva distancia de nosotros, la segunda nos la aproxima demasiado. En ambas interpretaciones la cosa desaparece. Por eso, hay que evitar las exageraciones en ambos casos. Hay que dejar que la propia cosa repose en sí misma. Hay que tomarla tal como se presenta, con su propia consistencia. Esto es lo que parece lograr la tercera interpretación, que es tan antigua como las dos ya citadas.

Lo que le da a las cosas su consistencia y solidez, pero al mismo tiempo provoca los distintos tipos de sensaciones que confluyen en ellas, esto es, el color, el sonido, la dureza o la masa, es lo material de las cosas. En esta caracterización de la cosa como materia (ilh) está puesta ya la forma (morf@). Lo permanente de una cosa, su consistencia, reside en que una materia se mantiene con una forma. La cosa es una materia conformada. Esta interpretación de la cosa se apoya en la apariencia inmediata con la que la cosa se dirige a nosotros por medio de su aspecto (eäadow). La síntesis de materia y forma nos aporta finalmente el concepto de cosa que se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso.

Este concepto de cosa nos capacita para responder a la pregunta por el carácter de cosa de la obra de arte. El carácter de cosa de la obra es manifiestamente la materia de la que se compone. La materia es el sustrato y el campo que permite la configuración artística. Pero semejante constatación, tan esclarecedora como sabida, hubiéramos podido aportarla ya desde el principio. ¿Por qué damos entonces este rodeo a través de los demás conceptos de cosa en vigor? Porque también desconfiamos de este concepto de cosa que representa a la cosa como materia conformada.

Pero ¿caso esta pareja de conceptos, materia-forma, no es la que se usa corrientemente en el ámbito dentro del que debemos movernos? Sin duda. La diferenciación entre materia y forma es el esquema conceptual por antonomasia para toda estética y teoría del arte bajo cualquiera de sus modalidades. Pero este hecho irrefutable no demuestra ni que la diferenciación entre materia y forma esté suficientemente fundamentada ni que pertenezca originariamente al ámbito del arte y de la obra de arte. Además, hace mucho tiempo que el ámbito de validez de esta pareja de conceptos rebasa con mucho el terreno de la estética. Forma y contenido son conceptos comodín bajo los que se puede acoger prácticamente cualquier cosa. Si además se le adscribe la forma a lo racional y la materia a lo ir-racional, si se toma lo racional como lo lógico y lo irracional como lo carente de lógica y si se vincula la pareja de conceptos forma-materia con la relación sujeto-objeto, el pensar representativo dispondrá de una mecánica conceptual a la que nada podrá resistirse.

Pero si la diferenciación entre materia y forma nos lleva a este punto, ¿cómo podremos aislar con su ayuda el ámbito específico de las meras cosas a diferencia del resto de los entes? Tal vez esta caracterización según la materia y la forma vuelva a recuperar su poder de determinación si damos marcha atrás y evitamos la excesiva extensión y consiguiente pérdida de significado de estos conceptos. Es cierto, pero esto supone saber de antemano cuál es la región de lo ente en la que tienen verdadera fuerza de determinación. Que dicha región sea la de las meras cosas no deja de ser por ahora más que una suposición. La alusión al empleo excesivamente generoso de este entramado conceptual en el campo de la estética, podría llevarnos a pensar que materia y forma son determinaciones que tienen su origen en la esencia de la obra de arte y sólo a partir de allí han sido transferidas nuevamente a la cosa. ¿Dónde tiene el entramado materia-forma su origen, en el carácter de cosa de la cosa o en el carácter de obra de la obra de arte?

El bloque de granito que reposa en sí mismo es algo material bajo una forma determinada aunque tosca. Forma significa aquí la distribución y el ordenamiento de las partículas materiales en los lugares del espacio, de lo que resulta un perfil determinado: el del bloque. Pero también el cántaro, el hacha y los zapatos son una materia comprendida dentro de una forma. En este caso, la forma en tanto que perfil no es ni siquiera la consecuencia de una distribución de la materia. Por el contrario, la forma determina el ordenamiento de la materia. Y no sólo esto, sino también hasta el género y la elección de la misma: impermeable para el cántaro, suficientemente dura para el hacha, firme pero flexible para los zapatos. Además, esta combinación de forma y materia ya viene dispuesta de antemano dependiendo del uso al que se vayan a destinar el cántaro, el hacha o los zapatos. Dicha utilidad nunca se le atribuye ni impone con posterioridad a entes del tipo del cántaro, el hacha y los zapatos. Pero tampoco es alguna suerte de finalidad colgada en algún lugar por encima de ellos.

La utilidad es ese rasgo fundamental desde el que estos entes nos contemplan, esto es, irrumpen ante nuestra vista, se presentan y, así, son entes. Sobre esta utilidad se basan tanto la conformación como la elección de materia que viene dada previamente con ella y, por lo tanto, el reino del entramado de materia y forma. Los entes sometidos a este dominio son siempre producto de una elaboración. El producto se elabora en tanto que utensilio para algo. Por lo tanto, materia y forma habitan, como determinaciones de lo ente, en la esencia del utensilio. Este nombre nombra lo confeccionado expresamente para su uso y aprovechamiento. Materia y forma no son en ningún modo determinaciones originarias de la coseidad de la mera cosa.

Una vez elaborado, el utensilio, por ejemplo el zapato, reposa en sí mismo como la mera cosa, pero no se ha generado por sí mismo como el bloque de granito. Por otra parte, el utensilio presenta un parentesco con la obra de arte, desde el momento en que es algo creado por la mano del hombre. Pero, a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada. Y con todo, no contamos las obras entre las meras cosas. Las cosas propiamente dichas son, normalmente, las cosas del uso que se hallan en nuestro entorno, las más próximas a nosotros. Y, así, si bien el utensilio es cosa a medias, porque se halla determinado por la coseidad, también es más: es al mismo tiempo obra de arte a medias; pero también es menos, porque carece de la autosuficiencia de la obra de arte. El utensilio ocupa una característica posición intermedia entre la cosa y la obra, suponiendo que nos esté permitido entrar en semejantes cálculos.

Pero el entramado materia-forma que determina en primer lugar el ser del utensilio aparece fácilmente como la constitución inmediatamente comprensible de todo ente, porque en este caso el propio hombre que elabora está implicado en el modo en que un utensilio llega al ser. Desde el momento en que el utensilio adopta una posición intermedia entre la mera cosa y la obra, resulta fácil concebir también con ayuda del ser-utensilio (esto es, del entramado materia-

forma) los entes que no tienen carácter de utensilio, las cosas y las obras y, en definitiva, todo ente.

La tendencia a considerar el entramado materia-forma como la constitución de cada uno de los entes recibe sin embargo un impulso muy particular por el hecho de que, debido a una creencia, concretamente la fe bíblica, nos representamos de entrada la totalidad de lo ente como algo creado, o lo que es lo mismo, como algo elaborado. La filosofía de esta fe puede permitirse asegurar que nos debemos imaginar toda la actividad creadora de Dios como algo diferente al quehacer de un artesano, pero cuando al mismo tiempo o incluso previamente pensamos el ens creatum a partir de la unidad de materia y forma -siguiendo la presunta predefinición de la filosofía tomista para la interpretación de la Biblia- entonces interpretamos la fe a partir de una filosofía cuya verdad reposa en un desocultamiento de lo ente completamente diferente a ese mundo en el que cree la fe.

La idea de creación basada en la fe podría perder fácilmente ahora su fuerza rectora de cara al saber de lo ente en su totalidad, pero con todo, una vez iniciada su marcha, la interpretación teológica de todo ente (tomada de una filosofía extraña), esto es, la concepción del mundo según la materia y la forma, puede seguir su camino. Esto ocurre en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna. La metafísica de la Edad Moderna reposa en parte sobre el entramado materia-forma acuñado en la Edad Media, que ya sólo recuerda a través de los nombres la sepultada esencia del eadow y la ðlh. Y así es como la interpretación de la cosa según la materia y la forma -ya sea bajo la formulación medieval o la kantiana-trascendental- se ha vuelto completamente habitual y se da por supuesta. Pero no por eso deja de ser un atropello al ser-cosa de la cosa, exactamente igual que las restantes interpretaciones de la coseidad de la cosa.

Desde el momento en que llamamos meras cosas a las cosas propiamente dichas, nos estamos traicionando claramente. En efecto, 'meras' significa que están despojadas de su carácter de utilidad y de cosa elaborada. La mera cosa es una especie de utensilio, pero uno desprovisto de su naturaleza de utensilio. El ser-cosa consiste precisamente en lo que queda después. Pero este resto no está determinado propiamente en su carácter de ser. Sigue siendo cuestionable si el carácter de cosa de la cosa puede llegar a aparecer alguna vez, desde el momento en que se despoja a la cosa de todo carácter de utensilio. De esta manera, la tercera interpretación de la cosa, la que se guía por el entramado materia-forma, se revela como un nuevo atropello a la cosa.

Los tres modos citados de determinación de la coseidad conciben la cosa como portadora de características, como unidad de una multiplicidad de sensaciones, como materia conformada. A lo largo de la historia de la verdad sobre lo ente se fueron entremezclando las citadas interpretaciones, aunque ahora se pasa esto por alto. De este modo, se reforzó aún más la tendencia a la extensión que ya las distinguía, de manera que terminaron valiendo igualmente para la cosa, el utensilio y la obra. Así es como surge de ellas ese modo de pensar por el cual no pensamos sólo sobre la cosa, el utensilio y la obra en particular, sino sobre todo ente en general. Este modo de pensar que se ha tornado habitual hace tiempo, anticipa toda comprensión inmediata de lo ente. Dicha comprensión anticipada impide la meditación sobre el ser de todo ente. Y, de este modo, ocurre que los conceptos dominantes de cosa nos cierran el camino hacia el carácter de cosa de la cosa, así como al carácter de utensilio del utensilio y sobre todo al carácter de obra de la obra.

Por esto es por lo que es necesario conocer dichos conceptos de cosa: para poder meditar con pleno conocimiento sobre su origen y su pretensión desmedida, pero también sobre su aparente incuestionabilidad. Este conocimiento es tanto más necesario por cuanto intentamos traer a la vista y a la palabra el carácter de cosa de la cosa, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de obra de

la obra. Pues bien, para ello sólo se precisa dejar reposar a la cosa en sí misma, por ejemplo en su ser-cosa, pero sin incurrir en la anticipación ni el atropello de esos modos de pensar. ¿Qué más fácil que dejar que el ente sólo sea precisamente el ente que es? ¿O, por el contrario, dicha tarea nos introduce en la mayor dificultad, sobre todo si semejante propósito (dejar ser al ente como es) representa precisamente lo contrario de aquella indiferencia que le da la espalda a lo ente en beneficio de un concepto no probado del ser? Debemos volvernos hacia lo ente, pensar en él mismo a partir de su propio ser, pero al mismo tiempo y gracias a eso, dejarlo reposar en su esencia.

Este esfuerzo del pensar parece encontrar la mayor resistencia a la hora de determinar la coseidad de la cosa, pues de lo contrario ¿cuál es el motivo del fracaso de los intentos ya citados? Es la cosa, la que en su insignificancia, escapa más obstinadamente al pensar. ¿O será que este retraerse de la mera cosa, este no verse forzada a nada que reposa en sí mismo, forma precisamente parte de la esencia de la cosa? ¿Acaso aquel elemento cerrado de la esencia de la cosa, que causa extrañeza, no debe convertirse en lo más familiar y de más confianza para un pensar que intenta pensar la cosa? Si esto es así, no debemos abrir por la fuerza el camino que lleva al carácter de cosa de la cosa.

Prueba indiscutible de que la coseidad de la cosa es particularmente difícil de decir y de que pocas veces es posible hacerlo, es la historia de su interpretación aquí esbozada. Esta historia coincide con el destino que ha guiado hasta ahora el pensamiento occidental sobre el ser de lo ente. Pero no nos limitamos a constatarlo. En esta historia vemos también una señal. ¿O es producto del azar el que de todas las interpretaciones de la cosa sea justamente la que se ha guiado según la materia y la forma la que ha alcanzado un predominio más destacado? Esta determinación de la cosa tiene su origen en una interpretación del ser-utensilio del utensilio. Este ente, el utensilio, está particularmente próximo al modo humano de representar, porque llega al ser gracias a nuestra propia creación. Este ente que nos resulta más familiar en su ser, el utensilio, ocupa al mismo tiempo una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra. Vamos a dejarnos guiar por esta señal y buscar en primer lugar el carácter de utensilio del utensilio. Tal vez esto nos proporcione alguna pista sobre el carácter de cosa de la cosa y el carácter de obra de la obra. Únicamente, debemos evitar precipitarnos en convertir a la cosa y a la obra en nuevas modalidades de utensilio. Sin embargo, vamos a olvidarnos de que también, según como sea el utensilio, existen diferencias esenciales en su historia.

Pero ¿qué camino conduce al carácter de utensilio del utensilio? ¿Cómo podremos saber qué es el utensilio en

realidad? Evidentemente, el procedimiento que vamos a seguir ahora debe evitar esos intentos que conducen nuevamente al atropello de las interpretaciones habituales. La manera más segura de evitarlo es describiendo simplemente un utensilio prescindiendo de cualquier teoría filosófica.

Tomaremos como ejemplo un utensilio corriente: un par de botas de campesino. Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más procurar ofrecer una ilustración de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico. Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino. Pero ¿qué puede verse allí? Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato. A no ser que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos.

Estos datos, perfectamente correctos, no hacen sino ilustrar algo que ya sabemos. El ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad. Pero ¿qué decir de ésta? ¿Capta ya la utilidad el carácter de utensilio del utensilio? Para que esto ocurra ¿acaso no tenemos que detenernos a considerar el utensilio dotado de utilidad en el momento en que está siendo usado para algo? Pues bien, las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sos-tiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio.

Por el contrario, mientras sólo nos representemos un par de botas en general, mientras nos limitemos a ver en el

cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio. La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se encuentran los zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la ca-llada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.

Pero tal vez todas estas cosas sólo las vemos en los zapatos del cuadro, mientras que la campesina se limita sencillamente a llevar puestas sus botas. ¡Si fuera tan sencillo como parece! Cada vez que la labradora se quita sus botas al llegar la noche, llena de una dura pero sana fatiga, y se las vuelve a poner apenas empieza a clarear el alba, o cada vez que pasa al lado de ellas sin ponérselas los días de fiesta, sabe muy bien todo esto sin necesidad de mirarlas ni de reflexionar en nada. Es cierto que el ser-utensilio del utensilio resi-de en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su

fiabilidad. Gracias a ella y a través de este utensilio la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo. Para ella y para los que están con ella y son como ella, el mundo y la tierra sólo están ahí de esa manera: en el utensilio. Decimos «sólo» y es un error, porque la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillo una sensación de protección y de asegurarle a la tierra la libertad de su constante afluencia.

El ser-utensilio del utensilio, su fiabilidad, mantiene a todas las cosas reunidas en sí, según su modo y su extensión. Sin embargo, la utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de la fiabilidad. Aquella palpita en ésta y no sería nada sin ella. El utensilio singular se usa y consume, pero al mismo tiempo también el propio uso cae en el desgaste, pierde sus perfiles y se torna corriente. Así es como el ser-utensilio se vacía, se rebaja hasta convertirse en un mero utensilio. Esta vaciedad del ser-utensilio es la pérdida progresiva de la fiabilidad. Pero esta desaparición, a la que las cosas del uso deben su aburrida e insolente vulgaridad, es sólo un testimonio más a favor de la esencia originaria del ser-utensilio. La gastada vulgaridad del utensilio se convierte entonces, aparentemente, en el único modo de ser propio del mismo. Ya sólo se ve la utilidad escueta y desnuda, que despierta la impresión de que el origen del utensilio reside en la mera elaboración, que le imprime una forma a una materia. Pero lo cierto es que, desde su auténtico ser-utensilio, el utensilio viene de mucho más lejos. Materia y forma y la distinción de ambas tienen una raíz mucho más profunda.

El reposo del utensilio que reposa en sí mismo reside en la fiabilidad. Ella es la primera que nos descubre lo que es de verdad el utensilio. Pero todavía no sabemos nada de lo que estábamos buscando en un principio: el carácter de cosa de la cosa. Y sabemos todavía menos de lo único que de verdad estamos buscando: el carácter de obra de la obra entendida como obra de arte.

¿O tal vez ya hemos aprendido algo acerca del ser-obra de la obra sin darnos cuenta y como de pasada?

Ya hemos dado con el ser-utensilio del utensilio. Pero ¿cómo? Desde luego, no ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente.

Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras. Si hay algo cuestionable en todo esto será únicamente el hecho de que hayamos aprendido tan poco en la proximidad a la obra y que lo hayamos expresado de manera tan burda e inmediata. Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio, tal como podría parecer en un principio. Por el contrario, el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella.

¿Qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos Ζητεία. Nosotros decimos «verdad» sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.

En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. «Poner» quiere decir aquí erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer.

Según esto, la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente. Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad. Por eso, a las artes que producen este tipo de obras se las denomina bellas artes, en oposición a las artes artesanales, que elaboran utensilios. No es que el arte sea bello en el campo de las bellas artes, sino que dichas artes reciben ese nombre porque crean lo bello. Por el contrario, la verdad pertenece al reino de la lógica, mientras la belleza está reservada a la estética.

¿O es que al decir que el arte es el ponerse a la obra de la verdad vuelve a cobrar vida aquella opinión ya superada según la cual el arte es una imitación y copia de la realidad? Pero la reproducción de lo ahí presente exige coincidencia con lo ente, la adaptación a éste o *adaequatio*, como se decía en la Edad Media y *ōmoÛvsiw* como ya decía Aristóteles. La coincidencia con lo ente se considera desde hace mucho tiempo como la esencia de la verdad. Pero ¿acaso opinamos que el mencionado cuadro de Van Gogh copia un par de botas campesinas y que es una obra porque ha conseguido hacerlo? ¿Acaso pensamos que la tela es copia de algo real que él ha sabido convertir en un producto de la producción artística? Nada de esto.

Así pues, en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas. Pero ¿dónde está y cómo es esa esencia general con la que coinciden las obras de arte? ¿Con qué esencia de qué cosa puede coincidir un templo griego? ¿Quién podría afirmar algo tan inverosímil como que en el edificio concreto está representada la idea de templo en general? Y, sin embargo, es precisamente en una obra semejante, siempre que sea obra, donde está obrando la verdad. Si no, pensemos en el himno de Hölderlin «El Rin». ¿Qué le ha sido dado aquí al poeta y cómo le ha sido dado, para que a continuación haya podido reproducirlo en el poema? Por mucho que en el caso de este himno y otros poemas semejantes la idea de una relación de copia entre la obra real y la obra de arte parezca fallar manifiestamente, la opinión de que la obra

copia parece confirmarse de modo admirable en una obra como el poema de C. F. Meyer «La fuente romana».

Se eleva el chorro y al caer rebosa
la redondez toda de la marmórea concha,
que cubriéndose de un húmedo velo desborda
en la cuenca de la segunda concha;
la segunda, a su vez demasiado rica,
desparrama su flujo borbotante en la tercera,
y cada una toma y da al mismo tiempo
y fluye y reposa.

Sin embargo, en este poema ni se está reproduciendo poéticamente una fuente verdaderamente existente ni la esencia general de una fuente romana. Y, con todo, la verdad obra en la obra. ¿Qué verdad ocurre en la obra? ¿Y acaso puede ocurrir la verdad y ser por lo tanto histórica? Según se suele decir, la verdad es algo intemporal y supratemporal.

Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar de verdad en ella el arte que allí reina. La base de cosa ha demostrado ser lo más próximo a la obra. Pero para captar lo que la obra tiene de cosa no bastan los conceptos tradicionales de cosa, pues éstos tampoco consiguen dar con la esencia del carácter de cosa. El concepto predominante de cosa, la cosa como una materia conformada, ni siquiera tiene su origen en la esencia de la cosa, sino en la esencia del utensilio. También hemos comprobado que hace mucho tiempo que el ser-utensilio ocupa un lugar privilegiado en la interpretación de lo ente. Este privilegio, sobre el que nunca se ha reflexionado propiamente, ha sido el que nos ha dado la pista para replantearnos una vez más la pregunta por el carácter de utensilio evitando las interpretaciones tradicionales.

Hemos hecho que fuera una obra la que nos dijera qué es el utensilio. De este modo 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. Pues bien, si la realidad de la obra sólo se puede determinar por medio de aquello que obra en la obra, ¿qué hay de nuestro propósito de buscar la verdadera obra de arte en su realidad? Ibamos por mal camino cuando en un principio creíamos que la realidad de la obra se encontraba en su base de cosa. Ahora nos encontramos ante un sorprendente resultado de nuestras reflexiones, si se puede llamar a esto un resultado. Dos asuntos están claros:

Primero: los medios para captar lo que la obra tiene de cosa, esto es, los conceptos reinantes de cosa, no bastan.

Segundo: lo que queríamos captar con ello como realidad más próxima a la obra, la base de cosa, no forma parte de la obra bajo esta modalidad.

En cuanto contemplamos la obra desde esta perspectiva la estamos considerando sin querer como un utensilio al que le concedemos una superestructura en la que se supone se encierra lo artístico. Pero la obra no es un utensilio dotado de un valor estético añadido. La obra no es eso en la misma medida en que la mera cosa no es tampoco un utensilio al que sólo le falta lo que constituye el auténtico carácter de utensilio: la utilidad y la elaboración.

Nuestra manera de preguntar por la cosa se ha venido abajo, porque no estábamos preguntando por la obra, sino en parte por una cosa y en parte por un utensilio. Sólo que fue la estética la que desarrolló esta manera de preguntar y no nosotros. La manera en que ésta contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente. Pero lo esencial no es el desmoronamiento de este planteamiento habitual. De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de

cosa de la cosa. A este fin, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobreentendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes. Esta es la razón por la que hemos tenido que dar un rodeo, rodeo que nos devuelve enseguida al camino capaz de llevarnos a una determinación del carácter de cosa de la obra. No hay por qué negar el carácter de cosa de la obra, pero puesto que forma parte del ser-obra de la obra, dicho carácter de cosa habrá de ser pensado a partir del carácter de obra. Si esto es así, el camino hacia la determinación de la realidad de cosa que tiene la obra no conducirá de la cosa a la obra, sino de la obra a la cosa.

La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este desencubrimiento, la verdad de lo ente, ocurren en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad. ¿Qué será la verdad misma, para que a veces acontezca como arte? ¿Qué es ese ponerse a la obra?