



## La Arquitectura de la Memoria. Espacio e Identidad

**Adolfo Vásquez Rocca**

adolfovrocca@hotmail.com

### Abstract

*Este trabajo se propone desplegar una mirada metafísico-existencial –y por ello también arquitectónica sobre el habitar, entendido éste como un acto –de resonancias espirituales mediante el cual el hombre afianza su identidad y se reconoce en el trato que establece con las cosas. Esta mirada se corresponde con la tesis heideggeriana del habitar poético del hombre en el mundo, entendiendo este habitar en el sentido tanto físico-residencial de la morada, como espiritual de la moral.*

### Introducción

El desarrollo de las ideas heideggerianas respecto al “ser de lo útil” rápidamente sitúan ante perplejidades que dieron lugar al planteamiento de cuestiones tales como: el desmantelamiento postmoderno de la relación entre *lo útil* y *lo bello*, las cuales son desplegadas en este trabajo como una reflexión en torno al diseño y la arquitectura, todo esto en el intento de articular una *poética de la habitabilidad*.

Los temas aquí desarrollados forman parte de las reflexiones que Heidegger realizó para responder de un modo estricto, precisamente, al problema de la estética. Estas reflexiones se encuentran principalmente en *El Origen de la Obra de Arte* y *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Ambos escritos fueron leídos por su autor en conferencias pronunciadas con diferencias de algunos meses, sucediéndose cronológicamente en el orden citado.

La estética del siglo XIX se dedicó de modo muy unilateral a tratar el arte como actividad subjetiva, dejando en segundo término el examen profundo y directo de la obra de arte, la cual es en definitiva el motivo determinante de aquella actividad. El cambio de dirección del pensamiento estético, que reclamaba la propia naturaleza de dicha reflexión, no se ha producido hasta nuestro siglo, y puede considerarse la actitud de Heidegger respecto a este problema como un exponente temprano de dicho cambio. El punto de vista heideggeriano es abordar directamente la obra de arte como tema concreto de su análisis filosófico. Por más que sus trabajos estéticos tengan cierta autonomía y el propio autor aluda muy escasamente a su obra anterior, es claro que aquéllos tienen como supuesto de sus ideas centrales *Ser y Tiempo*. De manera similar a este libro que es una ontología fundamental, los dos pequeños ensayos estéticos pueden considerarse como una ontología del arte en el sentido más propio.

## La Palabra como morada del Ser

La tarea de la filosofía, tal como es entendida por Heidegger<sup>1</sup>, consiste en conservar en su verdad la fuerza de las palabras más elementales en las que nuestra realidad se expresa a sí misma, y preservarlas sobre todo de los usos inerciales, los cuales las volatilizan llegando a ser incomprensibles, que es, por otra parte, fuente y origen de problemas aparentes.

¿Desde cuándo es tarea de la filosofía preservar y conservar en su primigenia verdad la fuerza de ciertas palabras elementales? ¿Desde cuándo notó la filosofía que las palabras tienen fuerza, que hubiese palabras elementalísimas y que fuera faena suya preservarlas y conservarlas en su verdad o primigenio poder de manifestación? Sin embargo, mejor sería preguntarnos, ¿desde cuándo dejó la filosofía de considerar como propias estas tareas, y desde cuándo pasaron al dominio de los poetas?

Primogénitas y gemelas fueron, allá, en sus orígenes, filosofía y poesía. No es coincidencia, sino natural necesidad, el que la primera obra de metafísica, madre de todas las demás hasta el presente, haya sido obra de un poeta: Parménides; y escrita, cantada, en verso hexámetro. La esencia de la poesía consiste en *saber inventar nombres que funden y asienten en la palabra el Ser y la esencia de las cosas*. Y fue el poeta-filósofo Parménides *quien dio nombres fundadores y fundamentales al Ser*, y quien inventó las palabras *Ser, Pensar, Identidad... Dichtung ist das stiftende Nennen des Seins* (Heidegger). Poetizar es usar una palabra para el oficio de hablar del Ser; inventarle a un vulgar y físico sonido el oficio de hablar del Ser. De este modo se puede afirmar que todo poema supone una metafísica y que, a su vez, toda metafísica implica una poética, un determinado imaginario.

Es así como los poetas han aprendido de los filósofos el arte de las grandes metáforas –tan desacreditadas por el movimiento de la deconstrucción–, esas imágenes iluminadoras e *inmortales* por su valor poético, como el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón.

Esa fusión de movilísimo con río, de identidad con esfera, de sonido con números, de ideas con luz..., no se mantiene más de un instante, es una *visión* reveladora, como un relámpago en el pensamiento, cuyo destello no dura más de lo que todo presente, urgido por el futuro, arrastrado por la fuerza inmemorial del pasado convertido en leyenda. Es el lugar del mito como sabiduría proverbial, el que por la fuerza evocadora de sus imágenes, nos permite retornar a los tiempos originarios, de modo que resplandezca entre sus fantasmas el verdadero sentido del ser. Por ello la reflexión filosófica no puede prescindir del mito, así como el mito de su guardián, el poeta.

Decir la verdad, es expresar, manifestar, articular, la condición de pertenencia a un desvelamiento en el cual el hombre está (*immer schon geworfen*) siempre ya arrojado. La metáfora guía para la noción de verdad no queda caracterizada por el acto de captar (*begreifen*) sino por el de habitar. Por ello no es casual que Heidegger refiera tan a menudo el verso de Hölderlin sobre el habitar poético del hombre. *“dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde”* (poéticamente habita el hombre esta tierra). Ahora bien, si la metáfora guía para el concepto de verdad es el hecho de habitar, la experiencia de la verdad está destinada a devenir una experiencia poética o estética<sup>2</sup>.

En la obra de Heidegger se esta constantemente buscando retornar al origen,

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martín, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1944.

<sup>2</sup> Esto es posible verlo en el concepto de hermenéutica de Rorty, que la opone a la epistemología. (En *“La reconstrucción de la racionalidad hermenéutica”* de Gianni Vattimo, compilado por H. R. Fischer, A. Retzer y J. Schweizer).

ya sea por el camino hermenéutico, ya por las señales de ruta dejadas en el devenir etimológico de las palabras o mediante la reconstrucción de sentidos primigenios a través de ejemplos tomados de una vida de aldea, en la cual se puede percibir una gran nostalgia, la misma que él –Heidegger– reconoce en la poesía de Trakl. Una nostalgia por aquel mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de las siembras y las cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses propios de la poesía de Hölderlin. En las obras de Heidegger vemos las cosas dotadas de vida, las cosas vividas, el trato con las cosas cotidianas, con las cosas admitidas en nuestra confianza, esto es lo que Heidegger entenderá como *el ser de lo útil*.<sup>3</sup>

### El Habitar Poético del Hombre en el Mundo.

Heidegger alude, a través de la imagen de *la casa*, al sentido espiritual del hogar como espacio en el que se produce la unidad espiritual de los seres humanos con las cosas. Es así como Heidegger realiza una lírica descripción de su hogar ideal, una granja, en la Selva Negra:

*“Lo que ordena aquí la casa es la autosuficiencia que permite al cielo y la tierra, a los dioses y a los mortales formar una única unidad con las cosas. Es eso lo que sitúa la granja mirando al sur, en la ladera de la montaña protegida por los vientos, entre los prados cercanos al manantial, y la dota de un tejado con ancho voladizo de guijarros, cuya característica pendiente no sólo aguanta el peso de la nieve, sino que desciende hasta abajo para resguardar las habitaciones de las tormentas durante las largas noches invernales. No olvida el altar en un rincón, detrás de la mesa comunitaria, y halla sitio en la habitación para el sagrado lugar del parto y para el ‘árbol de los muertos’ –pues así llaman aquí al ataúd–, y de ese modo determina, para las distintas generaciones que conviven bajo el mismo techo, el carácter de su viaje a través del tiempo. La habitabilidad artesana, surgida ella misma de la morada, que aún emplea sus herramientas y sus estructuras como si fueran cosas, edifica la casa de labor.”*<sup>4</sup>

Heidegger, en este texto, vuelve la mirada a un idílico estado preindustrial, mirada que se corresponde con la sensibilidad neorromántica de los poetas líricos como Trakl o Teillier, quienes están constantemente intentando regresar a la aldea –al pueblo natal– como muestra de rechazo (velado o inconsciente) de la ciudad moderna, creando un mundo imaginario en el cual declaran verdaderamente habitar, y en donde se da el verdadero arraigo, la vuelta al mundo de la infancia y la confianza en la memoria y la leyenda.

La vivienda y el hogar, son elementos decisivos que permiten al hombre desarrollar un sentido de su propio yo, en tanto que perteneciente a un lugar determinado:

*“Todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales*

<sup>3</sup> RIVERA, Jorge Eduardo, *Heidegger y Zubiri*. Ed. Universitaria, Chile, 2001, p. 63.

<sup>4</sup> HEIDEGGER, citado por L. McDowell en *Genero, Identidad y Lugar*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, pp. 111 y 112.

*formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso*<sup>5</sup>

Aquí podemos notar el paralelismo entre la casa y el cuerpo como depósito de memoria. "No sólo los recuerdos, también las cosas que hemos olvidado están 'almacenadas'<sup>6</sup>. El alma es una morada. Recordando las casas y las habitaciones aprendemos a mirar dentro de nosotros mismos.

## Coleccionismo y Genealogía de la Intimidad

Esta descripción de carácter lírico concede a la casa la connotación espiritual de refugio y seguridad, por contraste con un vivir expuesto que sería propio de la existencia a la intemperie-espacio, finalmente, también la casa es el lugar del goce y del acopio de recuerdos, que forjan una identidad y permiten reconocerse en una radical intimidad como siendo *igual a sí mismo*. Las imágenes de la casa están en nosotros porque nosotros estamos en ellas.

En un sentido práctico, puedo comportarme humanamente hacia un objeto sólo en tanto el objeto se comporta de manera *humana* hacia mí. El objeto es significativo en la medida en que es rico en historia y en asociaciones imaginarias y reales. Una caja vacía, por ejemplo, es como la idea de una novela<sup>7</sup>; ambas son los límites, el contorno y el volumen de una separación, un mundo de posibilidades frente a la posibilidad del mundo. Si yo, a través de mi vida, he coleccionado numerosas cajas vacías ha sido por las posibilidades que encerraban. No por lo que luego encerrasen en concreto, se entiende, sino por la misma posibilidad que guardaban de encerrar algo, de dotar de límites, de dar cobijo o componer un orden. Probaba introduciendo ahora unas cosas, luego otras –fotos, monedas, botones, hallazgos o recuerdos–, y primero en un orden y luego en otro hasta que lo reiteraba todo para quedarme fundamentalmente con el vacío. Porque lo que a mí me interesaba en realidad era que lo posible bullera en mi cerebro y zumbase en sus entretejidos el abejoneo de sus combinaciones, era llenar mi cabeza, como queda claro, más que con las cajas, de la idea de acotar un mundo –de dar un amparo–, de recortar un orden en el caos del mundo de afuera.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Ed. FCE., Madrid 1993.

<sup>6</sup> BAHLOUL, Joelle, *The Architecture of the Memory*, Cambridge University Press, 1992.

<sup>7</sup> VÁSQUEZ R., Adolfo "Defensa retórica del arte de filmar y del cine como arte; plan secreto, sinfonía dramática y lógica narrativa", en [www.lacolumna.cl](http://www.lacolumna.cl), sección Reportajes, 2003.

<sup>8</sup> Al respecto, Raúl Ruiz ha señalado en alguna conversación –acerca de *objetos y ficciones*– que cuando no está filmando películas, durante sus paseos compra objetos al azar. Y cuando ya ha juntado una cierta cantidad de objetos nuevos que excitan su curiosidad, comienza a jugar con ellos. Hace listas, las ordena, las mezcla..., luego aísla dos o tres objetos y trata de imaginar una escena con estos tres. Son ejercicios que hace regularmente. Todo eso, según sostiene, no sirve para nada –en el sentido productivo inmediato– por ello lo pone de lado cuando escribe un guión, pero constituye un repertorio de historias hechas únicamente con objetos. Sin embargo, indica, "en el momento de la filmación, cuando ordeno todo lo que hay en el plano, recuerdo ciertos automatismos, pongo los objetos de una manera ya dramatizada porque está atravesada por el recuerdo de éstas micro-ficciones que he elaborado. Todos estos ejercicios me dan la sensación en un momento de estar listo. No es improvisación, es incluso lo contrario, pero al mismo tiempo excede el simple ámbito de lo que se cree querer decir"

(Estas conversaciones con Raúl Ruiz esperan ser publicadas junto a otros Textos de Seminarios y Conferencias sobre el autor -ver referencia de nota anterior-).

Como la memoria involuntaria, coleccionar es un *desorden productivo*<sup>9</sup>, una forma de remembranza práctica en la cual los objetos se introducen en nuestras vidas y nosotros en las suyas. Por tanto, en cierto sentido aún el más simple acto de reflexión política marca una época en el comercio de antigüedades. Para el coleccionista, el mundo está presente, en realidad está ordenado en cada uno de sus objetos, sólo que según una relación sorprendente e incomprensible en términos profanos. Nuestra casa es un escenario para representar nuestra vida<sup>10</sup>, de manera que decorar es imaginar una vida. Por ello a quienes sucumben ante “la moda” –como la producción industrial del “siempre lo mismo”– ella les prescribe el ritual a través del cual el fetiche de la mercancía quiere ser adorado<sup>11</sup>.

Desde otra perspectiva la noción misma de “colección” puede ser abordada en claves estéticas y sociológicas, apuntando que el individuo que colecciona desde sellos de correos hasta alfombras persas, y se siente así impulsado a “realizarse” en el placer que supone la posesión de un conjunto de objetos, donde la idea misma de colección está directamente vinculada a la posesión –no funcional– por encima de la necesidad, es decir, a la riqueza. Respecto de las maneras de “usar” el excedente cabe la *prodigalidad* que acelera el caudal de los objetos o productos en la esfera personal ya sea eliminándolos mediante el regalo, el desgaste, la destrucción, la eliminación, el trueque –sistema extrovertido en la terminología de Jung – ya sea mediante el amontonamiento.<sup>12</sup>

Ahora bien, la casa, pues, es una extensión de la persona, una especie de segunda piel, un abrigo o caparazón, que exhibe y despliega tanto como esconde y protege. Casa, cuerpo y mente se encuentran en una continua interacción; la estructura física, el mobiliario, las convenciones sociales y las imágenes de la casa permiten, moldean, informan y reprimen al mismo tiempo las actividades y las ideas que se desarrollan dentro de sus paredes, un entorno creado y decorado como escenario de la habitabilidad. La casa y la habitación se convierten así en un agente de pensamiento y en un primer agente socializador, que moldea el carácter de los hijos, a partir de las primeras impresiones de la mirada. Al moverse en un espacio ordenado –diseñado–, el cuerpo “interpreta” la casa, que representa la memoria para

<sup>9</sup> La *verdad* posible de la experiencia estética en la tardo-modernidad es probablemente el ‘coleccionismo’, la movilidad de las modas, el museo, y, a fin de cuentas, el propio mercado como lugar de circulación de objetos cuya referencia al valor de uso se ha desmitificado convirtiéndose así en meros objetos de cambio.

<sup>10</sup> Es necesario reinventar la vertiente expresiva, sentimental y poética del diseño. El postmodernismo instaura una novedad metodológica importante, que ha permitido darle un espacio a la emoción –trabajar con la memoria–, evitando una mirada demasiado técnica y funcional en el diseño y la arquitectura.

<sup>11</sup> DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Cap. II “La mercancía como espectáculo”, Ed. Pre – Textos, Valencia, 1999.

<sup>12</sup> Al respecto resultan ilustrativas las opiniones de Andy Warhol: “Creo que todos deberíamos vivir en un gran espacio vacío. Me gusta la costumbre japonesa de enrollarlo todo y guardarlo en armarios. Pero yo prescindiría hasta de los armarios, porque es una hipocresía... Todo en tu armario debería tener fecha de caducidad, al igual que la leche, el pan, las revistas y los periódicos, y una vez superada la fecha de caducidad, deberías tirarlo. Lo que deberías hacer es comprar una caja cada mes, meterlo todo adentro y a final de mes cerrarla. Entonces le pones fecha y la envías a Nueva York. Deberías intentar seguirle la pista, pero si no puedes y la pierdes, no importa, porque es algo menos en que pensar: te sacas otra carga de la mente. Yo ahora simplemente lo tiro todo en cajas de cartón marrones del mismo tamaño que tienen una etiqueta a un costado donde poner el mes y año. Sin embargo, detesto francamente la nostalgia, así que en el fondo espero que se pierdan todas y no tener que volver a verlas nunca más. WARHOL, Andy, *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, Pág. 155, Editorial Tusquets, Barcelona, 1998.

una persona.

Con las costumbres y la habitación, cada cual construye un dominio práctico de los esquemas fundamentales de su forma de vida. "No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan"<sup>13</sup>. Construir es producir cosas que, al erigirlas, disponen un lugar y otorgan un espacio –pletórico de sentido– que se abre a la vez al habitar. "La esencia del construir es el dejar habitar"<sup>14</sup>. La construcción debe respetar el lugar, el mundo, la tierra donde nuestra determinada forma de pensar tiene sentido, y esto es una apuesta por lo diferente frente a la uniformidad (igualitarismo) y el estilo arquitectónico ramplonamente homogéneo contemporáneo a Heidegger y –que duda cabe– también a nosotros.

Lo que hemos intentado aquí es mostrar cómo el habitar y el construir están estrechamente vinculados con el pensar. Porque, al igual que el pensar, el construir le da apertura al ser, *crea* un mundo, un espacio habitable, y es en el propio habitar donde se percibe el sentido de este espacio y el pensar acoge e instala al ser.

A este respecto cabe señalar que el devenir-templo de la casa es, en sí mismo, obra del proceso postmoderno de secularización, que se corresponde con la elaboración de "ritos laicos" de carácter doméstico (como la contemplación de las "obras de arte" que decoran las casas de la clase dirigente); pero tiene como efecto derivado el agudizar la contradicción entre ese interior que connota "antigüedad": la propia antigüedad del linaje familiar plasmada en la galería de retratos de los antepasados que decoran las paredes y el exterior urbano –que connota la "novedad" y el desarraigo– típicos de la ciudad en contraposición a la solidaridad orgánica de las aldeas; en suma la contradicción entre la fachada (exterioridad) y el interior. Esto porque las fachadas de las casas o edificios, al contrario de lo que pudiera parecer, no están hechas para ser "contempladas" (la contemplación es sólo posible en el interior de la casa, que es lugar de la "vida contemplativa"). La calle es una colección de fachadas-significantes, y la casa una colección de interiores-significados. La fachada, como todo significativo, debe volverse invisible para transparentar el significado: no está hecha para ser vista, sino para ser leída y obedecida, es un signo o una consigna. De la misma forma que en la antropología platónica el cuerpo es la exterioridad del alma a la que envuelve, la fachada es la exterioridad que envuelve la "casa", y las puertas y las ventanas son los apertura al exterior, son "forados" de doble trayectoria: ingerencia e intrusismo que amenazan con la penetración del exterior (de la vida agoranómica, comercial y política); la disolución que amenaza con el allanamiento del interior y la profanación de la intimidad (por ello los vidrios de una catedral gótica no dejan penetrar el rumor multitudinario de la calle por sus ventanas, sino sólo la luz que procede "de lo alto"<sup>15</sup>.

Ahora bien, es en torno a nuestro comportamiento ritual y nostálgico respecto de los objetos en los que nos reconocemos, ante los fetiches que abarrotan nuestra casa, y en los que –de algún modo esta depositada nuestra memoria, que podemos reconstruir el sentido de nuestra –hasta entonces aparentemente dispersa historia y fijar nuestra identidad. Historia que se ha desplegado en un conjunto de prácticas y estrategias representacionales, las que dan lugar a una *forma de vida*, aquella que tiene como principio detentador de sentido un determinado mito o una historia ancestral a partir de la cual el conjunto de sucesos –aparentemente dispersos y azarosos que constituyen nuestra biografía quedan explicados. Esta clave hermenéutica desde la cual, los atajos, cabos sueltos, recorridos en zig-zag y demás

<sup>13</sup> HEIDEGGER, Martin, Conferencia "Construir, Habitar, Pensar", pronunciada en 1951 y publicada tres años más tarde.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> PARDO, José Luis, *Formas de la Exterioridad*, Editorial Pre-Textos, Valencia 1992, p.209.

accidentes de nuestro ocurrir vital quedan anudados, puede ser un pequeño chiste, una vieja manía familiar o un azaroso juego numérico, una narración cifrada que sólo cobra sentido a partir de los hechos que ilumina. Es a esto lo que llamamos mito fundacional. Sólo a partir de ellos nos volvemos comprensibles.

### La Poesía como Nostalgia<sup>16</sup>.

Los poetas son fundadores del ser; son, por lo mismo, los depositarios de los mitos fundacionales de un linaje, de una familia y más tarde de un pueblo, son los únicos capaces de revelarnos el origen y la esencia en cuya pérdida andamos arrojados en una existencia que nos vela su manifestación. La poesía es el nombrar fundacional del ser y de la esencia de todas las cosas, un decir por el cual sale a lo abierto por primera vez todo aquello con lo cual luego tratamos en el lenguaje cotidiano. Por eso la poesía nunca toma el lenguaje como una materia prima preexistente, sino que es la poesía misma la que posibilita el lenguaje<sup>17</sup>. La poesía es fundación del ser por la palabra. La poesía es el lenguaje pristino de un pueblo histórico. Un pueblo al que el poeta, como sobreviviente de un paraíso perdido, quisiera regresar, como testigo visionario –hoy forzosamente marginal de esa edad dorada de lo humano. El mundo del verdadero arraigo, donde “la jornada de trabajo en el molino y el lugar de residencia del campesino reciben el saludo... Donde el molino prepara el grano que sirve para la preparación del pan”<sup>18</sup>. En atención al pan piensa el poeta en ese lugar de trabajo; el lugar del trato cotidiano con las cosas, donde acontece el cuidado de lo humano.

Es así como el dominio de la poesía es el de las palabras fundacionales de lo humano, palabras que preservan una *forma de vida*. La poesía es, pues, una ocupación. Su labor, como guardiana del mito, es instalar constantemente al hombre en su origen, en su pertenencia a la tierra, entendida ésta como la *provincia*, en oposición a la vida de la urbe, donde con el advenimiento de la técnica ha acontecido el oscurecimiento del ser (*Ge-stell*).

Aquí, la tierra es entendida como aprendizaje. Aprendizaje que tiene lugar en el trato con las cosas mismas en su cotidianidad y el mundo es comprendido como la resolución de la “intimidad”. La intimidad se resuelve en el lenguaje, en el lenguaje sentido a la vez como amenaza y como inocencia. La amenaza a través de la posibilidad del ocultamiento (*pseudos*); la inocencia, a su vez, como la descuidada apertura al natural transcurrir de los días corrientes –en el uso del mundo del lenguaje, y de las palabras como instrumentos. Ese particular arraigo y sentido de pertenencia hace del hombre un ser histórico. “El hombre –como dirá Ortega<sup>19</sup>– no tiene *naturaleza* sino que tiene historia”. El hombre es lo que conserva en sí, lo que acumula. “El hombre tiene la edad de su primer recuerdo”<sup>20</sup>. El hombre es quien hace que dentro de

<sup>16</sup> TELLIER, Jorge, *Entrevista en Noreste (Periódico de poesía, Santiago, 1989)*: “Tener nostalgia es tener patria en el tiempo”.

<sup>17</sup> HEIDEGGER, Martin, *Interpretaciones sobre la Poesía de Hölderlin*, Ed. Ariel, S. A., Barcelona, 1983, p. 63.

<sup>18</sup> HÖLDERLIN, *Recuerdo*, Poema (IV, 61 ss.), aparecido por primera vez en el *Almanaque de las Musas* de Seckendorft, el año 1808.

<sup>19</sup> ORTEGA Y GASSET, *Historia como sistema*, VI, p. 40

<sup>20</sup> BARQUERO, Efraín, En artículo “Los Poetas de los Lares” escrito por J. Teillier y Compilado por Ed. Sudamericana como “Jorge Teillier, Prosa”, Santiago, 2001.

él, eso que fue, siga siendo en la forma de haberlo sido<sup>21</sup>.

El habla es pues, un acontecer que funda, que coloca un mundo, que “pone” el ser del hombre. Este ser, es un ser dialogante, un ser que porta la existencia como diálogo porque éste es la unidad del ser histórico, que reúne lo que permanece con lo que se ha ido<sup>22</sup>. Existir en el tiempo es pues sentir nostalgia; una gran nostalgia, no sólo del pasado sino también del futuro. Es así como el poeta no es el que escribe poesía, sino el que habita poéticamente el mundo. El morar fundante del poeta consagra un modo de vida ya ido, pero que el reproduce y recrea constantemente, todo esto en la esperanza de que *algún día seremos leyenda*.

---

<sup>21</sup> Aquí, ante el peligro de concebir al hombre como un ser constituido fundamentalmente de pasado - “*el hombre es lo que ha sido*”-, cabe aclarar que en el marco de la concepción existencialista, tanto de Ortega como de Sartre, el hombre aparece también como *proyecto y porvenir*. En este sentido son clarificadoras las afirmaciones de Sartre en *El Ser y la Nada*, “Soy el ser por el que el pasado viene al mundo, pues para que ‘tengamos’ un pasado es preciso que lo mantengamos en la existencia gracias a nuestro proyecto hacia el futuro” (*L’être et le néant*, p. 580), de modo que es el futuro el que *decide* si el pasado está vivo o muerto.

<sup>22</sup> Aquí queda abierta otra reflexión, la de los “no lugares” y su relación con la absoluta simultaneidad –lo que en otro apartado llamo *La era de la Llegada generalizada*-. Al respecto cabe decir, de manera sucinta (dado que el paso de lo real a lo virtual nos sitúa en otro imaginario), que “en la realidad virtual, la transparencia absoluta converge con la absoluta simultaneidad. Esta instantaneidad de todas las cosas en la información global es lo que –con Baudrillard –llama ‘tiempo real’. El tiempo real puede verse como el *Crimen Perfecto* (Baudrillard, J. Barcelona 2000) cometido contra el mismo tiempo: porque con la ubicuidad y la disponibilidad instantánea de la totalidad de la información, el tiempo alcanza su punto de perfección, que es también su punto de desaparición.” Y, esto por supuesto, porque un tiempo perfecto no tiene memoria ni futuro.

BAUDRILLARD, Jean, “*La Ilusión Vital*”, Pág. 57, Ed. Siglo veintiuno, Madrid, 2002.