

Sobre el problema de la aparición de la Cosa en la obra de arte

Francisco Gómez-Arzapalo y Villañaña

En su obra titulada *El origen de la obra de arte*¹ (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), Martin Heidegger se instala en la problemática misma de la metafísica; aquí se debate el poder seguir considerándola como una disciplina subsidiaria de la filosofía o bien pensarla como el lugar del litigio de la palabra, donde se nombra la *cuestión* de la Cosa. Ya desde *Ser y tiempo*² se venía tratando, entre otros asuntos, el problema de la verdad y su delimitación de significado como “des-cubrir” (ἀληθεύειν). Sin embargo, al abordar la obra de arte, esta verdad se inclina hacia lo que se pone “en obra” en la obra. Puntualmente se nos indica que la esencia del arte sería el ponerse en obra la verdad de lo ente³ (*Sich-ins-Werk-setzen*), este “ponerse” en obra implica en principio un erigirse o establecerse algo en algo. Pero vayamos por partes. En primer lugar el escrito acerca de la obra de arte, que nace de una conferencia y después es ampliado en forma de ensayo, intenta esclarecer el problema de la esencia del arte a partir de la obra de arte; para ello se vale de una análisis que parte desde la reconsideración del útil (*Zeug*), aparecida ya en el plan de la obra *Ser y tiempo*, hasta desembocar en el “ser de confianza” (*Verlässlichkeit*) que como término novedoso, pues no aparece en esa obra, viene a acotar con plenitud la estructura del ser-útil y en mi opinión, la constelación en torno del “plexo de útiles” (*Zeugzusammenhang*) (*Contexto pragmático* en la traducción de Jorge E. Rivera)⁴ que irrumpen con él. En el § 15 de *Ser y tiempo* titulado *El ser de los entes que hacen frente en el mundo circundante*, correspondiente a la sección A del *Análisis de la circummundanidad y mundanidad en general*⁵ en donde aparece la mención, podemos encontrar una pequeña referencia a la confianza que le depositamos a un útil cuando lo usamos. En la traducción de Rivera se refiere: “Sin embargo, ese trato que usa y manipula no es ciego sino que tiene su propia manera de ver, que dirige el manejo y le confiere su específica seguridad”;⁶ si se entiende en la traducción de este párrafo el término “seguridad” (*Sicherheit*), como ese concepto de “ser de confianza” (*Verlässlichkeit*) que aparece en *El origen de la obra de arte*, entonces se puede hacer una cierta hilazón que corra en paralelo con esta palabra en alemán que en el texto de *Ser y tiempo* original no existe.⁷ De hecho, el término alemán *Sicherheit* en su traducción literal significa “seguridad” y *Verlässlichkeit* también quiere decir “seguro”. Sin embargo, en la traducción de Gaos se lee: “Pero el ‘andar’ manipulando y usando no es ciego, tiene su peculiar forma de ver, que dirige el manipular y le da su específica adaptación a las cosas que posee”.⁸ Aquí como se lee, el giro de la traducción no mienta ninguna relación con esa *seguridad* que se transparenta en el término *Verlässlichkeit* del *Origen de la obra de arte*; se plantea más bien

como el rasgo del útil cuando éste crea en su entorno un marco de *fiabilidad* en el manejo y uso cotidiano que le damos. Sabemos que en el marco hermenéutico de la traducción se encuentran estos sesgos específicos que pueden abrir aun más la impresión que el autor nos quiere generar al escribir determinada palabra. A mi parecer la fiabilidad de un útil se recarga más en el hecho del poder depositar en él una acción específica, para lo cual este útil fue confeccionado, sin prestar una atención concreta a su manipulación; de ahí la “sorpresa” que resulta cuando el útil nos falla y nos evidencia o bien su mala manipulación por nuestra parte, o bien un desgaste que llevó a su terminación ese útil, o también una mala hechura que arroja la condición de estropeado del útil. De hecho el ser de utilidad del útil reposa esencialmente en este “ser de confianza”. Es decir que si bien el ser-útil reside en su utilidad, ésta a su vez radica en el modo del ser esencial del útil. Sin embargo, el “ser de confianza” quiero entenderlo como ese *ámbito* general que el ser-útil mismo abre cuando nos disponemos a usarlo. Por ejemplo, para el arquitecto los útiles que emplea en el trazado de un plano como regla, escuadras, lápices, gomas etc., le crean un *ámbito* de referencia a un determinado conglomerado o plexo de útiles, es decir que cada útil de hecho nos lleva de la mano a los otros. Asimismo el médico, carpintero, pintor etc., se mueven en un determinado y particular universo de útiles que aparecen para cada uno de estos profesionales como su “mundo de acción”. Es por ello entonces que encuentro un cierto *sentido* en todo lo que rodea el lugar de trabajo de cada uno, cada instrumento o útil como dije, nos lleva a otro. Hay aromas, formas, colores y disposición física-espacial de los lugares en relación con el trabajo que se desempeña en cada caso. En esa constelación de ideas es en la que baso mi interpretación diferenciada entre “ser de confianza” que refiero y la “fiabilidad” de los útiles, la que aparece en el texto. Es por esto que en el uso del útil determinado para una acción específica sea deliberada su forma y consistencia (es decir los materiales con que fue confeccionado) de tal suerte que si utilizamos un útil para otro servicio apartado de aquél por el cual fue diseñado, no solamente no usamos el útil correctamente, sino que *ab-usamos* de él. Quizá ése sea el caso del ab-uso que inflingimos en la naturaleza al forzarla y someterla a donarnos más allá de lo que puede darnos.

Para explicar mejor lo relacionado con ese “ser de confianza”, Heidegger hace referencia a un cuadro de van Gogh cuyo tema es unos zapatos de labriega, con ellos esta campesina se dirige al campo, a laborar como siempre lo ha hecho y desde temprano como siempre, se calza estos zapatos. Así sin darse cuenta, se sumerge en su mundo cotidiano y estando *segura* de él y en él, se abandona la labor del día, al callado llamado de la tierra, entregándose a esta seguridad de su mundo. Para ella y para los que son como ella, la tierra, el cielo y todo lo que acompaña su labor están ahí de esa manera. El “ser de confianza” es el único capaz de ofrecer este mundo sencillo pero a la vez protector, pues todo “marcha” como debiere, día a día, hora por hora, instante tras instante. El “ser del útil” mantiene unidos todos los elementos en sí mismos, los expone según su modo y extensión; sin embargo, la utilidad del útil sólo es la consecuencia inicial del “ser de confianza”, sin él no podría abrirse como tal.

Nuestro pensador inicia su escrito apuntando que el origen de la obra de arte necesita esclarecer la palabra origen. Por “origen” no podemos pensar algo mítico que se ha quedado atrás, sepultado por el tiempo. La palabra origen (*Ursprung*), que Heidegger la trabaja en alemán nos dice prácticamente que es un “salto hacia

delante” (*Ursprung*), en este salto se nos plantea que el origen es algo que nos espera ahí adelante, pero no pensando que lleguemos a él como si estuviera esperándonos, e inclusive que podamos rebasarlo, sino que como indicador permanente que nos marca el fracaso continuo que sobreviene, porque justamente cuando vemos a las cosas, pareciera como si las hubiéramos visto completamente, en su total objetividad. Y al enunciarla, pareciera como si toda ella estuviera contenida en nuestra proposición, como si toda realidad y verdad quedara agotada o casi agotada en la comprensión de ella en nuestro juicio. Frente a este discurso lo que la poesía hace relevante es eso que acabamos de llamar como “fracaso”, o si se quiere esa permanente incumplitud del decir cuando se refiere a lo dicho en él. Todo lo dicho se plantea cuando es proferido como algo acabado, frente a un decir que es por demás vacilante y extraviado. En este caso la poesía que no se constituye en una producción de uniones de rimas y versos que pueden ser intercambiables o almacenables, ni puestos a la disposición para su revisión, o que se puedan desmontar y después terminar archivados, sino por el contrario, es la posibilidad que aparezca el mismo decir poético (*Dichtung*); no obstante cabe señalar este fenómeno con cierta extrañeza, porque siempre estamos a la espera de lo dicho o el “contenido” del decir, en lugar del *decir* mismo. El arte no consiste entonces en un principio a partir del cual se produzcan obras de arte, para Heidegger el arte se constituye como la posibilidad que plantea la aparición de la cosa (*Ding*). Pero ¿en qué consiste este aparecer de la cosa? ¿Cuál es la procedencia (*Entsehung*) de este hacer acto de presencia el aparecer? ¿Cómo se plantea la “aparición” de la cosa en la obra de arte? Si el origen es aquello por lo que una cosa dada es lo que es, entonces buscar la fuente de la obra de arte equivale a indagar acerca de la esencia de la obra de arte (*Wesenswerkunft*). Tenemos ahora enfrente varias preguntas que trataremos de resolver en la medida en que nos guíen por el camino propuesto como título de este trabajo: *el problema de la cosa en el arte*.

Como ya dijimos más arriba, el arte opera en la obra de arte. La obra de arte es una cosa, existe, está ahí pero ¿qué es una cosa? La pregunta marca una ruta, porque bien es cierto hay infinidad de cosas, utensilios, artesanías, obras de arte entre otras múltiples cosas. La pregunta por la cosa nace aquí por la necesidad de diferenciar la obra de arte ante “cualquier cosa” (*blosse dinge*) que no sea obra de arte. Pero tenemos entendido desde hace ya mucho tiempo que por cosas (*res, ens, entes*) englobamos casi todo: piedras, nubes, sueños, agua, aves, etc. En filosofía se llaman cosas inclusive a eso que no comparece ante nuestra vista, como lo hace contrariamente el cielo y las piedras; Kant la denomina la “cosa en sí” (*das Ding an sich*), y en esta noción cabe desde la totalidad del mundo hasta Dios mismo como ente supremo (*Ens supremum*). Pensada así, la obra de arte es una cosa, pertenece a eso que aparece ante nuestros ojos pero que además lo hace porque tiene una hechura humana, ha sido confeccionada. Todas las cosas pueden ser reunidas bajo una interpretación histórica según nos marca el pensamiento en Occidente, éstas se reducen básicamente en tres; la cosa es: 1) soporte de propiedades; 2) unidad de una pluralidad de impresiones; 3) materia conformada.

En el primer caso, pensamos la cosa como un núcleo que sujeta en su entorno al cúmulo de sus propiedades. En este núcleo de las cosas pensaban los griegos cuando se referían al *υποκειμενον*, y a las propiedades de ella se les llamaba *τα συμβεβηκοτα*. Como bien sabemos, las traducciones del griego al latín hicieron perder en la mayoría de los casos la significación original conserva-

da en lengua griega; en este caso con los términos griegos se tiene experiencia de una forma fundamental del ser del ente, en el sentido de la presencia. La transposición del υποκειμενον derivó en *subjectum*, υποστασις en *substantia* y las συμβεβηκοτας en *accidens*. Al transferir esas nociones del griego al latín, la “coseidad” (*das Dinghafte*) de la cosa queda atrapada en la comprensión que nos provee el esquema de sustancia y accidente. La cosa queda sujeta a este esquema y puede ser referida al enunciado (*Aussage*). Si recordamos ese esquema, una proposición simple se compone de un sujeto y de un atributo. El sujeto “*subjectum*” corresponde a υποκειμενον y está en paralelo con la idea de *substantia*; el atributo *praedicatum*, corresponde a συμβεβηκος y es paralelo a *accidens*. Lo que vemos aquí es que el eje “sustancia-accidente” se ha convertido en el esquema de la construcción de la proposición. Pero ¿cuál es la consecuencia de este cambio? Lo primero que tenemos que considerar según Heidegger es si la estructura de la oración simple (la cópula de sujeto-predicado) es el reflejo de la estructura de la cosa (de la reunión de sustancia-accidente) o más bien la estructura de la cosa se ha diseñado a partir de la estructura de la oración.⁹

En el segundo caso, se nos plantea que las cosas actúan sobre nuestro cuerpo. A través de los sentidos y mediante ellos, las cosas tienen para nosotros formas, aromas, sonidos y colores; llegan a nosotros por mediación de los sentidos. De esta forma las captamos, se encuentran en nuestra αισθητων, en nuestra percepción. La cosa es siempre percibida por los sentidos; sin embargo estas percepciones no pueden darnos nunca la coseidad de la cosa, eso que la hace cosa, los datos de la percepción son muy generales para que a partir de ellos deduzcamos el “mundo” de la naturaleza. Lo que se nos da a conocer es la unidad que podemos pensar en su multiplicidad y a partir de esas sensaciones, construir la cosa. No obstante no existe la unidad de las impresiones, sino que la cosa se nos da en las impresiones. Para poder pensar la cosa, es preciso dejarla reposar (*bleiben*) en su íntima inmanencia (*Insichruhen*).

En el tercer caso, la interpretación tradicional nos habla de la unión de materia (*Stoff*) y forma (*Form*) (υλη-μορφη), como base de la constitución de la cosa. Esta propuesta atribuida a Aristóteles y desarrollada en la Escolástica, mienta que la cosa como materia incluye de suyo la forma en que se nos da. La estabilidad y consistencia de las cosas se finca en el hecho de que la materia se une a una forma determinada y así se nos presenta. Esta interpretación de la cosa se valida por la apariencia (ειδος) exterior de ellas, porque no podemos tener a la materia sin una forma determinada. Lo mismo acontece en el seno de la filosofía del arte entendida como estética. Mediante estas nociones el problema de la cosa se queda representado en una dirección relacionada a materia-forma; en el arte, la forma natural cede su lugar a la forma artística. La materia es el elemento con lo que la obra de arte es confeccionada, es decir, es la base de la posibilidad de crear una obra de arte. Heidegger opone a esta concepción de obra de arte la noción de forma y de materia. La primera ha sido atribuida a lo racional, mientras que la noción de materia ha quedado confinada en el ámbito de lo irracional. Debemos señalar que por racional se ha considerado aquello que es lógico y por irracional se considera lo a-lógico. Pero además se han eslabonado históricamente a esas nociones las ideas de sujeto y objeto.

Nuestro pensador de Friburgo se ha dado a la tarea de escudriñar ese planteamiento concluyendo lo siguiente. Las ideas de forma y materia no pertenecen

originalmente ni a la cosa “pura” ni al de la obra de arte, no obstante han sido aplicadas en otros planos diferentes a su contexto. Para Heidegger forma y materia derivan de la interpretación instrumental del útil. Desde ahí han sido exportadas para explicar la “coseidad” de la cosa y lo “operativo” en la obra de arte. Para entender lo que Heidegger pretende al pensar la cosa debemos puntualizar lo siguiente. Para nuestro pensador, la cosa (*Ding*) no es sino aquello que “resta” una vez que se ha quitado todo contenido y significación al objeto, podríamos decir que lo que resta es la “cosa pura”, pero el problema con eso es que en el marco de la objetivación y el contenido de nuestras proposiciones, hablar de cosa pura es referirnos a algo “vacío” (irracional) y por eso “sin significado”, es decir lo nulo con respecto a “algo” representable. La cosa es algo así como el ser del ente que es la base de la reflexión en *Ser y tiempo*. A eso volveremos más tarde.

En *el origen de la obra de arte* se ubica al útil entre la cosa y la obra de arte (cosa-útil-obra de arte), es decir que la cosa y la obra, que son los extremos de esta tríada, contienen algo del útil y sin embargo es por estos extremos que podemos pensar en la esencia del útil, y a la vez el ser del útil no nos puede ayudar a pensar la obra ni la cosa. La cosa es un útil desprovisto de su naturaleza de útil como dijimos antes, la cosa consiste en “eso” que queda después de dismantelar lo útil del útil.

A partir de las tres maneras históricas en donde se describe a la cosa, surge la tendencia a pensar a todo el ente en general de la misma manera como lo hacemos con ella. Esta manera de pensar se olvida de la meditación sobre el ser del ente y se queda con lo que se presenta de éste; esto implica que los conceptos dominantes de cosa nublan el camino hacia el carácter de cosa de la cosa, así como el carácter de útil del útil y por supuesto el carácter de obra de la obra.

Pero regresemos una vez más a la reflexión acerca de la materia y la forma. Forma implica una distribución y el ordenamiento de las partículas materiales en los lugares del espacio, a partir de lo cual resulta algo con un perfil específico. Esto aplica a todos los entes confeccionados o no, véase por ejemplo el hacha, los zapatos, la jarra etc., pero si eso es así, entonces este perfil con forma, no es la consecuencia del acomodo de la materia en diferentes espacios, más bien la forma es la que determina el ordenamiento de la materia. Además esta relación de forma-materia ya viene dispuesta de antemano por el uso que le daremos a cada útil y esta utilidad nunca es atribuida ni impuesta a los entes una vez confeccionados; su elaboración ésta siempre sujeta al uso que pensamos para ellos.

El útil presenta un parentesco con la obra de arte, pues es creado por la mano del hombre. Pero de la misma manera y debido a la autosuficiencia de la obra de arte como presencia, ésta se parece más bien a la cosa. Esto último es muy importante porque nos indica lo verdaderamente “ilógico” de la presencia de la obra de arte, generada espontáneamente y no forzada a nada. Y sin embargo no contamos a las obras como “meras cosas”. Cotidianamente las cosas las pensamos muy juntas a nuestra vida fáctica, agotadas en la vulgaridad de su uso, las cosas nos las tropezamos a cada instante, en su aparecer nimio, son hasta que nuestro intelecto las objetiva y con ello cobran importancia. ¡Cuán equivocados estamos al pensar así!

Desde el momento en que el útil adopta por así decirlo una medida intermedia entre las cosas y las obras, resulta relativamente fácil nombrar a los entes que no tienen carácter de útiles; el ser-útil (engarzado en el tejido materia-forma) nos da la pauta a seguir para lograrlo. De hecho, esta consideración de pensar la estructura de las cosas a partir de la relación materia-forma, nos es heredada de

la tradición judeocristiana. Ésta piensa a Dios como el artesano (*ens creatum*) de la creación, pero si realmente pensamos esta aseveración a partir del ente en su totalidad, es decir a partir de considerar la relación original entre materia-forma, la idea de creación perdería toda fuerza pues el papel del artesano no le corresponde al de un Dios creador, previo e infinito, no al menos desde la perspectiva de lo que significa ser artesano. Sin embargo, esta creencia sigue su rumbo en la Edad Media y la Edad Moderna, sepultando en forma definitiva la esencia del εἶδος y la ὕλη griegas; Heidegger puntualiza: "...por esa misma razón la interpretación de la cosa siguiendo lo leído con materia-forma, ya sea en la formulación medieval o la kantiana trascendental, se vuelve completamente habitual y se da por supuesta".¹⁰ Llamar a las cosas simples cosas es sepultar en esa familiaridad hospitalaria, el misterio mismo de la posibilidad de presenciarse las cosas. El ser-cosa del útil es lo que queda después de haber desprovisto a éste de su empleabilidad y lo que sigue es aún más determinante. "Sigue siendo cuestionable si el carácter de cosa de la cosa puede llegar a aparecer alguna vez, desde el momento que se despoja a la cosa de todo carácter de útil".¹¹ Eso que dice Heidegger aquí es lo que yo considero de entre lo más importante en este texto. Si en *Ser y tiempo* se pregunta por el *sentido* del ser ya que el concepto de "ser" es indefinible,¹² entonces entendemos este sentido como el sentido del ser o ser de lo ente. El ser se muestra en forma de ente pero se oculta al hacerlo. El ente en su presencia arrastra consigo el ocultamiento del ser; el ente es "producto" de este ocultamiento. La "doble tarea del pensar" que se plantea en la introducción de *Ser y tiempo*, como *el doble problema del desarrollo de la pregunta que interroga por el ser*¹³ se debate justamente entre este "ocultarse-desocultarse" del ser en tanto ente. Aquí, en *El origen de la obra de arte*, el πολημος que vincula y separa entre estos dos permanentes complementarios, se encuentra ubicado en la problematicidad de la cosa en su desocultamiento a través de la verdad que opera en la obra. Esta tensión que como se lee es de carácter permanente, eso quiere decir que no puede resolverse privilegiando alguno de sus contrarios, es entonces una tensión sin desenlace, es una tensión trágica, como la tragedia griega que no es sino este lugar filosófico transportado a la literatura. Cualquier comprensión anticipada acerca del pensar no solamente el útil o la obra sino todo ente, acarrea la comprensión descarriada del doble planteamiento, que desde Platón lo conocemos como dialéctica y que no renuncia en una asimilación que nos conduce a una tercera figura unificada, como lo planteará el idealismo alemán y particularmente con Hegel, siglos después.

Para Heidegger debemos volver hacia lo ente y pensarlo a partir de su ser propio, pero a la vez y gracias a eso, dejarlo reposar en su esencia. Pero esa posibilidad de pensar encuentra su mayor resistencia cuando se trata de determinar la coseidad de la cosa, esta cosa en su insignificancia se resiste a comparecer ante el pensar. Hemos visto que la estabilidad del útil que reposa en sí mismo viene a darse con el "ser de confianza", aquí es donde se ve en primera instancia lo que es un útil, pero todavía no se nos dice nada respecto al ser de la cosa y mucho menos hemos dejado claro el carácter de obra de la obra de arte. Heidegger consigue a través de la interpretación del cuadro de van Gogh que muestra los zapatos de campesina, el acercamiento hacia el problema en cuestión. La obra de arte nos ha revelado que es un zapato de campesina, pero además ha servido para ilustrarnos de una forma inmejorable lo que es un útil, tal como podría parecer en un principio. De una manera inversa, el ser-útil del

útil sólo llega a la presencia de una forma propia, a través de la obra de arte.

Con la pintura de van Gogh, se abre la oportunidad de ver lo que es realmente el útil, el par de botas de labranza. Aquí sale a la luz el desocultamiento de lo ente, lo que fue comprendido por los griegos como *αληθεια*, la que normalmente se entiende por *veritas* sin detenernos a pensar en ello. “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”.¹⁴

En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad del ente, como ya dijimos más arriba, pero hasta ahora sabíamos que la obra de arte trata normalmente de algo bello, el arte se ocupa de lo bello no de la verdad, para eso está la lógica. Las bellas artes tratan de lo bello y, posiblemente, de lo sublime, en oposición a las artesanías que producen útiles. Pero si recordamos esa frase casi olvidada que nos dice que el arte es una copia de la realidad, entonces pensamos que lo producido en el arte tiene que equipararse con lo que aparece, es decir con lo ente. Esta coincidencia del arte con el ente, esta *adaequatio*, como se decía en la Edad Media, u *ομοιωσις* como se entendía con Aristóteles, es lo que marcó la definición de verdad. Sin embargo, la pintura de van Gogh no es una copia de los zapatos, no es una reproducción de un ente que se presenta en cada momento, sino más bien una reproducción de la esencia general de las cosas. Tal como aparece en el dadaísmo, ese movimiento de pintura de principios del siglo XX, que se revela ante la indiferencia del clasicismo plástico frente a la modernidad.

Lo que acontece en el cuadro de van Gogh es que cada cosa está inscrita en lo que aparece, pero también en lo que a simple vista no aparece. En la realidad de la obra de arte se busca lo que reina en ella: el arte. Con la investigación de Heidegger se ha resaltado la cercanía de la cosa con la obra, sin embargo no bastan los conceptos tradicionales para ayudarnos a conseguir la esencia del carácter de la cosa. Heidegger nos dice: “el concepto predominante de cosa, la cosa como materia conformada, ni siquiera tiene su origen en la esencia de la cosa, sino en la esencia del útil”.¹⁵

Heidegger ha logrado obtener de la obra lo que es el útil, con esto ha salido también a la luz lo que opera dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecer de la verdad. Ahora bien, si solamente se puede determinar en forma exclusiva la realidad de la obra a partir de aquello que opera en la obra, entonces ¿qué es lo que se ha obtenido con este resultado? ¿Se puede obtener la realidad de la obra de arte desde su plataforma de cosa? Ya vimos que no. Heidegger destaca entonces dos cuestiones que se obtienen de este análisis en cierta medida fallido.

Primero: los medios para captar lo que hay de cosa en la obra no bastan. Segundo: lo que se quería captar con lo cósmico de la obra entendido como la realidad más próxima a la obra, no forma parte de ella en esta modalidad.

Al contemplar a la obra desde esta óptica se la ve como un útil al que se concede un ámbito que constituye el lugar en donde se guarda lo artístico de ella. Pero la obra no es un útil dotado de algo y que se le añade algo prodigioso después de producirse. Así como tampoco la cosa es algo a la que se añade aquello que hace que un útil sea lo que es en su carácter de útil: utilidad y elaboración. La manera en que se ha preguntado por la cosa en *El origen de la obra de arte*, no ha arrojado la respuesta que se esperaba al cuestionarla, porque no se había centrado en preguntar por la obra sino que primero se preguntó por la cosa y luego por el útil. Pero en última instancia, fue la estética la que ha desarrollado esta pregunta desde hace ya tiempo en la metafísica moderna (la misma que ha interpretado

la cuestión del Principio como sujeto), es ella quien contempla la obra de arte desde la misma expectativa que somete bajo una visión concreta todo lo ente y que no obstante no puede reducirla a términos matemáticos o verdad científica. La estética se ha constituido como esta parte intelectual dentro de la perspectiva moderna, este horizonte de comprensión de los fenómenos que ocurren en este lado incierto del sujeto, ese lado que no puede identificarse muy bien con el conocimiento, control y explicación de las cosas. La estética se ha caracterizado por ser la sospechosa tolerancia de lo cultural, como parte de un contexto político o social que engloba las particularidades de los pueblos, pero siempre claro está, bajo un criterio unificador, inclusive en sus disparidades. Si en la esfera de lo objetivo, la cosa entendida en la modernidad queda determinada fuera de lo cuantificable, la estética se encarga de reducirla entonces a la esfera de lo subjetivo. Así como ocurre en paralelo con la Biología y su representación de la “vida”, la Física en su consideración de Espacio-Tiempo, o la Matemática considerada como la única estructura o lenguaje lógico que nos muestra la “realidad” de lo ente.

La obra de arte, tal como se entiende hoy en día, es obra de un sujeto e igual que todas las obras, son obras para los sujetos. La integración de órbitas contrarias dentro de lo objetivo y de lo subjetivo, en lugar de repelerse entre ellas, se complementan. La integración del círculo de la naturaleza y del círculo de lo divino dentro de lo subjetivo, refleja el tamiz generalizado en su reducción y lejos de separarse del lado fuerte de la misma subjetividad que queda representada por la ciencia, la fomenta y refuerza. La obra de arte ya no reposa más en sí misma, ni surge de la naturaleza, ni evoca la visión de lo sagrado. Ahora en el mundo moderno donde todo está relegado al sujeto y su conocimiento, el objeto puede ser considerado como bello y puede ser intercambiable por otro más bello o que reemplace la belleza gastada en el primero. La empresa artística es la encargada de conservar, distribuir, publicitar y multiplicar el arte.

Pero no es lo frágil de este planteamiento que ha quedado relegado en el tiempo lo que cabe destacar, sino que habría que abrir la mente y decir que es posible pensar el ser de lo ente, y que con eso nos pueda acercar más el carácter de obra de la obra, el carácter de útil del útil y el carácter de cosa de la cosa. La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente, este descubrimiento que muestra la verdad de lo ente, ocurre en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad de lo ente, el arte no es sino el ponerse a verdad de la obra.

En el escrito *La Cosa*,¹⁶ Heidegger nos dice que: “pensando la cosa como cosa, cuidamos de la esencia de la cosa”.¹⁷ Cuando pensemos la cosa en su esencia nos dice Heidegger, estaremos acercando el mundo, es decir estaremos acercando la dimensión auténtica y única del juego de los espejos del mundo: el ponerse en juego la cuaternidad.

Sin embargo, las cosas como tales nunca llegan, ¿cómo podrían hacerlo? Las cosas no son el cúmulo de objetos ni el recuerdo de otros objetos que “pudieran” haber revelado a la cosa misma. No hay nada que revelar, la “cosa misma” en tanto tal es permanentemente vetada porque en sí, no es nada. Es el otro lado del espejo, lo que se anuncia siempre y siempre lo hará como ausente, porque hacerlo comparecer sería convertirlo en objeto, en fundamento positivo y disponible. Porque en la época de la imagen del mundo, en la actualidad, todo debe ser forzado a comparecer, ni siquiera por la curiosidad de hacerlo venir, sino por la superioridad imaginaria de hacerlo supeditarse a la patencia, calculable y predecible. Entendemos aquí actualidad como lo que encierra el término latino de

actualitas, que a su vez procede del griego ενεργεια, en una plena mal interpretación del término que significa algo así como “en obra”. Pero el término griego funciona junto con otro término griego (la δυναμις) que se traduce al latín por *potentia*¹⁸ que se refiere justo a lo que no es; a eso que hemos llamado ausencia y que no obstante, no-presente, no por ello se encuentra lejana. Lo que vale conservar aquí es esta dualidad aristotélica entre ενεργεια-δυναμις la que él llamó εντελεκεια, la cual se muestra como ese tránsito entre ambas. Aquí también se mantiene el principio de pertenencia entre ambas en donde ninguna puede rebasar a la otra ni quedarse alguna rezagada con respecto a la otra. En la actualidad lo que prevalece es la imposición de una sobre la otra, el sentido de la ενεργεια se ha priorizado, pero con esto no sólo se ha dado mayor importancia a ésta como lo real que aparece, lo que como acto se muestre operando, “sino que lo potencial mismo y todos lo sentidos inherentes a esa noción aparecerán igualmente como presentes, justo como lo que no son”.¹⁹ Con esto vemos claramente cómo en la actualidad se muestran integrados como lo mismo el acto y la potencia, gracias a lo cual se implanta la idea de que todo es actual y que existe una sucesión de acontecimientos que engloba el porvenir. Ya no hay una tensión (πολημος) entre la “ausencia” y la “presencia” y por ende entre pasado y presente. Todo ha quedado subordinado al acaecer del “instante” que por eso mismo se vuelve sucesivo, direccionalmente eterno, in-finito. Hay ya una transformación del lenguaje en forma de gramática que privilegia el presente, con respecto a lo cual lo que no queda circunscrito a él o no existe o cuando mucho es residuo y por esto prescindible.

Lo actual se vuelve accesible y dominable y si se le agrega la palabra “energía” nos da como resultado que es dinámico, que posee fuerza y por esto se expande indefectiblemente en el tiempo. La actualidad no tiene límite, es infinita, su propio ser es expansión, nunca se alcanza a terminar, trátase de la naturaleza o la historia.

Este dominio de la actualidad es lo que Heidegger define como modernidad, como el fin de camino del pensar. Para poder pensar fuera de este dominio, habrá que echarse hacia atrás, hay que demorarse en lo in-objetivable, pero nuestro autor trata de dilucidar por qué la historia de la filosofía optó por lo predicativo, como su única verdad. Así alcanza un horizonte que se vuelve el asunto mismo: “la actualidad es el horizonte insoslayable desde el momento en que obliga a convertir todo en actual; que esa conciencia conversora es resultado de la explosión (disolución) misma del ser y del enunciado y que en ese movimiento de conversión, el ser resulta insignificante y desechable.”²⁰

Más adelante nos dice Heidegger: “La cosa deviene cosa, acaece de modo propio, desde la vuelta del juego de espejos del mundo. Sólo cuando - probablemente de un modo repentino - el mundo como mundo, haga mundo, resplandecerá el anillo del que la vuelta de tierra y cielo, divinos y mortales se desanillará entrando en la docilidad de su simplicidad”.²¹ Esta exposición típica del Heidegger de la época nos remite al escrito de *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*²² (*Beiträge zur Philosophie [von Ereignis]*), en donde la comprensión de la Cosa “salta” hacia su esencialización como “acontecimiento”. La Cosa es el acontecimiento-apropiador (*Ereignis*), ella “se nos da”, “ocurre” y sin embargo ni es posible de atrapar en un concepto, ni es siquiera imaginable el poderla cercar en un pensamiento objetivador. La única manera de experienciarla es acudir a su silenciosa ausencia, con serenidad y humildad, atestiguar su advenimiento. Esto no es ni será jamás una experiencia mística ni sobrenatural, no es esperar a la llegada de un llamado que

viene de lejos; simplemente es tomar en cuenta que no siempre se puede *hablar* de todo, como si este todo fuese siempre lo mismo. No siempre se puede catalogar lo sabido y adscribirlo a un apartado determinado bajo un número de expediente. Es muy probable que lo más importante no se deje ver ni se presencie como fenómeno; o quizás, si pensamos el fenómeno como lo que nunca tenemos enfrente, quizás entonces podamos plantearnos la pregunta por la Cosa, así como hace tiempo el arte lo experimentó sin proponérselo, sin dictar una demanda de admisión ni intrusión a lo que en verdad no se pudo, ni se puede, ni se podrá acceder.

Recepción del artículo: junio de 2006.

Notas

- ¹ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 1996, p. 11.
- ² Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, tr. José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- ³ Martin Heidegger, *Caminos del bosque*, p. 29.
- ⁴ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, tr. Jorge E. Rivera, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.
- ⁵ *Ser y tiempo*, tr. José Gaos, p. 80 y 81.
- ⁶ *Ser y tiempo*, tr. Jorge E. Rivera, p. 97.
- ⁷ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1986, p. 69. La cita dice: “Der gebrauchend-hantierende Umgang ist aber nicht blind, er hat seine eigene Sichtart, die das Hantieren führt und ihm seine spezifische Sicherheit verleiht”.
- ⁸ *Ser y tiempo*, tr. José Gaos, p. 83.
- ⁹ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 16.
- ¹⁰ *Idem.*, p. 23.
- ¹¹ *Idem.*, p. 24.
- ¹² Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, tr. José Gaos, p. 13.
- ¹³ *Idem.*, p. 473.
- ¹⁴ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 29.
- ¹⁵ *Idem.*, p. 31.
- ¹⁶ Martin Heidegger, “La Cosa”, en *Conferencias y artículos*, tr. Eustaquio Barjau, Ed. del Serbal, Barcelona, 1994, p. 143.
- ¹⁷ *Idem.*, p. 158.
- ¹⁸ Arturo Leyte, *Heidegger*, Alianza editorial, Madrid, 2005, p. 34.
- ¹⁹ *Idem.*, p. 35.
- ²⁰ *Idem.*, p. 40.
- ²¹ Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, p. 159.
- ²² Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía. Acerca del Evento*, tr. Dina Picotti, Ed. Almagesto, Buenos Aires, 2003.