

## Heidegger y Chillida\*

Eugenio FERNÁNDEZ

*Con motivo de la Exposición “Chillida. 1948-1998” presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 15 de diciembre de 1998 al 15 de marzo de 1999, el Master de Teoría psicoanalítica de la Universidad Complutense organizó dos actividades: el día 25 de junio de 1999, la exhibición de la película “El arte y los sueños”, de Susana Chillida, seguida de un debate en el que participaron, además de la realizadora, Eduardo Iglesias, escritor, Eugenio Fernández y Eduardo Chamorro, profesores del Master; al día siguiente, una Mesa Redonda en la que participaron la poeta Clara Janés, Eugenio Fernández y María Antonia de Castro, comisaria de exposiciones.*

*El Consejo de Redacción de la Revista tiene el honor de publicar este texto en homenaje a nuestro querido compañero.*

*La desgrabación ha sido realizada por José Antonio Castro y revisada por Eduardo Chamorro.*

1. Voy a intentar moverme en tres referencias distintas: *una primera y básica*, la obra de Chillida, en concreto, su escultura; *otra*, algunos textos de Heidegger, en particular, de forma más directa, el texto de Heidegger escrito a propósito de la escultura de Chillida, “El arte y el espacio”, traducido por Abbagnano y, además, otros textos y, aunque sea básicamente de forma alusiva, algunos pasajes de Heidegger, si me da tiempo, recogidos en la traducción castellana de Eustaquio Barjau bajo el título *Conferencias y artículos* en particular. (La verdad es que todos los textos recogidos de ese volumen son extremadamente interesantes para este propósito, pero yo me voy a referir a uno de ellos llamado *Construir, habitar, pensar*; otro, que os sonará por muchas cosas, titulado *La cosa* y otro, *Poéticamente habita el hombre*. Insisto, en éstos además de algunos, por ejemplo, el primero de ellos: *La pregunta por la técnica*.)

*Y el tercer plano* a que me quiero referir, no por menos presente en el tiempo y no menos importante, es *El Seminario 7 de Lacan: el Seminario de la Ética del Psicoanálisis*.

---

\* Texto transcrito de la intervención de Eugenio Fernández en la Mesa Redonda organizada por el Master de Teoría Psicoanalítica de la Universidad Complutense de Madrid. 26 de junio de 1999.

2. Por muchos motivos, por uno, puesto que *la cosa* va a ser uno de los referentes. Es un tema clave de Heidegger y, en concreto, en sus textos Lacan habla reiteradamente de *la cosa*. Además es una referencia que aparece en Heidegger a propósito de Chillida. La posición fundante, *la cosa* como referencia, la escultura en particular como la posición fundante, (...) el horizonte, el principio que me parece crucial y admirable en Lacan; la necesidad de construir o, al menos, de hacer el análisis, la composición del orden del bien pleno para que pueda haber una ética. Es decir, la necesidad de invertir el orden habitual.

3. Parecería que sólo puede haber una ética consistente allí donde el bien sea consistente, es decir, donde el bien sea seguro, firme y, al menos tendencialmente, completo; mientras que Lacan señala justamente lo contrario. Sólo allí donde el bien aparezca, como mínimo, “lleno de agujeros”, es decir, aparezca como constitutivamente frágil y, sobre todo, solo allí donde aparezca la posición de bien, puede haber una ética. Me parece que eso tiene directamente que ver no sólo con la posición de la condición humana, también con la posición propia del Psicoanálisis. Y tiene que ver indirectamente, y de ahí el interés aquí, con la posición que adopta el artista, en este caso, Chillida, referida en particular a los cuerpos, al espacio.

4. Voy a comenzar simplemente –porque, en definitiva, se trata de una cuestión para no abdicar de la posición personal– recogiendo *algunas notas que yo tomé al ver la exposición de Chillida*, tal como las recogí allí mismo.

En primer lugar, me llamó la atención –antes de leer algunas cosas y de confirmar que eso era así–, simplemente la contemplación un poco ingenua (pues no conozco gran cosa, más bien poco, de Chillida), las consonancias, *la influencia -si queréis, digamos, desde una instancia académica- de Giacometti*. Hasta el punto, con perdón, pues es un atrevimiento completamente impropio, pero respecto al tema del espacio que es lo que me interesa, podría enmarcar, insisto muy groseramente como dos líneas:

Por una parte, tanto en la escultura de Giacometti como en la de Chillida básicamente se construye eliminando, se construye a través del vacío. Justamente *se construye*, y en eso Giacometti, con otro *pathos* distinto del de Chillida. Pero las esculturas de Giacometti parece que expresan a través de *lo que no hay*, es decir, la escultura perfecta sería la escultura a la cual ya no le quede nada... ¿no?

5. Eso, por una parte, y, por otra parte, otro elemento que para mí es muy significativo en la escultura de Giacometti: esas esculturas sobre planos, esas figuras humanas, por ejemplo, individuales o colectivas, sobre planos que claramente se inclinan, como si las esculturas terminaran siendo ingravidas a fuerza de restar, de ir quitando mate-

rial. Pero, al mismo tiempo, son de una extremada tensión, y eso hace que el espacio se curve bajo ellas. De alguna manera ese espacio curvo, esas placas de hierro que se curvan bajo ellas al mismo tiempo como si las acogieran, como si las intentaran de ninguna manera proteger. “Ser habitable”, diría Heidegger.

6. La otra línea –brutalmente dicho– podría ser la línea de Brancusi o (...) en la cual puliendo la figura, es decir, redondear, dejar, darle brillo a la escultura, que es un poco el elemento fértil. De alguna manera, y yendo a lo que a mí me interesa, en un caso estaría el *configurar*, dejar hacer del límite un perfil claro, y un perfil incluso brillante; mientras que, en el otro, *el límite es lo que se expresa sin límite*, es decir, lo que no es definido justamente. Sin embargo, coopera como límite.

7. Otro elemento completamente distinto, no pretendo hacer ninguna articulación, es una cierta sugerencia de la escultura de Chillida, por decirlo de algún modo, como *escultura metafísica*, aquí no en un sentido especulativo, sino “metafísica” en un sentido básicamente no llamada a la inmediatez, de la forma a la inmediatez de lo sensorial; sino queriendo decir siempre otra cosa a través de la pura presencia o de lo que está presente en otra modalidad, y, al mismo tiempo, un escultor profundamente afirmativo, alegre, incluso rotundo. A mí me sugeriría, quizá porque también me gusta, sencillamente la poesía de Jorge Guillén que creo que, en otro registro distinto, reúne también esas dos características.

8. Otros elementos perfectamente visibles comunes son la importancia de los elementos: el agua, el aire, la música, el hierro, la piedra, es decir, como el protagonista de los elementos. Lo digo porque en los textos de Heidegger aparece señalado.

9. Un elemento más, simplemente señalarlo: *la importancia de las manos*. Por ejemplo, en los dibujos, continuamente, las manos, evidentemente no sólo las manos como objeto, y las manos en relación con el trabajo, con el trabajo del escultor, con el trabajo, sobre todo si se relaciona con una sorprendente desmesura que nos sorprende; es decir, con el trabajo de unas manos que pueden retorcer esas “manos” de hierro extremadamente resistente, es decir, eso es, inmodificable. Eso no es moldeable humanamente y, sin embargo, parece que esas dos cosas, la fuerza de las manos si queréis decirlo. Así, por una parte, extremadamente pequeñas y frágiles respecto de su (...).

10. Por supuesto, *la importancia del espacio* y esa preocupación especial por el espacio de dentro, digamos, por el *espacio interior*, por el (...), por el señalar, por el penetrar los bloques, las figuras; al mismo tiempo, una serie de temas, que se expresa muy bien en los títulos; por ejemplo, la serie que me parece paradigmática “*Yunque de*

sueños”. Esa combinación tan sugerente de muchas cosas, o la serie sobre alabastro rojo, rosa, “*Lo profundo es el aire*”. Buscar justamente a través de esa rotundidad los bloques de alabastro, la profundidad justamente del aire, la profundidad de aquello que aparece a primera vista; la antítesis de la solidez, del peso, del carácter compacto del granito. U otros elementos, por ejemplo, el granito, “Escuchando la piedra”... ¿Cómo se puede escuchar la piedra? Como la relación entre lenguaje y escultura.

11. Otras referencias, como el “*Rumor del límite*”. La escultura como límite siempre trasladado, siempre trabajado sobre sí mismo. Algunos textos también del propio Chillida, voy a señalar (...), y, por tanto, desde la que nos invita a ser y a pensar, incluso a percibir simplemente. Por ejemplo, una de las frases, “El arte para el artista es una pregunta”, y recuerdo una de las frases finales, si no recuerdo mal ahora, la última frase del texto de Heidegger sobre la esencia de la técnica, es justamente la siguiente: “*Preguntar es la piedad del pensamiento*”. La forma en la que el pensar, sobre todo de nuestra época, guarda algo de eso que parece salvador de la condición humana, eso que, en términos religiosos, se llama *piedad*, eso se expresa a través de la técnica. Insisto, preguntar es la piedad del pensamiento. El pensar es piadoso si sabe preguntar. No si sabe responder, eso no tiene que ver ni con la salvación, ni con la piedad (...)

12. Otra frase que me parece clave en esta problemática, “*El espacio, hermano gemelo del tiempo*”. Es decir, cómo la escultura intenta reunir esos dos elementos fundamentales. Una más, “*Todas las artes tienen dos componentes: poesía y construcción. Si no, no hay arte*”. Creo que los textos de Heidegger hablan justamente de esos dos elementos. Poéticamente habita el hombre, lo elemental, lo constitutivamente radical del hombre es la *poiesis*, el habitar poéticamente. Y eso, en algún modo, es *construir*, sólo en algún modo; y de qué modos o, por lo menos, del señalamiento de algunas características, de esos modos se trata básicamente.

13. Bien, yendo a Heidegger, es de todos conocido que la pregunta de Heidegger por el arte es una pregunta que recorre toda su obra; por tanto, no se limita ni muchísimo menos a Chillida, tampoco, desde luego, a la escultura. Más bien se trata de una relación, de un vínculo, de un aclaramiento recíproco para él fundamental. Fundamental, en la medida en que señala recíprocamente la ligazón entre arte y ser. Sólo se puede comprender eso que, a veces oscuramente, casi con cierta tortura para el lenguaje y para la comprensión habitual, Heidegger denomina *ser*, a través de *algo* que instaura el arte. Creo por ejemplo, que un vínculo, para decirlo sólo alusivamente, común, se perfila a esas dos instancias, se percibe justamente a través de la creación. Ser y arte son formas de creación. O, dicho en un término más codificado tradicional-

mente por lo menos en la filosofía, *poiesis*, poesía. *Poiesis* en sentido general. Es decir, *poiesis* fundamentalmente como *hacer ser*.

14. Incluso el *salvar* que Heidegger relaciona claramente con la *poiesis*, con el *hacer ser*, pertenecerá a esa misma (...). Dicho de otra manera, creo que el interés de Heidegger por relacionar ontología y estética, o entre arte y ser es justamente, o viene dado justamente por la necesidad de acceder a una posición desde la cual, *ser* sea comprendido como *creación*, y el *arte* a su vez sea aclarado en ese horizonte.

15. Quizá, de una manera más restrictiva, más sencilla, pero creo que no insignificante, se puede indicar de otra manera, más cerca de Lacan, creo, que de Heidegger. Y es la correspondencia que hay de fondo entre *óptica* y *ética*. Y no porque la ética sea un modo de traslado de las leyes de la óptica a través de la refracción especular o cosas por el estilo; sino, fundamentalmente, porque la ética se juega, como la óptica, en la posición. Es decir, la óptica no es básicamente, o sólo es derivadamente una analítica del espacio y de las leyes de la luz y de la visión dentro del espacio. Fundamentalmente, hay una óptica cuando se reconoce una posición. Y la ética no es una cuestión de análisis de los bienes y de los males, es, sobre todo, alcanzar y sostener una posición. Una posición que tiene que ver con la *construcción*, con el *ser*.

16. Es conocido, en este sentido, el interés de Heidegger por los poetas. En todo el mundo ha habido, me temo que algunas (¡un castigo!) referencias reiteradas a Hölderlin, a Rilke, etc. Una de las claves de esa relación, como decía antes, es justamente esa expresión “*poéticamente habita el hombre en la tierra*”. Lo que me interesa aquí y ahora no es tanto el “poéticamente”, que también, sino, de forma más directa, el *habitar*. ¿Qué significa habitar para el hombre? ¿Qué tiene que ver eso con el espacio, con la escultura, con los cuerpos, con la materia en definitiva?

17. Estamos, quizá, más acostumbrados por el propio Heidegger a leer ese *habitar* en relación con el lenguaje. “*El lenguaje es la casa del ser*”, “*El hombre es un habitante del lenguaje*”, “*El lenguaje es quien nos ampara y nos protege*”, etc. Desde aquí encontramos una especie de vuelta de tuerca más... Es decir, llevar el asunto a un territorio más complicado: el territorio de la escultura. Respecto a la posición que se le supone a Heidegger, la escultura estaría en el otro extremo de la línea de la poesía. En el sentido completamente provisional, ahora, de una lectura primera, apariencia de la escultura frente a la poesía. Por ejemplo, aparecería como más tosca, menos articulada, muda, en definitiva, menos simbólica. Diríamos, bastaría un sólo ejemplo, a una poesía en general, a las artes del lenguaje no les hace falta una ilustración, la escultura sin títulos, sin alguna palabra, nos resultaría extremadamente dura, a veces, directa-

mente, opaca. Digamos, como si algo del lenguaje le hiciera falta a la escultura, porque ella sola no se bastaría para expresarse. No sería autónoma por sí misma.

18. En el texto sobre el arte y el espacio (de Chillida), casi al *entonces*, al comienzo del todo, Heidegger dice lo siguiente: *El cuerpo plástico materializa algo, materializa el espacio, es la escultura una ocupación del espacio, un dominio del espacio, responde, la escultura a la conquista científico-técnica del espacio*. Es decir, parece obvio, la escultura tiene que ver con los cuerpos plásticos. Es una forma de materializarlos. Tiene que ver, entonces, con el espacio, o dicho de otra manera, ¿qué tiene que ver la escultura con el espacio? Y en el fondo, la pregunta: ¿qué es el espacio para nosotros? ¿Realmente nos colocamos en condiciones de entender qué es el espacio y, por tanto, qué es la escultura? ¿O qué hace la escultura de Chillida para colocarnos en una posición *otra* de acceder y comprender *qué es y qué no es* el espacio?

19. A primera vista, la respuesta sería, lógicamente, afirmativa y, además, normalizada lógicamente, completamente. Si la escultura es un trabajo del espacio, la escultura es una forma particular de la técnica que consiste en dominar el espacio. Consiste en analizar, habitar, controlar, mover, configurar, perfilar el espacio. En este sentido, insisto, desde esta posición inicial, el espacio aparece básicamente como (...) los cuerpos, las formas particulares de la *res extensa*. En definitiva, (éstos, los cuerpos, las formas particulares de la *res extensa*) aparecen como correlatos de una subjetividad de la conciencia humana.

20. Señala expresamente la subjetividad de la conciencia o no de otras, o no de cualquiera otras. *Es decir, el espacio sería, básicamente, así visto, el campo de manifestación de la subjetividad de la conciencia*. Su campo de expresión, por ejemplo, de expresión pictórica, escultórica o escultural, en definitiva, su dominio. En particular, la escultura, como señalaba antes, sería prototipo de trabajo sobre el espacio y la materia, de trabajo, de elaboración, de cuidados, si se quiere, también de la *res extensa*. Esculpir sería básicamente: recortar, modelar, pulir, dar formas, en definitiva, elaborar, trabajar el espacio. Y el destino de ese trabajo, de esa elaboración, básicamente sería la creación, producción de obra.

21. “Obra” entendida inicialmente como objeto, como resultado de una elaboración; y, en este sentido, en Chillida, como antes he señalado, se ve muy bien, hay una conexión explícita entre la escultura, el trabajo y la fábrica. Sobre todo las esculturas de hierro, diríamos, la relación entre el arte y la fundición en su perfecta (...). Y Chillida aparece con el mono puesto en muchas de sus fotografías. Es decir, realmente es un trabajador más y al lado de los expertos en la forja, sin los (...), su obra no

tendría sencillamente, diríamos, lugar. Es una modalidad más del fundidor, del operario que se pone el mono y entra a la fábrica, en definitiva. La obra de arte no sería en definitiva, más que una clase particular de objetos, esa clase particular que separamos al codificarla, al caracterizarla como objetos particularmente bellos, objetos con una distinción, pero nada más.

22. En esa misma dirección –estoy hablando naturalmente de los supuestos que, según Heidegger, en la obra de Chillida se subvierten, se cuestionan– la escultura sería, insisto, una forma particularmente intensa de dominio del espacio dentro de un horizonte mucho más amplio que es el horizonte de la técnica. Baste, para no tener que dar rodeos, señalar hasta qué punto para nosotros, en la sociedad actual, resulta simbólica de nuestro desarrollo, emblemática de nuestro desarrollo, la conquista del espacio. Ser capaces de conquistar el espacio es el sitio más evidente de nuestro poderío, de nuestra inteligencia, de la superioridad del hombre sobre el resto, etc. Y, digamos, que viajar en el espacio es la manifestación más alta de la condición humana en este sentido. Naturalmente, ese dominio del espacio no está libre de las connotaciones -ambivalentes, por supuesto, y, también, en cuanto tales, positivas- del dominio del espacio, dominio de los espacios terrenales o terrestres al comienzo de la época moderna, dominio de los espacios celestes en nuestro momento.

23. Otro ejemplo que me parece significativo de esa relación con el espacio a la que Heidegger da especial relevancia es el *construir*. Y la relación y la diferencia entre construir y habitar. Baste decir –un juego típico de Heidegger– que el texto al que me refería antes, *Construir y habitar*, es una conferencia de Heidegger escrita en el 49, en torno al 49, desde luego –no lo recuerdo bien–, en la época de la reconstrucción alemana después de la Segunda Guerra Mundial. Ante un plan de construcción de viviendas. A Heidegger le piden que haga una conferencia de inauguración de ese plan de construcción de viviendas. Y se suelta con una conferencia que, supongo, a los constructores y, desde luego, a los que no tenían casa, los dejó completamente fuera de juego. Sobre la diferencia entre construir, habitar y qué es habitar para el hombre, etc.

24. Bien, a nosotros afortunadamente sin esos problemas agobiantes de la vivienda nos puede permitir, por lo menos, algo de la (...). *Construir* es para Heidegger otro ejemplo del dominio técnico. Construir un edificio, un rascacielos, por ejemplo, construir autopistas, estadios, teatros, etc. todo ello son ejemplos que señala Heidegger. En definitiva, en la construcción aparece materializado espacialmente, corporalmente el poder y el triunfo de ese poder como medio. Y, en ese sentido, lo importante en la construcción, es la obra. La obra como fruto, como resultado, la obra como objeto, la obra como valor. Y las conexiones de otra índole, por supuesto, pero que una determi-

nada articulación de la obra de arte -de la escultura, por ejemplo, o de la pintura también- se da en ese registro. La obra como lo que realmente sostiene al artista, lo que en definitiva, vale.

25. Ese *construir* opera, sin embargo, a pesar de su pertenecer a ese orden de lo instrumental, de lo mediático, del poder de los medios. El deslumbramiento de la exhibición-que-ciega sencillamente pretende producir admiración. Nada más, o por lo menos, no necesariamente más. Opera, sin embargo, una transformación. La transformación tiene que ver con lo que Heidegger llama *habitar*. Se supone que construir para habitar, sobre todo, construimos viviendas para habitarlas, éste es el contexto inmediato de Heidegger.

26. ¿Y por qué necesitamos construir viviendas para habitar? Sencillamente porque parece que el hombre tiene una especial necesidad. Si queréis, es una particularidad, carencia, fragilidad, una debilidad que sólo puede compensar a través de ese apéndice, de esa ampliación de sí mismo que es la casa, que es el edificio donde protegerse, cobijarse. El hombre necesita habitar porque es frágil, porque, como dice en otro texto muy conocido, comentando a Rilke, “la naturaleza no se ha cuidado particularmente de él”. La naturaleza no lo ha protegido suficientemente, lo ha abandonado; es decir, ha hecho, dice el verso de Rilke, *un soplo más arriesgado*. Es decir, de alguna manera la naturaleza lo ha colocado en un umbral, lo ha expulsado en parte ¿no? No le ha dado guarida, no le ha dado cobijo natural y, por eso, se lo tiene que hacer él a sí mismo. Digamos, el hombre construye para protegerse, de esa manera se da el remedio que necesitaba; digamos, responde, cubre su necesidad, satisface su necesidad. Y construyendo, además, domina el espacio. Lo hace suyo, lo subordina y lo conquista. Es decir, construir no es sólo cerrar un espacio, construir es urbanizar. Construir es ordenar el espacio, -“planes de ordenación urbana”, dicen los ayuntamientos o los urbanistas. Es decir, es introducir o introducirse dentro de un orden. Poner orden. Insisto, lo que me interesa, el hombre tendría la beneficiosa posibilidad de convertir una carencia, una falta, en un beneficio. Darle la vuelta y justamente que resulte lo contrario. Y, además, por esa vía, transformar la necesidad en poder. La necesidad, el “menos” y el “más” que los demás. El “menos” que la naturaleza, digamos, la diferencia que la naturaleza ha otorgado a la condición humana, el “más” que los demás seres naturales, de convertirlos en reyes de la creación, en definitiva.

27. Ahora bien, resumiendo mucho, Heidegger insiste, *habitar* es mucho más que ocupar un espacio. Habitar es mucho más que disponer de una casa construida. Habitar implica un hogar. Habitar implica hospedarse de alguna manera, implica una diferencia a lo *extrañable*. Y, detrás, una vez más, (...), es decir, construir, protegerse,

es hacer algo de nuestras *entrañas*, que tiene que ver con nuestros orígenes, etc. Lo más íntimo, pero al mismo tiempo, implica un extrañamiento. Implica que, en ese orden, lo otro aparezca como amenazador. En última instancia, como *siniestro*. En definitiva, habitar es algo propio de los mortales. Los dioses no habitan, lo animales tampoco. Habitar es algo propio de los mortales que hablan. Y, al mismo tiempo, es construir, tejer relaciones con lo que Heidegger llama el *quattuor*, digamos, los puntos cardinales de referencia (no me voy a meter ahora con eso para no complicar las cosas): tierra, cielo, dioses, hombres.

28. En todo caso, construir es habitar, lo construido es, al mismo tiempo, una especie de desbordamiento, de desamparo. Nos remite siempre a algo otro que tiene esa condición de *inhóspito*, como nosotros mismos. Y, por tanto, la ambigüedad -ser huéspedes en nuestra propia construcción, aparece inmediatamente. Unas de las resistencias que nos hemos dado a nosotros mismos ante esa situación que señala el propio Heidegger, convertir el habitar por otras vías, teniendo protección.

29. Convertir el hogar, la casa en lo familiar, y lo familiar en lo habitual, jugando con el habitar, *habitus*, costumbre, rutina. Es decir, conseguir que lo familiar habitable se vuelva mudo; es decir, se vuelva simplemente un espacio protector a base de mudo, o a fuerza de ser mudo. O, como insiste Heidegger en ese texto de *Construir habitar*, la casa, nuestro modo de estar en el espacio, en definitiva, nuestro modo de relacionarnos con las construcciones (y ahora no penséis sólo en las construcciones con ladrillo, todas las construcciones, también incluidas las del análisis, me temo) puede convertirse en un modo de velar. Puede convertirse en un modo de proteger, de cerrar, de intentar estar defendidos de la angustia que nos asalta, eso inhóspito, etc. En definitiva, volvernos ciegos. Volvernos ciegos no a nada especialmente extraño, volvernos ciegos al propio espacio. Es decir, a lo que implica el espacio, a lo que implica la construcción. Dicho más directamente, encaminándose ya a la escultura, habitar como habitamos regularmente es un modo de intentar obturar cualquier modo de preguntar respecto a lo que constituye la construcción, a lo que constituye el espacio que habitamos; es decir, a esa posición que inevitablemente es condición, y en ese sentido, late en todo construir. Heidegger dirá: todo instaurar, todo crear, todo hacer surgir, todo levantarse, levantar un bloque de viviendas, es ante todo *levantar* y remite a otros planos. Y en ese sentido, voy a entretenerme un poquito sólo, ese modo de habitar, habitar ordenadamente, habitar tranquilamente, implica -implica negando- muchas cosas, quizá, más de las que imaginamos a primera vista... Baste reparar en un aspecto, la importancia del espacio como principio de obra. Por ejemplo, la importancia del espacio de los puntos cardinales, por ejemplo, como referente para cualquier orientación. Las sensaciones tan incómodas cuando uno se encuentra de nuevas en una ciudad de la que no

tiene referentes de orientación y está perdido; realmente, es como si todo se descompusiera, como si todo lo que para quienes viven ahí puede ser un perfecto orden, para él, emerge de golpe como un perfecto caos. Es decir, un lugar que no puede ser recorrido, mucho menos habitado, en el que de ninguna manera quería quedarse.

30. En ese sentido también el espacio es un elemento fundamental de la representación, de las coordenadas de la representación, si queréis para decirlo rápidamente, una forma *a priori* de la sensibilidad. Al hombre no le es dado representar nada, no le es dado tener ningún objeto, referirse a ningún objeto, por tanto, no le es dada ninguna cosa, si no es el orden supuesto por un espacio, por una determinada concepción del espacio.

31. En ese sentido, además, el espacio aparece como un modelo, decía, y a la vez como una legitimación del orden; y ahora no del orden espacial, sino del orden en general. Y naturalmente, de las implicaciones del orden no hace falta referirse a ellas. Lo que quiero decir es básicamente lo siguiente: creo que hay un estrecha conexión entre los efectos del espacio como principio de orden y, por ejemplo, los efectos del bien como principio de orden ético. Y en ese sentido, el bien tendrá que ver con una cierta orientación, con una cierta finalidad, con una cierta analítica de los lugares, de las posiciones -entendidas las posiciones ahora como simples adscripciones de lugar-, del dónde está cada uno y qué relaciones se pueden establecer desde ahí. En definitiva lo que quiero decir y llanamente es que ese orden sólo succiona y sólo subsiste en la medida en que se prohíbe a sí mismo, en la medida en que obtura la posibilidad de preguntarse por el principio de orden. Es decir, en la medida en la que es un orden dado, en la medida en la que es un orden siempre supuesto y, en ese sentido, en la medida en la que es un orden dogmático. Dogmático en el sentido de fundado y auto-legitimado por sí mismo, sin posibilidad de ser cuestionado por. En el momento en el que el orden no es supuesto como dado, el problema parece como difícilmente soluble. Es decir, si uno se pregunta por el principio del orden, lo más que se encuentra, me temo, es que el principio del orden tiene que ver con el caos.

32. Sería curioso analizar datos sobre la creación, y hasta qué punto en el relato bíblico de la creación se procura velar rápidamente la emergencia de ese tipo de preguntas. La creación es una forma de orden, eso está clarísimo en el Génesis: “*y separó y separó y al final Dios vio que todo estaba bien*”. Es decir, porque había orden había (...), todo estaba en su sitio. Es decir, la creación aparece como distribución, como posicionamiento dentro de un espacio. Pero el problema es cómo se pasó de lo que no era orden al orden, de dónde emerge el orden. Los Escolásticos de finales de la Edad Media se lo preguntaron y aparecieron cosas preocupantes. El orden sale de una

voluntad arbitraria, es decir, el orden sale del capricho, el orden sale del caos. (...) lo que late detrás en esa aparentemente triquiñuela de Descartes, en el Dios engañador, etc. No, no, es que si realmente el principio de todas las cosas, el principio de la creación es una potencia absoluta, una potencia absoluta no puede ser una potencia *ordinata*, decían, los Escolásticos, es decir, ordenada, subordinada o sometida a ningún orden, por tanto, para ella no hay orden ninguno. De ella puede derivar un orden, pero el principio de ese orden no es obligado (...) y, por tanto, ese orden no se legitima más que en tanto que supuesto. Y el darle la puerta a ese umbral y a ese límite es entrar en el terreno de lo que no puede ser *logos*, de lo que no puede ser justificado, de lo que no puede ser tampoco representación. En definitiva, la relación con el espacio y el orden no lleva a la deconstrucción del orden, a la deconstrucción justamente del bien pleno, de esos que supuestamente posibilitan que haya una ética.

33. La suposición de Aristóteles en el texto de Lacan sería: sólo porque hay orden nosotros podemos comportarnos ordenadamente. Y eso es lo que es una ética: saber orientarse bien en el espacio. Disponer, en definitiva. La ética es una forma de urbanismo, una forma de urbanidad, si queréis decirlo, de saber qué direcciones son las prohibidas y cuáles son las que se pueden recorrer, saber elegir, saber recortar bien lo adecuado, lo que nos corresponde, etc, etc. Renunciar, excluir directamente lo demás. En ese universo ordenado no hay lugar más que para cosas, para cosas en tanto que datos. Hay lugar también para definiciones, pero definiciones entendidas como recortes, es decir, como delimitaciones. Se pierde lo que se hace posible, de ahí su propia contradicción, de ahí su propio desfundamiento, su propio, digamos, remover la arena bajo sus pies. Se pierde la condición de *génesis*, se pierde la construcción, se pierde la creación. Ahí sólo puede quedar un habitar que sea olvidar, sólo puede crear un construir que sea estructura de edificios, sólo puede quedar un arte que sea obra.

34. Bastaría un ejemplo que es clásico, la diferencia entre la definición de una circunferencia como pura descripción (*línea y curva cuyos puntos equidistan de*), de la definición que los geómetras pretendían como la única correcta que es explicar cómo se hace una circunferencia, no qué propiedades tiene una vez hecha, sino en virtud de qué una circunferencia es lo que es. ¿Qué es lo que hace que sea lo que es, en definitiva?

35. La pregunta qué es el espacio como espacio, cito otra vez a Heidegger en el texto sobre Chillida, no ha sido aún por ello formulada. Es decir, hasta aquí del espacio no hemos hecho más que urbanizaciones, pero saber qué es el espacio ni siquiera nos lo hemos preguntado. Mucho menos ha sido respondido. Lo propio del espacio tiene que mostrarse sobre sí mismo. No desde el recorte, no desde la obra, no desde la cosa. Tampoco desde el habitar como poseer un lugar. De eso trata justamente el arte y, en

particular, la escultura. Es decir, demostrar el espacio desde sí mismo. Demostrar la constitución del espacio. Para comprenderlo es preciso comprender la esencia de la técnica, y como sabéis en otros escritos lo analiza sobre todo en el texto: *¿Qué es la técnica?* La técnica aunque a primera vista parezca una forma de dominio, no es básicamente eso, no es una relación de un sujeto sobre objetos subordinados, en tanto que dominados o poseídos. No es sólo un despliegue de un poder, el poder instrumental, mediático, la técnica pertenece -dice Heidegger remitiéndose a Platón y a Aristóteles-, pertenece al orden de la *poiesis*. Una modalidad particular de la *tecne*, la *poiesis* de la creación.

36. Y en ese sentido, consiste en un afán y un trabajo en primer lugar de *descubrimiento*. Y en ese sentido, temas bien conocidos en Heidegger, también la técnica, incluida nuestra técnica mediática, (...) etc., tiene relación con la verdad y en tanto que desvelamiento, que manifestación, que dejar aparecer, tiene que ver con la liberación de posibilidades, con la apertura, en definitiva, con la libertad. Como dice Heidegger repetidas veces, la técnica es sobre todo para nosotros un emplazamiento (...). *¿Qué es un emplazamiento?* (Luego voy a hablar de una de las imágenes que utiliza Heidegger en uno de esos textos, por ejemplo, el puente). Un emplazamiento, es justamente, tiene que ver naturalmente con posiciones correlativas, con relaciones, es decir, un emplazamiento es una relación de posiciones. Pero tiene que haber posición para haber emplazamiento. En ese sentido, la técnica, en tanto que emplazamiento, consiste a la vez en una tensión, en una diferencia, en un desplazamiento, y ese desplazamiento implica una sollicitación, una provocación.

37. La técnica no se emplaza. Hoy estamos por el dominio técnico y eso significa provocados por esa situación. Permitidme una vez más un ejemplo: la publicidad sería una modalidad cotidiana para nosotros, la publicidad es una técnica extraordinariamente sofisticada y es una manera de emplazarnos y de provocarnos. *¿Emplazarnos a qué?* O, mejor dicho, *¿qué es lo que hace posible ese emplazamiento?* Algo que aparece en la técnica. Algo que tiene que ver con el orden del deseo, de la pulsión, etc., etc. Y que, sin embargo, está ahí, justamente en ese emplazar, en ese colocarnos ante (...) Ese giro que es propio de la técnica permite advertir que el arte tiene que ver también de forma particularmente intensa con el “desocultamiento del ser”, con el “poner en obra la verdad” -son todo frases de Heidegger; o, acercándonos a la escultura, con el despejar el tiempo.

38. La escultura sería, la escultura de Chillida en particular, una manera de espaciar, es decir, de crear espacios, de liberar y dejar libres los lugares. Y, en ese sentido de emplazar, sólo se emplaza a alguien cuando hay un espacio puesto, constituido, no

sólo construido en el que cada uno a su vez se pueda poner. Y se pueda poner en relación con otros, en tensión con otros. Para que aparezcan los objetos hace falta que haya un entorno, dice Heidegger, y esa es una de las características de la obra de arte, en particular de la escultura, que crea espacio a su alrededor. Es decir, determina su propio espacio, determina, además, una mutua pertenencia.

39. En ese sentido, una escultura es un lugar de cita, es una congregación -dice Heidegger. Un espacio que reúna, que congrege, incluso que sea habitable. En ese sentido -y creo que es particularmente pertinente para algunas esculturas de Chillida-, una escultura es la *creación de una plaza*. Creación de una plaza por su capacidad de crear un entorno sobre ella misma y dentro de ella misma. Bastaría pensar en la imagen de algunas esculturas de Chillida para poner en una plaza, que además no sólo pueden ser atravesadas por el viento, sino, además, por los niños. Los niños pueden circular a través de esas esculturas y, de esa manera, la escultura “emplaza” porque crea un espacio. Leo de nuevo una cita en la página 57 del texto de Heidegger *la escultura sería así una materialización de lugares abriendo un entorno, permitiéndolo; mantienen lo libre congregado en sí. Lo cual confiere una permanencia a cada cosa y a los hombres un habitar en medio de las cosas*. Es decir, lo propio de la escultura sería poder habitar sin que el habitar nos reduzca al *habitus*, a la ceguera de lo que ya no significa nada por puro acostumbramiento. En ese sentido, nos coloca en la constitución de las cosas y la posición del espacio como tal. Esa posición límite, punto de fuga y de origen. Justamente la obra de arte que crea (...), que configura el espacio a través del vacío, *a través* -como señala al final del texto Heidegger.

40. Construir restando, hacer vaciar. Dos ejemplos decía que quería señalar, pero me voy retrasando mucho, sólo los señalaré.

Uno, al que se refiere largamente en el texto *Construir, habitar*, es el ejemplo del *punte*. El puente sería un ejemplo de los que, digamos, un ingeniero se luce actualmente, entre otras cosas construyendo puentes, puentes extremadamente sofisticados, ágiles, con pocos materiales, etc. ¿Qué es un puente? Un puente es fundamentalmente eso, justamente, un emplazamiento. Un puente es aquello que permite colocar, que establece la relación, en definitiva, que comunica y que, por tanto, ordena posiciones. Lo que antes estaba en la orilla, incluso a la vista, y no puede ser accesible, el puente lo articula. Y en ese sentido, el puente es una forma de correspondencia. Una forma de encuentro, de esa concitación que es propia también del espacio.

41. El otro ejemplo -se refiere más largamente a él- es un ejemplo francamente interesante. Le sugiero al que quiera leerlo en la página del libro *Conferencias y artí-*

*culos* que está en la edición Del Serbal del año 94, en la página 144 y siguientes, dentro del artículo del texto sobre “La cosa”. Voy leer algunos pasajes.

La pregunta empieza, la pregunta primera, ¿qué es la cosa? Después se pregunta qué es la cosa en sí, *das ding*. Kant detrás, etc, y, para responder, aparece una pregunta intermedia, la que va a guiar el desarrollo del texto: ¿*Qué es una jarra?* ¿Qué es un ánfora, si queréis, una jarra? Dice, por ejemplo, en la página 146, la “cosidad de la jarra” (la traducción se las trae y el alemán de Heidegger también, desde luego) descansa en el hecho de lo que ella es, como recipiente. Una jarra es una jarra justamente porque es un recipiente. Nos daremos cuenta de lo que es, de lo que acoge, de su ser recipiente, si llenamos la jarra. Es decir, una jarra es un vacío, o un vacío que nunca es vacío del todo. Algo que, como todos los vacíos, tiende a ser llenado inmediatamente, pero hay una jarra. Heidegger se dedica a explicar la diferencia entre una jarra y, por ejemplo, un bloque de arcilla. Es justamente aquello que ha sido separado en sus bordes, es decir, que ha creado una especie de espacio interior de un principio vacío. Unas líneas más adelante, “el vacío es lo que acoge al recipiente”. El vacío, esta nada de la jarra, es lo que la jarra es como recipiente que acoge. Una jarra puede acoger algo justamente porque no está llena. Es decir, porque ha hecho un vaciado interior, porque lo vaciado puede convertirse en lugar, en espacio para algo. (Una referencia aparte del alfarero -por eso decía jarra o ánfora- sería pues, como hacían tradicionalmente los que trabajaban el cristal, es decir, soplando, creando una especie de expansión interior.)

42. Una jarra es una cosa, pero la jarra nos muestra, a juicio de Heidegger, la esencia de la cosa. Y la esencia de la cosa tiene que ver con un vacío de un modo doble que es tomar, retener y repartir. Es decir, lo propio de una jarra es *poder acoger para verter*. Lo propio de una jarra es poder acoger el vino para servir, es decir, para poder escanciarlo.

43. El acoger, dice en la página 149, necesita del vacío como de aquello que acoge. Es decir, el vacío se convierte progresivamente en algo radicalmente distinto de la mera falta. La esencia del vacío que acoge está coligada en el escanciar, es decir, en el obsequiar, en el relacionar, en el dar. Pero el escanciar es algo más rico que el mero verter fuera. El dentro-fuera, la relación entre verter dentro-fuera, es *obsequiar*. Escanciar no es tirar, no es derramar, es destinar, es dar a cada cual, colocar en su sitio, repartir y, en ese sentido, también una cierta forma de *ordenar*.

44. Bien, en definitiva, a través de ese ejemplo creo que se señala algo de lo que es la cosa. De lo que es también la *cosa-escultura*. Es decir, no es un objeto, es, para decirlo con Kant, un *noumenon*, es decir, es algo *radicalmente real*. Y por eso mismo,

es al mismo tiempo inevitablemente *enigmático*. La famosa “x” indescifrable. Y, en ese sentido, la referencia a la pulsión, a la que antes me refería.

45. El vacío, ahora me refiero al texto de Heidegger sobre Chillida (página 59), el vacío no es sólo “una falta que llenar”. Las palabras son del propio Heidegger, “vacío” en alemán es *leer*, que Heidegger, forzando como siempre las simbologías, relaciona con *lesen*, es decir, “leer”, articular lingüísticamente, en ese sentido, *congregar*.

46. El vacío no es nada, no es falta, dice; el vacío como un acto fundante que busca forjar lugares. Eso sería la aportación fundamental de la escultura de Chillida. Es decir, mostrarnos, expresar, hacer presente y no dejar que pueda ser velado. El vacío como un acto fundante que forja lugares. En ese sentido, *la cosa* se convierte en el lugar central, la exterioridad íntima, dice Lacan, es decir, la *extimidad* como lugar del dentro y del fuera. (...) el habitar no es simplemente un sitio, es fundamentalmente un cuidar. Sólo se habita cuidando. En ese sentido, dice Heidegger, habitar y ser tiene la misma raíz, de nuevo juega con las raíces del antiguo alemán; en definitiva, los humanos sólo somos habitando y sólo habitamos siendo. Y eso, en nuestro ser y habitar, es el límite, y el límite justamente en el que acontece la belleza, el límite, el borde de la jarra, el lugar de comunicación.

47. El último elemento que me parece fundamental, sin embargo, es justamente la referencia de Heidegger a los *mortales*. Habitar sólo habitamos los mortales, como decía al principio, ni los dioses ni los animales tienen propiamente -al menos en el mismo sentido- espacio, ni construir. Y en ese sentido, referirse a los mortales es de nuevo una operación radical de giro que el arte permite, el arte hace posible. Y es no entender la muerte (...).