

LA TENTACIÓN DE LA PERMANENCIA

Paul de Man

En una célebre carta de Rilke, la preocupación de nuestro tiempo ante el desarrollo amenazante del mundo tecnológico se expresa en su aspecto personal e íntimo: «para nuestros abuelos, una casa, un pozo, una torre eran todavía infinitamente más que esos objetos, infinitamente más íntimos¹. Casi todas las cosas aparecían como un receptáculo en que ellos descubrían y vertían lo humano. De América nos llegan ahora cosas vacías, indiferentes, cosas artificiales que nos engañan simulando la vida. [...] Desde el punto de vista americano, una casa, un manzano o una vid no tienen nada en común con la casa, la fruta o la uva que nuestros antepasados hicieron depositarias de sus esperanzas e inquietudes»². No debería sorprendernos ver este texto citado por Heidegger, cuyo pensamiento estaba tan profundamente inspirado por el horror que sentía ante la esclavitud de la tecnología³.

Y sin embargo... Cuando uno vive en esta tierra de inhumana tecnología, ¿es de veras la aniquilación del hombre lo que uno ve a su alrededor? Bajo los inmensos cielos de América se extiende una tierra que la tecnología ha dejado esencialmente intacta, tierra y cielo en cuya extensión desaparecen las monstruosas ciudades de la industria. Desde luego, la vida exterior está atrapada en

¹ En su edición original, «Tentation de la permanence», *Monde Nouveau*, 93 (octubre 1955), pp. 49-61.

² Rainer Maria Rilke, *Briefe* (Wiesbaden: Insel Verlag, 1950), pp. 898-99.

³ Martin Heidegger, *Holzwege* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1972), p. 268 [Trad. *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 1995)].

el automatismo de la producción, pero esa vida es tan pobre y grosera que todos los valores en seguida se interiorizan y no dejan del mundo nada más que ese horizonte enorme y vacío en cuyo centro el hombre se halla privado de todo apoyo que no sea el del pensamiento. Si fuera preciso encontrar alguna virtud en la tecnología, sería que es demasiado grosera como para ofrecer ni tan siquiera un simulacro de sosiego. La tranquilidad de los sueños melancólicos de Rilke, la tranquilidad de nuestros antepasados metidos en sus casas y vestidos con sus ropajes, ¿eran algo real o son mero producto de nuestra imaginación? Y la paz que nosotros mismos sentimos al pensar que poseían esa tranquilidad, idea que satisface la mente y al mismo tiempo la arrulla... ¿podemos fiarnos de una cosa así? Tal vez, debido a que la tecnología es empobrecedora y quema la historia sin dejar ningún residuo palpable, nos obligue a prescindir de algo que, al fin y al cabo, no es sino una falsa serenidad. No cabe duda de que el hombre que está en el centro del espacio, el hombre al que nada protege del cielo y de la tierra, está más cerca de lo esencial que el europeo, que busca cobijo entre casas bonitas pulidas por la historia y entre campos surcados por el arado ancestral. Ese hombre se halla en el centro de su propia lucha: la elaboración de su historia a partir de esa entidad física que se le da y que, con Heidegger, podríamos llamar la Tierra. Esa tierra se le resiste con su opacidad y pasividad; a partir de ahí, no es de extrañar que encuentre en la transparencia del cielo el modelo de esa libertad absoluta a la que aspira y que consiste en una identificación perfecta entre lo que hace y lo que es. Se trata del eterno conflicto

de tierra y nube hostiles ¡oh aflicción!

en que se fundamenta la conciencia, el conflicto cuya experiencia, según Hegel, constituye el movimiento de la dialéctica. Con frecuencia, en el desarrollo de ese conflicto, llegamos a creer en el triunfo de una de las dos fuerzas opuestas. En los momentos de brío y entusiasmo, el hombre se cree igual al cielo, se aleja de toda pesantez, se eleva hacia la pura transparencia. Pero en los momentos de fatiga, se esconde en la tierra y cree hallar allí reposo. Sin duda, nuestro tiempo parece ser un tiempo de fatiga. Se ven innumerables ejemplos de esa postración del espíritu que busca refugio en la tierra. Sin embargo, como a menudo los signos no se presentan como lo que son, cuando sufrimos toda esta fatiga, nuestro debilitamiento se nos muestra en la forma opuesta: como una promesa, como un alivio. Si uno no quiere engañarse, ha de intentar reconocer

Paul de Man (1919-1978), teórico literario belga-norteamericano, fue autor entre otras obras de las traducidas como *Ceguera y visión* (Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1993), *Alegorías de la lectura* (Barcelona, Lumen, 1991) y *La resistencia a la teoría* (Madrid, Visor, 1990).

ese alivio como lo que es en realidad. Ahora trataremos de ejemplificar esto con dos formas de pensamiento que afectan a nuestro mundo actual y que pueden dar lugar a la muerte de la mente mediante la tentación de la permanencia.

En *La esperanza* (1937) de André Malraux, hay una escena –admirada por Sartre– en la que se describe a una muerta presionando la tierra con todo su peso como para incrustarse en ella y transformarse en tierra. El pasaje tiene esa intensidad con la cual un autor pone de manifiesto sus intenciones más profundas. Es preciso poner en relación este pasaje con otras páginas de similar intensidad en la obra posterior de Malraux. Tenemos, por ejemplo, la escena de *Los nogales de Altenburg* (1943) en la que el protagonista tiene la revelación de la permanencia del hombre al ver los viejos árboles del solar ancestral. Recordemos que esta revelación se produce después de una conversación con un filósofo de la historia en la cual se plantea un dilema entre la invención histórica –consciente, pero discontinua y arriesgada– y la muerte de las cosas⁴. Sin duda, la imagen de los árboles se opone, por su esencia misma, al problema planteado por el historiador, problema que, por simplificar, diremos que no es otro que el del historicismo hegeliano del siglo XIX. La oposición reside en la naturaleza de los movimientos que se enfrentan. El movimiento histórico consiste en un devenir: el *ser* creado conscientemente, sea como obra de arte o como hecho histórico en general, es en esencia inestable, y se niega a sí mismo la posibilidad de renacer en otro *ser*. Separa a ambos el abismo de la negación (en lenguaje orgánico: una muerte) y el paso de uno a otro es fundamentalmente discontinuo. El movimiento del viejo árbol, al contrario, es un crecimiento: en un sentido inmediato, su ser permanece idéntico a sí mismo, y su movimiento es solamente la extensión de lo que ya es y siempre será. En un texto posterior (*Las voces del silencio*, pp. 633 y ss.), vemos que Malraux contrapone el ser con el devenir y supone que el primero sustituye al segundo en lo que llamamos conciencia histórica⁵. Pero como entiende siempre la conciencia histórica bajo una forma orgánica, la discontinuidad es para él la muerte en el sentido biológico.

⁴ André Malraux, *Les noyers d'Altenburg*. Dice Mollberg: «Si el mundo tiene algún significado, la muerte debería ocupar un lugar en él, como lo tuvo en el mundo cristiano. Si el destino de la humanidad es una historia que tiene un sentido, entonces la muerte es parte de la vida; si no, entonces la vida es parte de la muerte. Se le dé el nombre de historia o cualquier otro, debemos tener un mundo que podamos entender. Lo sepamos o no, eso y sólo eso puede recompensar nuestro anhelo de supervivencia. Si las estructuras mentales desaparecen para siempre como el plesiosauro, si las civilizaciones se suceden unas tras otras sólo para arrojar al hombre al pozo sin fondo de la nada, si la aventura humana subsiste tan sólo a costa de una despiadada metamorfosis, de nada sirve que los hombres se comuniquen unos a otros sus ideas y sus métodos durante unos cuantos siglos: pues entonces el hombre es un elemento de la casualidad y, en un sentido fundamental, el mundo es puro olvido» (p. 107).

⁵ André Malraux, *Les voix du silence* (trad. cast.: *Las Voces del Silencio*, Buenos Aires, EMECE, 1956). Escribe Malraux: «Es el arte como un todo orgánico [...] lo que nuestra cultura, por primera vez, opone contra el destino. [...] Somos nosotros, los hombres de hoy, quienes estamos arrebatando al pasado muerto el pasado vivo de los museos. [...] Digna de lástima parece sin duda la

gico del término —las civilizaciones saben que son, literalmente, mortales—, y como la muerte es el destino esencial del hombre, la conciencia histórica es aceptación del destino, una aceptación que es pasividad. A esta pasividad se opone el acto de libertad por antonomasia, que es el acto de la creación artística. Concebido de este modo, el arte, al oponerse al destino (o a la muerte), se opone en realidad al devenir y a la historia. El arte como antidesfino es antihistórico: lógicamente, su movimiento no será ya una vibración discontinua, sino que será como el crecimiento lento y seguro de un árbol. La mente acoge al momento esta afirmación, pues en ella encuentra reposo. Desde este punto de vista, meditar sobre el arte sería adoptar la inexpugnable y segura solidez del nogal y, al quedar la muerte eliminada por un futuro que tiene fundamento, alzarse espléndidamente hacia un cielo que no se tardará en alcanzar. Así, ya no nos haría falta preocuparnos por ese espacio que se abre entre la tierra y el cielo, que Heidegger llama mundo, ya que seríamos similares a la tierra que acaba confundándose con el cielo; seríamos similares a un horizonte cuya distancia ya no nos preocupa, pues no dejamos de crecer. Al volvernos árboles, hemos abandonado la precaria situación de sabernos *sobre* la tierra, para pasar a ser criaturas *de* la tierra. En esto consiste ceder a la tentación de la permanencia, pues, visto de este modo, el arte no es en realidad más que un sedimento sin vida, que se integra con la tierra en lugar de oponerse a ella. Cuando dice que piensa en el ser, Malraux piensa en realidad en la tierra, objeto de su deseo.

En este caso particular, se puede localizar el punto exacto en que la mente se rinde: es el momento en que se niega a pensar la negación y la identifica con la muerte pura y simple, el momento en que rechaza el dolor y el esfuerzo de interiorizar la negación exterior que supone la muerte orgánica. Es como decir que uno piensa contra Hegel, cuando, como mucho, uno está pensando contra Spengler. En un movimiento dialéctico de la mente, la idea de continuidad ya no es esencial, pues la discontinuidad ha perdido su condición de destino mortal al hacerse parte integrante de la vida mental. Si el momento de la discontinuidad es sin duda el de una muerte, también lo es de una renovación, difícil e incierta, pero posible. Desde este punto de vista, la historia no es ni destino pasivo ni crecimiento. La única permanencia es esa intención del absoluto creador de la historia, y la lección del pasado consiste en la repetición de esa intención, que sigue siendo reconocible tras sus sucesivas derrotas y cuyos restos cubren la superficie de nuestra tierra. Lo nuevo se produce por comparación, al situarse en el proceso de los movimientos anteriores, comparación que revela una intención unitaria. Al parecer, los poetas han entendido esto mejor que los historiadores, y fue un poeta (considerado, además, antihistórico) quien lo resumió: «La suerte del hombre, cuyo corto día acaba en la noche oscura de la nada. [...] Y sin embargo, no es menos impotente esa nada en cuyas garras él parece caer, si todos los miles de años que se acumulan sobre su polvo son incapaces de acallar la voz de un gran artista una vez que está en su ataúd. La supervivencia no se mide por la duración, y la muerte no está segura de su victoria cuando se enfrenta a un diálogo que va reverberando a lo largo de los tiempos» (p. 641).

pitió con firmeza y claridad: «Todo se interrumpe, todo es autosuficiente, hay poca transfusión en la historia; o bien la conexión consiste en esto, en que los dos estados habrán existido, por separado, para una comparación efectuada por la mente. Lo eterno, lo que parece serlo, no rejuvenece, se hunde en cavernas y se acumula: y a partir de ahora, nada nuevo nacerá si no es del origen»⁶. Lo que el Renacimiento tomó del mundo romano, o el neohelenismo romántico de Grecia, no fue la identidad inmediata de una permanencia, raíz común por la que el ser se estabiliza en sus diversas manifestaciones, sino la intención de reanudar una lucha anterior, con métodos que no podían ser los mismos puesto que ya habían fracasado previamente. Tal vez sin saberlo, el Renacimiento se nutrió de la meditación sobre la decadencia de la latinidad, del mismo modo que el neohelenismo produjo sus mejores obras pensando, esta vez con toda conciencia, en la muerte de Grecia. Lejos de ser antihistórico, el acto poético (en el sentido general que abarca todas las artes) es el acto histórico por antonomasia: el acto que nos hace conscientes del carácter escindido de nuestro ser y, por consiguiente, de la necesidad de realizarlo, de cumplirlo en el tiempo, en lugar de sufrirlo en la eternidad.

La actitud de Malraux consiste en justificar el gran cansancio del siglo y, al enfrentarse a la negación en la historia, en vivir ésta como algo doloroso. Ese cansancio halló su doctrina política en una especie de conservadurismo nacionalista, y resulta curioso ver cómo éste se estableció con mayor solidez en el país occidental que menos tiene que conservar, los Estados Unidos de América. Como el sedimento de protección, que es un residuo del pasado, tiene allí tan poco espesor, y como, en consecuencia, el hombre se encuentra más desprotegido en su profunda escisión, el conservadurismo se proclama de forma casi desesperada, hasta el punto de que trae de fuera lo que hay que conservar. ¿Pero cuál es en definitiva el valor de ese sedimento? Además, por mucho que merezca conservarse, el hecho es que se conserva como ruina y no como casa, como testigo de una derrota que nos exhorta a inventar y a mantener esa tensión que es el pensamiento. Conservarlo dejándolo como está, con la esperanza de establecer una continuidad suprahistórica transmitiéndolo a través de los tiempos, es vigilar algo muerto, conservar la tierra. Esta conservación es tarea fácil, pues la tierra es precisamente lo que siempre está presente y se conserva por sí solo. Conservar el ser en su verdad implica conservar el forcejeo incesante que lo constituye y, por lo tanto, adoptar un modo de pensamiento necesariamente insurrecto.

Heidegger describe las relaciones entre la historia y el destino de un modo aparentemente opuesto al de Malraux. Quizá, uno de los principales méritos de su influencia es haber devuelto el problema de la historia al nivel ontológico en que lo había situado Hegel, separándolo así de las formas ingenuas que

⁶ De «Catholicisme», en las *Divagations* (1897) de Mallarmé. Es ésta la segunda vez que cita De Man a Mallarmé en este ensayo. El verso que aparece antes, «Du sol et de la nue hostiles, ô grief!» pertenece a «Le tombeau d'Edgar Poe» (1876), en *Hommages et Tombeaux*. (N. del T.)

había adoptado en el seno de los activismos y de los determinismos políticos. Basándose en la relación existente en lengua alemana entre la palabra «destino» (*Geschick*) y la palabra «historia» (*Geschichte*), afirmó de diversas maneras que la historia es la manifestación concreta del movimiento mismo del ser, movimiento cuya fundamental ambigüedad da origen a la historicidad de nuestro destino. Esta convicción aparece en toda su obra, desde *Ser y tiempo* hasta los textos más recientes, como atestigua el siguiente pasaje: «Si queremos hablar de una historia del ser, debemos recordar primero que el ser designa la presencia del presente, es decir, la escisión (*Zwiefalt*). Sólo partiendo de esta idea podemos preguntarnos sobre el significado del término "historia". Designa el destino de la escisión. Es el proceso de revelación mediante el cual persiste la presencia revelada y en el cual se muestran las cosas presentes»⁷. Naturalmente, es sobre todo en este punto donde atacan a Heidegger aquellos que, como Malraux, ven la historia sólo como una fatalidad sin forma.

La idea del ser como escisión es una constante en la obra de Martin Heidegger; de hecho, uno de los modos de seguir el curso de su pensamiento es observar la evolución de esta idea en su obra. Para los modestos propósitos que nos guían aquí, se podría citar un pasaje del ensayo sobre el origen de la obra de arte recogido en *Holzwege* (1950), donde aparece claramente la escisión: «El mundo consiste en un abrirse de anchos caminos creados por las decisiones sencillas y fundamentales que la gente toma desde dentro de su destino histórico. La tierra es la apariencia de lo que siempre se esconde y, por lo tanto, protege. El mundo y la tierra son esencialmente distintos pero jamás están separados. [...] La oposición entre el mundo y la tierra es una lucha»⁸. El modo en que Heidegger describe esta lucha, en la cual «los adversarios se elevan mutuamente a la afirmación recíproca del ser auténtico que a cada uno le es propio», la define sin duda como un devenir en el sentido hegeliano; así, la aparente estabilidad de la obra, si llega a producirse, encierra un movimiento dialéctico: «En esta lucha, está en juego la unidad del mundo y la tierra. Este abrirse de un mundo decide la victoria y la derrota, la felicidad y la desdicha, el poderío o la esclavitud de un pueblo histórico. Al revelar lo indeterminado e inmenso, el mundo que acaba de nacer revela también la íntima necesidad de la determinación y la medida. Pero, por este abrirse de un mundo, la tierra aparece a la luz. La tierra se revela como el fundamento de todas las cosas, como algo que se esconde en sus propias leyes y se niega persistentemente a ser desvelado. El mundo exige determinación y medida, y pone a los seres en situación de hacerse su propio camino. Como cimiento que aparece a la luz, la tierra se esfuerza en permanecer oculta y en someterlo todo a sus leyes»⁹. No hay aquí nada que no se pueda traducir a términos hegelianos. Ni siquiera

⁷ Martin Heidegger, «Moria», en *Vorträge und Aufsätze*, t. III (Pfullingen: Neske Verlag, 1967), p. 48.

⁸ *Holzwege*, p. 37.

⁹ *Holzwege*, p. 51.

en la frase siguiente: «La lucha no es una desgarradura, como la apertura de una grieta, sino un fervor interno (*Innigkeit*) que hace que los dos adversarios se pertenezcan mutuamente». O lo que es lo mismo: para que haya lucha tiene que haber dos; y es cierto que en la lucha los adversarios se pertenecen el uno al otro (hasta con fervor, con amor) precisamente porque se ven obligados a luchar. Esta pertenencia no es posible en la unidad del ser, sino sólo en una dualidad: esa dualidad es la estructura de la dialéctica. En este sentido decía Hölderlin que «la reconciliación no era sino el testimonio de la lucha»¹⁰. Nunca habrá reconciliación donde hay unidad. Lo que ya no se entiende tan bien es el hilo conductor del siguiente pasaje de Heidegger: «Esta desgarradura (*Riss*) lleva (*reißt*) a los adversarios hasta la unidad de su origen, lugar donde existe un terreno común. De este modo, la desgarradura se convierte en un trazado, en un mapa del terreno (*Grundriss*). Mediante el trazado (*Aufriss*), el dibujo del terreno en que se produce la brecha, los seres llegarán a la iluminación. La desgarradura no permite que los adversarios luchen hasta separarse del todo; más bien, adopta la forma de una oposición con un mismo contorno (*Umriss*)»¹¹. En un pasaje como éste, que se construye a partir de analogías verbales, el lector franquea en unos instantes distancias vertiginosas, yendo del concepto de lucha al de contorno unificador. Si venimos a nuestro tema —la obra de arte—, la mente no deja de aferrarse a esa imagen del contorno, de la forma, que pertenece a la esencia de la obra y que hace que parezca posible el paso de «lucha» a «contorno». ¿Pero qué es el contorno? Si juzgamos desde el punto de vista del ser que se halla sobre la tierra, diríamos que se trata sin duda del límite mediante el cual se establece un mundo, separándose de la tierra. Si nos fijamos en la imagen del sepulturero (Durer), a la que Heidegger hace referencia un poco más adelante, podríamos decir que, al cavar el contorno en la tierra, el sepulturero mete el cielo en ese contorno y niega la tierra para transformarla, por la fuerza de sus manos, en su contrario. Siempre desde ese mismo punto de vista, el contorno no separa la obra del cielo; no es necesario porque, en la medida en que participa de la esencia de la cosa, está ya demasiado lejos. La obra del sepulturero opera en sentido inverso: el contorno trata de imitar el cielo separando el mundo de la tierra. Seguramente por eso Hölderlin (a quien cita después Heidegger en otro contexto), en una de sus cartas, define la «fábula» como «arquitectura del cielo»¹². La palabra que importa aquí es «cielo» y no «arquitectura». La obra es arquitectura incluso a pesar suyo, porque sólo se puede hacer *con* la tierra *contra* el fondo de la tierra. La intención de la arquitectura es negar la tierra, no uniéndola al cielo sino haciéndola cielo. El mundo de la obra de arte, visto desde la tierra, es la

¹⁰ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe*, 2ª ed. comenzada por Norbert von Hellmuth, continuada por Friedrich Seebass y Ludwig von Pigenot, 6 vols. (Berlín: Prophylläen Verlag, 1923). Véase t. III, p. 321.

¹¹ *Holzwege*, p. 51.

¹² Hölderlin, t. II, p. 333. Citado por Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 76.

negación de la tierra por el deseo del cielo; por el contrario, si se adopta el punto de vista del ser que está bajo el cielo, se podría hacer una descripción inversa igualmente válida, según la cual el contorno sería entonces la intención de hacer formas y estructuras densas, la negación del cielo por el deseo de la tierra. La obra es siempre fluida y amorfa, porque sólo se puede hacer en el cielo, contra el fondo del cielo. La posibilidad de efectuar esa inversión es característica de toda dialéctica y excluye toda unidad permanente.

¿Cómo puede entonces decir Heidegger que la obra, por ser contorno, reúne en su unidad los opuestos, y ello de un modo que aparenta permanencia? ¿Es el *ser* lo único en que se fundamenta la unidad de los opuestos? Pero si dos *seres* se definen por su «ser opuestos», el hecho común de ser no constituiría de por sí un principio unificador, pues la escisión llega precisamente hasta su fundamento. Así pues, la desgarradura que los separa no es *Grundriss* (mapa del terreno), esto es, un surco abierto en el fundamento con vistas a construir algo, sino *Riss des Grundes*, una desgarradura del fundamento mismo que impide toda verdadera construcción.

Si bien este punto del pensamiento de Heidegger sigue siendo oscuro, al menos en este ensayo en concreto, siempre se podrá entender, con ayuda de sus publicaciones más recientes sobre el mismo tema, el motivo que lo determina. El ensayo de los *Vorträge* inmediatamente posterior al que trata del origen de la obra de arte se titula, con un verso de Hölderlin, «Dichterisch wohnet der Mensch» (poéticamente habita el hombre)¹³. Este texto recoge y desarrolla la idea del acto poético como «contorno que reúne». Hallamos aquí el término «mapa del terreno» (*Grundriss*), pero en una nueva asociación: «Del acto de medir lo humano por la dimensión que se le ha atribuido proviene el habitar (*das Wohnen*) en el mapa del terreno que esa medida dibuja»¹⁴. Es esta asociación entre el mapa (agente de la desgarradura, de la lucha) y el acto de habitar lo que nos es preciso entender. Heidegger nos lleva aquí por el concepto de arquitectura, de construcción (*bauen*); una idea que está contenida ya en la palabra «mapa» y que desemboca en la idea de medida, tanto en el sentido de medir el mundo como en el de medir el verso, lo cual nos lleva a la poesía. Pero la medida, aun entendida en un sentido puramente calificativo, implica, dice Heidegger, una entidad contra cuyo fondo se mide y que ha de ser distinta de la entidad medida; y la entidad que no es el mundo es el cielo, o Dios, una pura y absoluta transparencia. Así, Dios es lo invisible, lo desconocido; la poesía, por su parte, es la medida de lo invisible, y por eso habla en «imágenes [...] que imaginamos como apariciones visibles de lo desconocido, de lo extraño, bajo el aspecto de lo que nos es conocido»¹⁵. Volvemos a descubrir así, por vía ontológica, la conclusión a que llegó Sartre con ayuda de una descripción fenomenológica cuando, en *La imaginación* (1940), definió la obra de arte

¹³ Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, t. II, pp. 61-78.

¹⁴ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 70.

¹⁵ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 75.

como irrealidad. El pasaje de Heidegger es notable porque ofrece una justificación profunda de la métrica en poesía: pensemos en las perspectivas que abre en la métrica casi obsesiva de un poeta como Hölderlin, cuyas obras se resisten a ser evaluadas mediante los análisis métricos clásicos. Pero también podemos apreciar que, en realidad, este pasaje no es sólo una nueva forma de nombrar la lucha. Como medida de lo desconocido, la métrica es, en sentido estricto, un desafío constante a lo imposible y, como tal, es una lucha continua, eterna. No otra cosa expresa el verso de Hölderlin que da título a este ensayo:

Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet

Der Mensch auf dieser Erde.¹⁶

[Con todo mérito, pero poéticamente,
habita el hombre en esta tierra.]

En su comentario, Heidegger pone el acento en la palabra «habita», que él sitúa al par con «poéticamente», estableciendo de ese modo la unidad de ambos: desde «medida» en su sentido habitual, una asociación obvia nos lleva a la idea de la construcción, de la casa, de la vivienda, de lo duradero. Pero si ponemos el acento en la palabra «poéticamente» en contraposición con la palabra «habita», como aposición paradójica expresada además por la palabra «pero», aparece la idea de oposición. Así, la declaración simple y piadosa «con todo mérito [...] habita el hombre en esta tierra» se destruye en virtud de la oposición que establece la cláusula «pero poéticamente»: pues lo poético, en el sentido de una metrificacón de lo desconocido, es desafío y lucha, y se opone a la serena idea del habitar. Como poeta, el hombre ya no puede *habitar*, pues su desasosiego y sufrimiento son, como dice después un verso del mismo texto, una «lucha con Dios». Esto se repite en otro verso del poema, cuando Hölderlin pregunta

¿Hay medida en la tierra?

para responder

No la hay.

¹⁶ Hölderlin, t. VI, pp. 24 y ss. He aquí la nota de De Man: «Estamos ante un poema probablemente apócrifo, al menos en parte; un poema que quizá deba a la casualidad su extraño poder sugestivo. Acaso convenga mencionar que Hölderlin no lo publicó y que él no es el sujeto del poema». Véase también Hölderlin, en la ed. y trad. de Michael Hamburger (Baltimore, 1961). Hamburger añade el poema al final de su recopilación bajo el epígrafe de «Poemas de la locura». Parece que el poema procede de una novela de Wilhelm Waiblinger, *Phaeton* (1823), cuyo protagonista se inspira en Hölderlin, a quien Waiblinger conocía y en cuyos últimos escritos se basó para componer este poema (N. del T.).

Comenta Heidegger sobre este fragmento: «Lo que designamos al decir “en la tierra” sólo existe en la medida en que el hombre habita la tierra y, con su habitar, hace que la tierra sea la tierra»¹⁷. ¿Por qué decimos «habitar» en vez de «ser» o «estar»? ¿Por qué utilizamos un término más sereno que contiene la idea de residencia, en lugar de decir «ser en el tiempo», expresión que implica la escisión? ¿O es que acaso es necesario identificar el habitar con la historia del ser, la cual, también para Heidegger, no deja de ser un destino de escisión y lucha? ¿O acaso es necesario eliminar la promesa de reposo y sosiego implícita en la palabra «habitar», una promesa que sin duda es lo que queremos alcanzar cuando intentamos pensar más allá de la metafísica, cuando pensamos en la tensión entre el Ser y los seres, y no, como hacía Hegel, en la tensión entre el objeto y la idea?

Desde luego, no parece que sea necesario. En el ensayo titulado «Bauen Wohnen Denken» («Construir vivir pensar»)¹⁸, que es más un himno que una exposición, Heidegger promete explícitamente que se trascenderá la escisión y habla, más abiertamente que en su obra anterior, de la necesidad de aprender a pensar en el carácter unitario de la tierra (*Einfalt*, por oposición a *Zwiefalt*): pensar como unitarios la tierra y el cielo, el hombre mortal y Dios. Esta condición unitaria es *pensada* como un acto: ocuparse de las cosas y, al erigirlas, aproximarse a un construir (*bauen*), que a su vez se aproxima a un habitar (*wohnen*). Heidegger utiliza el término «habitar» para referirse tanto a ese acto como al acto poético; de este modo, invita a la mente a cruzar con él ese puente por el que se identifican los dos tipos de acto. Construir es construir el objeto, y el objeto, al igual que un puente, se considera como «la unión, para sí mismo y a su manera, de la tierra y el cielo, de lo divino y lo mortal»¹⁹. Pero un puente existe precisamente como vínculo entre dos entidades separadas por una distancia, por un abismo. Esta separación es exclusivamente característica de la tierra, y no del cielo, que nada puede dividir ni separar. Heidegger nos había dicho que la división entre el cielo y la tierra pertenecía al orden de la diferencia, no de la separación: entonces, si el puente no es mediación, porque esto entrañaría un contacto en lucha, ¿de qué otro modo podemos concebir la vinculación que él establece entre las dos entidades sino como una verdadera unión? El puente no es más que una extensión de la tierra fabricada por el hombre, y no parece que la arquitectura y el sistema métrico que lo construyen tengan nada en común con la métrica de la poesía.

Así pues, si estuviéramos de acuerdo en hacer la identificación que sugiere Heidegger —lo que no quiere decir que él mismo la haga—, y si estuviéramos de acuerdo en considerar que, en esencia, la construcción del objeto y la construcción poética son actos similares, habríamos sucumbido de hecho a la tentación de la permanencia. Si la construcción del ensayo «Construir Habitar Pensar» es

¹⁷ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 75.

¹⁸ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, pp. 19-36.

¹⁹ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 27.

la misma que la construcción de la tierra, entonces, en la misma medida, ese texto es eterno y permanece. Pero pasa a los dominios de la historia, pues no postula que pueda trascenderse la escisión del ser. Tal vez, la ambigüedad se mantenga mediante esta enigmática frase que introduce una salvedad: «el puente vincula a su manera la tierra y el cielo». ¿Significa «a su manera» que el modo en que establece ese vínculo es el de la lucha? Pero, en ese caso, ¿podemos hablar de un habitar si, como nos ha dicho Heidegger, habitar significa «estar satisfecho, estar en paz»?²⁰. Este interrogante parece abrirse en círculos hacia el infinito.

Llegamos así a uno de esos puntos del pensamiento que es preciso tratar de superar para llegar a la verdad. Una de las finalidades del método expositivo de Heidegger es llevarnos hasta estos nudos que nos impiden avanzar. Pero, en este caso, una tentación genuina amenaza con enmascarar el aumento de tensión que debería resultar de esa interrupción en el avance del pensamiento. Pues en este último ensayo Heidegger habla cada vez más en nombre de la tierra. De toda la existencia humana, Malraux sólo permitía que subsistieran los gestos pasivos en que la parte biológica de nuestra naturaleza revela sus momentos de suprema crisis: los gestos que usurpan su puesto de mando a la decisión histórica. Al interpretar la palabra «construir» en el sentido de «permanecer» y «habitar», Heidegger termina por situarse en una perspectiva similar a la de Malraux. Se trata de un «construir» vegetativo, y en estos ensayos volvemos a encontrar, una y otra vez, símbolos y metáforas extraídos de la vida de la tierra: el bosque, la labranza, el campo, etc. La idea constante parece ser la necesidad de proteger la tierra, de vigilarla como vigila un campesino los campos que cultiva: la tecnología asume diabólicas proporciones porque es enemiga de la tierra. Pero la función de proteger corresponde precisamente a la tierra y no al ser que la habita. Un pensamiento que tan sólo protege no es el pensamiento del ser: es más peligroso que el pensamiento tecnológico, pues, en lugar de atacar a una tierra que es perfectamente capaz de defenderse, traiciona el movimiento mismo del ser.

El lector hará bien en no ver en estas notas el bosquejo general de un comentario crítico sobre la obra de Heidegger. En realidad, se limitan a extraer fragmentos de un todo mucho más complejo con la intención de arrojar cierta luz sobre un aspecto muy específico que Heidegger no trata como tal. En el conjunto de su obra, este problema forma parte de una tensión fundamental: la que da un sesgo de originalidad a la contribución de Heidegger y la que constituye el centro de un posible diálogo crítico. Una de las formas de enfocar este problema sería considerar el empeño de Heidegger como un intento de superar (*aufheben*) la antinomia entre el historicismo hegeliano y el eternalismo kantiano conservando lo esencial de ambos. La crítica de la obra consistiría, pues, en examinar la validez de dicho empeño. Aquí, por el contrario, se

²⁰ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 23.

trata como mucho de ponerse en guardia contra la posibilidad de dejarse seducir por las promesas de permanencia que dan a entender los textos en cuestión; esas promesas pueden sostener a la mente en un estado de beatitud que, en sentido estricto, no es sino un letargo. Para un pensador que se define como *dürftig* (pobre, carente), el lenguaje de Heidegger tiene un movimiento tan cautivador que nos arrastra y tiende a ocultarnos sus discontinuidades. ¿Hasta qué punto es deliberada esta seducción? Haría falta un estudio mucho más extenso para dirimirlo. La seducción es eficaz en la medida en que, para resistirse finalmente a ella, es preciso mantener muy viva la vigilancia. Quizá no sea otra su finalidad, pues la vigilancia es el arma fundamental en la lucha del ser.

Traducción de Javier Yagüe Bosch

* *Vorleser und Aufsätze*, t. II, p. 75.

* *Vorleser und Aufsätze*, t. II, pp. 19-36.

* *Vorleser und Aufsätze*, t. II, p. 77.

* *Vorleser und Aufsätze*, t. II, p. 33.