

Espacio y dislocación

(Divagaciones sobre la inhumanidad
del espacio)¹

Pablo Oyarzun R.²

Pido muy poco para lo que estoy en trámite de leer. No solicito asentimiento, ni demasiada atención, ni mucha benevolencia. Se trata, lisa y llanamente, de divagaciones. Quizá hasta es un poco inevitable que una consideración sobre el espacio, una que quisiera dejarse orientar por la experiencia del espacio, tome ese rumbo incierto del error, que —como ya lo dice la palabra— no puede asegurar que su abierto desplazamiento remate en algo sólido o contable, o siquiera en algo. Es más: quizá lo que mejor pueda, lo que deba hacer una consideración sobre el espacio, que en alguna medida se ocupara en ser fiel a su tema, sea precisamente mantenerse en el error y la apertura. Sería ésa su manera, la única, de "llegar".

Las divagaciones que ofrezco son hebras sueltas anudadas con precariedad; una se va a destacar bastante más que las otras. Si han de ejercer alguna eficacia discretísima, será la de la mera sugerencia.

Parto, sin embargo, con una frase que parecerá enfática. Pero en verdad es cavilosa:

El espacio es sobrecogedor.

¹ Conferencia leída en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, el 5 de marzo de 1992. Fue publicada en 1993, en la revista *Criterión* (Caracas, 6: 30-39).

² Profesor de Filosofía y Estética en la Universidad de Chile (Facultades de Filosofía y Humanidades y de Artes), Profesor de Filosofía en la Universidad Católica de Chile (Facultad de Filosofía). Profesor Visitante de Estética y Filosofía en la Universidad Simón Bolívar de Caracas. Vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

1

En un texto tardío de Heidegger, de 1969, donde éste ensaya unas reflexiones sobre la relación de *El Arte y el Espacio* (es el título), encontramos esta pregunta:

—El espacio — ¿pertenece él a los archi-fenómenos, a cuento de cuya advertencia sobreviene a los hombres, según una palabra de Goethe, una especie de miedo que llega hasta la angustia?³

La evocación de esa idea de Goethe, de esa experiencia (que el propio Goethe no llegó a referir al espacio), está destinada a subrayar, para los fines de lo que en ese texto se aborda, la absoluta originalidad del problema del espacio y la originalidad absoluta del espacio mismo. Sigue Heidegger: "Pues detrás del espacio nada más se da, a lo que él pudiera ser remitido. Ante él no se da esquivo hacia algotro. Lo al espacio propietario tiene que mostrarse desde él mismo."⁴

Va dirigida la reflexión al arte escultórico, como una de las ramas de las artes plásticas, en las cuales —en todas ellas— rige el espacio. Según Heidegger, lo que pudiera decirse sobre el espacio artístico, sobre la especificidad de su experiencia y armadura, a diferencia de otras, sobre todo a diferencia del espacio de la ciencia, de su dominante "proyección físico-técnica", depende de experimentar "lo propietario del espacio", es decir, su originario darse: su verdad. Se sigue de esto algo doble. Por una parte, la mencionada proyección físico-técnica, calculadora y objetivante, tendría fatalmente vedado el acceso al acontecer reservado y primigenio de esa verdad, puesto que, empujada por su afán inexorable de control y de dominio, de apropiación, le impone al espacio el arbitrio homogeneizante de sus mediciones y cuantificaciones, sin permitirle a él mismo desplegarse, desde aquello suyo más propio, como la única y pertinente medida. Por otro lado, sería precisamente el arte, como la "puesta en obra de la verdad", el que estaría dotado de la radicalidad necesaria para que en su obra advenga a la manifestación lo inexpropiablemente propio, lo "propietario" del espacio.

³ M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, vol. 13 (*Aus der Erfahrung des Denkens*), p. 205. Hay, hasta donde sé, tres versiones publicadas en español. Cito según mi traducción, inédita.

⁴ *Ibid.*

No obstante, en el mismo texto que estoy citando —y también en otros⁵—, Heidegger insinúa o derechamente dice que el arte moderno responde y co-responde al plan omnímodo de la "conquista del espacio" que es peculiar de la tecno-ciencia; sugiere en verdad que es la complementaria faz subjetiva de este plan, a condición de que entendamos que la subjetividad de lo artístico-moderno y la objetividad de la ciencia moderna sólo en apariencia se oponen, puesto que una y otra no son sino el desarrollo rampante de un único y mismo principio: el principio fundamental de la subjetividad, *cogito* y *conscientia*, representación y voluntad. No debe distraernos de la evidencia de esta convicción heideggeriana el hecho de que el breve ensayo referido, en su edición limitada, incluyese, junto al texto escrito de la mano del filósofo sobre piedra litográfica, a página enfrentada, unos lito-collages del artista español Eduardo Chillida, cuya obra escultórica parece haber poseído para Heidegger un valor ejemplar.⁶ Si lo ha tenido, ello se debe a su estimado vigor desocultador, no a su alineación programática o estilística en el descentrado curso del arte moderno.

Heidegger, pues, no miraba con buenos ojos a las tentativas y producciones del arte moderno *en cuanto moderno*: a éste lo juzgaba tributario del proceso general de desarraigo planetario del hombre, sellado por la impronta de la esencia de la técnica. Y uno podría o debería preguntarse aquí si, desde el punto de vista en que se instala Heidegger, no sería quizá necesario extender este veredicto a toda la progenie del arte occidental a partir de la disolución de la Edad Media (cuando menos), a todo lo que en ese arte puede ser discernido, precisamente, como "programa", y que —ha de decirse— de ningún modo resulta ser accesorio o incidental en él. En sus albores y, más aun, entrado a su madurez (aludo a los nombres de Brunelleschi, della Francesca, Uccello, Alberti, Durero y Leonardo, por ejemplo), la producción ideal artística y la empresa cognoscitiva de la ciencia natural naciente solidarizaban muy de cerca, y, de hecho, el más incidente de los puntos de su connivencia era la especulación espacial. Así, la *prospettiva*, concebida y ejercida como medición preliminar matemático-geométrica, como aparato de distribución topológica que precede y regula la proliferación de las formas, tomaba con frecuencia el carácter de una demostración y aplicación de leyes, patrones y paradigmas proyectivos, cognitivos, en el campo de la experiencia perceptual del mundo, y se emparentaba de ese modo notoriamente con la incipiente dominación tecno-científica de la naturaleza. Abrevio: a pesar de la diferencia fundamental entre ciencia y arte que premedita Heidegger, y justamente en vista del tenor de su evaluación crítica del arte moderno, una profunda y nunca bien aclarada relación de arte y técnica es algo con lo cual se tendría que contar en todo

⁵ Véase, por ejemplo, la entrevista de 1966 con *Der Spiegel*, publicada póstumamente en 1976, "Ya sólo un Dios puede salvarnos": "Esta es justamente la gran pregunta: ¿dónde está el arte? ¿Qué lugar tiene? ... yo no veo lo señalero del arte moderno, cuanto más que queda oscuro adónde mira él lo más propio del arte o, por lo menos, adónde lo busca" (en: *Escritos de Teoría*, 2 (1977): 191, según mi traducción).

⁶ M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, edición de 150 ejemplares, cada uno de los cuales incluye siete lito-collages de Chillida, Sankt Gallen: Erker-Press, 1969.

momento. Y esto quiere decir: también allí donde al primero se lo entiende como "puesta en obra de la verdad".⁷

Retomo el texto que menciono. La reflexión ensayada allí reclama y ya inicia un pensamiento originario del espacio mismo: no sólo la ciencia y la técnica y el arte enajenado de su radicalidad desencubridora permanecen incapacitados para darle ocasión y cauce, sino también la propia filosofía. Esta, en la huella de las determinaciones aristotélicas no hace otra cosa que concebir al espacio categorialmente (y bajo la categoría de la cantidad), reduciéndolo, abarcándolo, sometiéndolo al bastidor del concepto. Heidegger quisiera regresar al momento aporético inaugural que arranca de Aristóteles la declaración -consignada como epígrafe en el texto- de que el espacio, el lugar, el espacio-lugar o *tópos* "parece... ser algo grande y difícil de asir": inabarcable, irreductible, reacio al concepto. Pues bien: la imposibilidad de hacerse de él bajo especie de representación, y eso que tiene de inesquivable, y que ya nos embarga a partir de nuestra corporeidad mundana y de nuestro ser situados y primariamente abocados al espacio, marca su eficacia sobrecogedora, angustiante acaso.

Pero el mismo Heidegger no mantuvo siempre la opinión de que el espacio fuese ese absoluto irreductible, no categorizable, y acerca del cual ni siquiera podríamos presumir que le fuese atribuible un "ser". La meditación del texto citado es una de las huellas mayores de una inquietud esencial que se vino asomando en el pensamiento de Heidegger desde la muy mentada interrupción de *Ser y Tiempo* (1927): una inquietud que atañe al espacio. El motivo de esta desazón está identificado nítidamente en otro de los escritos tardíos, cuyo título invierte el de aquella *opera prima*: se llama *Tiempo y Ser* (1962). Allí se dice que la tentativa de una reducción del espacio a la temporalidad originaria y, en esa medida, al ser de lo humano, al *Dasein* como sí-mismo y como apropiación de sí en el instante de la decisión y del proyecto — tentativa que precisamente se había llevado a cabo en la obra trunca—, debe

⁷ Cf. un pasaje suficientemente conocido de *La pregunta por la técnica*: "Porque la esencia de la técnica no es nada técnico, la reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella, tiene que tener lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia de la técnica y que, de otro, es, sin embargo, fundamentalmente distinto. / Tal ámbito es el arte. Por cierto, siempre y cuando que la reflexión artística, por su parte, no se cierre a la constelación de la verdad, tras la cual *vamos (fragen)*" (*Die Frage nach der Technik*, en: M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske, 1959, 43; cito según: M. Heidegger, *Ciencia y técnica*, Prólogo y traducción de Francisco Soler. Santiago: Editorial Universitaria, 1984, 106 s.).

No desconozco que la mirada heideggeriana admite algo como esto: el *arte como arte* —no como obra, no como operación, es decir, no como *poesía*— permanece cautivo del cierre categorial arriba citado. Sin embargo, ello no obsta para que aun en la concepción heideggeriana de la poesía, y precisamente en ella, persista la cuestión del vínculo entre arte y técnica. El trabajo en las nociones de Heidegger exige la mayor acribia y diferenciación, pero también es preciso reconocer lo grueso de ciertos gestos.

considerarse fallida insanablemente, no viable.⁸ Se puede suponer que entre la interrupción de la obra y la aporía tenaz del espacio existe una relación que de ningún modo es externa.

Sin embargo, no pretendo examinar aquí, a guisa de especialista, un tópico problemático del pensamiento de Heidegger, sino más bien servirme de su indicio como de una señal y de un síntoma. Dije tópico: en vista de aquella inquietud profunda acerca del espacio que perturba todo el trabajo de Heidegger, tal vez habría que buscar otra palabra, porque lo inquietante del espacio —en Heidegger— consiste en una atopía suya, en una porfiada dificultad de conciliar, de reunir espacio y lugar, espacio y Ahí (*Da*), espacio y hombre.

Insisto, entonces, por ahora, no tanto en el atópico tópico del espacio en Heidegger, sino en la inquietud con la cual se registra en ese pensamiento su persistencia problemática. Sería esa inquietud el rastro de algo más, de otra más profunda o anterior, la inquietud de la inquietud, si así puedo decirlo, el rastro quizá —de acuerdo a la palabra de Goethe que evoca el texto— de un miedo que llega hasta la angustia, hasta la sacudida y el sobrecogimiento, suscitados en los hombres por los archifenómenos. Y sería ésa una angustia peculiarísima, puesto que no se la podría igualar a aquélla en la cual —según enseña *Ser y Tiempo*— se abre y revela el tiempo como la madera de la que estamos hechos. El sobrecogimiento de tal otra angustia, señalaría una relación, primordial e inasible, de espacio y hombre.

2

Un poco vagamente, al lado de esa palabra goethiana, yo quisiera evocar a mi vez, incitado por la mención de experiencias primeras o límites, una frase de Pascal, de la cual echa mano Borges en un ensayo notable contenido en *Otras Inquisiciones*.⁹ La frase habla de la naturaleza como una esfera infinita que tiene su centro en todas partes y la circunferencia en ninguna. Se trata, pues, de otro tópico atópico, el del universo como esfera incomprendible, tema —como dice el texto— sometido a múltiples variaciones de tono a través de la historia. Observa Borges que Pascal había

⁸ "El intento en *Ser y Tiempo* § 70, de retrotraer la espacialidad del *Dasein* a la temporalidad, no se puede sostener" (*Zur Sache des Denkens*, Tübingen: Niemeyer, 1969, 24).

⁹ J. L. Borges, "La esfera de Pascal", en *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, 636-638.

empezado a escribir, en vez de "infinita", *effroyable*, "espantosa", "pavorosa", pero que al correr de la pluma tachó la palabra en ciernes. La causa de esta inhibición, el *effroi* del *effroi* —permítaseme otra vez esta usanza— nos queda oculto; tampoco se pierde Borges en la conjetura, pero sí insinúa que es un tono de resignado horror el que pareciera resonar en "infinita". Creo que Pascal habría podido escribir también "inmensa", porque la inhibición se me antoja como un cambio de registro, desde el estremecimiento patético y poético hacia la racionalidad que calcula, que pesa y que mide, mas no sin ser esa razón solevada por un cierto temblor, puesto que lo que ella mide aquí no es otra cosa que su límite. Sería difícil no referir el *effroi* de Pascal a la espaciosidad del universo.

Con esta alusión a Borges, y con la que él mismo hace al siglo diecisiete —melancólico, lo llama— quisiera anudar dos cosas. La primera: ése fue ciertamente un siglo pletórico de encuestas sobre el espacio. No lo digo sólo por la *extensio* cartesiana, en virtud de cuyo concepto se predispone toda la naturaleza corpórea para ser penetrada y desentrañada por siempre renovados viajes de conquista y de apropiación por el conocimiento y el experimento, la manipulación y la explotación, o —si se quiere expresar todo esto sintéticamente— por controlados viajes de control. Viajes en los cuales sea en cada caso posible conjurar lo más extremoso de la aventura —la exposición irrescatable a la alteridad, la dispersión en ella— o, dicho tal vez más exactamente, donde siempre sea posible simular la aventura: todo viaje tecnológico (pues de ellos hablo) es, en efecto, un viaje simulado. Digo que ese siglo rebosa en experiencias del espacio también por aquélla, recovequeda, la experiencia barroca del espacio, que parece saber acerca de éste una sola cosa —y parece que no necesita saber nada más, que con eso ya lo sabe todo—: que consiste en el *pliege*. Este, por supuesto, es otro modo de la inmensidad. Entre uno y otro modo —extensión y pliege— asoma una precisa forma de la connivencia de técnica y arte, de esa connivencia nunca enteramente avenida, pero seguramente insuprimible, que cruza a todo lo largo de la época moderna, y allende ésta, a lo remoto de su proveniencia, al presente de su acabamiento. En ella, a una física del espacio responde una fantástica y —habría que decirlo— una erótica del espacio, y de una a otra el hilo tenue pero firme del deseo se tensa.¹⁰ Pliege y extensión coinciden en el despliege: de un dominio ilimitado de ficción, de una ficción de dominio ilimitado.

Hay, sin embargo, una condición fundamental bajo la cual los hombres de la época moderna han elaborado su experiencia del espacio y organizado la conquista del mismo, y ésa es la retención de un centro inespacial: el sí-mismo. Sólo que éste jamás ha podido ser simple, jamás —ni aun en la pretendida separación absoluta del *cogito*— ha podido pasárselas sin una referencia al espacio. Si esto ya no se mostrase

¹⁰ Hilo que tolera retorcimientos y reveses: mientras la física del espacio proyecta a éste homogéneo, pero tiene que abrirse a lo imprevisto del hallazgo y del accidente, la fantástica como erótica, que parece palpar en él pura diferencia, se teme expuesta y ya como destinada a la exacerbada monotonía de unos sentidos que sólo se hallan a sí mismos en lo otro que rozan.

de otros modos —como efectivamente ocurre—, en todo caso lo enseñaría el arte, que —más bien que afanarse por desentrañar y controlar la exterioridad objetiva de lo corpóreo, como ha hecho la tecno-ciencia— impulsa en la época moderna su inicial empeño exploratorio de la naturaleza (antes hice alusión a él) valiéndose en buena medida de ésta como de una pantalla o escena variable, en la cual proyectar los avatares del ánimo o del alma, del espíritu, del sentimiento y la opinión, del deseo y del delirio, buscando y hallando siempre el signo espacial para los estados y mociones sutiles que alojan en la penumbra del corazón humano. Distintos tipos de metafórica, de simbólica o de alegórica, con sus pertinentes reglas de traducción, han permitido en todo momento el establecimiento de esos signos, descubriendo nuevas dimensiones, por así decirlo, inobjetivas o pre-objetivas de la exterioridad, y forjando en conjunto el análogo fundamental de un espacio interior, de la *interioridad* como espacio figurado y figurante del sí-mismo. Si el arte, pues, ha sido en este sentido cómplice de la instalación del sí-mismo, también ha sabido y dejado saber el descentramiento de este centro inespecial, la discreta e inmedible inclinación que abre en éste el hiato de la alteridad, y lo aboca inevitablemente al afuera, al fuera de sí. Para iluminar la forma de este otro espacio -la interioridad- probablemente valdría recurrir, en evocación del pliegue, a otra palabra de Goethe, que —en un poema llamado "A la luna" (*An den Mond*)— habla del "laberinto del pecho", *das Labyrinth der Brust*. Disímiles formas del espacio, entonces, pero emparentadas, comunicadas secretamente: la experiencia moderna del espacio (por lo menos ella) sabe de éste, simultáneamente, como planicie o meseta ilimitada, pero siempre medible porque homogénea,¹¹ y como inextricable laberinto.

Borges -y ésta es la segunda cosa que, como dije, quería anudar-, Borges cuenta en una de las páginas de *El Aleph* la historia de dos reyes del oriente. Ahora la reproduzco de memoria,¹² y tal vez se me traspapele algo o yo añada uno que otro detalle que no corresponde, pero creo que conservo bien la trama. El opulento monarca de Babilonia tiene ante sí, en su palacio, a un rey árabe, precario. Como quiere ensañarse en su humillación, hace que lo conduzcan a un terrible laberinto que han ingeniado sus arquitectos y magos: ningún ser humano podría despejar su embrollo. Un día y una tarde entera vaga el árabe por los pasadizos de piedra, en vano; al anochecer, humildemente se entrega a las manos de Alá, que le concede hallar la salida. Ante su soberbio anfitrión no se queja ni reclama; sólo se limita a expresar el deseo de que Dios le depare la ocasión de ofrecerle a ése un laberinto aun más perfecto, que existe en su patria. Los años ven crecer el poder del rey árabe, que invade y sojuzga tierras y dominios. El babilonio cae prisionero. Su vencedor lo lleva al medio del desierto y allí

¹¹ Ilimitada, pero medible: aquí, diríamos, la inmensidad, como concepto y experiencia del límite, es el origen de las medidas.

¹² Así, en el momento de redactar esta conferencia, huérfana de la lectura exacta. Después de cotejar el texto, hallé que las divergencias efectivamente no eran mayores: J. L. Borges, "Los dos reyes y los dos laberintos", perteneciente a *El Aleph*, en *Obras Completas*, op. cit., 607.

lo abandona.

Seguro que esta imagen es inquietante, pero quizá no tanto debido al *hecho* de verse abocado a un espacio ilimitadamente abierto, sin horizontes ni índices orientadores —o donde las señas cambian a cada momento (y entonces, sí, eso sería inquietante)—, sino en virtud de la *idea*, es decir, en este caso, del secreto, oscuro y laberíntico designio de la venganza —designio que discurre por un tiempo y un espacio que ya no son humanos—, a través del cual se ve condenada a errar sin esperanza la víctima. La genuina desazón de los laberintos probablemente no es su constancia física de artefacto, que al fin y al cabo jamás podría dar adecuada y exhaustivamente con la pura idea del laberinto, por alambicada que fuese su arquitectura. Por eso lo salvaje de una naturaleza intocada e intocable por el hombre, aunque éste la huelle, acaba por ser un modelo más ideal que el repetido pliegue del artefacto, que sólo en ésta encuentra la consumación de su concepto. Se perfila así una extraña y al mismo tiempo necesaria inversión de las relaciones entre naturaleza y técnica, en virtud de la cual el afán asegurador y albergador que preside a ésta, como deseo y como idea, pareciera rematar catastróficamente en la impasible espaciosidad de lo no humano.¹³ En cuanto a los laberintos, lo que tienen de inhóspito es que son híbridos, y a cada paso colindan con lo imaginario, con la representación y con el deseo, de donde, como se sabe, una vez que se entra, ya no se sale. Es verdad que más de alguien podría establecer su casa en el laberinto; pero el precio es quedar plasmado en cosa híbrida. Así lo dice la leyenda: el habitante del laberinto —no importa cuál sea la idea que se haga de sí mismo— figura como monstruo.

Hablaba de la experiencia del espacio en la época moderna y de su duplicidad constitutiva. Un espacio que a la vez es meseta y laberinto es la forma que la modernidad le ha dado al mundo, a condición de resguardar en lo posible, como decía, un nicho inespacial, un cobijo absoluto, atalaya (y un ojo solo) sobre el plano, o centro —sala de control— del laberinto.

Pero ya mantuve que el centro es excéntrico, que una sutil inclinación, la del deseo en su ínfimo conato, la de la idea en su íntima dehiscencia, lo enajena; que ya, aunque sea imperceptiblemente, lo arroja fuera de sí: ¿de qué manera permanecer como sí-mismo fuera de sí mismo? Justamente la técnica —como magnitud histórica, como determinación fundamental del destino histórico del hombre— debe garantizar, en última instancia, la cobertura, o digamos el nicho, y como ello no es posible sin asumir el descentramiento, debe asegurar, ante todo, la preservación posible del sí-mismo aun fuera de sí. En esa medida cabe decir que la técnica es antropomórfica, mas no porque se ajuste a una forma preestablecida de lo humano, de la cual vendría a ser ella sólo el órgano o la extensión, sino porque se dispone —desde el nicho— para

¹³ Empleo la palabra "catástrofe" en su significado etimológico: "vuelta de abajo arriba", inversión, en el sentido de abrupción de lo otro, lo imprevisto. Trato de sugerir que la técnica encierra en sí el movimiento de tal inversión.

proyectar la forma del *ánthropos* como la forma de la incorporación de sí mismo. Tal incorporación contiene dos momentos: el de la erección y el de la articulación como ser-membrado. Si la técnica es *órganon* —tal como lo quiere el concepto heredado—, no lo es como mero instrumento, sino como el potente dispositivo del erguirse articulado y articulador de lo humano, que define aquello que la modernidad afirma y despliega como la plasticidad ilimitada de éste, referible en cada caso al centro virtual del sí-mismo.¹⁴ Sólo irguiéndose puede éste permanecer como el que es, es decir, como el que desea y puede ser, porque sólo así puede asegurar la constancia y la permanencia esquemáticas de sí-mismo a través de múltiples y siempre renovadas formas de articulación. Pero si la erección y la articulación son caracteres determinantes de lo humano como sí-mismo, y de suyo encierran ya una relación —relación dominante— a la espacialidad, ésta sólo acaba de perfilarse en la medida en que aquellos caracteres conspiran en el establecimiento de un régimen general de poder. El hombre moderno —el hombre de occidente, podría decirse en términos más gruesos—, es un ente frontal, un ente que sólo se relaciona con otros entes de frente (como objetos), aunque en verdad no haga otra cosa que asecharlos.

Sin embargo, el espacio mismo no sería frontal. El prurito de la frontalidad —que nos constituye como lo humano que somos— sólo busca conjurar en el espacio lo que tiene de irreductible, de inquietante.

3

Permítanme que vuelva a Heidegger. Yo trataba de sugerir lo llamativo que me parece, en el texto que partí citando, la atribución de un cierto temple, de cierto erizado temple a la experiencia del espacio: uno que le sería específico, una abisal afectividad en la cual se anunciaría el espacio como espacio. Como se sabe, (y ya lo mencioné pasajeramente), a la hora de temples, en el Heidegger de *Ser y Tiempo* está, por sobre todos, en la base de todos, el temple tempóreo, extático, el de la apertura temporal originaria, en la cual se para —se yergue— el hombre sobre el abismo de su infundado tener-que-ser, fundándose a sí mismo en el ápice de la decisión: ese temple es la angustia, abridora de mundo. Pero *Ser y Tiempo* consigna también, muy abreviadamente, otro, que es el modo superlativo del temor intramundano, es decir, del afecto del hombre de la cotidianidad inauténtica, que huye desde sí hacia las cosas,

¹⁴ La idea de esta plasticidad atraviesa le imprime el sello de lo moderno a una diversidad de discursos esenciales, desde Maquiavelo hasta Nietzsche, y lleva en sí, por cierto, la característica del arte, y aun sigue vigente en el estallido del sí-mismo.

y en ellas se abstrae y atarea: el temor, ciertamente, se funda en la angustia en tanto que a la vez le vuelve las espaldas a ella y a lo que en ella se acusa.¹⁵ Formas acentuadas del temor son el terror, donde lo que amenaza sale al paso súbitamente, y el espanto, donde lo amenazante tiene la índole de lo absolutamente no familiar. Pero el temor superlativo es el pavor (*das Entsetzen*), que resume y potencia a los anteriores, puesto que en él lo amenazante infamiliar y, por eso, inacercable, nos asalta de repente, irruptivamente, y de ese modo nos pone fuera de sí, nos desquicia, nos dis-locar (*ent-setzt*): no saca de todo lugar —diría yo— arrancándonos del lugar que sería el nuestro: el *locus* de lo humano. Y nos arranca de él —quisiera agregar ya del todo por mi cuenta— desde siempre, es decir, ya antes —con anterioridad absoluta— de que pudiésemos erigirnos en él. El pavor operaría esto en cuanto que hace manifiesto, en todo lugar, como aquello de donde brota la posibilidad de los lugares, el lapso de una lejanía constitutiva. La irrupción de lo inacercable —pues, como decía, sería ése el rasgo esencial del pavor— es la irrupción de una lejanía insuprimible que late agazapada en lo cercano como lo inacercable desde lo cual ése hace frente. Por eso mismo, semejante lejanía es aquello que nunca podemos enfrentar, someter o articular de ningún modo en el régimen de la frontalidad, ni forzar en la asignación de lugar alguno. A título de esa lejanía, se despliega el espacio como la atopía de todo lugar, como la dislocación a partir de la cual los lugares son posibles.

Claro, no es así que Heidegger glosa el fenómeno del pavor, sino que apenas lo nombra: yo extraigo consecuencias de algo que asoma evasivamente en una sola línea de *Ser y Tiempo*, pero que —creo— deja un vestigio indeleble en el cuidado metódico —esencial a esa obra—, metódico y despavorido, de que lo humano no se desmembre o desarticule, que no caiga ni se astille irrecuperablemente, que ya no pueda erigirse íntegro en el lugar del origen. Lo más peculiar es que este cuidado evidencia la impronta de la esencia de la técnica en el propio proyecto inicial de Heidegger, y precisamente en la medida en que éste quiere pensar lo humano más radicalmente que todo la filosofía habida. La auto-superación de la filosofía por la técnica —que Heidegger diagnosticará más tarde— y el ensayo de superación de la filosofía (y la técnica) por el pensar ontológico se cruzan en un punto determinante que mantendrá su eficacia aun allí donde se lleva a cabo, de la manera más consecuente, la crítica de la técnica como crítica de la voluntad de poder, de la voluntad de voluntad que constituiría su resorte. Ese punto es la pre-comprensión heideggeriana del ser como erigir(se), que, en cuanto que supone una decisión sobre la relación más originaria de ser y espacio, deja velada esa misma relación.¹⁶

¹⁵ Cf. *Sein und Zeit*, parágrafo 30.

¹⁶ Es precisamente la necesidad en que se encuentra Heidegger de abandonar el suelo metafísico del fundamento, es decir, la necesidad de este *salto*, aquello que lo lleva a concebir el acontecer del ser como erigir(se).

Debido a que el punto de cruce es complejo, complejísimo, me limito a esbozar apresuradamente lo que me parecen ser dos de sus nudos principales.

El primero: la confrontación de Heidegger con el problema de la técnica, puesto que es una autocrítica de su mismo proyecto inicial, busca desmontar el presupuesto de poder enclavado en éste. Uno de los aspectos más visibles y conocidos de esta crítica es la promoción de un abierto vínculo con las cosas cifrado en el temple benigno de la dejadez: el dejarlos en (a) la libertad de su ser. Un cierto descentramiento, una cierta declaración de lo humano en su raíz de pre-potente apropiación de sí, se verifica de esta suerte efectivamente. Pero en lo que atañe al espacio, a la espacialidad de las cosas, ella parece seguir concibiéndose de acuerdo al modelo del erigir(se).¹⁷ "Tendríamos que aprender a conocer —se dice en *El Arte y el Espacio*— que las cosas mismas son lugares, y no sólo pertenecen a un lugar." Pero el erigir(se) es precisamente aquella relación espacial al espacio que consiste en reducirlo, no porque lo niegue, sino porque lo absorbe, es decir, lo determina como manifiesto sólo y propiamente en el erigir, en el lugar. La inexpropiable propiedad del espacio, sin ser apropiada por el hombre, es reducida —incorporada, absorbida— en el erigirse de la cosa como lugar.

Por otra parte, el análisis heideggeriano del proceso de la tecnificación global (proceso que, como dije antes, al margen de Heidegger, pero en vista de su examen, sería el desarrollo cabal del poder erectivo-articulante de la frontalidad) parece reconocer en él, conforme a la complejidad de su curso y de sus ritmos, el insospechado retorno de la irreductibilidad del espacio. En la desertización planetaria que Heidegger achaca a la agencia técnica¹⁸ campea, calladamente, lo pavoroso. Cito el comienzo de un texto de 1950, "La Cosa" (*Das Ding*), que enuncia una desazón irreprimible: la abreviación técnica de las distancias no trae cercanía.

¹⁷ La concepción de un espacio lugareño supone que la espacialidad sólo deviene manifiesta -enseña su verdad, "es"- en el erigirse de la cosa, es decir, en cuanto que la cosa, incorporándola, la hace patente. Sin que se lo pueda demostrar aquí, habría que decir que, así como la pre-comprensión heideggeriana del ser es el erigir(se), el paradigma de la cosa es el árbol. Cf., sobre esto, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen: Max Niemeyer, 1966, 60 (*Introducción a la metafísica*, tr. de E. Estiú, Buenos Aires: Nova, 1966, 118), y sobre todo *Was heisst Denken?*, Tübingen: Max Niemeyer, 1954, 16-19 (*¿Qué significa pensar?*, tr. de H. Kahnemann, Buenos Aires: NOva, 1958, 41-46).

¹⁸ La crecida del "desierto" (para usar una imagen de Nietzsche, a la cual también acude, y esencialmente, Heidegger, v., por ejemplo, "Überwindung der Metaphysik" ("Superación de la metafísica"), en *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske, 1959, 71-99) podría entenderse también como una espacialización radical, que a su vez puede ser determinada de acuerdo a diversos modelos espaciales: digamos que el de la *red* —que reúne los caracteres del sistema y la levedad— es quizá el más acreditado hoy por hoy.

Todo es confundido en lo indistante uniforme. ¿Cómo? ¿No es acaso la reducción a lo indistante más inquietante (*unheimlich*, inhóspita) que un estallido de todo? El hombre mira paralogizado lo que podría venir con la explosión de la bomba atómica. No ve el hombre lo que ya desde hace largo tiempo ha sobrevenido y que ha acontecido como aquello que, únicamente como última descarga, echa fuera la bomba atómica y su estallido... ¿Qué espera todavía esa angustia aperplejada si lo pavoroso (*das Entsetzliche*) ha acontecido ya?

Lo dislocador (*das Entsetzende*) es aquello que pone fuera de su esencia precedente todo lo que es. Se muestra y oculta en el modo *como* todo presencia, a saber, en que, a pesar de toda superación de las lejanías, queda afuera y falta la cercanía de aquello que es.¹⁹

Lo pavoroso —la irrupción de una absoluta, dislocadora lejanía que (lo digo a contrapelo de la cita) hace posible incluso "la cercanía de aquello que es" y la familiaridad con que nos acogemos a nosotros mismos— acontece con el despliegue de la esencia de lo técnico y en virtud de ese despliegue, a despecho de la función apotropaica —protectora— del "programa" técnico, pero al mismo tiempo como efecto, tan incalculable como necesario, de tal "programa", como el revés inseparable de esa protección. Si hubiera que resumir cuanto fuese posible el rasgo fundamental de este efecto y revés, que es la paradoja o la catástrofe de lo técnico, apelaría a una palabra que deslicé antes, apelaría al nombre de lo *salvaje*. Con esto no me refiero únicamente a las diversas manifestaciones de una "barbarie técnica", debida a la preeminencia de la *performance* por sobre toda cimentación y arraigo cultural de los actos y las relaciones humanas. Tampoco estoy aludiendo a la contracorriente involutiva que —según se nos ha hecho cada vez más evidente— entorbellina y arrastra a la corriente del "progreso", haciendo manifiesta la violencia que acompaña y en buena parte sostiene a todo el proceso moderno de racionalización y universalización. Hablo de una cosa más primaria, ni siquiera de la naturaleza como solemos representárnosla a la medida de nuestro poder de representación. Lo salvaje sería, en todo caso, la naturaleza de la naturaleza, provocada a manifestarse por el embate de la técnica, provocación que simultáneamente es, de manera cada vez más insistente dentro del contexto del primado antropomórfico y apotropaico de la técnica, la de una dislocación radical de lo humano.

Un poco solapadamente hallamos una alusión a esto en *El Arte y el Espacio*. Por modo de resistirse a la clave categorial (cuantitativa) que domina la representación filosófica y tecno-científica del espacio, Heidegger abre la escucha a la lengua y a lo que ésta dice en la palabra "espacio", *Raum*. "En ella habla el espaciar (*räumen*). Esto

¹⁹ En *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., 164.

mienta: rozar, despejar lo salvaje (*die Wildnis*). El espaciar depara lo libre, lo abierto para un asentar y habitar del hombre."²⁰ Designa el espaciar la *opera princeps* de lo humano, inauguración en la que no podríamos dejar de atisbar, a la vez, la primicia de la técnica, y una en todo caso por la cual se instala el hombre mismo, dándose un lugar de asiento sobre el fondo y suelo de lo no humano.²¹ Así, podría decirse que es sólo volviéndole las espaldas a lo salvaje que se fundan los lugares como instancias del habitar del hombre. Pero sería precisamente también lo salvaje aquello que, sin voz ni tono articulado o articulable, llama desde el fondo del despliegue de lo técnico.

4

Ya sé que se me podría objetar que hago una interpretación abusiva y quién sabe si hasta un poco torva de Heidegger. Pero ya dije que sólo quería apelar a lo que en su obra es indicio, no doctrina. Por lo demás, los presumibles forzamientos que aquí puedan haberse infligido a algunos textos, tesis y conceptos pueden ser defendidos con más de un argumento o una demostración. Pero en un punto la objeción podría robustecerse. ¿No habré olvidado esa idea fundamental de *Ser y Tiempo*, según la cual el *Dasein* es, a la vez, lo ópticamente más próximo a nosotros —puesto que lo somos— y ontológicamente lo más lejano? ¿No habré soslayado el hecho esencial de que, si en verdad el ser se pre-concibe allí como erigir(se) también es pensado como la lejanía misma, y aun como lo inquietante e inhospitalario que prevalece en ella?

Sí, pero no se podría desconocer que esa lejanía es recién abierta por lo que Heidegger caracteriza como la *llamada*, la llamada en que concentra su esencia interpeladora el ser, y que está en el fundamento mismo, en el abismático fundamento del erigir(se). La llamada hace posible para el hombre, en cuanto que la escucha, la comprende y la soporta, erigiéndose y articulándose a partir de ella, el ser en propiedad, el ser-sí-mismo, auténtico. Ello supone que hay para esa llamada una escucha propia, que hay para su "mensaje" (que no es sino ella misma) un sentido propio, en última instancia inequívoco. Pero si se ha de asegurar la propiedad, si ha de haber uni-vocidad para la llamada, como llamada de una sola y singularísima voz que

²⁰ *Op. cit.*, 206. Imagino que la noción o, por lo menos, el término *Wildnis* puede haberlo tomado Heidegger de Ernst Jünger, aunque se debe recordar su juego en la poesía de Trakl; cf. el ensayo "Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georgs Trakl Gedicht", en M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske, 1971, 35-82.

²¹ Digo "de asiento", porque no se nos escapará la preeminencia de lo sedentario por sobre lo nómada que se acusa en esta exégesis del "espaciar".

nos clama como silencio desde el fondo de nosotros mismos, debe la llamada, que abre la lejanía, reabsorber el espacio que inaugura. De otro modo, el primado de un hiato espacial irrevocable volvería equívocas todas las voces, como ecos en un laberinto, o perdidas, como clamor en el desierto, y lo dis-locador se anticiparía a todo erguimiento y a toda articulación.

Digamos, de paso, que este motivo de la llamada no está ausente de *El Arte y el Espacio*. Aquí Heidegger, tras haber aventurado la determinación tentativa de la escultura como "la incorporación de la verdad del ser en su obra fundadora de lugares", señala que la verdad, sin embargo, no está destinada necesariamente a la incorporación, y evoca un último *dictum* de Goethe, con el cual concluye: "No siempre es necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta ya, si oscila en torno espiritualmente y efectúa concordancia, cuando como tañer de campana fluctúa por los aires con grave amabilidad."²² La llamada, la convocación de la campana recolectora, que invita a cada cual a recogerse en sí mismo, que a cada cual remembra en sí y, desde allí, en la mutua pertenencia con los demás y las cosas, surca y resume el espacio en el lugar de lo reuniente, y previene así la ocurrencia de una dispersión sin retorno. Aquí resuena, con matices, lo dicho en *Ser y Tiempo*: la llamada —que llama desde lejos hacia lejos— es la fundante pro-vocación del sí-mismo.

Pero ¿no hay en la llamada también un juego dispersante? Lo habría, de prevalecer lo irrevocable del espacio. ¿Prevalece? ¿O siempre podría el sí-mismo —si retomo los términos que empleaba antes— replegarse a su nicho inespacial como a su propiedad más íntima, apropiándose de sí originariamente? Pero ¿no impone la llamada una vuelta? ¿No es la vuelta lo que inevitablemente opera una llamada? Pues sí, así lo reconoce y piensa Heidegger: llamada y vuelta serían inseparables. Pero entonces, ¿no acusa la vuelta, en el sí-mismo, un fuera de sí? En efecto, la llamada clama al sí-mismo a volver a sí desde fuera de sí. Sería irrevocable el espacio si como "fuera de sí" constituyese al sí-mismo, si fuese la condición de todo sí-mismo y, por ello, también la imposibilidad de éste de coincidir nunca absolutamente consigo mismo, de jamás apropiarse plenamente de sí aunque sólo fuera por un instante. Entonces, ¿hay en el sí-mismo un hiato sin el cual no sería? ¿Cómo estaría inscrita la espacialidad en el sí-mismo, en nosotros mismos? Doy a esta pregunta una respuesta abrupta: como espalda. No hay sí-mismo sin espalda. Pero la espalda sería, en nosotros mismos, lo irrevocable del espacio, zona salvaje y erizada en que callada, pavorosamente repercute la equivocidad de las voces. Y sería la espalda, en fin, lo esencialmente no frontal.

La técnica, la guarda-espaldas de los hombres, pareciera ir abocándonos catastrófica, develadoramente a esta evidencia. Pero también el arte, y sobre todo el arte sabe de ella, sabe que, como el equívoco resonar de la llamada, el espacio es

²² *Op. cit.*, 210.

sobrecogedor y silencioso.

Se podría mencionar seguramente muchas instancias de ese saber. Para mí, hay un sitio —una sala de la Accademia di San Rocco de Venecia— donde padecí su eficacia. Alberga ese ámbito la serie de la *Storia di Sant'Orsola*, nueve grandes paneles que pintó Vittore Carpaccio hace, justo, cinco siglos. Grandes cuadros rigurosamente escenográficos, tramados con arquitecturas ilusorias, pletóricos de personajes que, si bien lucen errabundos, lo que se llama *idos*, permanecen en suspenso. Es verdad que las galas cromáticas, lo abigarrado de la escena, la minucia cotidiana junto al ademán solemne y a la donosura de la pose, parecieran inducir al puro goce de la vistosidad. Y, sin embargo, el suavísimo *rictus* de esos personajes enseña (también) otra cosa. Sus miradas no se cruzan. Pacientemente se puede comprobar que sus miradas no se cruzan. Del todo ajenos unos a otros, y también a sí mismos, son como vestigios hieráticos de una catástrofe que, precediéndolos, los puso y los dispuso; de una convocación sorda y paradójica, que no reúne, sino disemina. Por siempre sesgadas, las suyas son miradas nunca frontales. Trazan un espacio imposible, o quizá diseñan su propia imposibilidad en el espacio.²³

Cierto que era el tiempo de los hallazgos en la perspectiva, y que el franco frente y la haz del cuadro siguen ofreciendo la unidad de una escena a la vez virtual y visual. Sólo que la escena está expuesta a un desbaratamiento retardado, y el que desde fuera mira el cuadro súbitamente se ve cogido en el limbo sutil de las miradas de adentro que lo arman —y desarman—, como uno más de los desolados, de los *idos*. La propia idea de la perspectiva, su cuidado de la frontalidad, está exacerbada allí hasta hacerse intolerable para sí misma, pero sin énfasis ni alardes, sin máquinas ni retóricas: sencillamente en virtud de su corrosión interna, de su demorada dislocación, que acaso pueda durar una historia.

Quizá algo así como un saber de la espalda se insinúe, *entonces*.

¿Y mientras? Mientras, jugado por esas miradas, el espacio se anuncia como el laberinto de la equivocidad, o su desierto: la pura dispersión.

Caracas, febrero-marzo de 1992.

²³ Se diría que fuerzo las cosas. ¿No son acaso evidentes la riqueza y el regodeo descriptivo? Pero si no lo niego; en verdad, se me hace tanto más patente cuanto más me absorbo, fascinado, en esa copiosa ficción. Lo que trato de sugerir es, más bien, algo que no se me ocurre describir de otra manera que como un raro efecto atmosférico. Y es que *entre* la delicada aplicación al detalle, a la singularidad inabarcable de los ademanes, *entre* esa euforia de lo abigarrado y la armazón fantástica del todo se abre un vacío —al que denomino "atmósfera"— que es mera diseminación.