

Topos, ethos, eikon.
Geopolítica de la imagen

Pierre Ouellet
Universidad de Quebec

Traducción de Georgina Gamboa

El espacio no es solamente una realidad física de nuestro mundo ni una dimensión psíquica de nuestro espíritu. Ni simple extensión en la que se pone de manifiesto la sustancia de lo real, ni modo de aprehensión de las formas ideales que toma esta manifestación en la conciencia; el espacio ya no se reduce a la *res extensa* como tampoco a la *res cogitans*, ni a la cosa espacializada como tampoco a la razón espacializante, ni al medio en donde las cosas existen como “entes” como tampoco en donde nadan las ideas y las imágenes que nos hacemos como “seres”. El espacio no es solamente un modo de existencia o de manifestación del mundo objetivo, que nos fuera dado totalmente en su extensión, ni tampoco un modo de conocimiento o de auto-revelación de la conciencia subjetiva, que se diera toda completa a sí misma a través de sus representaciones; es la condición del *Lebenswelt* o “mundo de la vida”, como dice Husserl, y no de la sola existencia de las cosas o de las ideas. El espacio está *habitado*, *habitat* y *habitus* enmarañados; lugar de ser que se *ve* y *se representa*, pero donde también se *vive*, junto a *otros* con quienes se lo comparte; el espacio, siendo común siempre, nunca es propiedad de nadie. Y se vive en él de una cierta manera,

según usos y costumbres surgidos de la forma de compartir los lugares, de permanecer *con* los demás; de donde, en efecto, la comunidad depende de las formas de “habitarla” o de las *maneras de ser* en el espacio, es decir, de un *ethos* propio al *topos* que define nuestra coexistencia espacial, en un mundo en el que ningún fisicismo ni ningún mentalismo pueden reducir a un simple hecho objetivo ni a una pura representación subjetiva.

Hay una socialidad del espacio, así como una espacialidad del *socius*. Por otra parte, *espacio* y *sociedad* remiten ambos a una forma de vínculo o asociación de lo distante o de lo separado a las formas de alianza gracias a las cuales pueden aparecer continuidades en la ruptura, junciones en la disjunción, permitiendo imaginar un *continuum* entre el aquí y el allá, así como entre el yo mismo y el otro, vasos comunicantes de un punto al otro del medio espacial y del grupo social, de modo que las nociones de “transporte” y de “comunicación” se colocan una al lado de la otra en nuestro mundo imaginario para expresar este parentesco de *lugar* común que habitamos y de *vínculo* social, gracias al cual desarrollamos nuestras costumbres. En efecto, las maneras en que categorizamos el espacio denotan la extraña proximidad del *topos* y del *ethos*, del lugar propio al habitable y del vínculo constitutivo del *habitus*, como lo atestigua el uso que se hace en francés de las palabras *posture* (postura) y *position* (posición), *axe* (eje) y *ligne* (línea), *direction* (dirección) y *orientation* (orientación), *chemin* (camino) y *horizon* (horizonte), que dan cuenta tanto de lo físico como de lo moral, de lo espacial y lo social o de lo tópico y lo ético. Existe una axiología del lugar que hace que un simple punto o una sola línea en la extensión tome inmediatamente un valor como *posición* y *orientación*, al cual se relaciona, a partir de entonces, un sentido ya no tópico, sino propiamente ético en el que se revela una “manera de ser” *de* y *en* el espacio, cuya finalidad es recibir los modos de coexistencia o de cohabitación de donde surge el vínculo social. Antes de hacer la etnología de los espacios comunitarios, como el antropólogo que trabaja en espacios ya territorializados

y existencias colectivas fuertemente socializadas, es necesario poder descubrir el estrecho vínculo que une, en la experiencia misma, el *topos* y el *ethos* como un modo de coexistencia espacial y social, en el seno de un mundo cuyos ejes y orientaciones cambian sin cesar, debido a su extrema plasticidad, a su capacidad infinita de transformación que ha sido atestiguada fuertemente por la Historia reciente.

Las obras estéticas desarrollan, a su manera, una verdadera “ética del espacio”, donde el contenido y los valores propios de la organización espacial del mundo presentificado, en el nivel icónico, y de la composición espacial de la imagen presentificante, en el nivel plástico, dan lugar a una auténtica experiencia de cohabitación del mundo o de “repartición de lo sensible”, en la que se revelan, al mismo tiempo, el lugar y el vínculo que subtienden, sin fundarlo, el “vivir con” o el “estar juntos” propios del espacio social, de naturaleza ética y estética, más que geopolítica en el sentido estricto. Esto es lo que pone en escena *La mirada de Ulises*, del cineasta griego Theo Angelopoulos: una orientación no solamente tópica, sino propiamente ética del espacio filmico, que se convierte en campo de valores más que en campo de visión, pasando del estatuto de imagen al de icono, lugar de una aparición, en el sentido estricto de la palabra, y no de una apariencia que remitiría a una esencia necesariamente ausente, como lo postulan las teorías clásicas del signo.

1. El filme del tiempo

Una escena, de entre todas, resume el filme: se ve un carguero navegar el Danubio llevando en su cubierta, partida en piezas como un rompecabezas, atada como a una víctima propiciatoria que se lleva al sacrificio, la estatua desarmada de Vladimir Ilich Ulianov, alias Lenin, ex-capitán del mundo comunista, ex-comandante de a bordo de las fuerzas progresistas, primero de los grandes timoneles de la Historia encargado de guiar hasta buen puerto el navío de los pueblos, portador de la más grande de las

esperanzas, en adelante hecha añicos, tal y como se nos aparece él mismo en efigie, sus miembros desarticulados, tendidos y amontonados en el fondo de una cala que tiene toda la pinta de una tumba flotante; en lo sucesivo, portador de los últimos vestigios de un naufragio del tiempo, cuyos restos reensamblados vuelven a tomar su cauce hacia una fuente improbable. En el carguero, sentado entre los miembros deshechos de este gigante de la historia, un extraño personaje, cineasta él mismo y que responde al nombre de Ulises, mira el horizonte con insistencia, aunque a primera vista no aparezca nada delante suyo, permaneciendo *atrás* o, más bien, *debajo*, en los pedazos de historia que yacen a su espalda o bajo su peso. Como su primo lejano de Ítaca, este Ulises cineasta regresa a su región natal luego de un largo exilio, aproximadamente diez años después del quebranto de la cortina de hierro y la caída previsible del muro de Berlín. Su periplo no tuvo lugar en el Mar Mediterráneo, antiguo centro geopolítico del mundo, donde el héroe de Homero fue uno de los semidioses, sino en el Danubio, cuyas aguas mojan la mayoría de los países de la Europa del Este y de la Central que, en otros tiempos, formaron parte del Pacto de Varsovia —Ucrania, ex-República de la URSS, Bulgaria, Rumania, Yugoslavia, Hungría y Eslovaquia—, vasta región que pertenece a un mundo caído, cuyos restos o secuelas están franqueando una nueva frontera histórica, en la que se bosqueja otra *Geopolis*, decididamente descentrada. Es todo un mundo que nuestro Ulises atraviesa así y toda una historia que este río acarrea —no solamente en el cargamento de miles de navíos que emprenden su curso cada año, sino también en sus centenas de kilómetros de riberas que pertenecen a una decena de pueblos, de los que se lleva hacia el mar un poco de sol y de sangre, de tierra y de carne convertidas en cenizas o en polvo.

He aquí la geopolítica de *La mirada de Ulises*, esta epopeya fílmica, cuyos lugares de acción y de pasión sólo sobrevivirán desmembrados, esta *Geopolis* cinematográfica que el movimiento va a llevarse —muy pronto, fuera de la imagen, como

lo hemos visto en el capítulo precedente— en una niebla que borra todo, pasando el límite, un salto de las fronteras de lo visible y de lo previsible, que deja el paso de la cigüeña suspendido indefinidamente, en esta especie de tiempo del *después* que nombran la eternidad y un día, como nos lo sugieren algunos de los títulos del gran cineasta griego. *Geopolis*, es *Geo* y *Polis*. *Geo*: la tierra como cuerpo en el espacio, no como sustancia, materia o gleba, sino como lugar habitable, habitación del hombre, terruño y territorio más que mantillo, es decir, espacio de vida, sinónimo de *Polis* en Eurípides y los Trágicos, en los que la palabra remite a los alrededores de la ciudad y a la ciudad misma; esta *Polis*, cerca de *Geo*, de la que es su modelo reducido, designa el habitat o toda la región habitada, todo espacio de vida colectivo o comunitario, desde la aldea hasta el estado.

El *topos*, del que la *aisthesis* se encarga, nunca es un espacio puro ni un lugar neutro. El cronotopo de una obra de imaginación, filme o novela, pintura o instalación, siempre es una *geopolis* en el sentido propio de la palabra: encarna un mundo habitado o habitable, un espacio de vida en común, un territorio y una historia enredados, que una geopolítica puede tomar eventualmente como objetivo en la medida en que ahí se dibuja un mapa del mundo; parcial y que cambia sin cesar, pero que aprehende una parte de nuestro “estar juntos” (de nuestro *Mit-sein*) en un espacio que nos reúne o nos separa, entre muros y fronteras que describen la topología, más o menos accidentada, de nuestro lugar común, de nuestra humanidad, puesto que *tiene lugar* en el mundo —en alguna *parte*, luego entonces, en esta parte de espacio que la *geopolis* real o imaginaria nos permite delimitar y aprehender incluso a medias. Hay un mapa del mundo en *La mirada de Ulises*, y también es un plano abreviado de la Historia, que me hace decir que tenemos ahí, en este plano-secuencia del que voy a intentar describir su plasticidad, así como sus figuras, un verdadero “ícono” de nuestra historialidad, ya sea la huella o la reliquia, más o menos sagrada, de nuestra coexistencia en el tiempo y en el espacio, que una única

geopolítica, ya fuese poética o bien imaginaria, no lograría explicar o desarrollar —pues otros espacios intervienen en una imagen crono-tópica, en la que se puede ver que el lugar y el momento se salen del territorio y de la historia y nos llevan fuera de los lugares comunes de nuestra existencia geopolítica.

2. Navegación y montaje de la Historia

Regresemos a nuestra imagen. Una barca navega el río. En la cubierta hay un hombre solo o abandonado, Ulises, *Odisseus*, llamado “el irritado”, cuya cólera parece haber decaído, como las estatuas y los héroes de la historia, por desesperación y por despecho. Este hombre, errante a semejanza de su ancestro, no va en busca de su lugar de origen o de su territorio natal, sino del primero de todos los filmes, el de los hermanos Manakis, como lo hemos visto anteriormente; filme misterioso cuyo celuloide, perdido y confundido entre baúles que van de una ciudad a otra de los Balcanes y de la *Mitteleuropa*, nunca fue revelado, todavía encerrado en su lata negra, como los orígenes mismos de nuestra historia que ya no se logrará recuperar. Es una imagen original que todavía no nace, una imagen en movimiento que nunca se ha puesto en marcha, una imagen animada, pero inimaginable y todavía sin “reanimar”, que el héroe de esta nueva Odisea busca y busca desesperadamente; no se trata de un lugar ni de una población, de una tierra o una ciudad, de una *geopolis* original donde él podría reencontrarse y reconocerse entre los suyos. Su Ítaca es una imagen en movimiento, no un espacio estable y habitable, polis de origen o país natal. Es un espacio secundario, un espacio otro, el filme del tiempo y del espacio; es, sin duda, esta superficie pelicular del territorio y de la historia reducidos a un plano o a una secuencia que nuestro Ulises cineasta intenta encontrar en los campos devastados de la *otra* Europa, aquella cuya vida geopolítica tan frecuentemente se ha bifurcado, ha errado y, luego, se ha perdido; aquella en

donde él se pierde de buena gana para seguir mejor el filme *perdido* y esposar esta *pérdida* de muy cerca.

Sin embargo, esta imagen que Ulises no encuentra, es posible que, en realidad, ya la habite. Está dentro de ella, mientras que la busca delante suyo. “Navega” en la imagen, cuando intenta “montarla”. Él está mostrado *en ella*, por más que intente desesperadamente mostrarla *frente a él*, en donde no hay más que blanco. Él es una parte de esta imagen en la que se realiza y toma su tiempo y, luego, su aliento; aunque sea un aliento quebrado, un tiempo roto, un lugar hendido. Esta imagen es la que carga el filme en su centro, como el ojo de Polifemo corta su frente en dos antes de que Ulises se lo reviente. La larga secuencia del buque cargado de historia, navegando un río que acarrea él mismo la Historia en sus propios torrentes, ¿no es el icono en movimiento de esta imposible búsqueda o de este improbable retorno de Odiseo a los orígenes de la vista, a esta fuente de la mirada cinematográfica que nos ha dado un siglo de historia de la que no heredamos más que neblina y monumentos en ruinas, algunas estatuas desmontadas que llevamos religiosamente al cementerio de los sueños, a este horizonte tapado, este porvenir obstruido hacia donde el navío toma rumbo, sin saber a dónde se dirige verdaderamente ni cuál comarca atravesará o qué fronteras franqueará, yendo como Ulises de Caribdis a Escila, de Skopje a Sofía, luego de Odessa a Constanza y de Belgrado a Sarajevo, de *Geo* en *Geo* y de *Polis* en *Polis*, tantas “piedras errantes” que subrepticamente se atraviesan en la historia y en el territorio de nuestra geopolítica accidentada?

Claro que esta geopolítica ulisiana tiene su *topos* o su topografía; su lugar de inscripción en un espacio físico o plástico con su propia dinámica: el héroe está inmóvil en el barco en movimiento, mientras que en las riberas, de por sí inmóviles, un grupo de personas, cada vez más numeroso, se pone en movimiento para aproximarse al navío o seguir su carrera, hasta que se ponen de rodillas y se persignan, como se hace frente a un cortejo fúnebre o una procesión. Miran pasar la historia, que

va muy rápido, muy lejos para sus pobres piernas... que se aflojan, muy pronto, dejándolas arrodilladas. Y, sin embargo, esta historia que boga a la deriva, y que las sobrepasa a pesar de su supuesta lentitud, parece completamente muerta y seguirá así por mucho tiempo; sus monumentos en ruinas son llevados para ser demolidos, o a alguna morgue u osario, que la misma historia habrá creado, o bien a algún museo secreto que un coleccionista un poco necrófilo amueble y decore con su fantasma o su fósil. El tiempo pasa, pero es un tiempo muerto, como las aguas muertas, o profundamente heridas, que atraviesan Europa como una cuchillada en la cara, una cicatriz que nunca llega a cerrar, el río estancado como la historia se estanca, descansando en sus propios fondos lodosos, fangosos, llenos de remolinos que nos hacen girar en redondo antes que llevarnos a algún punto de destino.

El filme no avanza más que el río o la historia, parado ahí por un largo momento, el más largo de *La mirada de Ulises*, tiempo estirado que da la impresión de que todo se atasca en una interminable secuencia, de la que se cree que no habrá continuación, pues estamos *después* de todo, incluso después del filme, no *al* final, sino *en* el final, empapados en el después, nadando en las aguas, no del comienzo o de cualquier bautismo, el de la historia moderna o de la cinematografía, como lo sugiere la búsqueda del filme original de los hermanos Manakis, sino de un término o de un agotamiento del tiempo humano, cuyo dios muerto, bajo su máscara de piedra y tendido a todo su largo, con su gran mano amputada volteando al cielo burlonamente desde el fondo del navío, parecido a una tumba abierta, es, sin duda, el signo o el símbolo más flagrante y más turbador.

En su conjunto, la secuencia dura cerca de quince minutos, entre el momento en que se carga la barca con el último pedazo de la estatua, la cabeza decapitada del gran héroe, coincidiendo con la separación de los amantes —el personaje actuado por Harvey Keitel confesando a su amante de apenas hace unos días que llora porque no puede amarla, fracaso de amor y fracaso de

la historia en un mismo muelle—, y el último momento de la llegada a Belgrado, donde el personaje principal encuentra un muy viejo amigo cuya primera palabra es “nostalgia”; momento que continúa en un largo *travelling* circular alrededor del monumento leniniano filmado en primer plano, la cámara escrutando muy de cerca la cabeza y la mano levantada. Pero el pasaje que me interesa en el seno de esta secuencia dura cerca de cinco minutos y muestra, en una especie de diálogo visual, una alternancia campo/contracampo de la barca y de la ribera, del río y de la orilla, de Ulises solitario (o de Lenin todavía más solitario) y de la muchedumbre más o menos densa de los ribereños que se apiñan en la orilla para saludar religiosamente el paso del navío.



Fotograma 1
La mirada de Ulises

Esta secuencia se articula en cinco planos. El primero permite ver el barco entrando y avanzando en diagonal hacia la cámara, que toma el eje del movimiento de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. El segundo nos muestra, desde el barco, en un lento *travelling* lateral, la gente que corre y se agrupa en la ribera. El tercero presenta nuevamente la barca en un plano medio, también lateralmente, desde un punto fijo de la ribera donde está el objeto que se mueve horizontalmente frente a la cámara. El cuarto nos vuelve a mostrar la muchedumbre en la orilla, desde el punto de vista del navío. Finalmente, el último plano permite ver la barca que se aleja desde un ángulo oblicuo en el que el eje del movimiento se inscribe siempre de derecha a izquierda, pero esta vez de abajo hacia arriba desde un punto de vista situado al extremo derecho. Este plano secuencia dibuja *otro espacio*, donde se ve dialogar el río y la ribera, la barca cargada con el dios muerto y la barca llena de gente viva, el hombre solo y la muchedumbre, la forma en movimiento del navío y la fijeza de la ribera, el paso del tiempo y la estabilidad del lugar, en un intermedio espacial que hace la esencia de las imágenes cinematográficas, es decir, iconos animados, a los que un alma, o un soplo, reviven y remueven... Con un movimiento que esposa la forma de un triple movimiento en el que vemos *primero* cómo vienen las cosas y entran en el plano, de frente pero sesgadas; *luego*, cómo se desplazan lateralmente a la altura del horizonte de la mirada que las sigue o las recorre; y, *finalmente*, cómo salen del plano de espaldas, ligeramente en ángulo, como si ascendieran ahí en donde nos han caído encima un poco antes, o sea, desde lo alto del espacio, hacia el cual no cesa de apuntar la mano inválida de Lenin. Este espacio-tiempo rítmico, que da su esencia a esta secuencia, se añade o se sustrae de la *geopolis* y del *topos*, ya sea del espacio geohistórico en el que se desarrolla la escena, en el mapa de un mundo en mutación, de la misma forma que del espacio geométrico en el que el episodio se inscribe, en la configuración física de los lugares que le sirven de soporte, como el tablero sirve de soporte al juego de ajedrez. *Geo*,

polis y *topos* designan en conjunto una porción de espacio: el primero remite a la idea de una totalidad espacial, el mundo, la tierra, el planeta, el lugar como un todo; el segundo denota una esfera habitable de este espacio, necesariamente plural y múltiple —si no hay más que una tierra, una *Geo*, hay varias ciudades o muchas *Polis*—; mientras que el tercero hace referencia a un espacio abstracto, más o menos amplio, en el que las cosas tienen lugar sin que, sin embargo, la naturaleza de este soporte actúe en su desarrollo.

Como lo hemos visto varias veces en los capítulos anteriores, existe otro término para denotar el espacio y significar el *puesto* en la dinámica del *emplazamiento* y del *desplazamiento* —también del *reemplazo*—, del “cambio de puesto o de lugar” que los griegos llaman *metaphora*, transporte, mudanza, paso de lugar en lugar. Es el término *khora*, que encontramos en el *Timeo* de Platón, pero también bajo la forma de *khorismos*, en diversos diálogos en los que Sócrates y sus interlocutores discuten del paso de lo inteligible a lo sensible, del *eidos* al *eidolon*, de la *morphé* a la *hylé*, de la *ousía* como esencia a la *ousía* como sustancia, del ser al ente o viceversa. Varios críticos de entre los más lúcidos hicieron un alto en esta noción, desde Heidegger y Patocka hasta Derrida y Kristeva, pasando por Luc Brisson y Agustín Berque, expusieron cada uno la riqueza metafórica del término del cual el propio Platón comparaba el referente, un molde con una matriz, una nodriza mecánica con un molde de imprenta, confiriéndole también un contenido filosófico de naturaleza mítica más que lógica. En el vocabulario común, la *khora* designa el puesto o el emplazamiento, incluso a menudo la región o la comarca, por ello se aproxima a la *Geo* y a la *Polis*, y también a la *Oikos*, pero es también la idea de que todo debe *tener lugar* o debe ocupar un puesto en la extensión, no en el sentido en que hay un lugar para cada cosa y que cada cosa tiene su lugar, en una concepción que tiende a fijar el ser y el ente, sino en el sentido en el que todo *toma* lugar, luego lo *pierde* o lo *cambia* en el movimiento mismo de su aparición y en el proceso de su

devenir, de su génesis, así como de su transporte o de sus transformaciones. Es el puesto de cualquier ser tal y como ocurre, y puede dejarlo y cambiarlo en todo momento. Es el lugar de ser de las cosas en su devenir: de ser aquí o de ser allá, luego de ser en todas partes, pero de “ser” en alguna parte; siempre, la expresión *alguna parte* denota el carácter cambiante e indefinido de tal o cual lugar, que lo vuelve particularmente difícil de aprehender, de captar, de detener.

3. El espaciamento del tiempo

Frecuentemente, se traduce la *khora* platónica como “receptáculo”, pues es el lugar de recepción de las cosas, o el espacio puro que recibe su forma antes de que se conviertan en materia, el puesto que cualquier ser porta antes de tomar forma en la propia sustancia, el lugar que tiene potencialmente o virtualmente antes de tener un cuerpo que lo ocupe en acto y realmente. Pero esto es hacer la economía de la familia lexical a la que pertenece la palabra *khora*, que dio, entre otras, la palabra francesa *exotique*: el otro lugar, el lugar extranjero. La *khora* es, en efecto, el espacio propio del *ek-khorein*, en el acto de cambiar de lugar y de des-plazarse, de salir de su propio lugar, de emplazarse (*khorein*) fuera de o a-fuera de (*ek*). La palabra *khorismos*, en sí misma, quiere decir “el alejamiento” o “el retiro”, pues *khorein* significa “hacer lugar” avanzando o alejándose, acercándose o retirándose, como *khori-zein* quiere decir “separar”, “hacer a un lado” y “mantener aparte”. Lo cual permitió a Platón, como lo precisa Jan Patocka, caracterizar el *khorismos* como el movimiento por medio del cual el ser no se realiza completamente en el ente, y el *eidos* en el *eidolon* (lo inteligible en lo sensible) o, gracias al cual, la forma trasciende su sustrato material, su lugar de ser escapándosele.¹

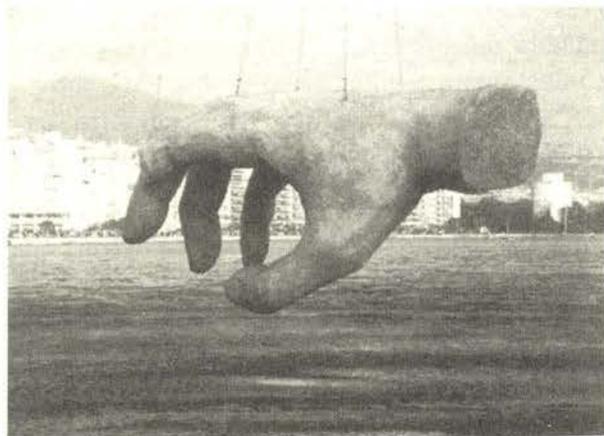
¹ Ver Jan Patocka. “Le platonisme négatif” en *Liberté et sacrifice. Écrits politiques*, traducido al francés por E. Abrams, Grenoble, Jérôme Millon, 1990, pp. 86-88.

Lo *khora* no es ni *topos*, ni *geo*, ni *oikos*, que son entes del mundo, entes espaciales materialmente realizados; entre emplazamiento y desplazamiento, acercamiento y alejamiento, venida al mundo y alejamiento del mundo, el lugar dinámico que menciona la *khora* depende, de hecho, de una aparición pura, que se sitúa entre el ser y el ente, como lo afirmaba Heidegger,² pero que rechaza toda “situación” en el sentido propio, puesto que es el lugar del fenómeno como tal. No el lugar de cualquier cosa, del *to on* (lo que es), sino el emplazamiento/des-plazamiento de la aparición en su movimiento de acercamiento y de retiro, puesto que no se realiza nunca la totalidad del ser en el ente, siempre finito e imperfecto. Así, cualquier cosa se mantiene aparte de toda manifestación, que es su potencia, su fuerza o su virtud (su *virtus*, dicen los latinos; su *dunamis*, dirían los griegos) —lo que virtualmente se acerca para tomar puesto (para nacer y aparecer, más que para ser), sin realizarse más que imperfectamente, de forma incompleta, es decir, retirándose o acercándose al simple hecho de ser o de haber sido, para poder aparecer indefinidamente, de puesto en puesto o de lugar en lugar, sin nunca estar en su puesto fijo, en su lugar muerto, su tierra o su terruño, su gleba y su materia, su *Geo* en el sentido restringido de nuestro prefijo *geo*—.

La palabra *parte* probablemente sea más adecuada que la palabra *puesto* para nombrar tipo de espacio, entre “ninguna parte” y “alguna parte”, ya que, para cualquier ser, la *khora* consiste en *participar* en el mundo quedándose *aparte*, es decir, en “ser una parte” de él y en “formar parte” de él, parte y repartición comparten y se reparten los lugares que tiene el ser, sin identificarse ahí totalmente, pudiendo reconocerse solamente de

² Heidegger, M. *Introduction a la métaphysique*, trad. por G. Khan, Paris Gallimard, 1967 (1952), pp. 76-77. [Versión en español Heidegger, M. *Introducción a la metafísica*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, pp. 74-76 (n. del T.)]. Para un comentario sobre esta afirmación, ver Derrida, Jacques. *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, p. 101. [Se puede consultar la página electrónica *Derrida en castellano* http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/como_no_hablar.htm, Trad. de Patricio Peñalver, en Derrida, J. Cómo no hablar y otros textos. Proyecto A. 1997, pp. 13-58, (n. del T.)]

una manera *parcial*. Si la *khora* nombra el lugar del ser *sin* la materia en la que se encarna y *sin* la forma ideal que recibe, es precisamente porque es un espacio de plasticidad pura, cuyas cualidades sensibles, la maleabilidad y la capacidad de transformarse, se instalan, aunque el mundo de los fenómenos —que no es el mundo ni del ser ni del ente— es un mundo de cambios de puesto, un mundo del desplazamiento, un mundo meta-fórico, cuyo lugar de ser no es soporte, sino transporte entre el acercamiento y el alejamiento, lo que aparece aquí y desaparece allá; tal y como la barca cargada de historia entra y sale del plano, tomando parte en el espacio y en la imagen, pero dejando ahí su puesto o haciendo ahí un lugar para que aparezca otra cosa, que no es una cosa precisamente, ni una simple idea, sino el momento en el que *eidós* se hace fenómeno, impregnando lo visible sin reducirse a ello, depositando su propia huella en este lugar o en esta parte del mundo que ocupa, retirándose, sin dejar en el lugar más que la huella de su presencia, el indicio de lo que escapa a toda indexación, aunque alguna cosa de lo real o de la imagen intente demostrárnoslo con el dedo, como parece hacerlo la mano cortada del gran Lenin que yace entre sus miembros de piedra.



Fotograma 2
La mirada de Ulises

4. El icono de la aparición

Las imágenes simples, como los clichés, los lugares comunes o los estereotipos, ponen en escena un *topos* o una *geopolis*: de hecho, una situación, de la que se toma nota en la *mimesis* por medio de la reproducción o de la representación de los espacios concretos, realizados bajo la forma de habitat para la *geopolítica*, o de soporte y de sustrato para lo *topológico*. Éstos son espacios propios del ente, de los cuales consiste la base. Pero también hay la donación o la dación, que es movimiento en el sentido fuerte, que depende de un cambio de puesto, ya que donar *hace pasar* una cosa de un lugar y de una persona a otros: lo que es dado, lo es siempre de *x* a *y* y en un recorrido dirigido. No hay donación sin un espacio *khoraico* que dependa de un desplazamiento; sin una aparición de la que dependan todas las apariencias, ya sea las cosas tal y como son en su ente, que ocupan un puesto en el mundo, en el *topos* o la *geopolis* del mundo, pero que el movimiento por el que *tienen lugar* las transporte, más allá de ellas mismas, más allá de sus apariencias, conduciéndolas a partir de entonces a *mundanizar*, más que a *ser simplemente en el mundo*, es decir, a dar lugar al mundo haciéndolo aparecer bajo todas las formas y en todas las clases de puestos, más que de tener lugar ahí solamente en su propia forma y en su propio puesto.

Una imagen que se coloca del lado de la donación más que de lo donado: he aquí lo que yo llamo un *icono* en el sentido fuerte; es decir, una imagen que no es una simple imagen con el rol de reproducir miméticamente los espacios dados, sino una fuerza mundanizante y donadora que literalmente *da lugar* al mundo; mundo en el que participa manteniéndose aparte, antes que reproducirlo y haciéndose pasar por él o representándolo pretendiendo servirse de él —de modo que extrañamos cada vez más el mundo como el espectáculo en que la imagen nos lo escenifica, en lugar de ponerlo en el mundo dentro del movimiento mismo de sus cambios de puesto, de su transporte o de

su *metáfora*, que es mucho más que un desplazamiento histórico, ya que pone en juego el espacio de la *khora* como lugar de recepción del propio devenir, y no como receptáculo del ser en su paso al ente, o del *eidós* en su manifestación en *eidolon*, en fantasma o en ídolo, como lo postulaba Platón.

Las imágenes de Angelopoulos no son ídolos ni imágenes míméticas; son iconos cinemáticos que muestran la aparición del mundo desapareciendo, cambiando de puesto o dejando su puesto en cada nuevo puesto que toman, porque el mundo sólo ocurre en el movimiento de mundanización que lo hace mundo a cada instante. No es el conjunto fijo de datos o de entes, ni la colección finita de las cosas y de las personas, que son, en efecto, *datos* de una vez por todas, cada una en su puesto y un puesto para cada una, sino el propio movimiento de donación por medio del cual nada *tiene lugar* si no se le *da lugar* en alguna parte, en una parte del mundo que no toma nunca por un todo, cambiando de partes o compartiéndolas según las casualidades del devenir, antes que de la historia. Esto es lo que muestra y dice el icono animado que he calificado de historial porque me parece la huella del movimiento mismo, por medio de la cual el mundo se da retirándose. Encarna un espacio *khoraico* —antes que tópico y geopolítico—, donde nada ocurre más que en el cambio de puesto o en el transporte metafórico que se encarga de lo insensato, lo insituable, lo no localizable, lo impropio o lo no literal.

El icono historial es la *geopolis* pasada al estado de *khora*. Nuestro espacio habitable, resultado de nuestro terreno empírico o de nuestro soporte tópico, de pronto *des-realizado* o desmaterializado —sin, por ello, convertirse en idea o idealidad, forma pura o simple *eidós*—, transformándose de golpe en espaciamiento propio del cambio de puesto; en lugar rítmico y dinámico de la aparición como tal, desde el momento incoativo de su llegada a lo visible hasta el instante terminativo de su alejamiento, entre los cuales se estira hasta el infinito el periodo de tiempo del puro acompañamiento... De un acompañamiento

cuasi musical, en todo caso rítmico y plástico, a través de la mirada embelesada y el paso apresurado de la muchedumbre que sigue de cerca y devotamente esta misteriosa aparición; como lo muestra ejemplarmente la escena que acabamos de analizar, largo *travelling* que nos lleva en todos los sentidos del tiempo, como si la Historia misma fuera arrastrada. Este arrebatado no designa solamente el hecho de mudarse de un lugar a otro en el curso de un río convertido en mito, sino también y puede ser que sobretudo esta gran molestia que fue la historia de nuestro siglo, la de la cinematografía, en la que los ídolos, y después los dioses, serán derrumbados, muertos casi directamente a nuestros pies, ante la vista maravillada del curioso y del parroquiano, que se persigna y cae de rodillas para nunca más volver a levantarse.

Por supuesto que esta imagen animada es la puesta en abismo de la aparición espacio-temporal propia de la *khora*, que hace ver otro lugar además del geopolítico, en la medida en la que muestra en el campo/contracampo espacios separados —partes de espacio dados a cada uno, inmóviles en la barca en movimiento o corriendo en la barca detenida— y que la historia y el territorio del hombre no obedecen a un plano fijo, fundido en el suelo de donde viene, sino tomando extraños caminos en los que aparecen y desaparecen los lugares mismos de la partida y de la llegada. Estos momentos cinematográficos son el fruto de una verdadera *epoché*, en la que esta especie de película de espacio que es la *khora* se desliga, al mismo tiempo, de su *sustrato material* y de su *forma ideal* para constituir, lejos de toda actitud natural que nos hace considerar el mundo como dado y, desde todo presupuesto, idealista, que nos conduce a verlo como la sombra de una idea que no se realiza en ninguna parte, un verdadero icono en movimiento en el cual el mundo *se da* en su aparición sin fin ni finalidad, porque es desde este momento un mundo mundanizante, no un emblema mundanizado, que se hace sentir y presentir en cualquier imagen, o en cualquier transporte lleno de imágenes, cualquier metáfora filmica. *La mirada*

de Ulises, con esta escena central de un barco ebrio desengañado de toda embriaguez, es un icono en el sentido fuerte, un espacio en potencia o una virtud fantaseante; una *dunamis* espacializante, que mundaniza mucho más de lo que refiere en el mundo, imitándolo: transmuta el *topos* del río y de sus barcas, con las fronteras que cruzan acá y allá, en una *khora* que se define por el cambio de lugar y de punto de vista, donde vemos claramente que la espacialidad, hecha de aproximaciones y de alejamientos, es de naturaleza profundamente dialógica, en la que el yo y el otro, la tierra y el agua, los hombres y las estatuas, el territorio y la historia, intercambian hasta sus movimientos más secretos.