

DESTRUCTIO ORDINIS. OBSERVACIONES CRÍTICAS ACERCA DE LA ESTÉTICA HEIDEGGERIANA

Jaime Llorente
Universidad de Valladolid
jakobweinendes@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo examina las ideas de Heidegger acerca de la esencia del arte en estrecha conexión con el significado profundo de sus intuiciones ontológicas. Partiendo de la distinción entre «estética del orden» y «estética de la ausencia», se intenta poner de relieve la pertenencia de las reflexiones heideggerianas acerca de la obra de arte a la primera de estas categorías, es decir, al ámbito de una perspectiva «estética» que privilegia la constitución de mundo y el habitar humano, sobre la mostración de la indeterminación ontológica subyacente a toda forma perfilada. Esta transparencia de la trama objetual mundana constituiría la auténtica esencia del arte como *alétheia*: como desvelamiento de una ausencia originaria que torna problemática la estancia intramundana del hombre junto a las cosas.

PALABRAS CLAVE: Heidegger, habitar humano, orden, ausencia, espacio.

ABSTRACT

«*Destructio ordinis*. Some critical remarks concerning Heidegger's Aesthetics». The present article examines Heidegger's ideas concerning the essence of art in close connection with the deep meaning of his ontological intuitions. Starting from the distinction between «order aesthetics» and «absence aesthetics», we will try to show the belonging of Heidegger's reflections about the work of art to the first of these two categories, this means, to the domain of an «aesthetical» outlook that favors the world constitution and the human dwelling, over the showing of the ontological indetermination underlying to all profiled form. This transparency of the weave of world Objects, constitutes the true essence of art as *alétheia*: as uncovering of an original absence that turns problematic the human residence into the world and next to things.

KEYWORDS: Heidegger, human dwelling, order, absence, space.

1. EL ORDEN Y LA AUSENCIA

La expresión «estética heideggeriana» resulta, en sí misma, sumamente problemática a múltiples aspectos. Ello se debe no solamente a la conocida refractariedad mostrada reiteradamente por Heidegger hacia la fragmentación del pensar en disci-

plinas filosóficas histórico-canónicamente establecidas (frente a la originariedad del comienzo griego¹), sino al hecho de que el propio concepto de «estética» en particular es algo que debe ser tan superado como el «pensamiento representativo» característico de la modernidad en tanto que «época de la imagen del mundo» (*Zeit des Weltbildes*). Heidegger vincula ambos elementos de forma explícita en el contexto de su —considerada por algunos— segunda obra capital: «La pregunta por el origen de la obra de arte [...] se encuentra en íntima conexión con la tarea de superación de la estética (*der Aufgabe der Überwindung der Aesthetik*), es decir, al mismo tiempo, de una determinada concepción del ente como lo objetivamente representable. La superación de la estética resulta, por otra parte, necesaria a partir de la confrontación histórica (*geschichtlichen Auseinandersetzung*) con la metafísica como tal. Ésta contiene la posición fundamental (*Grundstellung*) occidental con respecto al ente y por tanto también el fundamento con respecto a la esencia hasta ahora acacida del arte occidental y de sus obras»². La superación de lo «estético» y la labor «deconstructiva» operada sobre el prisma metafísico tradicional que considera al Ser como *Anwesende* (dado como presencia firme y fundamentante) y a los entes como *Gegenstände* u «objetos» susceptibles de ser representados por el *vorstellenden Denken* (pensamiento representativo) característico de la moderna filosofía de la subjetividad, son contempladas aquí, pues, como tareas que van de consuno.

Ahora bien, ¿constituyen las indicaciones apuntadas por Heidegger en referencia a la esencia «alética» de la obra de arte (una perspectiva que se mantiene en ausencia de variaciones significativas desde las iniciales reflexiones al respecto formuladas en *Der Ursprung des Kunstwerkes* hasta la fase conclusiva de su pensamiento en *Die Kunst und der Raum*) «gestos» o *Winke* efectivamente tendentes al socavamiento de la concepción del Ser y de lo óntico estatuida por la metafísica, o suponen, más bien, una reincidente reiteración tácita de los postulados asentados tradicionalmente por aquélla? En lo sucesivo trataremos de mostrar la verosimilitud y perti-

¹ M. HEIDEGGER, «Brief über den «Humanismus»», *Wegmarken, Gesamtausgabe* (en lo sucesivo *GA*) *Band 9*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, p. 354. También al comienzo de sus *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum* explicita Heidegger su propia concepción «no metadiscursiva» y «antidisciplinar» en referencia a la reflexión relativa a «lo estético»: «en la época del arte griego no había nada parecido a una literatura sobre el arte [...]. Las obras de los grandes maestros, ya se refirieran a la edificación o a la imagen, hablaban por sí mismas. Hablaban, digo, o sea mostraban (*zeigten*) el lugar al que el hombre pertenece (*gehöre*), dejaban percibir de dónde recibe el hombre su determinación» (M. HEIDEGGER, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica- el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*, Universidad pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2003, pp. 63-65. Traducción de M. Sarabia y P. Zabaleta. En lo sucesivo *BKPR-KR*). Esta observación reviste una pregnancia capital, dado que orienta decisivamente la meditación heideggeriana acerca de la *Kunstwerk* (obra de arte) hacia la determinación del *tópos* (lugar) residencial al cual el hombre es asignado por el Ser, y en el interior del cual acontece propiamente su esencia en cuanto *Da-sein*.

² M. HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie, GA 65*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 503-504. En lo sucesivo *BZP*. Trad. cast. de Dina V. Picotti C., *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, Biblos-Almagesto, Buenos Aires, 2003 (levemente modificada).

nencia del juicio favorable a la segunda de estas posibles opciones. En orden a la consecución de tal objetivo, resulta necesario establecer una radical distinción inicial entre aquello que cabría denominar «estética del orden» (o «estética táxica») y lo que cabría entender bajo el título de «estética de la ausencia» o «estética negativa» (sin relación alguna con la «negatividad de lo estético» postulada por Adorno). En lo sucesivo se entenderá por «estética del orden», aquella concepción de la obra de arte que (en consonancia explícita o tácita con una concepción del Ser que contempla a éste como *Offenheit* o «apertura» donante de fondo en franquía en cuyo interior acontece el evento de copertenencia, δίκη o *Fuge* entre los entes determinados) enfatiza la esencia del *ars-τέχνη* en cuanto reflejo especular de la *ar-ticulatio* fundante acontecida entre los objetos «mundanos» por mor de su común remisión referencial a una instancia ontológica que, con neutra prodigalidad, instituye espacio y lugar susceptibles de otorgar estabilidad a la trama de lo óptico así configurada, y —por extensión— acogedora morada a la estancia humana en el seno de aquélla. *Tékhnē*, pues, asumida como *texere* configurador de la *dikaíosynē* o «ajuste» interobjetual que propicia la eclosión de *tectum* residencial y pro-ector para la residencia humana cabe lo ópticamente entretejido, ensamblado y articulado.

Es ésta una forma de consideración del «objeto artístico» que secunda la intuición del Ser y la espacialidad a él ligada, reconociblemente característica de la ontología occidental: aquella que concibe a ambos bajo el predominio del *periékhein*: de la «envolvente acogida» que funda *tópos* de implantación para hombres y cosas, a la vez que asigna localización a los primeros en la cercanía y vecindad de las segundas. Las indicaciones vertidas por Heidegger en referencia a la esencia del arte como *Unverborgenheit* (desocultamiento) entroncan palmariamente con tal estética de lo «armónicamente ordenado», esto es, del *ordior* («tejer», «facturar trama») logrado merced al *ars* de la mutua *articulatio* entre los entes generadora de unidad (*harmonía*) y totalidad; y por tanto lo hacen, asimismo, con la intuición del Ser a ella subyacente. En contraposición a lo anterior, bajo la fórmula «estética de la ausencia» cabrá entender aquella concepción de la obra artística que contempla a ésta en términos de instancia objetual cuya «función» o esencia veritativa se orienta fundamentalmente, no hacia la repetición mostrativa de la junta ontológica tendente a la vertebración de lo real, sino justamente (en sentido inverso) a propiciar la transparencia de la urdimbre «configuradora de mundo» (*weltbildend*, podría decirse con Heidegger), rasgando el tejido constituyente de lo mundano en orden a favorecer la epifanía intuitiva de la indeterminación o falta ontológica que subyace a toda determinación y a la cual refiere negativamente toda forma, todo perfil, todo ente dado con *prae-scissio* (esto es, «escindido» o «recortado» negativamente frente a otros con ontológica *negatio*).

En este caso, la remisión referencial que acontece en el interior del «vasto círculo» (Rilke) abierto por el espacio artístico, no apunta hacia el recíproco encadenamiento («*Zusammengenhören*») lo llama el Heidegger tardío en llamativo paralelismo con el término empleado para designar la relación de copertenencia entre *Sein* y *Dasein* propiciada por el acontecer del *Ereignis* o «evento apropiador») entre las cosas configurador de mundo y procurador de estancia residencial, sino que señala de modo indirecto hacia un referente negativo constitutivamente caracteri-



zado él mismo por la radical negatividad originaria bajo la cual se presenta a la inmediata intuición. Desde tal perspectiva, la obra de arte contribuye decisivamente a una «puesta en obra de la verdad» que no resulta ser la esperada (al menos por parte de la «estética» preconizada por Heidegger), a saber: el favorecimiento de una transparencia de lo óntico y determinado que, hendiendo la retícula referencial constituida por la *Verweisung* (referencia, remisión) entre los entes mundanos, permite la emergencia intuitiva de la primigenia ausencia ontológica (el Ser dado como *ousías apousía*; como «ausencia de entidad», carencia y deslocalización originaria) que torna derivado todo acto de *Erörterung* (localización), y por tanto hace devenir vana toda hipotética tentativa de postular la *Aufenthalt* (residencia) humana junto a las cosas como esencial y prístinamente dada³. Tal fútil empresa de localización «onto-antropológica» constituye precisamente el núcleo del discurso heideggeriano relativo a la esencia de la obra de arte.

En efecto, una obra de arte «plástico» («*Plastik*») es un término muy oportunamente utilizado por Heidegger en el presente contexto, dada su encubierta referencia semántica al im-plicar entretejiente derivado del *plékein* y la subsiguiente συμ-πλοκή o trama entre determinaciones resultante de él) como *L'Angélu* de J.F. Millet (1858), ejemplifica paladinamente y de forma hartamente reconocible los rasgos inequívocamente propios de una estética táxica. En la representación de un episodio cotidiano perteneciente a la sencilla vida campesina (un motivo caro a la sensibilidad «existencial» heideggeriana, como es bien sabido) se muestra el περιτέχειν (circundar envolvente) circundantemente cordial y hospitalario de un Ser cuyo acogedor abrazo no proviene de su carácter omnienvolvente *haplôs* (como parece sugerir Cacciari), sino de su previa «naturaleza» de instancia ontológica benévolamente generosa —al modo del *es gibt* («se da», «hay») heideggeriano— cuya guarda y donación de localidad serenamente estable parece impregnar cada rincón de una *Gegend* (comarca) mostrada como *Offenheit* en el seno de la cual (en analogía con el *eurýsternos* o «ancho seno» atribuido por Hesíodo a Gaia) los perfiles de lo humano se difuminan hasta llegar a confundirse con la firme y estable *Wesung* de la «contrada»⁴. Esta

³ Un significativamente ilustrativo ejemplo de «estética negativa inconscientemente aplicada» lo constituyen las reflexiones desgranadas por Massimo Cacciari a propósito de la cuestión de la conjugación entre la limitación y lo ilimitado (esto es, lo «confuso» e «informe») que permanentemente «abraza» a toda forma definida: «Esta forma, este cosmos determinado, ¿no era antes, tal vez lo ilimitado? ¿De dónde surgen todos los cosmos (o sea, justamente la pluralidad de las conexiones determinadas entre los entes) si no del principio (*arjê*) que no puede ser también él sino ilimitado? Y el principio —necesariamente *apeiron*, o sea sin *peras*— eternamente se revela en el infinito omnienvolvente que intuimos y reconocemos en el darse de cualquier forma. He aquí la belleza de esta forma, y he aquí a la vez lo omnienvolvente, lo *periechôn*. Cada estatua, cada templo griego lo expresan. O sea, llevan a la intuición el infinito poder que ellos, como tales, no son» (M. CACCIARI, *Geo-filosofía de Europa*, Alderabán, Madrid, 2000, pp. 20-21. (Traducción de D. Sánchez Meca).

⁴ *Wesung*: «acto de esenciarse o darse el Ser». A buen seguro, es a este «estado de cosas ontoestético» al que apuntan expresiones heideggerianas tales como «largas soledades y serenos encantamientos junto al hogareño fuego del Ser» (*BZP*, p. 177) o «el ingresar del Ser en su verdad, el atizamiento del fuego hogareño de la verdad del Ser como solitario lugar del paso del último dios» (Ibíd., p. 228). No es de extrañar al respecto, la vitriólicamente corrosiva observación de Adorno en



omniabarcancia protectora no es «estéticamente azarosa»: responde a una determinada y sumamente concreta concepción acerca de la esencia del Ser que resulta expresada y plasmada larvadamente sobre «materialidad» de la tela. Las figuras del *Bauer* y la *Bauerin*⁵ aparecen en el cuadro de Millet en actitud de sosegada, anuente y «fisiófila» *Vereignung* (apropiación) con respecto a una *phýsis* o multiplicidad de determinaciones ensambladas con *δικαιοσύνη* (con firme «a-juste»), tras la cual el omnienvolvente «acaecer adviniente a sí» (*sich er-eignen*) del Ser dona *Zugewiesenheit* (asignación) a un *Heimat* en el interior del cual se «de-moran» las cosas y en cuyo matricial seno ambos resultan «apropiados» y «pro-vocados» (*herausgeforderteten*) por un originario don merced al cual ellos, en reverencial gesto de «escucha perteneciente» (*gehörendes hören*), actualizan su esencia de guardianes del Ser: «plantas que deben salir con las raíces de la tierra para poder florecer en el éter y dar fruto»⁶.

Lo indicado a propósito de *L'Angélus*, admitiría hacerse extensivo a la práctica totalidad de la producción pictórica de Millet. Cuadros como *Bergère avec son troupeau* (1863) o *La méridienne* (1866) presentan un equivalente «poner en obra» (*Ins-Werk-Bringen*) heideggeriano de la *alétheia* supuestamente consistente en el desvelamiento del Ser (*Unverborgenheit des Seins*); entendido éste como mostración del evento de apropiación recíproca entre *phýsei ónta*⁷ que constituye el presupuesto necesariamente previo a la *Übereignung* (transpropiación) entre Ser y hombre que instituye, a su vez, el de-morado *Wohnen* (habitar) de éste en la cercana vecindad de aquéllos. A tal respecto, resulta sumamente apropiada (y tal vez nada casual) la imagen milletiana de la pastora (*bèrgere*): la re-sidente (con firme *sedere*) en el «pas-ar» transitivo que enlaza con *dikē* las entidades determinadas configuradoras de *phýsis*, en cuanto elemento guardián de la *Bergung* («custodia»: término empleado con profusión por Heidegger) deparada por el esencia de la verdad del Ser. Así,

referencia al localismo heideggeriano apegado al *Heimat* (suelo natal): «lo que ofrece y se presenta con la pretensión enfática de constituir el verdadero ser, es demasiado escuálido e indigente, algo así como el olor que emana de la gente pobre. Se tiene la sensación de que si lo absoluto no es más que el aire que hay en torno al bendito asiento de la chimenea, no quisiera uno tener nada que ver con él» (T.W. ADORNO, *Terminología filosófica I*, Taurus, Madrid, 1991, p. 121. Traducción de R. Sánchez Ortiz de Urbina).

⁵ No resulta casual el hecho de que los *Bauern* (campesinos) que protagonizan, en su mayoría, las obras pictóricas de Millet coincidan, en sus atributos esenciales, con aquellos campesinos cuyo sencillo atencimiento al «habitar en la cercanía del Ser» los hace acreedores de las loas ontológico-existenciales heideggerianas. Después de todo, ¿acaso no ocurre que su propia denominación (*Bauern*) los coloca en etimológica proximidad con la raíz indoeuropea de la cual proviene el mismo verbo «ser» (*bha*) y de la que deriva igualmente la raíz *phý-* presente en la palabra que nombra el ámbito al que ellos pertenecen y en cuya cercanía se mueven y devienen aquello que esencialmente son (*phýsis*)? Aquello a lo que los campesinos (*paysans* moradores del *paysage*) prestan devota escucha en el cuadro de Millet, no es tanto el tañido de la lejana campana que prescribe el rezo del ángelus, sino más bien la silente palabra del Ser cuya escucha (*hören, zuhören*) los torna pertenecientes (*gehörende*) al ámbito abierto del morar en la proximidad del *phýein* de la *phýsis*.

⁶ M. HEIDEGGER, *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989, p. 30. (Traducción de Yves Zimmermann).

⁷ «Entes físicos» o «naturales».

la *bergère* (pastora) representada por Millet deviene «posición en obra» de la esencial identidad del hombre en cuanto *Hirt des Seins*: pastor (o *Hirtin*, en el presente caso) y guarda del desvelamiento «alético» del Ser, a cambio de cuyo cuidado el hombre recibe la estable *Aufenthalt* en lo abierto del «tornar libre lo indómito» (*die Wildnis freimachen*)⁸. También en *La méridienne* se establece un palmario vínculo con el universo estético-hermenéutico de Heidegger, merced a la presencia (si bien empuñada y subsidiaria) de un elemento tan eminentemente vinculado a la interpretación heideggeriana de la obra artística como el celeberrimo par de botas de campesino representadas por Van Gogh que, en este caso —como sucede de modo palmariamente paralelo en *La sieste* (1890) del propio Van Gogh—, cumplen su labor de «sostener y llevar a la propia tierra a lo abierto de un mundo»⁹ en subsidiaria juntura y articulación armónica con el resto de instancias paisajísticas coadyuvantes al logro de la —en esta ocasión, pictórica— *Freigabe von Orten* («libre donación de lugares») vinculada estrechamente por Heidegger al «espacializar» del *Räumen*.

En abierta contraposición a las notas distintivas eminentemente pertenecientes a la recién descrita «estética del orden», la obra pictórica del primer Giorgio de Chirico (generalmente definida —con singular acierto y acuidad— como «pintura metafísica») ejemplifica de modo eminente la inversa «puesta en obra» de una radicalmente divergente verdad ontológica que entronca —según nos parece— de modo sumamente adecuado con los requerimientos demandados por una «estética de la ausencia» (del mismo modo que podrían hacerlo los desolados paisajes urbanos e interiores de Edward Hopper, por ejemplo). En obras tales como *Mistero e malinconia di una strada* (1914), *L'angoscia della partenza* (1913-14), *La piazza d'Italia* (1915) o la significativamente titulada *Nostalgia dell'infinito* (1913), el silencioso *periékhein* que se desliza entre las geoméricamente definidas formas arquitectónicas supuestamente procuradoras de *Wohnen*, no resulta en menor grado «omniabarcante» que la presencia del Ser que gravita sobre los *phýsei ónta* representados por Millet. Y sin embargo, la referencia ontológica subyacente a todo ente nítida y perfiladamente determinado se muestra aquí en términos de *Unheimlichkeit* (apatricidad): de inquietante ausencia y presentida negatividad originaria que no solamente no revierte en pródiga donación y fundación de *Aufenthalt*, sino que disuelve y torna quimérica toda posible instalación residencial en lo *heimlich* o «habitabile» de una mundanidad dispensadora de acogida. La llamada «pintura metafísica» lo es, de modo sumamente apropiado, en la medida en que la «puesta en obra

⁸ BKPR-KR, pp. 124-125. Este «morar en el mundo ateniéndose a él» ha de ser comprendido, según Heidegger, como «habitar corporal» en el espacio (*Raum*) acordado (*engeräumt*), esto es, «dejado en libertad como *ein Offenes*, por el propio hombre: «El hombre no tiene ningún cuerpo ni es cuerpo alguno, sino que vive su propio cuerpo-vivo (*Leib*). El hombre vive en tanto habita corporalmente (*leibt*) y, de esta manera, está introducido (*eingelassen*) en lo abierto del espacio, y por este hecho de [introducirse] de antemano ya se mantiene en relación con los congéneres y con las cosas» (Ibid., pp. 82-83).

⁹ M. HEIDEGGER, «Der Ursprung des Kunstwerkes», *Holzwege*, GA 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1984, p. 35. En lo sucesivo UKW. Trad. cast. de H. Cortés y A. Leyte, *Caminos de bosque*, Alianza Universidad, Madrid, 1995 (levemente modificada).

de la verdad» que acontece en su interior, consiste fundamentalmente en propiciar un evento de transparencia apo-calíptica (es decir, «re-veladora» u «onto-fánica») merced al cual acontece el «trascender» (*metá*) desde el atenimiento a la trama configurada por la recíproca juntura (*Fuge*) o copertenencia (*Zusammengehören*) entre las determinaciones configuradoras de mundo y firme asentamiento residencial (la *phýsis*), hacia la nuda exposición intuitiva a la in-finita negatividad y *Fehlen* (ausencia, falta) primigenia que posibilita la emergencia de toda forma determinada y deniega —en cuanto trasfondo abismático y carente de *aspháleia* (firmeza) de lo real— toda pretensión de arraigo habitacional firme (*asphalés*) y estable¹⁰. La obra de arte «de-structiva» responde a su esencia en la medida en que logra introducir una desgarradura propiciadora de trans-parencia en el seno de la urdimbre articulada del *Zusammenhang* o «plexo relacional» que configura el ensamblado tejido de la totalidad mundana, permitiendo trans-parecer la falta «negativa» originaria e inefable (por inmediata y sustraída a la reflexión abocada a lo finito) que subyace permanentemente tras toda apertura de forma. Desde tal perspectiva, la determinación de la esencia de lo artístico como *destructio ordinis* (*de-struere* entendido como desmadejamiento «estético» de la trama óptica de la φύσις) admitiría ser contemplada en términos de *ars* que contraviene la propia naturaleza tradicional de lo artístico en cuanto *ar-ticulatio* interóptica (*ordo*) comandada por el «tejer» ligado a la τέχνη y concebida en ar-mónica consonancia con el acontecer fundador de φύσις firme y estable. *Ars*, pues, «parafísico», formalmente «antinatural» (¿cómo habría de serlo, sin embargo, cuando se remite a la epifanía «alética» del trasfondo último o *éskhaton* al cual refiere necesariamente toda *natura*?)¹¹, cuya esencia se agota en el acto de

¹⁰ La propia declaración autobiográfica de De Chirico conforme a la cual la «revelación» de la pintura metafísica se le presenta en el momento en que, sentado en la *Piazza Santa Croce* en estado de mórbida hiperestesia resultante de la convalecencia de una reciente enfermedad, las cosas se le aparecen bajo «la impresión de contemplarlas por primera vez», indica que el «misterio» destilado por sus obras no obedece tanto al hecho de presentar la trama de lo mundano de una determinada e insólita forma, sino más bien al modo en que tal presentación permite translucir lo in-sólito, es decir, lo no acostumbrado e «in-sólido» a la vez: la ausente presencia del Ser como negatividad subyacente a todo lo óptico y perfilado. Esta intuición transparente es la causa que ocasiona la «mórbida» reeducación de la mirada que produce el efecto de la visión de lo originario (una vez pulverizado el mecanismo del *éthos* sólido y habitual), y que refiere esencialmente a la reversión del rilkeano modo en la que ya inicialmente «al niño se le enseña a mirar hacia [y aun a «morar en»] las formas y no a lo abierto».

¹¹ No deja de resultar sorprendente el hecho de que, tras definir la esencia de la obra de arte como *tópos* en el cual obra la *alétheia* acerca de lo que es, Heidegger entrecruce contradictoriamente «lógica veritativa» y estética de lo bello: «Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite vislumbrar aquello que es y el modo en que es, entonces en ella se halla obrando la verdad [...]. Conforme a ello, la esencia del arte sería tal ponerse en obra de la verdad de lo ente. Pero hasta ahora el arte se venía ocupando de lo bello y la belleza y no de la verdad. Por eso, a las artes que producen esa clase de obras se las denomina bellas artes, en contraposición a las artes artesanales que fabrican útiles [...]. Por el contrario, la verdad pertenece al dominio de la lógica, mientras que la belleza se encuentra reservada a la estética» (*UKW*, p. 25). Más marcadamente llamativa resulta aún, colocada al lado de la anterior, la siguiente declaración: «Puesto que, además, el intuir en tanto que αἴσθησις está vinculado a la captación de lo bello, se tiende a concebir y fundamentar la trascen-



tornar visible (o manifiesto a la intuición inmediata) lo originalmente sustraído a la mirada y de ordinario sólo presentado y temido; *ars* contemplado como *apotáxis táxeôs*¹², como *apokálypsis* o desvelamiento de una originaria e inexhaustible *apousta*, como *re-velatio* de la prístina imposibilidad de hallar acomodo residencial en el seno de lo ente y en la cercana vecindad de las cosas, *ars* como *destructio ordinis*.

También en la obra de Magritte resulta apreciable la presencia del dispositivo estético favorecedor de la transparencia del Ser in-sólitamente desarraigante y «destructivo», si bien en este caso la *Grundlosigkeit*¹³ derivada del desgarramiento de la trama reticular de lo mundano surge merced a un efectivo acto de dis-localión o arbitrario quiasmo entre *loci* (lugares) efectuado sobre el plexo referencial constituido por los objetos-útiles de uso cotidiano (así sucede, por ejemplo, en obras como *Les valeurs personnelles*, de 1952). En el fondo, la característica impresión de onírica e inquietante irrealidad que destila la contemplación de las telas magrittianas obedece a la trans-localión (el intercambio arbitrario de los *tópoi* «naturales» —perceptivamente hablando— de ubicación asignados por la *Verweisung* interobjetual determinada por la *Zuhandenheit* o «hallarse a mano») que en ellas tiene lugar entre las determinaciones dadas con «familiaridad», y que arroja como resultado un «desmadejamiento» operado sobre el *ordo* de lo óntico» que suspende la otrora permanente vigencia del «plexo de útiles» o *Zeugzusammenhang* heideggeriano (contemplado bajo el prisma de agente conformador de la propia «mundanidad del mundo» (*Weltlichkeit der Welt*), y aun como «mundo» *tout court*). El producto «ontoperceptivo» derivado de tal dislocación de los elementos configuradores de «mundanidad» articuladamente sólida se sustancia en forma de eclosión de *Bodenlosigkeitsgefühl*¹⁴: emergencia de la constitutiva negatividad situada en el «fondo carente de fondo» de lo real, que ocasiona la disolución de toda solidez y toda percepción sólita, transmutándola en elemento *σφαλερός*; «resbaladizamente in-sólido». La ruptura con la captación sólitamente habitual del plexo de útiles mundano en virtud del acto estético de translocación óptica de su *serere* (su «entretejerse im-plantador») y su *sedere* (el a-sentamiento estable que propicia la estancia humana en su seno), supone una radical quiebra del —*ēō* perceptivo acostumbrado que revierte, a su vez, en

dencia no sólo supeditada al *θεωρεῖν*, sino también dependiente de la conducta estética. Tal propensión adquiere fuerza merced a la concepción de que en el intuir estético las cosas son contempladas tal como ellas son de modo más originario (*die Dinge am ursprünglichsten so gesehen werden, wie sie sind*). Esta concepción se basa en la errónea opinión de que, en el intuir estético, el sujeto no está simultáneamente interesado (*zugleich desinteressiert*) en el ente intuido» (M. HEIDEGGER, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, GA 26, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1978, p. 235. La traducción es mía). Probablemente la aparente contradicción aquí planteada devenga fácilmente resoluble si se considera que tal interés por parte del nada desinteresado contemplador estético, obedece a la tácita voluntad de éste en orden a lograr el *télos* último perseguido por toda estética del orden, a saber: «un llevar-a-obra que corporeiza lugares y que, con estos, hace que se abran las comarcas (*Gegenden*) de un posible habitar humano, de un posible demorarse las cosas que circundan e importan [valdría decir, «interesan»] a los hombres» (*BKPR-KR*, p. 136-137).

¹² «Renuncia al orden» o «acto de desprenderse de lo entretejido y firmemente ensamblado».

¹³ «Falta de fundamento o suelo»

¹⁴ «Sentimiento de pérdida de suelo o fundamento».

desarraigo y alteridad con respecto a todo hipotéticamente habitable ἦθος («morada» o lugar de re-sidencia habitual)¹⁵. Justamente, por tanto, el efecto inverso al demorado morar junto a las cosas propiciado por el *freigeben* (libre donar) estético a favor de los híbridamente teratológicos y antropodéndricos «hombres-planta» postulados por Heidegger. Ahora bien, ¿dónde cabe ubicar la raigambre última que alienta y late en el fundamento de tal «antropofitia estética»? La respuesta a esta cuestión es indicada paladinamente por el propio Heidegger: «una vez concedido que el arte sea llevar-a-obra la verdad y que la verdad signifique el desocultamiento del Ser, ¿no será también necesario entonces que, en la obra de las artes figurativas, sea el espacio verdadero —aquello que saca de lo oculto lo que le es más propio— el que dé la pauta?»¹⁶. Observemos, pues, de qué modo.

¹⁵ No otra cosa sucede, en el fondo, en el caso de la crítica platónica de las artes plásticas. Lo de menos en ella, desde la perspectiva de una estética de lo ausente, es la célebre cuestión relativa a la observación del producto artístico como doble acto mimético, es decir, como «copia de una copia» situada «a triple distancia del ser» (τριτὰ ἀπέχοντα τοῦ ὄντος), u ocupante de un «tercer puesto con respecto a la verdad» (τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας). Lo verdaderamente decisivo radica en el modo en que el «fabricante de apariencias» (εἰδῶλον δημιουργός) que es esencialmente el τεχνίτης artístico «plástico», rasga y desmadeja —mediante su modo de representar lo real— la συμπλοκή τῶν εἰδῶν; la articulada y correctamente ensamblada trama de los εἶδη inteligibles que vertebra y fundamenta el tejido configurado por sus delicuescentes trasuntos empíricos reflejados-recreados de modo «especular» (κάτοπτρον) por el pintor, tornándola «apo-calípticamente» translúcida. Tal cosa sucede porque éste, al representar —según el ejemplo propuesto por el propio Platón— por ejemplo una cama, «factura una cama de apariencia. No la cama existente en sí (εἶναι ὃ ἔστι κλίνη), sino una cama determinada (κλίνην τινά)»; esto es, un objeto en el cual aparecen aisladas y «mutiladas» las determinaciones inherentes al objeto que en el plano ideal se hallan entretejidas (formando un *ordo*) y aquí son presentadas «abstractamente»: en estado de separación y aun de ausencia. En la cama «eidética» (al igual que en la empírica), se dan unidas y ensambladas determinaciones tales como la profundidad, los diferentes lados que presenta el objeto en función del punto de vista desde el que resulta observado (κλίνη ἐάντε ἐκ πλαγίου αὐτὴν θεᾷ ἢ ἀντε καταντικρὺ ἢ ὀπισθῶν), etc. Sin embargo, en el caso de la cama representada ciertas determinaciones ideales (esto es, atributos propios del objeto) permanecen reflejadas en la obra, mientras que otras —aherrojadas y conectadas a las anteriores de modo «idealmente» necesario— se hallan ausentes de ella, es decir, quedan destejidas o «de-struidas» en la imagen plásticamente representada, cuando en el *ordo idearum* todas ellas configuran, de modo conjunto, una κοινὸν ἴα indisoluble. La gran rémora que lastra el potencial bagaje veritativo del arte imitativo radica en que «no alcanza sino muy poco de cada cosa (σικρόν τι ἐκάστου ἐφάπεται), y en que esto poco es un mero fantasma (εἰδῶλον)». Así pues, el resultado del «hechizo sobre nosotros» (ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένους ὑπ' αὐτῆς) facturado por el pintor platónico se sustancia en forma de transgresión del futuro «principio de no contradicción» aristotélico («se le aparecen términos contrarios como juntos al mismo tiempo en un mismo objeto»), a la vez que como desgarradura practicada en el corazón mismo del tejido articulado por la κοινὸν ἴα de las εἶδη. El artista plástico (u «n auténtico «esteta de lo ausente») se muestra, pues, como un forjador de contradicciones (μυρίων τοιούτων ἐναντιωμάτων): un agente que secunda la tendencia (propia de la parte irracional de la ψυχή) a «considerar las mismas cosas unas veces como grandes y otras como pequeñas, creando apariencias (εἰδῶλα εἰδωλοποιουντα) enteramente apartadas de la verdad (τοῦ δὲ ἀληθοῦς πόρῳ πάνυ ἀφεστῶτα)» (PLATÓN, *Politeia*, 596 d11- 607c8). La esencia de la obra de arte reside, pues, a ojos de Platón, en un tan evidente como condenable acto de *destructio ordinis*.

¹⁶ BKPR-KR, p. 125. La relación entre el *Wohnen* en un cierto *Aufenthalt* y la peculiar espacialidad propia de lo artístico, no se circunscribe, sin embargo, en Heidegger al exclusivo ámbito

2. HABITAR LA CONTRADA: LA ESPACIALIDAD COMO CONJURA ESTÉTICA DEL CAOS

La clave hermenéutica que permite la apropiada elucidación de aquello a lo que Heidegger se refiere merced a la alusión al «espacio verdadero» (por lo demás, un palmario trasunto hipostasiado del propio «Ser») que propicia la *Unverborgenheit* del Ser de los entes, radica en la correcta comprensión de los términos *Räumen* («espaciar») y *Einräumen* («acordar espacio»). En *Die Kunst und der Raum*, el término *Räumen* mienta el acto de «tornar libre lo indómito» (*die Wildnis freimachen*) mediante un acto de *roden*, esto es, en virtud de una «libre donación de lugares». En tales *Orten* (lugares) liberados por la apertura del *Räumen* es donde propiamente deviene propicio «un asentamiento (*Siedeln*) y un habitar (*Wohnen*) del hombre» (*BKPR-KR*, pp. 124-125). Es en el interior de este *Spielraum* donde se juega el dúplice *Schicksal* (destino) asignable al «hombre residente» (*wohnenden Menschen*): hallarse «en la gracia de la tierra natal (*Heile einer Heimat*) o en la desgracia de la *Heimatlosigkeit* o carencia de ella» (Ibíd.). La principal contribución donada al hombre por el «espaciar» la constituye, pues, la fundación de *Ortschaft*, es decir, «localidad que prepara en cada caso un habitar» (Ibíd., p. 127)¹⁷. La eclosión de localidad en el seno de la primigenia neutralidad deslocalizada del originario espacio indeterminado, supone un acto de colonización asignadora de forma y determinación que cancela la desazonante presencia-ausencia de una espacialidad originariamente dada

de las «artes figurativas», sino que se hace extensiva a la totalidad de las manifestaciones artísticas; singularmente a aquella que toma como «material» preeminente la palabra poética: «Éste [el poetizar] no sobrevuela la tierra ni se sitúa por encima de ella para abandonarla y para flotar sobre ella. El poetizar, antes que nada conduce al hombre sobre la tierra, hacia ella, lo dirige al habitar (*in das Wohnen*) [...]. Pero el poetizar, en tanto que propio extraer la medida de la dimensión del habitar, es el construir fundacional. El poetizar es lo primero que permite la entrada al habitar del hombre en su esencia. El poetizar es el originario dejar habitar (*urprüngliche Wohnenlassen*)» (M. HEIDEGGER, «dichterisch wohnet der Mensch», *Vorträge und Aufsätze*, GA7, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2000, pp. 196-206. En adelante *DWM*. (La traducción es mía).

¹⁷ Heidegger ni siquiera llega a considerar la posibilidad de postular un tipo de espacialidad investido de rasgos definitorios radicalmente heteróclitos a la fundación de localidad o a la apertura de *Gegenden-Orten* aptos para la instalación residencial del hombre cabe lo ente. Tal espacialidad definida por la indeterminación, la des-localización y la inquietante alteridad disolutiva de todo hipotético morar en la proximidad de una onticidad articulada que no se da como tal, es, por ejemplo, la indicada por Merleau-Ponty en referencia al espacio nocturno: «*Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle [...]. La nuit est sans profils, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du mana [...]. L'angoisse des neuropathes dans la nuit vient de ce qu'elle nous fait sentir notre contingence, le mouvement gratuit et infatigable par lequel nous cherchons à nous ancrer et à nous transcender dans des choses, sans aucune garantie de les trouver toujours*» (M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París, 1992, p. 328). El propio Heidegger en *Sein und Zeit* indica ya el aparentemente paradójico hecho de que «en la oscuridad no hay propiamente nada que ver, y sin embargo el mundo está más impertinentemente ahí».

como inhabitable apertura caótica¹⁸; como χώρα platónica despojada de toda referencia acogedoramente matricial o desprovista de los protectoramente maternos atributos propios de una τιθήνη¹⁹.

El *Einräumen*, por su parte, completa el proceso de localización (tras el evento de apertura propiciado por la libre donación de lugar) arracimando y congregando en armónico ensamble y juntura las determinaciones anteriormente instituidas: «el acordar espacio conviene en algo. Deja que se haga valer lo abierto que, entre otras cosas, acuerda la aparición de las cosas en su hacer acto de presencia, a las cuales se ve remitido el humano habitar» (Ibíd.). Se pone aquí de manifiesto el hecho de que el «acuerdo» entre los entes determinados, su ajuste superador de la *adikia*, constituye el presupuesto previo y necesariamente requerido como condición de posibilidad del asentamiento humano en el *Heimat* residencial. La peculiar espacialidad asociada a lo estético contribuye de modo decisivo a la «topopóiesis» de la delicuescente apertura caótica (χάσμα) que es originariamente el espacio carente de perfiles y direcciones orientativas. De modo análogo a lo que sucede cuando en el *Enuma Elish* babilónico el cuerpo desmembrado de Tiamat es utilizado por Marduk para fundar la bóveda celeste, instaurando así un arriba y un abajo, instituyendo lugares, proximidades y lejanías y «localizando» el confuso caos primigenio, la figura plástica heideggeriana «al ocuparlo, confiere posición al espacio, acuñado como volumen cerrado (*geschlossenes*), calado (*durchbrochenes*), vacío (*leeres*)» (Ibíd., p. 117). Heidegger se refiere a tal acontecimiento mediante el oportuno empleo del término *Sachverhalte* («estado de cosas» o —más literalmente— «nexo» y «vínculo relacional entre cosas»); alusión sumamente pertinente habida cuenta de que es precisamente el «acordar espacio» propiciado por el *Einräumen*, el evento que «depara a las cosas la posibilidad de pertenecerse mutuamente, estando cada una allí donde es oportuno y desde donde se abre a las otras» (Ibíd., p. 129). En este anuente secundar el movimiento de recíproca donación interóntica generador de *Zusammengehörigkeit* (mutua pertenencia) entre las determinaciones que conforman the τάξις u ordenación tramada de lo mundano, es donde el espacio estético heideggeriano se revela palmariamente como forma hipostasiada de la concepción del Ser

¹⁸ Al igual que en el caso del espacio nocturno descrito por Merleau-Ponty, también Emmanuel Lévinas —en términos muy cercanos— indica un escenario ontológico en el interior del cual la emergencia «hipostática» de un ente determinado suspende la asfixiantemente omnienvolvente presencia neutra del espacio desprovisto de objetos localizados: «*Lorsque les formes des choses sont dissoutes dans la nuit, l'obscurité de la nuit, qui n'est pas un objet ni la qualité d'un objet, envahit comme une présence [...]. Nous avons déjà marqué son insinuation dans la nuit, comme une menace indéterminée de l'espace lui même dégagé de sa fonction de réceptacle d'objets, d'accès aux êtres*» (E. LEVINAS, *De l'existence à l'existant*, Vrin, París, 1990, pp. 94-98. Tal espacialidad impersonalmente indeterminada (carente de *roden* y *Freigabe von Orten*, diría Heidegger) y radicalmente previa a toda institución de *tópoi*, pulveriza a *radice* toda posibilidad de *Ortschaft*, y por tanto, toda *aticulatio* o ensamblamiento interóntico y toda hipotética preparación de un *Wohnen*: «*Mais les points de l'espace nocturne ne se réfèrent pas les uns aux autres comme dans l'espace éclairé; il n'y a pas de perspective, ils ne sont pas situés* [es decir, dotados de *Ortschaft*]. *C'est un grouillement de points*» (Ibíd., p. 96).

¹⁹ «Nodriz».



larvadamente inviscerada en las entrañas mismas de la ontología metafísica tradicional²⁰.

En efecto, el acto de exteriorización transitiva contenido en la expresión *es gibt* («se da», «hay»), y que Heidegger atribuye aquí de modo tácito a la franca «existencia» de todo ente en cuanto abierto a otros, constituye el germen fundacional que late en la raíz de la referencialidad ontológica merced a la cual las cosas establecen un universal circuito de interrelación cuyo resultado no es otro que la constitución de lo mundano como trama o tejido investido de los atributos de firmeza y densidad tradicionalmente atribuidos, de modo constitutivo, al Ser teorizado por la metafísica occidental. Este originario evento «táxico» constituye el auténtico *Ur-sprung*²¹ de la asunción ontoteológica del Ser como παρουσία (presencia), *Grund* (fundamento) y firme *Anwesenheit* (presencialidad): un prisma de observación cuya efectiva superación o *Überwindung* se sitúa en la base de la crítica heideggeriana a la metafísica, pero que retorna inadvertidamente a su pensamiento a través de la insospechada vía de la determinación de la esencia de lo estético. No tal vez en cuanto a la forma, pero sí en lo referente a su fondo y trasfondo esencial. Así, la *cum-venientia*, *Fuge* o *articulatio* táxica entre las cosas favorecida y tornada posible por el «espaciar», redundante en eclosión de estabilidad para ellas mismas (una vez hilvanadas en la universal trama de lo mundano), a la vez que depara la consecución del *télos* capital pretendido por la totalidad de la estética del orden heideggeriano: la extensión de tal estabilidad a la esfera de la inserción habitacional humana en el círculo de la *Gegend* así constituida. A ello es a lo que se refiere Heidegger cuando habla del modo en que «el lugar abre en cada caso una comarca [tal *Gegend* es justamente aquello que gravita tras y en torno a las figuras campesinas de Millet y que se halla ausente en la pintura de De Chirico], en cuanto que congrega (*versammelt*) a las cosas, dentro de ella, en la copertenencia (*Zusammengehörigkeit*)» (Ibíd.). En las *Bemerkungen*, el empleo de este último término, intensamente cargado de resonancias relativas a la *Vereignung* del *Da-sein* por parte del Ser en el «evento apropiador» del *Ereignis*, suministra, aplicado a la «congregación de las cosas en su mutua pertenencia (*zueinandergehören*)» (Ibíd.), es decir, a la «comarca-contrada», un decisivo indicio acerca de la naturaleza última del «habitar» humano en el seno de ésta. Es, en efecto, el hombre quien, en última instancia, abre y concede el libre «espaciar del espacio» (el *entfernen* o «des-alejar» mencionado ya en *Sein und*

²⁰ Prestando apoyo a lo anterior, aclara Gadamer en referencia a *Der Ursprung des Kunstwerkes*: «el artículo de Heidegger no se limita a dar una descripción adecuada del ser de la obra de arte. Su aspiración filosófica central es más bien apoyarse en este análisis para comprender el ser mismo como un acontecer de la verdad». ¿De qué modo acontece tal verdad en la obra de arte heideggeriana? He aquí la respuesta: «Una obra de arte no quiere decir algo, no remite a un significado como un signo [es decir, en nuestros términos, carece de referencialidad negativa], sino que se muestra en su propio ser [...]. Si se puede decir que en una gran obra de arte 'surge' un mundo, el surgimiento de este mundo es al mismo tiempo su ingreso en la figura reposada; en la medida en que la figura está ahí, ha encontrado, por así decir, su existencia terrena» (H. G. GADAMER, «La verdad de la obra de arte», *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002, pp.103-104. (Traducción de A. Ackermann Pilári)

²¹ «Origen» en cuanto «salto (*Sprung*) originario (*Ur-*)».

Zeit, por ejemplo), y quien, inversamente, —en analogía con la apropiación recíproca instituida por el *Ereignis*— es, a su vez, requerido con necesidad por el espacio (repetámoslo: aquí más claramente que nunca una hipóstasis del propio Ser) para que éste se halle en disposición de «esenciar como tal»: «El hombre no hace al espacio; tampoco es éste una manera meramente subjetiva de la intuición; pero tampoco es nada objetivo, como si él fuera un objeto. Más bien, para espaciar como espacio, a éste le hace falta (*braucht*) el hombre [lo utiliza]» (*BKPR-KR*, p. 87). Así pues, resulta evidente que es el logro del estable habitar humano en la cercanía de lo ente (no otra cosa supone, en último término, el que el *Dasein* resulte «apropiado» (*ge-eignet*) por el Ser en esa extraña dialéctica aparentemente carente de resolución que es el juego de *Übereignung* recíproca entre hombre y Ser) el objetivo que demanda con necesidad la previa «urbanización» de la «no-provincia» derivada de la exposición a una espacialidad aún no estético-espacialmente transmutada en acogedora *Gegend*, y no a la inversa. El *Wohnen* no es una contingentemente dada consecuencia de la instauración de lugar contemplada como «congregar, entendido en el sentido del albergar que deja libres a las cosas en su comarca (*freigebenden Bergens der Dinge in ihre Gegend*)» (Ibíd., p. 129), sino que manifiestamente, tanto la *Gegend* «tópica» como la obra de arte «plástica», en la medida en que se definen merced a su común *virtus* «corporeizante de lugares» (*Verkörperung von Orten*), aparecen como instancias que «mantienen congregado en torno a sí un ámbito libre que concede un de-morarse a las cosas [esto es, un firme reposar derivado de su *Zusammengehören*], según el caso, y habitación al hombre en medio de las cosas (*Wohnen dem Menschen inmitten der Dinge*)» (Ibíd., p. 133). El *Verweilen*, la «demora» y firmeza ontológica de las cosas arracimadas y entrelazadas por el *versammeln* (congregar, reunir) de la localidad, se corresponde puntualmente, pues, con el de-morado morar del hombre en el *periekhein* protector donado por «la callada llamada de la tierra»²². Con ello, la originaria patencia de lo indeterminado deviene encubierta, oscurecida y obturada por el cúmulo reticularmente articulado de «lugares congregantes» (*versammelnden Orte*) que cancelan la intuición de tal prístinamente dada «espacialidad sin cosas» (y por tanto, carente de interconexiones ónticas) mediante la espuria e ilegítima identificación entre cosa, espacio y lugar: entre ὄν, τόπος y χώρα²³: «Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares, y que no se limitan a pertenecer a un lugar»²⁴. Tal acto de abrogación de lo caótico por vía

²² *UKW*, p. 23. Esta garantía de seguridad ontológico-existencialmente brindada al hombre por el carácter omniabarcante y benefactor de la *Gegend* y reflejada por motivos artísticos como las célebres botas de Van Gogh, es vinculada por Heidegger con el concepto de «fiabilidad» (*Verlässlichkeit*): «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 (*gewiã*) de su mundo [...]. La fiabilidad del utensilio le procura prioritariamente a este mundo sencillo su protección (*Geborgenheit*) y le asegura a la tierra la libertad de su permanente afluencia. El ser utensilio del utensilio, su fiabilidad, mantiene a todas las cosas congregadas (*gesammelt*) en sí, conforme a su modo y extensión» (Ibíd.).

²³ «Ser», «lugar» y «espacio vacío», respectivamente.

²⁴ *BKPR-KR*, P. 131. El discípulo encubierto de Schelling que es Heidegger a más de un respecto, reaparece también aquí al retomar casi con literalidad la siguiente observación vertida por aquél en referencia a la esencia de la espacialidad (*Raumlichkeit*) en cuanto «palpitante corazón de la



de su confusión con la sólida presencialidad táxica de lo óntico-determinado, ilustra la esencia más profunda de toda «estética del orden»²⁵.

Es así, asimismo, como una obra de arte arquitectónica (el templo griego descrito por Heidegger en *Der Ursprung des Kunstwerkes*) se torna eminente encarnación de la anulación «estética» de toda intuición referida a lo «caóticamente» indeterminado, dado con *Un-fug* (des-ajuste) y no dispensador de habitable *Ortschaft*: «El templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido (*Unbestimmte*). Por el contrario, la obra-templo es la que articula (*fügt*) y reúne (*sammelt*) en torno a sí la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el hombre la imagen de su destino»²⁶. Análogo efecto de laminado por identificación es el que acontece en virtud de la conjura de la indeterminada vacuidad y *Bodenlosigkeit* que acompaña constitutivamente a la nuda espacialidad aóntica. Frente a la consideración de ésta como *Mangel* o *Fehlen*, esto es, como ausencia, falla o falta primegeniamente dada a la intuición demandante de determinaciones sólidas, Heidegger transmuta el *leeren* en *lesen*²⁷: en *Versammlung* o «reunión» definida por el «producir desde» (*Hervorbringen*) que, aplicada a la *Verkörperung* (corporeización) plástico-estética de la originaria espacialidad sin cosas, redundante en «institución que busca y proyecta lugares», en «acción de corporeizar la verdad del ser en la obra, que instaaura lugares»²⁸. Con ello queda neutralizada toda posible referencia intuitiva a la abismática

divinidad»: «las cosas no están en el espacio, es, al contrario, el espacio el que está en las cosas, el que es en ellas la fuerza determinante; todo espacio posible es el espacio en su totalidad, de tal modo que el espacio es orgánico tanto en las grandes como en las pequeñas cosas» (F. W. J. SCHELLING, *Schellings Werke. Nachlassband. Die Weltalter. Fragmente. In den Urfassungen von 1811 und 1813*, C. H. Beck, München, 1946, p. 86. La traducción es mía).

²⁵ En la conferencia pronunciada en Atenas en 1967 bajo el título «*Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*», insiste Heidegger —a propósito de la iluminadora mirada de la diosa Atenea— en enfatizar la oculta relación entre φύσις y τέχνη invocando el límite como aquello merced a lo cual algo es reunido en sí para mostrarse en su patente presencialidad. Cf. M. HEIDEGGER, «La proveniencia del arte y la determinación del pensamiento», *Er. Revista de filosofía*, núm. 15, 1993, pp. 172 y ss.

²⁶ *UKW*, p. 31. Por supuesto, tal «articulación reuniente» concebida en analogía con el «surgir y mantenerse a partir de sí» propio de la *physis*, revierte de inmediato en albergue (*Bergung*) garante del humano arraigar sobre ésta: «Ella [la φύσις] ilumina simultáneamente aquello sobre y en lo que el ser humano funda su habitar. Nosotros lo llamamos tierra. [...] La tierra es aquello en lo cual el surgimiento da de nuevo acogida (*zurückbirgt*) a todo lo que surge en cuanto tal. En eso que surge, la tierra se esencia (*wesst*) como aquello que acoge (*das Bergende*)» (Ibid.). Contemplada bajo esta luz es como adquiere su significación más propia una expresión tal como *Baugefüge des Wohnens* (*DWM*, p. 206): literalmente «estructura ensamblada del habitar».

²⁷ Es decir, el «vaciar» en «leer», entendido como acto de «reunir» o congregar elementos primitivamente situados en estado de dispersión (*légein*).

²⁸ *BKPR-KR*, pp. 135-137. En el mismo sentido escribía ya Heidegger en 1938-39: «Aquí [en la interpretación metafísica del espacio] rige el espacio como el «vacío». Espaciar significa desocupar (*leer machen*), abandonar (*aufgeben*), dejar (*verlassen*). Observado con más profundidad, el espacio es precisamente aquello por ocupar (*das Zu-besetzende*), por tomar, debido a su carácter acogedor (*Aufnehmende*), reteniente (*Einbehaltende*) y otorgador de cierre (*Verschließung Gewährende*).

alteridad del Ser indeterminado subyacentemente apuntada por la —a buen seguro difícilmente tolerable— verdad ontológica apuntada por los propios perfiles limitantes de la obra plástica «corporeizada». La fórmula heideggeriana «tomar el espacio» (*der Raum zunehmen*) significa hacerlo literalmente, de modo casi «castrense», mediante la clausura y cierre (un mecanismo, por lo demás, característicamente apotropaico y dispensador de seguridad) de la originariamente dada espacialidad elíptica ligada a la inmediata intuición del Ser como ausencia indeterminada y radicalmente irreductible negatividad.

Conviene, pues, en abierta beligerancia con lo anterior, propiciar la superación de un *éthos* estético desde el cual se contempla la posición de una cabeza esculpida como instancia que «mora (*aufhält*) en lo abierto del espacio y a él se atiene, allí donde viene solicitada por hombres y cosas» (*BKPR-KR*, pp. 85-87), para observarla, de modo más originario, en cuanto signo referencialmente negativo cuya sólidamente finita y clausurante orografía señala (más allá de su localizada inmanencia) hacia la apertura de la ausencia radical que se desliza entre las sombras proyectadas por las construcciones arquitectónicas representadas por De Chirico. Tal infinita falta ontológica primigenia «utiliza» (al modo del *brauchen*²⁹ heideggeriano) la singularidad óptica de la obra de arte a modo de excepcional reflejo especular de su propia y subyacente negatividad, en el seno mismo de la mundanidad «comarcalizada» por la estética del orden y los dispositivos técnico-habitacionales que la secundan. Estética, pues, de lo negativamente ausente que, lejos de cifrar su *raison d'être* en el acto de reforzamiento y confirmación de una «fiabilidad» ya procurada por el encadenamiento densificante de las cosas que configuran la *φύσις-Gegend*, permite, inversamente, trans-parecer a través de la hendidura que practica sobre la tupida trama ontológicamente devanada por aquélla, la alteridad originaria a la luz de la cual todo irénico habitar residencial humano en medio de las cosas no puede sino revestir la característica luminosidad decadente inequívocamente propia de un fútil lenitivo subsidiariamente provisorio.

Recibido: diciembre 2010; aceptado: enero 2011

El espacio espacia en el modo del emplazamiento, del otorgar de un sobre todo de los éxtasis y así *encantando* (*berückend*) en el otorgar. El *χάος* como profundo abrirse no es, igualmente, afluencia del vacío sino abismo» (M. HEIDEGGER, *Besinnung*, GA 66, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1997, p. 102. Traducción —levemente modificada— de Dina V. Picotti C., *Meditación*, Biblos-Almagesto, Buenos Aires, 2006). Se trata, con seguridad, del mismo *Abgrund* o «abismo» que, lejos de hurtar al hombre el sólido *Grund* sobre el cual acontece su *Wohnen*, perfila un acogedor espacio parcelado por el *Geviert* (la cuadratura) y en el cual la obra de arte oficia como *Lichtung* o «claro» de la benévolamente protectora verdad del Ser: «La obra no es objeto sim-bólico ni instalación en la organización del ente, sino claro del Ser como tal, claro que contiene la decisión a favor de otra esencia del hombre [...]. La «obra» es la reunión de la más pura soledad sobre el abismo del Ser [...]. De ahí que solamente *sea* obra lo que pone en decisión la esencia de los dioses y del hombre entre la alternante llamada (*wechselweisen Hervorrufung*) de tierra y mundo [sólo falta el *Himmel* para completar totalmente la «cuadratura»] en su esencia» (*Ibid.*, pp. 37-38).

²⁹ Simultáneamente «precisar» o «necesitar» y «usar» o «utilizar».

